

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

A cultura caipira na teledramaturgia brasileira:
uma análise da representação da identidade interiorana em "Paraíso"

Juiz de Fora
Fevereiro de 2014

Paula Beatriz Domingos Faria

A cultura caipira na teledramaturgia brasileira: uma análise da representação da identidade interiorana em "Paraíso"

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, área de concentração: Comunicação e Sociedade; linha de pesquisa: Comunicação e Identidades, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Professora Doutora Maria Cristina Brandão de Faria

Juiz de Fora
Fevereiro de 2014

Faria, Paula Beatriz Domingos.
A cultura caipira na teledramaturgia brasileira:
uma análise da representação da identidade
interiorana em "Paraíso" / Paula Beatriz
Domingos Faria - 2014.
316 f. : il.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) -
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de
Fora, 2014.
1. Telenovela. 2. Identidade. 3. Cultura
Interiorana. 4. Televisão. 5. "Paraíso" I. Título.

Paula Beatriz Domingos Faria

A cultura caipira na teledramaturgia brasileira: uma análise da representação da identidade interiorana em "Paraíso"

Orientadora: Professora Doutora Maria Cristina Brandão de Faria

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Comunicação; área de concentração: Comunicação e Sociedade; linha de pesquisa: Comunicação e Identidades, da Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em 24/02/2014

Professora Doutora Maria Cristina Brandão de Faria (Orientadora - UFJF)

Professor Doutor José Luiz Ribeiro (Membro titular interno - UFJF)

Professor Doutor Igor Sacramento (Membro titular externo - UFRJ)

Dedico esta dissertação a todos aqueles que, como eu, guardam consigo algum resquício da cultura caipira.

Agradecimentos:

Para mim, saber agradecer é um ato gracioso. Há quem não goste da palavra "obrigado(a)" por julgá-la como a pura ideia da obrigatoriedade de retribuição por algum benefício recebido.

A meu ver, porém, não se trata de uma obrigação e sim de um desejo inalcançável. Tenho consciência de que, apesar da minha sincera e dedicada vontade, não conseguirei fazer por tantas pessoas queridas o mesmo que elas fizeram por mim, a começar pelos meus pais, que tanto se esforçaram para que eu estudasse, que me apoiaram antes e durante o curso de mestrado, que respeitaram minhas escolhas mesmo sem entendê-las muito bem. Aos dois o meu sincero agradecimento de todo o meu coração.

Obrigada, Cristina Brandão, orientadora querida, que tanto incentivou minhas ideias e me fez acreditar neste projeto.

Obrigada, queridos professores do mestrado, Paulo Roberto Leal, Christina Musse, Iluska Coutinho, Aluizio Trinta, Weden Alves e Bruno Fuser. Vocês são fontes de inesgotáveis inspiração.

Obrigada, José Luiz Ribeiro, meu ídolo, primeiro professor que encontrei na faculdade, que despertou meu interesse pelas teorias da comunicação e, provavelmente, é um dos responsáveis pelas raízes do presente trabalho, plantadas há alguns anos. Sua presença em minha banca de defesa é uma alegria e uma honra.

Obrigada, professor Igor Sacramento, por me presentear com sua participação em minha banca de defesa de dissertação. Agradeço pelo voto de confiança em meu trabalho.

Obrigada, Ana Brandão, por tornar minha vida de mestranda mais prática, tratando assuntos burocráticos da maneira mais humana e prestativa possível.

Obrigada, Fabiana Nogueira, que acreditou em meu projeto quando o mestrado ainda era um sonho. Suas dicas foram muito valiosas.

Obrigada, alunos da disciplina Teledramaturgia, pela confiança e pela participação durante o período do meu Estágio Docência.

Obrigada, Guilherme Fernandes, pelas indicações bibliográficas, pelas sugestões, pela prontidão em me ajudar todas as vezes que eu precisei de suas dicas. Pessoas como você são as responsáveis pela consolidação da pesquisa em teledramaturgia no Brasil.

Obrigada, amigos do curso de mestrado, pelas trocas de ideias e pelo companheirismo.

Obrigada, amigos amados que me incentivaram no período tão conturbado em que eu estudava para a prova do mestrado. Carol Fellet, Noemi Luz, Jordane Trindade, Felipe Telson, Roberto (Bob) Cavalcanti, Raphael Placido, Nayara Diamante e Regilaine Sobreira, vocês sabem o carinho que tenho por cada um.

Obrigada, Rodrigo, amor da minha vida, que tem acompanhado toda a minha trajetória com tanta paciência e dedicação. Você sabe que é fundamental. Ninguém observou de tão perto minhas dificuldades e inseguranças ao longo do desenvolvimento deste trabalho e ninguém me ajudou tanto quanto você.

Obrigada, funcionários da Facom, minha segunda casa e instituição que me proporcionou tantas realizações.

Obrigada, PROPG, pelo auxílio financeiro.

E, acima de tudo, obrigada, Deus, por ter me dado toda a inspiração e todas as ideias necessárias durante o curso de mestrado, por ter colocado em meu caminho todas as pessoas citadas acima, por permitir e proporcionar que eu chegasse até aqui.

Nunca vi ninguém
Viver tão feliz
Como eu no sertão

Perto de uma mata
E de um ribeirão
Deus e eu no sertão

Casa simplesinha
Rede pra dormir
De noite um show no céu
Deito pra assistir

Deus e eu no sertão

Das horas não sei
Mas vejo o clarão
Lá vou eu cuidar do chão

Trabalho cantando
A terra é a inspiração
Deus e eu no sertão

Não há solidão
Tem festa lá na vila
Depois da missa vou
Ver minha menina

De volta pra casa
Queima a lenha no fogão
E junto ao som da mata
Vou eu e um violão

Deus e eu no sertão

("Deus e eu no sertão", canção composta por
Victor Chaves, tema de abertura da telenovela
"Paraíso")

RESUMO

Esta dissertação parte dos conceitos de identidade cultural na atualidade à luz dos autores filiados aos Estudos Culturais e ao Interacionismo Simbólico. A partir destas conceituações, passamos a caracterizar a identidade interiorana, mais especificamente a caipira, como representante da diversidade cultural brasileira. Em seguida, observamos a narrativa da telenovela como promotora ou espelho dos modos de ser e pensar metropolitanos, sobretudo aqueles predominantes nos bairros da Zona Sul do Rio de Janeiro. Em contraposição, destacamos o sucesso de algumas telenovelas que retrataram o ambiente rural e, entre elas, elegemos nosso objeto de investigação: a segunda versão de "Paraíso", de autoria de Benedito Ruy Barbosa, exibida no horário das 18h pela Rede Globo no ano de 2009. Utilizando a metodologia da Análise de Conteúdo, exploramos, então, os personagens desta telenovela, suas personalidades e suas trajetórias, além da inserção, na trama, de cenas com a participação da música como importante fator de manifestação da cultura caipira.

Palavras-chave: Televisão; Telenovela; Identidade; Cultura Interiorana; "Paraíso".

ABSTRACT

This master's thesis is based on the concepts of cultural identity today in the light of authors linked to Cultural Studies and Symbolic Interactionism. From these concepts, we characterize the countryside identity, specifically the caipira identity, as representative of the Brazilian cultural diversity. Then, we observe the narrative of telenovela as a promoter or mirror of metropolitan ways of being and thinking, particularly those prevalent in the South Zone of Rio de Janeiro. On the other hand, we realize the success of some telenovelas that portrayed the rural environment and, among them, we elect our object of investigation: the second version of "Paraíso", which was written by Benedito Ruy Barbosa and aired daily at 6 p.m. by Globo TV in 2009. Then, using the methodology of the Content Analysis, we explore the characters in this telenovela, their personalities and their trajectories, and also the insertion of scenes involving music in the plot, as an important expression of countryside culture.

Keywords: Television; Telenovela; Identity; Countryside Culture; "Paraíso".

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 IDENTIDADE, CULTURA E PERTENCIMENTO	16
2.1 SOBRE IDENTIDADES E INTERAÇÕES.....	16
2.2 IDENTIDADE E DIFERENÇA	24
2.3 IDENTIFICAÇÃO E PROJEÇÃO	33
3 CULTURA E IDENTIDADE INTERIORANAS	40
3.1 O CAMPO E A CIDADE, O REGIONAL E O NACIONAL, O TRADICIONAL E O MODERNO	40
3.2 A CULTURA INTERIORANA (CAIPIRA) NO BRASIL.....	48
3.3 O CONTATO COM AS CULTURAS CIDADINAS.....	58
4. TELENOVELA, REPRESENTATIVIDADE E RELAÇÃO COM O PÚBLICO	66
4.1 A TELENOVELA E A SOCIEDADE NACIONAL	67
4.2 A CULTURA ZONA SUL	78
4.3 A RURALIDADE NA TELENOVELA.....	87
5 APRESENTAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDOS E PROPOSTA DE ANÁLISE TELEDRAMATÚRGICA	102
5.1 A ESCOLHA DE "PARAÍSO"	102
5.2 A TRAMA DE "PARAÍSO" E OS RUMOS DA INVESTIGAÇÃO	105
5.3 OS CAMINHOS METODOLÓGICOS E A ANÁLISES DE CONTEÚDO.....	109
6 ANÁLISE DOS PERSONAGENS DE "PARAÍSO"	118
6.1 AUTORIDADES	120
6.2 CONSELHEIROS OU OPINADORES	128
6.3 DONAS DE CASA E MÃES	133
6.4 EMPREGADOS	141
6.5 ENTIDADES	150
6.6 FAZENDEIROS	157
6.7 FOFOQUEIROS	167
6.8 FORASTEIROS.....	172
6.9 JOVENS INTERIORANAS	186
6.10 PEÕES	195
6.11 RELIGIOSOS	205
6.12 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE OS PERSONAGENS DE "PARAÍSO".....	210
7 A MÚSICA EM CENA EM "PARAÍSO" COMO ELEMENTO CARACTERÍSTICO DA CULTURA CAIPIRA	215

7.1 AMOR E RELACIONAMENTO.....	221
7.2 CONTATO, COMPARAÇÃO OU CONFLITO DO INTERIORANO COM A MODERNIDADE OU COM A VIDA NA CIDADE GRANDE	238
7.3 FESTAS E DIVERTIMENTO	247
7.4 NARRATIVAS SOBRE PERSONAGENS INTERIORANOS OU CAUSOS	248
7.5 REFLEXÕES.....	252
7.6 RELIGIOSIDADE.....	255
7.7 TRABALHO DO PEÃO DE BOIADEIRO	257
7.8 VIAGENS	260
7.9 VIDA NO CAMPO E RELAÇÃO COM A NATUREZA.....	261
7.10 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE A MÚSICA EM CENA EM "PARAÍSO" ..	267
8 CONCLUSÃO.....	272
9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	278
10 ANEXOS	283

1 INTRODUÇÃO

Passados 25 anos desde o início das pesquisas acadêmicas envolvendo a teledramaturgia no Brasil¹, pode-se dizer que a telenovela é, definitivamente, um objeto privilegiado para estudos que visam a compreensão cultural e social. A força que este gênero de ficção seriada televisiva tem em nosso país mostra que sua atuação está diretamente ligada ao equilíbrio social e, portanto, está entranhada na cultura, no comportamento e no pensamento brasileiros.

Conforme Roberto Ramos (1986), a frase "No ar, mais um campeão de audiência", utilizada pela Rede Globo para anunciar algumas de suas telenovelas, funciona como um slogan que traz credibilidade, já que este gênero foi o responsável pela consolidação da programação da emissora e por sua consequente conquista da liderança nacional. Este processo ocorreu paralelamente a grandes mudanças na sociedade brasileira, entre as quais nos interessa especialmente a urbanização do país: muitas pessoas oriundas do campo buscavam se adequar à realidade das metrópoles em um momento de mudanças em sua identidade cultural (Marques de Melo, 1988).

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

¹ O livro "Telenovela, história e produção", de Renato Ortiz, Sílvia Borelli e José Mário Ortiz Ramos, lançado em 1989, marca o início das pesquisas brasileiras sobre telenovelas, que até então eram consideradas, no ambiente acadêmico, apenas alienação para as massas.

Silva, no horário das 20h da Rede Globo, leva a uma relativização da suposta necessidade de retração do universo metropolitano nas obras de ficção transmitidas pela TV. Todavia, é em 1990, com a estreia de "Pantanal" às 21h30, exibida pela TV Manchete e, novamente, escrita por Benedito Ruy Barbosa, que o paradigma da essencialidade da cultura e dos modos de vida urbanos na TV é quebrado. Depois dos bons índices de audiência da trama (BORELLI; PRIOLLI, 2000), Barbosa voltou à Rede Globo para fazer telenovelas rurais no horário nobre.

Apesar do retorno à faixa das 18h a partir dos anos 2000, pode-se dizer que a telenovela rural se firmou como um subgênero viável e bem sucedido da teledramaturgia, retratando, sobretudo, aquilo que podemos chamar de cultura caipira, seja através de uma perspectiva saudosista, para aqueles que abandonaram o campo, seja com o pressuposto de que esta formação cultural ainda sobrevive, apesar da mudança do país demográficas do país.

Contudo a ambientação em pequenas cidades interioranas não livra estas telenovelas da influência urbana, já que autores como Ramos (1986) afirmam que os modos de ser e pensar metropolitanos, sobretudo os da Zona Sul do Rio de Janeiro, permanecem firmes como matéria-prima para a feitura de qualquer telenovela, inclusive as que se passam longe da metrópole. A este fenômeno o autor chama de "cultura Zona Sul", que se manifestaria numa tendência que a teledramaturgia tem de privilegiar a retratação dos costumes e os padrões de consumo de uma classe dominante representada pelas pessoas que vivem na Zona Sul do Rio de Janeiro.

Partindo-se das ideias de caráter múltiplo das identidades brasileiras, da prevalência da chamada cultura Zona Sul nas telenovelas e do sucesso das tramas rurais chegamos às variáveis abordadas nesta dissertação. São elas: telenovela, identidade, cultura Zona Sul e cultura caipira. Assim, a proposta deste trabalho é analisar como se dá a representação do homem interiorano em uma telenovela com o maior grau de atualidade

possível, que se possa classificar como uma trama rural. Neste contexto, selecionamos a segunda versão de "Paraíso", de Benedito Ruy Barbosa, que foi adaptada por Edmara Barbosa e Edilene Barbosa (filhas do autor) e exibida entre março e outubro de 2009 pela Rede Globo. A opção foi feita em virtude da tradição deste autor em ambientar suas histórias no interior do país e da possibilidade de se desenvolver uma pesquisa baseada no contexto contemporâneo e pós-moderno das identidades fluidas, já que nossa principal matriz teórica é a corrente dos Estudos Culturais.

Desta maneira, a temática norteadora deste trabalho é a identidade interiorana mostrada em "Paraíso" e as aproximações ou distanciamentos da cultura caipira, retratada em seu enredo, em relação à cultura Zona Sul, predominante nas obras de ficção televisiva brasileiras. Assim, sobressaem-se questões como: A telenovela analisada resgata características da cultura caipira tradicional? Ela contém algum traço da cultura Zona Sul? Há, em seu conteúdo, aproximações ou relações entre a cultura interiorana e a metropolitana? A cultura caipira é colocada de um ponto de vista favorável? Enfim, são perguntas a serem respondidas nos capítulos que se seguirão.

Naturalmente, para a realização da análise pretendida, é necessário que se passe por uma abordagem do conceito e das discussões sobre identidade; por uma investigação sobre os traços e características da cultura interiorana a ser estudada na telenovela em questão - no caso, a cultura caipira -; por alguns apontamentos sobre a atuação da telenovela no contexto brasileiro, a cultura Zona Sul e as telenovelas rurais; e também por algumas considerações a respeito dos caminhos metodológicos a serem seguidos na análise teledramatúrgica propriamente dita. Esta é a rota por que passam os primeiros capítulos do presente trabalho.

Assim, o capítulo inicial aponta as discussões teóricas sobre o conceito de identidade, a interação entre identidade e diferença, além da identificação e da projeção, como

mecanismos psicológicos de conexão entre o telespectador e a telenovela. A este respeito, recorre-se às visões do Interacionismo Simbólico e, especialmente, dos Estudos Culturais, que consideram a identidade um fenômeno simbólico consequente das relações sociais cotidianas e das discursividades presentes nestas relações.

Já o terceiro capítulo trata das relações entre campo e cidade, da caracterização da cultura caipira e do processo que culminou em seu contato com os modos de ser e pensar dos grandes centros. Destacam-se assim, os apontamentos sobre os modos de organização e pensamento das sociedades caipiras tradicionais para que se procure, mais tarde, na análise teledramatúrgica, resquícios desta identidade.

O capítulo seguinte aborda a influência da telenovela no dia-a-dia do telespectador e caracteriza a chamada cultura Zona Sul ponderando a respeito de sua predominância e priorização na teledramaturgia, além de destacar a preservação das telenovelas rurais como subgênero consolidado da ficção seriada televisiva, apesar da dominação dos modos de ser e pensar metropolitanos. Neste sentido, a parte final do capítulo se dedica a alguns comentários a respeito da teledramaturgia rural.

O quinto capítulo é dedicado à caracterização do enredo da obra de ficção seriada televisiva selecionada e aos rumos metodológicos seguidos na análise realizada nos capítulos seguintes. Objetiva-se expor aspectos essenciais da narrativa para que o leitor que não assistiu à telenovela possa compreender melhor as observações sobre a identidade interiorana em "Paraíso", que está intimamente ligada a aspectos narrativos. A metodologia escolhida é a análise de conteúdo, com a subdivisão dos elementos investigados em categorias temáticas a partir das quais obtêm-se a organização do objeto de análise.

Optou-se, para o desenvolvimento da análise de conteúdo contida nos dois últimos capítulos, pela observação preliminar de todos os 173 capítulos da obra teledramatúrgica escolhida, na busca pela obtenção de uma visão geral da narrativa para que se destacassem

cenas e aspectos representativos da cultura interiorana e de uma possível relação com os modos de ser e pensar urbanos. Esta escolha se deve à crença de que uma amostra reduzida poderia se ater a capítulos de menor importância na trama, deixando de lado momentos relevantes do desenvolvimento do enredo e acarretando perdas para o trabalho.

Os dois últimos capítulos se dedicam, respectivamente, à análise das personalidades e de momentos de destaque na trajetórias narrativa de todos os personagens da trama e à análise das inserções musicais em que personagens aparecem interpretando canções ao longo da trama, já que as manifestações musicais são um dos aspectos de maior relevância da cultura caipira. Nestes dois capítulos, encontram-se descritas algumas cenas de destaque, porque acreditamos que adentrar o contexto narrativo é uma maneira de enriquecer o trabalho e permitir ao leitor uma visão mais aprofundada do tema.

Então, no sexto capítulo, o leitor encontrará uma divisão da lista de personagens de "Paraíso" em categoriais, elaboradas de acordo com a função de cada um deles no contexto narrativo. Optamos por uma análise a partir dos personagens porque o objetivo generalizado da presente dissertação é investigar a identidade interiorana na telenovela escolhida, e acreditamos que um bom caminho para isto seja partir das identidades individuais propostas pela trama. Assim, cada categoria de personagens é tratada em um subcapítulo, destacando-se, é claro, suas características e atitudes concernentes à cultura e à identidade caipira.

Finalmente, o último capítulo se desenvolve a partir da observação das inserções de apresentações musicais dentro da telenovela, além da importância das rodas de viola em várias situações dramáticas. Assim, faz-se um apanhado de todas as canções² presentes ao longo da narrativa teledramatúrgica, que são também subdivididas em categorias, estas baseadas nas temáticas de suas letras, para observar se sua participação na trama revela uma

² É importante esclarecer que, como o leitor verá mais adiante, a análise da música em cena se restringe às canções interpretadas ou tocadas por personagens dentro do contexto narrativo, não englobando as inserções de música incidental.

possível valorização da cultura interiorana e se há, neste contexto, uma contribuição para o desenvolvimento do enredo.

É importante ainda esclarecer que, nas ocasiões em que optamos por transcrever trechos de diálogos da telenovela, o fizemos tentando manter a maior lealdade possível ao linguajar utilizado pelos personagens que, vale recordar, são representantes de uma cultura interiorana cheia de expressões próprias. Portanto, o leitor não deve se admirar ao encontrar, porventura, alguns (na verdade, muitos) erros ortográficos nestas citações. Acreditamos que transferindo as falas dos personagens para um linguajar culto estaríamos ignorando um elemento importante da narrativa, uma característica definidora da representação do indivíduo caipira.

Dito tudo isto, vamos ao trabalho.

2 IDENTIDADE, CULTURA E PERTENCIMENTO

Vou mastigando o mundo e ruminando
E assim vou tocando essa vida 'marvada'³

O presente capítulo busca compreender as questões relacionadas à identidade e, para isso, partimos, prioritariamente, dos pensamentos da corrente dos Estudos Culturais, por considerarmos seus pontos de vista condizentes com o estudo que se pretende fazer sobre a representação da identidade interiorana na telenovela brasileira. Segundo Kellner (2001, p. 75), “O mais emocionante dos estudos culturais está no fato de ser esse um campo novo e aberto, em processo de construção e reconstrução, em que quaisquer intervenções devem apenas tentar criar algumas novas perspectivas ou análises, e não realizar fechamentos teóricos”. É nesta perspectiva que procuraremos abordar, a seguir, questões relativas à identidade, à globalização, à nacionalidade, à identificação e à projeção, como processos de interação do indivíduo com os produtos midiáticos.

2.1 SOBRE IDENTIDADES E INTERAÇÕES

Os Estudos Culturais britânicos consideram a identidade um fenômeno simbólico consequente das relações sociais cotidianas e das discursividades presentes nestas relações. Stuart Hall (2006) fala de um declínio das antigas identidades, do surgimento de novas identidades fragmentadas e de um sujeito que era, supostamente, unificado e agora passa por uma crise identitária. Ele acredita que o processo pelo qual estamos passando na pós-modernidade é muito amplo e tem abalado as referências de uma visão estável do mundo social.

³ Versos da canção "Vide vida marvada", de Rolando Boldrin.

Estas ideias nos parecem muito condizentes com a realidade das comunidades interioranas brasileiras diante de fatores como a globalização e a homogeneização cultural. Hall concorda com a ideia de que estamos em um momento de descentralização, deslocamento e fragmentação das identidades, porém, deixa claro que não pretende tirar conclusões definitivas sobre o assunto, pois o conceito de identidade é complexo e a opinião dos estudiosos da sociologia ainda está dividida.

A ideia das identidades em colapso presume a fragmentação da paisagem cultural de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que tem consequências sobre as identidades pessoais, pois muda a visão que temos de nós próprios, o que é classificado por Stuart Hall (2006) como a perda do sentido de si, ou seja, um deslocamento do sujeito do mundo social e de si mesmo.

Para entender este fenômeno, o pesquisador aponta a existência de três sujeitos ao longo da história do pensamento ocidental. O primeiro deles é o iluminista, que seria um indivíduo centrado, unificado, dotado da capacidade da razão, consciência e ação, o centro de sua identidade seria um núcleo interior que emergiria com seu nascimento e se desenvolveria com ele, sendo esta uma concepção individualista da identidade. Já o sujeito sociológico teria um núcleo interior que não é autônomo ou autossuficiente, pois seria formado em relação às outras pessoas, esta é uma concepção interativa colocada em voga pelos adeptos do Interacionismo Simbólico, para quem a identidade seria a responsável pela costura do sujeito à estrutura.

Haveria, a partir daí, um processo de fragmentação em que surgiriam, para um mesmo sujeito, várias identidades que podem se contradizer, tornando o processo de identificação provisório e problemático, o que caracteriza o terceiro sujeito apontado por Hall: o pós-moderno, dotado de uma identidade móvel, definida historicamente e não biologicamente, podendo ele assumir identidades diferentes em momentos diferentes, sem

uma unificação. Este último, portanto, seria o objeto de nosso estudo: um sujeito fragmentado, composto de várias identidades, que podem ser contraditórias. “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2006, p.13).

Kellner (2001) fala da interpretação do "pós moderno" como uma tendência cultural que se opõe aos valores e comportamentos tradicionais, mas também levanta a possibilidade de se interpretar a pós-modernidade como a coexistência ou mistura de estilos e formas culturais tradicionais, modernas e pós-moderna, fator que nos permite aproximar seu pensamento com a ideia do sujeito pós-moderno proposto por Hall (2006). Esta coexistências de várias culturas e identidades é o princípio teórico desta dissertação, já que consideramos a ideia de um sujeito interiorano complexo, que conserva certas tradições e visões de mundo sem deixar de ser influenciado por outras formas culturais.

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (HALL, 2006, p. 12).

Woodward (2009), baseada nos pensamentos de Stuart Hall, afirma que, mesmo nos vendo como uma mesma pessoa em nossos diferentes encontros e interações, é fácil constatar que somos posicionados de maneiras diferentes em diferentes momentos e lugares, de acordo com os diversos papéis sociais que exercemos. Em outras palavras, assumimos identidades diferentes conforme a ocasião, pois somos posicionados pelas restrições e expectativas sociais que surgem conforme a situação.

No que se refere às expectativas sociais abordadas por Woodward, podemos fazer uma ligação com os pensamentos da corrente do Interacionismo Simbólico. Neste sentido é impossível não citar Goffman (1985), que faz uma analogia entre o homem em sociedade e o

ator no palco. Para o autor, os indivíduos representam a si mesmos e a suas atividades às outras pessoas, que constituem uma plateia. Sua representação se dá em função desta plateia, do momento e do cenário.

O ato de se expressar, explica o pesquisador, abrange duas atividades: a expressão que o homem transmite - que engloba os símbolos verbais e seus substitutos num processo comunicacional tradicional - e a expressão que ele emite - referente a ações consideradas sintomáticas do ator. Este último pode transmitir inverdades voluntariamente pelos dois processos, implicando, respectivamente, em fraude e dissimulação.

Nesta perspectiva, a representação de uma atividade sempre será diferente da atividade em questão. O autor acredita que o homem sempre se interessa em ter o controle do comportamento de sua plateia, principalmente em relação a ele. E é claro que ele procura se mostrar sob um ponto de vista favorável, ou seja, corresponder às expectativas sociais. Assim, a plateia pode dividir sua “interpretação” em duas partes: uma transmitida pela comunicação verbal, sobre a qual o “ator” tem maior controle, e outra relativa às expressões que ele emite e sobre a qual parece ter menor autonomia.

Nas representações, as definições projetadas geralmente ocorrem com a ajuda de mais de um participante. Neste ponto, o autor introduz a idéia de “equipes”, se referindo a grupos de pessoas que contribuem conjuntamente para uma encenação. Existem dois elementos importantes do relacionamento entre os componentes de uma equipe: a situação de dependência recíproca e a familiaridade, aspectos que tão bem se encaixam no contexto das comunidades interioranas, no que se refere, por exemplo, às práticas de auxílio mútuo, como veremos no próximo capítulo.

Nenhum indivíduo deverá pertencer à equipe e à plateia ao mesmo tempo, para que a impressão que a equipe causa seja mantida. O autor faz uma analogia entre as equipes e as sociedades secretas, devido à necessidade de manutenção do caráter e da extensão da

cooperação que permite o sucesso da representação em segredo. Há fatores que fornecem informação destrutiva, rompendo o objetivo da equipe de manter uma determinada definição da situação.

De acordo com Woodward (2009), as diferentes identidades que assumimos podem entrar em conflito: "Podemos viver, em nossas vidas pessoais, tensões entre nossas diferentes identidades quando aquilo que é exigido por uma identidade interfere com as exigências de uma outra." (WOODWARD, 2009, p. 31-32). Neste sentido, suas ideias se aproximam das de Goffman - apesar dos dois pesquisadores pertencerem a correntes teóricas diferentes -, quando pensamos nas colocações de que o indivíduo não pode atuar e estar na plateia, ou seja, daí surgem os conflitos entre as várias identidades assumidas por um mesmo sujeito.

Conforme Kellner (2001), a identidade se forma em um terreno de luta, no qual os sujeitos fazem escolhas referentes a seus próprios significados culturais e estilos, em um processo que implica na afirmação de determinados pilares identitários em detrimento de outros. Trata-se de um movimento constante, já que, como sabemos, identidades diferentes podem ser assumidas em diferentes situações e momentos da vida do sujeito.

A visão dos Estudos Culturais mostra que as identidades estão sempre sendo formadas, são sempre incompletas. Para Hall (2006), as sociedades modernas são definitivamente sociedades de mudança constante. Segundo ele é este traço que diferencia as sociedades ditas "tradicionais" daquelas consideradas modernas. Baseado no pensamento de Laclau (1990), o autor evoca o conceito de deslocamento para retratar as sociedades modernas: como as estruturas deslocadas, que têm seu centro deslocado sem que seja substituído por um outro, as sociedades modernas não possuem nenhum princípio articulador único e não são desenvolvidas conforme o desdobramento de uma única causa ou lei. Ele ressalta que a sociedade não é um todo unificado e bem delimitado. Ao contrário, é descentrada por forças fora de si mesma.

Por outro lado, Bhabha (2007) evoca a necessidade de se compreender a atualidade da ação humana e do mundo social como um momento em que algo está fora de controle, mas não fora da possibilidade de organização. O autor fala da existência como sensação de sobrevivência, já que, para ele, estamos nas fronteiras do presente, em que o tempo é descrito por definições com o prefixo “pós” e a cultura é sempre colocada no “além”. O prefixo “pós”, observa o autor, pode querer indicar uma sequencialidade ou polaridade, quando se detecta um presente desconexo e deslocado. Há, portanto, uma sensação de desorientação, uma vez que tempo e espaço estão se cruzando para produzir figuras de identidade e de diferença, o que resulta em novas estratégias de subjetivação e novos signos de identidade. Conforme sua linha de pensamento, na atualidade, está ocorrendo uma negociação das ideias de nação, interesse comunitário e valor cultural.

Conforme o pensamento de Hall (2006), é a globalização quem está deslocando as identidades culturais nacionais na atualidade. Segundo ele, a modernidade se constitui tanto numa tendência à globalização quanto no desejo de autonomia nacional, mostrando uma contradição. A globalização comprime o espaço-tempo, ou seja, as coordenadas dos sistemas de representação, ocasionando impactos sobre a maneira de localização e representação das identidades. O fenômeno da homogeneização cultural, conceito chave quando pensamos na chamada "Cultura Zona Sul" como representante de uma identidade nacional na telenovela brasileira, é uma consequência daquilo que o pesquisador chama de "supermercado cultural":

Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha. Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribuiu para esse efeito de “supermercado cultural”. No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a identidade, ficam reduzidas a uma espécie de língua franca internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. Este fenômeno é conhecido como “homogeneização cultural” (HALL, 2006, p. 75-76).

Ao falar das tensões entre o global e o local, Hall afirma que é preferível que se pense em novas articulações entre estes dois polos, e não no primeiro como substituto do segundo. Além disso, a globalização é distribuída desigualmente ao redor do globo. Para o autor, a globalização caminha conjuntamente com o reforço das identidades locais, é um processo desigual e retém alguns aspectos da dominação global ocidental, o que pode ser visto através do fenômeno da migração, tão comum entre as comunidades interioranas devido, por exemplo, à mecanização da agricultura e da busca por melhores condições de vida nas grandes cidades.

A visão de Stuart Hall é compartilhada por Canclini (2007), que não acredita na necessidade de se fazer uma opção entre defender uma identidade ou se globalizar. Para ele, os estudos que melhor esclarecem o processo da globalização não são os que buscam uma revisão das questões identitárias isoladas, e sim os que possibilitam a compreensão daquilo que se pode ser e fazer com os outros ou de como se pode encarar a heterogeneidade, a desigualdade e a diferença.

Ainda a respeito do impacto da globalização sobre a identidade cultural, Woodward (2009) afirma que a primeira pode produzir diferentes resultados sobre a segunda. Para ela, a homogeneização cultural, sendo um resultado da globalização, pode distanciar a identidade da comunidade e da cultura locais. Por outro lado, ela também pode suscitar uma resistência que fortalecerá as identidades nacionais ou locais, ou, ainda, poderá provocar o surgimento de novas posições identitárias.

Podemos, a partir destes pensamentos sobre o local e o global, interpretar a identidade interiorana brasileira em relação à cultura da mídia, que privilegia a retratação dos hábitos e do estilo de vida da Zona Sul carioca. Colocando-se a cultura interiorana como pertencente ao âmbito local e as representações midiáticas - que pretensamente procuram criar uma identidade brasileira - no âmbito global ou da homogeneização cultural, supomos que as

identidades locais não estão sendo, simplesmente, destruídas. Porém, elas não se mantêm imutáveis: há um processo de criação de novas identificações locais (interioranas) e globais (midiáticas), em que umas se apropriam e transformam as outras e vice-versa. Este processo ocorre quando pensamos nas telenovelas rurais, objeto deste estudo, que buscam mostrar o Brasil interiorano, mas guardam resquícios da cultura homogeneizada.

Representantes do Interacionismo Simbólico, Berger e Luckmann (2007) apontam o hábito como uma ação que se repete e se molda em um padrão característico da vida cotidiana, como os tipos de representações sociais expostos na tela TV. Para os autores, a cotidianidade é uma realidade interpretada pelas pessoas, subjetivamente dotada de sentido por apresentar um mundo considerado coerente. Quando há uma tipificação recíproca de um hábito por tipos de atores acontece o que os autores chamam de institucionalização, que estabelece padrões de conduta e implica em controle e historicidade. Trazendo estes conceitos para os nossos estudos sobre a cultura da mídia, esta pode ser vista como uma instituição da atualidade, que estabelece, por meio de suas representações, os padrões de conduta. Conforme o pensamento dos autores, são os indivíduos com suas localizações sociais e interesses concretos que legitimam as instituições e os universos simbólicos, entre eles, podemos incluir na atualidade a televisão com sua ficção seriada.

Quando uma determinada ação é institucionalizada ela também está submetida ao controle social, cujos mecanismos são necessários nos processos de historicização e objetivação das instituições. Uma vez concebidas, as instituições tendem a perdurar, porém isso não significa que este seja um processo irreversível. Os mundos sociais são totalmente passíveis de modificação, não sendo, de forma alguma, estáticos. Eles, como afirmam veementemente os autores, estão sujeitos à intervenção dos homens, e sua mudança ou “complexificação” ocorre de acordo com o surgimento de formas mais complexas de conhecimento, visão que conversa com o conceito de identidade dos Estudos Culturais.

Assim, não consideramos definitivas as prioridades da representação midiática, no que se refere, por exemplo, à Cultura Zona Sul e à cultura interiorana.

No próximo subcapítulo, abordaremos as questões relativas à identidade e à diferença, a nosso ver, fundamentais para a compreensão das culturas interioranas no contexto da homogeneização cultural.

2.2 IDENTIDADE E DIFERENÇA

Começamos aqui a abordar os contatos e os atritos entre diferentes identidades, também com o objetivo de relacionar a discussão teórica ao nosso objeto, já que trataremos, mais tarde, de questões como as características da cultura interiorana e seu contato com outras formações identitárias.

Woodward (2009) afirma que as identidades são relacionais, ou seja, dependem, para sua existência, de outras identidades que lhe fornecem suas condições de existência. “As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social” (WOODWARD, 2009, p. 39).

Para a autora, a questão identitária envolve sempre relações de poder, inclusive o poder de definição de quem deve ser considerado incluído e excluído. Conforme seu pensamento, a identidade é moldada pela cultura quando esta dá sentido à experiência e torna possível a opção entre várias identidades por meio de um modo específico de subjetividade. Porém, ela lembra que os indivíduos são constrangidos não só pelas diversas possibilidades oferecidas pela cultura, mas também pelas relações sociais.

Uma característica comum à maioria dos sistemas de pensamento parece ser, portanto, um compromisso com os dualismos pelos quais a diferença se expressa em termos de oposições cristalinas - natureza/cultura, corpo/mente, paixão/razão. As autoras e os autores que criticam a oposição binária argumentam, entretanto, que os

termos em oposição recebem uma importância diferencial, de forma que um dos elementos da dicotomia é sempre mais valorizado ou mais forte que o outro (WOODWARD, 2009, p. 50).

A autora se baseia nos argumentos de Derrida, para quem as oposições binárias são um meio de fixação dos significados e também uma forma de garantia da permanência das relações de poder existentes. Assim, há, em certo grau, um consenso entre os membros de uma sociedade sobre como classificar as coisas para manter uma ordem social. Conforme Woodward, o que compreendemos como cultura está relacionado a estes sistemas de significação partilhada.

Silva também aborda o processo de classificação, que, segundo ele, é central na vida social, pois, quando dividimos o mundo entre o "eu" ou o "nós" e os "outros", o estamos classificando. Então, a identidade e a diferença estão ligadas às maneiras como a sociedade realiza classificações, que são sempre feitas a partir do ponto de vista da identidade. Assim, os agrupamentos de classificação são assimétricos e o ato de classificar significa também hierarquizar.

Conforme Silva (2009), em uma oposição binária, um dos termos sempre recebe valor positivo enquanto o outro fica com a carga negativa. Para o autor, a identidade e a diferença são relações sociais e estão sujeitas a vetores de força, ou seja, onde existe a diferenciação, existe o poder. Portanto, elas são impostas, e não simplesmente definidas, são disputadas e não convivem harmoniosamente. "O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes (SILVA, 2009, p. 81).

Stuart Hall (2006) afirma que as sociedades da modernidade tardia possuem a diferença como característica e são atravessadas por antagonismos sociais que produzem diferentes "posições de sujeito" ou, simplesmente, identidades. Sendo assim, estas sociedades não se desintegram porque seus diferentes elementos e identidades podem, dentro de

determinadas circunstâncias, ser articulados conjuntamente, ainda que esta articulação seja sempre parcial. Ou seja, estas sociedades permanecem até certo ponto coesas porque a estrutura da identidade permanece aberta e não devido a uma suposta unicidade ou homogeneidade.

Para Hall (2006), as culturas nacionais são também estruturas de poder cultural, pois, apesar delas serem uma de nossas principais fontes de identidade cultural, as nações são sempre compostas por diferentes grupos que, em sua maioria, foram unificados por um longo processo de conquistas. Além disso, as nações são compostas de diferentes classes sociais, grupos étnicos e de gênero, e as nações ocidentais da modernidade foram centros de impérios que exerceram uma hegemonia cultural sobre os colonizados. “Para dizer de forma simples: não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, mas a cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional” (HALL, 2006, p. 59).

Por estas razões, o autor propõe a noção de cultura nacional como um dispositivo discursivo de representação da diferença como unidade, sendo, portanto, a nação uma comunidade simbólica. Ele destaca que a ideia de culturas nacionais deve ser vista como "moderna", já que "a lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional" (HALL, 2006, p. 49). O pesquisador afirma que é preciso ter em mente, quando se fala no deslocamento das identidades nacionais, a maneira como as culturas nacionais "costuram" as diferenças numa única identidade. Ou seja, no caso brasileiro, podemos pensar na maneira como a mídia tenta unificar a diversidade cultural de um país continental homogeneizando-a nas formas de ser e pensar da sociedade carioca.

O estudioso afirma que as culturas nacionais são compostas, além das instituições culturais, também pelos símbolos e representações: uma cultura nacional, então, seria um discurso que influencia e organiza nosso modo de agir e nossa concepção sobre nós mesmos. Assim, as culturas nacionais constroem identidades ao produzirem sentidos sobre a nação com os quais podemos estabelecer identificações. Estes, estão presentes nas histórias sobre a nação, nas memórias que conectam seu presente e seu passado e nas imagens que dela são construídas.

Hall (2006) cita cinco estratégias representacionais que são utilizadas na construção da ideia de pertencimento ou identidade nacional. A primeira delas é a narrativa da nação contada nas histórias, na literatura nacional, na cultura popular e na mídia. Estas narrativas dão origem a estórias, cenários, símbolos, imagens e rituais que simbolizam as experiências compartilhadas que dão sentido à nação. Como integrantes de tal comunidade, nos vemos como que compartilhando destas narrativas, como acontece no Brasil com fenômenos ligados ao carnaval e ao futebol, para citar os exemplos mais recorrentes. A segunda estratégia diz respeito à ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade, ou seja, à ideia de que os elementos característicos da nacionalidade permanecem imutáveis ao longo da história. No Brasil, podemos conceber as ideias da malandragem e do "jeitinho brasileiro" como sinônimos de uma brasilidade imutável.

A terceira estratégia apontada por Hall (2006) é a existência de uma "invenção da tradição", ou seja, de tradições que buscam parecer antigas, mas têm origem recente ou são inventadas. Estas tradições são práticas que buscam fundir à sociedade determinados valores ou normas comportamentais por meio da repetição, que implica a continuidade com um passado histórico. Já a quarta, está relacionada ao mito fundacional, ou seja, "uma estória que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo 'real', mas de um tempo 'mítico'" (HALL,

2006, p. 54-55). Por fim, a última estratégia consiste na ideia de um povo puro ou original que, contudo, raramente persiste ou exercita o poder no contexto das realidades do desenvolvimento nacional.

Hall (2003) chama de tradição o cordão umbilical que liga as pessoas às suas culturas de origem, ou seja, a um núcleo que supostamente seria imutável e atemporal. É esta ligação a responsável pela manutenção de uma identidade cultural. Porém o autor trata estas ideias como um mito, ressaltando, é claro, seu potencial de formatar imaginários coletivos, influenciar ações, dar sentido à nossa história e significado às nossas vidas.

Os mitos fundadores são, por definição, transistóricos: não apenas estão fora da história, mas são fundamentalmente aistóricos. São anacrônicos e têm a estrutura de uma dupla inscrição. Seu poder redentor encontra-se no futuro, que ainda está por vir. Mas funcionam atribuindo o que predizem à sua descrição do que já aconteceu, do que era no princípio. Entretanto, a história, como a flecha do Tempo, é sucessiva, senão linear. A estrutura narrativa dos mitos é cíclica. Mas dentro da história, seu significado é frequentemente transformado (HALL, 2003, p. 29).

Portanto, o discurso da cultura nacional constrói identidades a serem colocadas ambigualmente entre o passado e o futuro, equilibrando-se entre o desejo de retorno a glórias passadas e o impulso por avançar em direção à modernidade. Diante das estratégias expostas, fica evidenciado que, como afirma Silva (2009, p. 96), "a identidade e a diferença não são entidades preexistentes, que estão aí desde sempre ou que passaram a estar aí a partir de algum momento fundador, elas não são elementos passivos da cultura, mas têm que ser constantemente criadas e recriadas".

Para Bhabha (2007), o reconhecimento causado pela tradição é uma forma parcial de identificação. A aparência do passado não é um signo fiel da memória histórica, mas uma estratégia de representação. No pós-colonialismo, está havendo uma redefinição no conceito de culturas nacionais homogêneas e uma evidência da transnacionalidade e do hibridismo das comunidades imaginadas. O autor recorda que, para Fanon, o sujeito colonial é historicizado na associação heterogênea dos textos da história, da literatura, da ciência e do mito. Bhabha se

preocupa com a construção do sujeito, questionando a maneira como se representa a alteridade no que se refere ao pós-colonialismo. O discurso colonial, para ele, envolve perspectivas estereotipadas do sujeito dominado e do dominador, e não valoriza as diferenças culturais. A articulação social da diferença é uma negociação complexa, por sua intenção de dar valor aos hibridismos culturais.

Já para Canclini (2008, p.105), "a coesão das culturas nacionais e urbanas foi gerada e sustentada, em parte, graças ao fato de as artes cultas e populares proporcionarem iconografias particulares como expressão de identidades locais". De acordo com o autor, os repertórios folclóricos locais não desaparecem, tanto quando se pensa naqueles ligados às artes cultas quanto às populares. Contudo, seu peso diminui num contexto em que as culturas eletrônicas transnacionais são hegemônicas, a vida social urbana passa a acontecer nos centros comerciais em detrimento dos centros históricos e os passeios deixam de acontecer nos parques, se deslocando para os shoppings.

A pesquisa feita por Canclini (2008) nos leva à conclusão de que, anteriormente, uma estratégia unificadora mantinha a ideia das diferenças culturais entre as cidades de um mesmo país como modos particulares dentro de um "ser nacional" comum, ou seja, as diferenças, por exemplo, entre paulistanos e cariocas eram interessantes para o folclore ou o humor regional, mas quase não se colocava em dúvida a ideia de que as brigas entre irmãos era contida pela profunda unidade nacional. No entanto, de acordo com o antropólogo, o simulacro das monoidentidades se tornou inverossímil e explodiu mais visivelmente nas grandes cidades a partir da segunda metade do século XX. O autor compara a composição das cidades à de um videoclipe por funcionar como "uma montagem efervescente de imagens descontínuas" (CANCLINI, 2008, p. 122).

Canclini (2008) cita o exemplo dos nordestinos, mineiros e gaúchos que vivem em São Paulo, já que vários estudos têm colocado em evidência a heterogeneidade da população

paulistana. Conforme sua visão, mesmo que a metrópole crie padrões uniformes e remodele os hábitos locais subordinando-os a estilos "modernos" de trabalhar, se vestir e se distrair, a homogeneização do consumo e da sociabilidade não determina o fim das particularidades. Em outras palavras, os migrantes reproduzem nas cidades em que se estabelecem marcas étnicas de sua cultura de origem. De acordo com Canclini, o próprio é mais intensamente construído através do que é imaginado sobre os outros quando se pensa numa época globalizadora, ou seja, a constituição das cidades está relacionada não só ao que acontece em seus territórios, mas também passa pela maneira como migrantes, turistas, mensagens e bens de outras localidades a atravessam.

Conforme Canclini (2008, p. 89), "é mais árduo conciliar o multiculturalismo em processos coletivos do que dentro de um indivíduo". Para o pesquisador, a coexistência de indústrias comunicacionais e das tradições indígenas, do global e do local, não evita as lutas e discriminações. Em sua pesquisa acerca do Festival da Cidade do México, ele percebeu que ao tentar unir o culto e o popular, o mexicano e o estrangeiro em um só programa, a organização do Festival se deu conta de que, por exemplo, os roqueiros se manifestavam negativamente através de assobios quando se anunciava a música romântica e que os amantes do balé ou do folclore indígena julgavam o rock desprovido de legitimidade para participar de um programa artístico. Para o autor, conflitos desta natureza se reproduzem entre as pessoas que defendem as culturas locais e aquelas que buscam transnacionalizar a cidade.

O autor, como antropólogo, afirma não objetivar somente a compreensão de como as pessoas conciliam a velocidade da cidade globalizada e o ritmo mais lento de um território próprio. Ele assume também a tarefa de explicar de que maneira uma maior comunicação e racionalidade aparentes da globalização resultam em novas formas de racismo e exclusão. Segundo seu pensamento, os antropólogos não podem se contentar com a apologia da diferença diante das reações fundamentalistas crescentes nas grandes cidades atualmente.

Sendo assim, o pesquisador busca imaginar formas de fazer com que o uso da informação internacional e a necessidade de se estar arraigado ao local coexistam sem as hierarquias discriminatórias, resultando num multiculturalismo democrático e inteligente.

Woodward (2009) afirma que são frequentes as reivindicações essencialistas que buscam definir se um indivíduo pertence ou não a um grupo identitário. Segundo a autora, apesar de algumas destas reivindicações terem como base aspectos étnicos e de parentesco, a maioria delas está calcada em versões essencialistas da história, que é construída e representada como verdade imutável.

Homi Bhabha (2007) também fala em identidade em termos da diferença e de como uma participa da constituição da outra. Segundo o autor, até mesmo a hegemonia precisa de imagens alternativas ou antagônicas, ou seja, requer uma alteridade para ser efetiva. O local da cultura implica, porém, que a diferença reproduza uma relação de dominação. O autor busca ressaltar a importância dada à afirmação das tradições culturais e recuperar histórias reprimidas dos povos subordinados no colonialismo. Por outro lado, ele lembra que a importância de afirmar as necessidades espirituais e intelectuais surge da imposição das ideias estrangeiras, estruturas de poder e representações culturais. Está aí demarcada a relação entre a identidade e a diferença.

Conforme o raciocínio de Silva (2009), a identidade pode, simplesmente, ser concebida como aquilo que se é, enquanto a diferença seria aquilo que o outro é. “É fácil compreender, entretanto, que identidade e diferença estão em uma relação de estreita dependência. A forma afirmativa como expressamos a identidade tende a esconder essa relação” (SILVA, 2009, p. 74). Para o pesquisador, se no mundo prevalecesse a homogeneidade e todas as pessoas compartilhassem a mesma identidade, as afirmações identitárias não fariam sentido. Ele destaca que a identidade e a diferença se originam no mundo social e cultural, e não no natural.

Conforme Canclini (2008), as chamadas "teorias do contato cultural" costumam estudar os contrastes entre os diferentes grupos apenas com base no que os diferencia. Contudo a maior parte das situações de interculturalidade acontece, na atualidade, não apenas por meio das diferenças entre culturas que se desenvolveram separadamente. Elas precisam ser pensadas a partir dos modos desiguais com que os diferentes grupos se apropriam de elementos de várias sociedades, os combinam e os transformam.

Para o autor, nos relacionamos com muitas culturas devido à grande circulação de pessoas, capitais e mensagens a que temos acesso e, neste contexto, nossa identidade não pode ser definida pela simples associação a uma comunidade nacional. Portanto não podemos pensar, no âmbito da pesquisa aqui desenvolvida, apenas na ideia da diferença (entre o urbano e rural ou entre a Zona Sul carioca e o interior do país), mas também no que diz respeito às hibridizações. "Hoje a identidade, mesmo em amplos setores populares, é poliglota, multiétnica, migrante, feita com elementos mesclados de várias culturas" (CANCLINI, 2008, p. 131).

Neste contexto, pensando sobre a identidade e a diferença no que se refere à teledramaturgia, são interessantes os estudos de Almeida (2003, p. 58; 87-88), feitos em Montes Claros sobre a recepção de "O Rei do Gado" (Rede Globo, 1996): a autora concluiu que o fato de o protagonista desta telenovela ter sido um homem que viajava muito e que possuía seu próprio avião o distanciava da realidade dos fazendeiros de gado do local pesquisado e o aproximava de um ideal de modernidade. Ela afirma, ainda, que muitas pequenas e médias cidades como Montes Claros praticamente não existem na representação que as telenovelas fazem do Brasil como um todo.

Contudo, é importante que tenhamos em mente a ideia das relações de poder envolvidas nos processos relacionados a identidade, diferença e hibridização. Conforme Silva (2009), a identidade híbrida não é integralmente nenhuma das identidades originais, o que

confunde a suposta pureza das diferentes identidades nacionais, raciais ou étnicas. Além disso, a hibridização ocorre, resalta o autor, entre identidades posicionadas assimetricamente em relação ao poder, podendo nascer de relações conflituosas entre diferentes grupos, o que caracteriza uma hibridização forçada.

Para o autor, o hibridismo está ligado aos movimentos demográficos que possibilitam contatos entre identidades diversas. Porém, como sabemos, os movimentos demográficos não promovem hibridizações equilibradas, já que quase sempre existe a preponderância dos padrões da classe ou lugar cuja cultura é dominante, no caso brasileiro, das grandes cidades para onde migram os sujeitos interioranos. Além disso, devemos considerar, além dos movimentos demográficos, a ação dos meios de comunicação como agentes do contato cultural, como veremos a partir do tópico seguinte.

2.3 IDENTIFICAÇÃO E PROJEÇÃO

Este subcapítulo discutirá, tendo em mente tudo o que já foi exposto sobre as identidades e as interações sociais, a identificação e a projeção como dois mecanismos psicológicos de interação entre o público e os produtos midiáticos, pensando mais especificamente no telespectador e nas obras de ficção seriada televisiva. Conforme Silva (2009, p. 91), "é por meio da representação, assim compreendida, que a identidade e a diferença passam a existir", e é também por meio dela que estas duas variáveis se ligam aos sistemas de poder, pois quem tem o poder de representar também pode determinar a identidade.

Como sabemos, Hall (2006) defende a ideia de que a identidade é definitivamente formada ao longo do tempo, por processos inconscientes, não sendo, portanto, algo inato que existe na consciência no momento do nascimento do sujeito. Sendo assim, sempre há algo imaginário sobre sua unidade, e ela permanece sempre em processo, sempre sendo formada.

O autor, a partir, deste princípio, sugere que a ideia de identidade como algo acabado seja substituída pela "identificação", que deve ser vista como um processo em andamento. "A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é "preenchida" a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros" (HALL, 2006, p. 39).

Conforme Woodward (2009), a narrativa das telenovelas ajuda a construir certas identidades de gênero, pois, a representação, entendida como um processo cultural, produz, por meio de seus sistemas simbólicos, significados que nos permitem dar sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Em outras palavras, os sistemas simbólicos em que se baseiam as representações nos permitem responder a questões de ordem identitária. Fundamenta-se assim a ideia de que a mídia nos sugere como devemos ocupar uma posição de sujeito particular.

A partir deste pressuposto, a pesquisadora sugere a necessidade de uma preocupação com a identificação. Como ela explica, este conceito tem sua origem na psicanálise e se trata de um processo através do qual nos identificamos com os outros tanto pela ideia da ausência de diferença quanto por supostas similaridades. Conforme a autora, o conceito de identificação tem sido reavivado pelos Estudos Culturais, principalmente na teoria do cinema, como forma de explicar a ativação de desejos inconscientes relativos a pessoas ou a imagens, que resulta na possibilidade de nos vermos nas imagens ou nas personagens apresentadas na tela. É claro que podemos transferir este raciocínio para a ficção seriada televisiva, lembrando principalmente de sua intensa inserção na vida cotidiana e sua presença diária dentro dos lares brasileiros.

Conforme Hall (2006), não se pode ver ou examinar com facilidade os processos inconscientes, como a identificação e a projeção. Eles têm de ser inferidos pelas técnicas psicanalíticas de reconstrução e interpretação, e há bastante dificuldade em submetê-los à

"prova". Contudo, tem sido considerável seu impacto sobre as formas modernas de pensamento.

Na linguagem do senso comum, a identificação é construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são compartilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal. É em cima dessa fundação que ocorre o natural fechamento que forma a base da solidariedade e da fidelidade do grupo em questão (HALL, 2009, p. 106).

O pesquisador contrapõe esta visão com a abordagem discursiva, segundo a qual a identificação é um processo nunca completado, uma construção, que sempre pode ser sustentada ou abandonada pelos indivíduos. No caso da telenovela, é visível como os telespectadores assíduos se sentem atraídos e presos à trama de tal maneira que chegam a moldar suas atividades diárias com base nos horários de seus programas favoritos, demonstrando um processo de fidelização proporcionado pela identificação.

A projeção e a identificação são apontados por Almeida (1988) como os dois mecanismos psicológicos consequentes da relação do telespectador com os conteúdos televisivos. Os personagens das telenovelas sentem emoções parecidas com as sentidas pelos telespectadores, mas, na vida real, o desfecho das situações é muito diferente. “Este princípio da realidade, tão perseguido pelos que fazem novelas para televisão, tende a diluir-se no exato momento em que a realidade passa a ser ficcionada, quando a solução dos problemas ‘reais’ apresentados são ‘inviáveis’ na realidade” (ALMEIDA, 1988, p.82). O autor explica que quando há obediência ao princípio da realidade, ocorre a identificação, quando não há, ocorre a projeção, sendo ambos os processos inconscientes.

A projeção se concretiza no momento em que o telespectador é levado a “realizar” seus sonhos e aspirações através dos personagens, já que, na vida real, estas vivências não são viabilizadas; o processo de identificação ocorre quando o telespectador se “vê” no vídeo, compartilhando dos problemas, das angústias, das personagens que são semelhantes aos seus (ALMEIDA, 1988, p.82).

Canclini (2008) fala da progressiva substituição da assistência de espetáculos em locais públicos pelo consumo de produtos culturais midiaticizados através do rádio, da TV e do vídeo dentro do lar. Na atualidade devemos lembrar também, é claro, das mídias digitais. Sendo assim, percebe-se que os hábitos culturais são cada vez mais dedicados às mensagens audiovisuais, que são recebidas em casa e trazem consigo códigos internacionais de elaboração simbólica. "A informação e o entretenimento das maiorias procede principalmente de um sistema deslocalizado, internacional, de produção cultural, e cada vez menos da relação diferencial com um território e com os bens singulares nele produzidos" (CANCLINI, 2008, p. 107).

Para o autor, quando se pensa no predomínio do consumo dos meios de comunicação de massa e na necessidade das pessoas de se conectarem à informações internacionais, encontram-se indícios de que a promoção das culturas tradicionais só pode ser eficaz se houver uma vinculação das tradições às novas condições de internacionalização.

A identidade surge, na atual concepção das ciências sociais, não como uma essência intemporal que se manifesta, mas como uma construção imaginária que se narra. A globalização diminui a importância dos acontecimentos fundadores e dos territórios que sustentavam a ilusão de identidades a-históricas e ensimesmadas. Os referentes de identidade se formam, agora, mais do que nas artes, na literatura e no folclore - que durante séculos produziram os signos de diferenciação das nações -, em relação com os repertórios textuais e iconográficos gerados pelos meios eletrônicos de comunicação e com a globalização da vida urbana (CANCLINI, 2008, p. 117).

Aluizio Trinta (2008, p.41) acredita que a TV brasileira "serve de potente e competente agenciador ou gestor de identidades", já que, quando não retrata o que o público é, tenta demonstrar o que ele gostaria de ser. Conforme o autor, boa parte de nosso conhecimento sobre a vida e os fatos do mundo nos chegam por meio da intermediação midiática. Assim, a nossa percepção dos acontecimentos é marcada pelos valores e preocupações de nossos mediadores, nos quais nossa confiança é depositada. "Identificar-se a/com' quer então dizer compartilhar afetivamente a situação psicológica (moral ou outra) de

alguém (pessoa, personalidade ou personagem), por sentir-se concernido e, mais ainda, em simpatia com o que então se tenha por uma causa (TRINTA, 2008, p. 36).

Já Kellner (2001), concebe a cultura da mídia como fornecedora de imagens do que é apropriado em determinado momento em termos de aparência, estilo, modelos sociais e comportamentos sexuais. Segundo o autor, ela constrói modernas fábulas morais para mostrar qual é o comportamento ou a atitude certa a ser tomada. Portanto, a cultura da mídia seria uma nova forma de socialização e seu mérito seria viabilizar o processo de identificação por intermédio das imagens e dos estilos de vida que mostra, além de apontar a maneira como identidades diversas e contratantes são reproduzidas e representar o terreno onde acontecem os conflitos sociais.

Assim, [a cultura da mídia] fornece recursos para a formação de identidades e apresenta novas formas de identidade nas quais a aparência, o jeito de ser e a imagem substituem coisas como a ação e o compromisso na constituição da identidade, daquilo que alguém é. Houve um tempo em que identidade era aquilo que se era, aquilo que se fazia, o tipo de gente que se era: constituía-se de compromissos, escolhas morais, políticas e existenciais. Hoje em dia, porém, ela é aquilo que se aparenta, a imagem, o estilo e o jeito como a pessoa se apresenta. É a cultura da mídia que cada vez mais fornece material e recursos para a constituição das identidades (KELLNER, 2001, 333).

Enfim, fica claro que os meios de comunicação ocupam uma posição-chave nas configurações culturais e sociais contemporâneas, e é claro que a telenovela tem um papel importante neste contexto. Segundo Marcondes Filho (1988), a telenovela é um tipo de programação que tem seu desenvolvimento em ritmo acelerado e permite ao público conhecer e dominar as regras da sociedade. Mais do que isso, as tramas televisivas também atuam no sentido de ofertar ao telespectador apelos identitários com base na mobilização de afetos proporcionada por sua inserção no cotidiano e por seu caráter repetitivo.

Para Brandão (2007, p.8), os telespectadores podem, devido às telenovelas, se posicionar em relação a situações que viam com indiferença ou assumirem valores em que não acreditavam antes. A autora crê que o telespectador é quem controla seu grau de

aproximação com os valores sociais vistos na telenovela, de onde ele retira conteúdos em benefício da constituição de sua identidade. Assim, pode-se considerar uma relatividade quando se fala na influência (e, muitas vezes, numa possível ditadura) da mídia em relação ao comportamento de seu público.

Martín-Barbero e Germán Rey (2004) acreditam que, antes de se pensar em um possível efeito da programação televisiva sobre as pessoas, é preciso, primeiramente, conhecer as demandas sociais e culturais que impactam esta programação. "Demandas que põem em jogo o contínuo desfazer-se e refazer-se das identidades coletivas e os modos como elas se alimentam de, e se projetam sobre, as representações da vida social oferecidas pela televisão" (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p. 40).

Segundo França (2012, p.42), "as interações não se repetem sempre da mesma maneira e estão em constante movimento, passando por mudanças imperceptíveis, sendo sujeitas a cortes e rupturas, refletindo valores, necessidades e momentos de uma sociedade". A pesquisadora cita como exemplo as telenovelas, que passam por modificações em seus enredos com o objetivo de atender às expectativas e restrições da audiência. Ela também fala da projeção de novos ídolos, da promoção de modismos, da pauta de temáticas para conversação, todas elas ditadas pelas telenovelas de grande sucesso.

Através da televisão, discursos tentam se impor, discursos alternativos se introduzem, papéis sociais são atualizados, sujeitos se dão a ver e se posicionam, problemas ganham visibilidade, tendências se esboçam. A TV é um centro de forças; por ela, escutamos e auscultamos o ritmo e a melodia de uma cultura, e acompanhamos os "passos de dança" executados pelos agentes sociais (FRANÇA, 2012, p.39).

É neste contexto que se pretende investigar a representação interiorana na telenovela brasileira: será que esta identidade se integra a outras possíveis na obra selecionada para análise? De que forma esta identidade, sendo aparentemente mais tradicionalista que a urbana, se insere na representação feita através de um produto cultural que, conforme Martín-Barbero

e Germán Rey (2004, p.141), representa, a partir da década de 1960, “as exigências de representação feitas pelos novos habitantes urbanos e as pressões modernizadoras que chegam também com as mídias, como a televisão”. Estas são perguntas que procuraremos responder através dos apontamentos teóricos iniciados neste capítulo, das abordagens sobre a cultura interiorana e sobre a predominância da cultura Zona Sul nas telenovelas, e da análise da telenovela rural escolhida, que se seguirão nos próximos capítulos.

3 CULTURA E IDENTIDADE INTERIORANAS

Semente no passado fui, mas hoje sou também raiz
Pra encontrar a minha origem sobre a terra virgem em sertão me fiz⁴

Raymond Williams, em seu livro intitulado "O campo e a cidade: na história e na literatura", ressalta o poder das palavras "campo" e "cidade". Ele lembra que o termo inglês "country" pode significar "país" ou "campo", ou seja, podemos, com ele, nos referir a toda a sociedade ou somente a sua parte rural. "Na longa história das comunidades humanas, sempre esteve bem evidente essa ligação entre a terra da qual todos nós, direta ou indiretamente, extraímos nossa subsistência, e as realizações da sociedade humana" (WILLIAMS, 2011, p. 11). Para o pesquisador, a própria cidade é uma destas realizações.

É neste contexto que o presente capítulo busca compreender melhor a relação entre campo e cidade, a cultura interiorana no Brasil através dos modos de ser e pensar das comunidades caipiras e o processo que possibilitou o contato desta cultura com as organizações sociais típicas dos grandes centros.

3.1 O CAMPO E A CIDADE, O REGIONAL E O NACIONAL, O TRADICIONAL E O MODERNO

Em sua pesquisa sobre a globalização cultural na cidade do México, Canclini (2008) lembra que até pouco tempo atrás as cidades eram caracterizadas, pelas teorias da urbanização, pelas notáveis diferenças em relação ao campo e pela transferência da força de trabalho, que se deslocava das atividades agrícolas para as secundárias ou terciárias. Já na atualidade os estudos sobre o espaço urbano reconhecem os processos informacionais e financeiros como agentes econômicos mais dinâmicos, em detrimento da industrialização. Para o autor, esta mudança gera uma reconceitualização das funções das grandes cidades, já

⁴ Versos de "Geração de boiadeiro", canção composta por *José Fortuna e Carlos César*.

que a característica da economia atual seria a interação constante entre agricultura, indústria e serviços - e não a passagem da agricultura à indústria e da indústria aos serviços. Assim, tendo como base os processos de informação, as cidades funcionariam como um nó em que são realizados estes movimentos.

Completando seu raciocínio, o pesquisador mexicano chega à conclusão de que as áreas metropolitanas são os cenários da conexão entre si mesmas e as economias de diversas sociedades. Ele invoca o neologismo "glocalize", criado por empresários japoneses como uma referência ao novo modo de pensar a relação "empresário-mundo", que reúne em sua cultura informação, crenças e rituais oriundos do local, do nacional e do internacional. Portanto, existe uma reordenação das cidades com base nos vínculos eletrônicos e telemáticos. Cada grande cidade continua crescendo ao lado da indústria, mas também estabelece conexões dentro de si mesma e com o exterior através não só dos meios de transporte tradicionais, mas também pelos meios de comunicação e pelas novas tecnologias. Para Canclini, estas mudanças sugerem uma redefinição teórica do que vinha sendo entendido como "cidade".

Já Williams (2011) enumera as atitudes emocionais que se cristalizaram em torno do campo e da cidade: o campo é associado à vida natural, à paz e à virtude simples, enquanto a cidade é vista como o centro das realizações e é associada ao saber, às comunicações e à luz. Por outro lado, há também as associações negativas, que ligam o campo às ideias de atraso, limitação e ignorância, e a cidade ao barulho, à ambição e à mundanidade. O autor tenta compreender estas cristalizações, no contexto da realidade inglesa, por meio da análise de obras literárias.

De acordo com o pesquisador, campo e cidade são realidades históricas em constante transformação, em si próprias e em suas inter-relações. Para ele, há uma experiência social concreta do campo, da cidade e de muitas outras organizações sociais e físicas intermediárias. Contudo, ainda têm muita força as imagens que opõem campo e cidade. O dualismo é uma

forma de adquirirmos consciência de uma parte fundamental de nossa experiência e das crises de nossa sociedade. Por outro lado, esta situação origina uma tendência ao reducionismo da variedade histórica de possíveis formas de interpretação a símbolos e arquétipos.

Conforme Williams (2011), a realidade histórica mostra que campo e cidade podem aparecer sob diversas formas e práticas, difíceis de serem generalizadas. O autor analisa as interpretações da literatura inglesa e do pensamento social a respeito da vida urbana e da vida campestre, que são tão frequentemente vistas a partir de seus contrastes. Ele critica esta divisão, pois, conforme seu raciocínio, ela reduz a totalidade das representações sociais a padrões pré-estabelecidos, o que exclui uma grande parcela dos sujeitos ou da sociedade abordada. Segundo Williams, o pensamento do contraste entre campo e cidade não admite organizações sociais intermediárias.

A visão de Williams é abordada no presente trabalho com o intuito de evitar um dualismo reducionista a respeito das culturas interioranas e metropolitanas, já que partimos da ideia de predominância da chamada Cultura Zona Sul nas obras de ficção seriada brasileiras para analisar a representação do interiorano em uma telenovela rural. No contexto de nosso trabalho, a confrontação entre campo e cidade é inevitável, uma vez que a própria televisão chegou ao Brasil em 1950 buscando ser uma representante da modernidade ligada à urbanização, porém nossa intenção não é tratar do assunto de maneira maniqueísta opondo campo e cidade como duas realidades fechadas que se excluem. Pelo contrário, buscamos compreender, na cultura da mídia, possíveis formas de integração ou aproximação, entre duas culturas que, com certeza, não englobam a totalidade dos modos de ser e pensar existentes na sociedade brasileira. É claro que para isso, não deixaremos de lado a ideia de que em um processo de hibridação há sempre o privilégio de uma das culturas originais (SILVA, 2009).

Assim, é importante ter em mente que a análise teledramatúrgica que se pretende fazer aqui não tem como princípio a divisão ou redução da sociedade brasileira em duas partes

antagônicas. Na verdade, a oposição que colocamos entre a cultura interiorana e a cultura Zona Sul se faz necessária em virtude de seus contrastes, principalmente no que se refere à representação midiática e à tentativa de homogeneização cultural do Brasil. É visível nas telenovelas, segundo Martín-Barbero e Germán Rey (2004), um desencontro do nacional com o regional, devido a uma centralização de um país plural e a busca das diferentes regiões por se fazer reconhecer como parte do nacional. Esta, para os autores, é uma contradição que articula e desorienta nossa modernidade. Segundo Araújo (2004, p. 34), “no Brasil, assim como na América Latina, a formação de uma identidade nacional e de uma cultura nacional se opuseram às identidades e culturas dos grupos não-hegemônicos”.

Williams (2011) acredita numa necessidade de se confrontar as ideias de campo e cidade com as realidades históricas. Para ele, a oposição entre campo e cidade, tal como é colocada nas obras literárias analisadas em sua pesquisa, é um reflexo da constituição capitalista mundial. Apesar de sua análise se ater à realidade inglesa em períodos específicos da história, seus pressupostos são plausíveis quando se pensa, por exemplo, numa realidade brasileira, para a interpretação dos chamados "causos" e das canções caipiras ou sertanejas, que retratam o universo rural de uma maneira saudosista e valorativa. Encontramos aí as mesmas ideias de exaltação do campo, de valorização do passado e de negação da modernidade apontadas por Williams na literatura inglesa.

O autor destaca três vertentes da retratação do campo nas obras literárias por ele analisadas: a persistência do romance regionalista, o progresso dos sentimentos relacionados à terra e à vegetação natural, e as memórias e descrições da vida rural, que revelam uma ideia de perda do passado. Conforme o autor, na época em que desenvolvia esta pesquisa (década de 1970), as visões relacionadas ao campo se baseavam numa imagem do passado enquanto as da cidade se ancoravam numa ideia de futuro. Ele considera esta perspectiva limitante,

pois, se ligarmos a ideia de campo ao retrocesso e a de cidade ao progresso, o presente passa a ser uma lacuna.

Trazendo esta dicotomia para a realidade nacional, no livro intitulado "A moderna tradição brasileira", Renato Ortiz (1988) detecta a existência de uma mistura entre a tradição e a modernidade cultural no Brasil. O próprio título da obra já a torna interessante por aproximar dois termos colocados quase sempre como opostos: a tradição, cujo conceito costuma ser ligado ao rural, ao atrasado, ao conservador e ao familiar; e a modernidade, ligada ao urbano, ao adiantado, ao racional e ao individual. O autor tenta fugir desta dicotomia ao afirmar que, no Brasil, o ideal de modernização e as forças movidas neste processo já fazem parte de uma tradição, ou seja, a mistura entre o tradicional e o moderno resulta na tradicionalização deste último.

Hall (2003) destaca a importância da tradição quando se fala de cultura. Para ele, a tradição está relacionada com a associação e a articulação de diferentes elementos e não é a mera persistência das velhas formas. Os arranjos em questão não detém uma posição fixa ou algum significado que possa ser arrastado no fluxo da tradição histórica. Pelo contrário, os elementos da tradição podem se articular a diversas práticas e posições e assumir novos significados e uma nova relevância. "O perigo surge porque tendemos a pensar as formas culturais como algo inteiro e coerente: ou inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas, enquanto que elas são profundamente contraditórias, jogam com as contradições, em especial quando funcionam no domínio do 'popular'" (HALL, 2003, p. 239).

Para Hall (2003), a cultura é uma produção, tendo matéria-prima, recursos e um trabalho produtivo. Conforme o autor, estamos sempre em um processo de formação cultural e não se trata do que as tradições nos fazem mas do que nós fazemos das nossas tradições, sendo a cultura, portando, uma questão de se tornar e não uma questão de ontologia.

A tradição funciona, em geral, menos como doutrina do que como repertórios de significados. Cada vez mais, os indivíduos recorrem a esses vínculos e estruturas nas quais se inscrevem para dar sentido ao mundo, sem serem rigorosamente atados a eles em cada detalhe de sua existência. Eles fazem parte de uma relação dialógica mais ampla com "o outro" (HALL, 2003, p. 70).

Segundo Ortiz (1988), o pensamento que opõe o tradicional e o moderno, privilegiando os fatores relacionados ao segundo, no contexto da sociedade brasileira, se baseia na necessidade de superação do subdesenvolvimento. Para o autor, no passado, historicamente falando, este raciocínio desempenhou um papel progressista, mas a sociedade pagou o preço, mergulhando numa visão acrítica do mundo moderno. "Espremida entre o pensamento conservador e a questão nacional, tal como ela havia sido posta, a modernização foi assumida como um valor em si, sem ser questionada" (ORTIZ, 1988, p. 37).

Conforme o pesquisador, quando se pensa em tradição, geralmente há uma referência a coisas passadas, preservadas pela memória e pela prática das pessoas. A tradição e o passado se identificam parecendo excluir totalmente o novo. Ortiz observa que não costumamos pensar o tradicional como sendo um conjunto de instituições e de valores que se impõem a nós como uma moderna tradição ou um modo de ser, mesmo sendo produtos de uma história recente. Para o autor, o Brasil vive hoje uma ilusão que associa o moderno ao novo, a uma negação do passado, o que dificulta a compreensão das transformações culturais como processos irreversíveis.

Em sua obra "Interpretação do Brasil" Gilberto Freyre (1947), comentava uma discussão sobre o regionalismo brasileiro ocorrida na Conferência Interamericana de Filosofia, na Universidade Yale na década de 1940. Segundo o autor, alguns conferencistas defendiam que a filosofia não devia admitir as questões regionais ou pensamentos e sentimentos de conteúdo local, chegando um deles a dizer que Freyre e seus colegas davam muita atenção ao aspecto regional da cultura brasileira. Porém, para o autor, o ponto de vista regional é tão filosófico como qualquer outro e o regionalismo seria uma tendência sadia,

podendo ser visto como uma contracolonização que se opõe ao nacionalismo exagerado. "Uma região pode ser politicamente menos do que uma nação. Mas vitalmente e culturalmente é mais do que uma nação; é mais fundamental que a nação como condição de vida e como meio de expressão ou de criação humana" (FREYRE, 1947, p. 140).

Podemos concluir, a partir das colocações de Freyre e Ortiz, que, em se tratando da realidade brasileira, parece ocorrer o oposto do que Williams detectou na sociedade inglesa: aqui, há um ideal de progresso, de valorização da urbanidade ligada à modernidade desde seus primórdios. Segundo Darcy Ribeiro (2006), o Brasil já nasceu como uma civilização urbana, porém separada em conteúdos citadinos e rurais com funções, ao mesmo tempo diferentes e complementares, e comandada pelos grupos eruditos da cidade. Já na realidade inglesa, o que Williams detectou, através da análise da literatura, foi a predominância da valorização do campo, com destaque para as memórias saudosistas.

Williams critica o hábito de supervalorizar o passado e o considera um pretexto para criticar o presente. "Fomos recuando no tempo, a cada vez encaminhados a uma Inglaterra rural mais antiga e mais feliz, e não conseguimos encontrar nenhum lugar, nenhum período, que nos satisfizesse" (WILLIAMS, 2011, p. 65). Para o autor, o que ele encontra nos poemas analisados é uma idealização de uma ordem baseada nas relações econômicas estáveis e recíprocas e de caráter totalizante.

No Brasil, o que vemos é uma busca pela generalização da sociedade, por uma identidade nacional calcada na urbanidade, ou, mais especificamente, na cultura Zona Sul (que será abordada no próximo capítulo), principalmente quando se pensa nas representações vistas em uma TV generalista, que busca atingir o maior público possível. Contudo, o problema relacionado à desvalorização das culturas regionais brasileiras não ocorre por culpa exclusiva das abordagens televisivas. Gilberto Freyre, em 1947 – período que antecede a chegada da televisão ao Brasil –, já reclamava da repressão à diversidade:

Agora, como no tempo do Império, há uma tendência para reprimir toda diversidade regional e provincial em favor da centralização e da unificação política. Por outro lado, há reformadores que se colocam contra toda centralização: defendem o total desaparecimento das diferenças nacionais tanto como das regionais. Mas no Brasil as energias regionais ou sub-regionais parecem bastante poderosas para se deixarem facilmente reprimir por simples coerção política ou mero capricho ideológico de poderosos do dia (FREYRE, 1947, p. 174-175).

Seguindo o raciocínio do autor, é possível recusar a teoria de que a cultura interiorana estaria se desenraizando ou sendo abandonada totalmente por seus representantes. Aspectos como as dimensões continentais do país e sua consequente diversidade cultural geram pontos de atrito, uma vez que detectam-se esforços tanto para a unificação de uma cultura tida como nacional quanto para a celebração da diversidade.

A inteira subordinação de diferenças históricas e geográficas a um rígido ideal de uniformidade levaria a uma forma de unidade estreita demais para um 'continente' cultural tão complexo como o Brasil. A excessiva simplificação do problema da complexidade brasileira feita através de sua subordinação a conveniências puramente políticas foi uma das fraquezas do império do Brasil, notável e lamentável, algumas vezes pelo seu excesso de centralização (FREYRE, 1947, p. 153).

Conforme Alfredo Bosi (1987), já existiram pesquisadores que defenderam a ideia de uma cultura brasileira unitária e coesa baseada em determinada qualidade mestra, mas é evidente que a existência de uma cultura brasileira homogênea é um mito. "Ao contrário: a admissão de seu caráter plural é um passo decisivo para compreendê-la como um 'efeito de sentido', resultado de um processo de múltiplas interações e oposições no tempo e no espaço" (BOSI, 1987, p. 7). O autor, contudo, enfatiza que a pluralidade da cultura nacional não a torna caótica e, por isso, seria importante um mapeamento das subculturas e interculturas do Brasil, para recusar a tentação de confundir a diversidade com o caos.

No tópico seguinte, falaremos das características de uma destas subculturas que integram a pluralidade brasileira e que, a nosso ver, é a que mais se aproxima das representações feitas pelas telenovelas rurais de maior destaque no país.

3.2 A CULTURA INTERIORANA (CAIPIRA) NO BRASIL

Em primeiro lugar, é preciso esclarecer que não se pode dizer quem são os interioranos brasileiros de maneira generalizada, pois este trabalho compartilha da visão dos Estudos Culturais de que a identidade é uma construção social simbólica e múltipla, e é esta identidade - para a formação e reformulação da qual as representações feitas pelos meios de comunicação contribui - que se pretende compreender.

Por esta razão e levando em consideração as dimensões continentais do Brasil, que, sem dúvida, é formado por muitas regiões interioranas com culturas diversificadas, não se pode generalizar o interiorano como um sujeito único. Sendo assim, diante da necessidade de se delimitar qual será a identidade investigada, optamos por aquele interiorano também conhecido como caipira, denominação adotada desde o período colonial para fazer referência ao habitante da roça, cuja descendência resultou da mestiçagem entre o homem branco e a mulher indígena e se desenvolveu no interior dos estados de São Paulo, Minas Gerais, Santa Catarina, Mato Grosso e Goiás (PIRES, 2002).

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

A cultura caipira é caracterizada, segundo Cândido (2010), pelo forte catolicismo popular, pelas relações de compadrio, por um dialeto próprio e pela tradição oral dos chamados “causos” - pequenas histórias que passam de pai para filho e que podem envolver a superstição e o sobrenatural -, além da chamada música caipira, que ao lado dos causos, retrata o cotidiano rural e as aventuras e desventuras amorosas vividas por este interiorano (PIRES, 2002, CÂNDIDO, 2010).

Sobre a área onde se desenvolveu a cultura caipira, Darcy Ribeiro (2006) diz o seguinte:

É um novo modo de vida que se difunde paulatinamente a partir das antigas áreas de mineração e dos núcleos ancilares de produção artesanal e de mantimentos que a supriam de manufaturas, de animais de serviço e outros bens. Acaba por esparramar-se, falando afinal a língua portuguesa, por toda a área florestal e campos naturais do Centro-Sul do país, desde São Paulo, Espírito Santo e estado do Rio de Janeiro, na costa, até Minas Gerais e Mato Grosso, estendendo-se ainda sobre áreas vizinhas do Paraná. Desse modo, a antiga área de correrias dos paulistas velhos na preia de índios e na busca de ouro se transforma numa vasta região de cultura caipira, ocupada por uma população extremamente dispersa e desarticulada (RIBEIRO, 2006, p. 346).

Segundo o autor, a cultura caipira estabeleceu-se com uma economia natural de subsistência, sem a exploração do comércio, baseada numa agricultura itinerante, combinada com a exploração complementar das terras, das aguadas e das matas, por meio da caça, da pesca e da coleta de frutos e tubérculos.

Joseph Luyten (1987), em seu artigo sobre o desafio e o repentismo do caipira de São Paulo, também busca localizar geograficamente o desenvolvimento da cultura caipira:

Se formos seguir os principais caminhos dos bandeirantes ou considerar a antiga capitania de São Vicente em sua expansão máxima, chegaremos às regiões hoje compreendidas pelo norte do estado do Paraná, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás, sul de Minas Gerais e o estado de São Paulo propriamente dito. Essa é a região cultural caipira e é nela que vamos encontrar uma identidade cultural representada por diversos fenômenos, entre os quais modalidades de dança, cantoria e versejar (LUYTEN, 1987, p. 76).

O autor lembra que São Paulo, apesar de ser um polo do desenvolvimento da atividade agropecuária, costuma ser caracterizado como uma região industrial e elitista. Assim, aos olhos do resto do país, o estado não se liga a elementos da cultura popular (caipira) como o cateretê e a congada. Luyten não considera estranho que a cultura caipira, segundo ele uma das expressões regionais mais influentes e determinantes do país, esteja sendo diminuída e pouco lembrada em seu próprio local de origem.

É interessante citar, neste contexto, a mudança de localização geográfica da fictícia cidade que dá nome à telenovela "Paraíso", nosso objeto de estudos: a trama, que em sua primeira versão, em 1982, se passava no interior do estado de São Paulo, teve seu universo dramático transferido para o Mato Grosso no *remake* de 2009, com objetivo de alcançar maior verossimilhança, já que se trata de uma trama rural e retrata a cultura caipira, universo já não relacionado ao estado de São Paulo.

Conforme Yatsuda (1987), a definição mais consagrada do caipira ou matuto está relacionada a adjetivos como "desconfiado", "abobalhado", "violento" e "preguiçoso", o que perpetua uma visão pejorativa a seu respeito. Para a autora a industrialização é o elemento que torna explícita a oposição entre o caipira e o citadino, viabilizando o que ela chama de ideologia da modernização. Neste contexto, os defensores da industrialização julgam o caipira, enquanto representante do interior, como um elemento que atrapalha o progresso da nação, que agora se concentra na zona urbana, ou seja, o caipira é visto como símbolo do atraso, um entrave para que o país se desenvolva.

Na visão da pesquisadora, esta ideologia reproduz a do colonialismo, que prega a superioridade do colonizador e classifica positivamente tudo o que se refere a ele e a seu mundo. "Assim, o nativo torna-se, por natureza, um indivíduo preguiçoso, indolente, incapaz, idiotizado, sujo, violento, usando um falar rude que não pode exprimir com precisão conhecimentos mais refinados e sentimentos mais nobres. Uma linguagem inadequada à literatura" (YATSUDA, 1987, p. 104). Por outro lado, a estudiosa lembra que, alguns momentos da história possibilitam condições para a manifestação do orgulho nativista.

Enfim, o caipira, encarnando anseios e receios dos outros, teve seu significado mudado de acordo com pontos de vista que nele enxergaram apenas a projeção de valores ideológicos. Ora preguiçoso e violento como o índio, ora símbolo do verdadeiro Brasil formado por destemidos bandeirantes, só na atualidade, com o capitalismo plenamente implantado, é que aparece como personagem típico de uma formação social em gradativa decomposição (YATSUDA, 1987, p. 113).

Cornélio Pires, como grande defensor da cultura caipira, criou o personagem Joaquim Bentinho (o Queima-Campo), numa tentativa de mostrar uma imagem positiva em detrimento daquela difundida por Monteiro Lobato, com seu Jeca Tatu. Enquanto o personagem concebido por Lobato representava o atraso cultural do caipira, Joaquim Bentinho se mostrava esperto (ANTUNES, 2012).

Segundo Darcy Ribeiro, Monteiro Lobato, ao descrever o caipira na figura do Jeca Tatu, não compreendeu o traumatismo cultural vivido por ele, que tinha perdido a posse de suas terras a partir do desenvolvimento das fazendas de exportação, e era obrigado a abandonar seu modo de vida tradicional.

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

Darcy Ribeiro (2006), em seu livro intitulado "O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil", enumera algumas faces do que ele chama de "Brasil rústico", entre as quais está o Brasil Caipira, que, claro, nos interessa particularmente no contexto deste trabalho. Ele também dedica subcapítulos de sua obra aos Brasis Sertanejo, Crioulo, Caboclo e sulinos, numa tentativa de abranger a cultura das diferentes regiões do país.

Ao falar sobre o Brasil Caipira, o autor destaca a economia menos mercantil e mais autárquica, a religiosidade manifesta pelo culto a um santo padroeiro cuja capela pode ser motivo de orgulho local e estímulo para festejos e as práticas de auxílio mútuo como o mutirão. Ribeiro comenta também a importância, no contexto da vida cotidiana de uma população rarefeita que só convivia diariamente com os membros da família, das instituições

solidárias cujo objetivo é a obtenção de colaboração de outros núcleos para o desenvolvimento de tarefas que exigem grandes esforços.

Um dos aspectos da vida social caipira destacados pela maioria dos estudiosos do tema, são os mutirões. Eles funcionam como soluções para o problema da mão de obra em situações relacionadas à lavoura e à indústria doméstica, em virtude das limitações da atividade familiar. Conforme Ribeiro, cabe ao morador beneficiado pelo mutirão prover a alimentação e uma festa regada a pinga (cachaça) no fim dos trabalhos. "Assim, o mutirão se faz não só uma forma de associação para o trabalho, mas também uma oportunidade de lazer festivo, ensejando uma convivência amena" (RIBEIRO, 2006, p. 347). Já Cândido (2010) considera a concepção festiva dos mutirões como um aspecto importante da vida cultural do caipira.

Geralmente os vizinhos são convocados e o beneficiário lhes oferece alimento e uma festa, que encerra o trabalho. Mas não há remuneração direta de espécie alguma, a não ser a obrigação moral em que fica o beneficiário de corresponder aos chamados eventuais dos que o auxiliaram. Este chamado não falta, porque é praticamente impossível a um lavrador, que só dispõe de mão de obra doméstica, dar conta do ano agrícola sem cooperação vicinal (CÂNDIDO, 2010, p. 82).

Caldas (1999) destaca a presença da música caipira nas "funções", ou seja, nas festas de confraternização que ocorrem após os mutirões. Durante a atividade coletiva, por exemplo, de colheita ou de limpeza do pasto, em que os vizinhos ou amigos se reúnem em benefício de alguém, o sujeito beneficiado oferece as refeições e, após a última delas, um violeiro começa a tocar enquanto as outras pessoas dançam e festejam o trabalho coletivo. Conforme o autor, a pinga é um elemento indispensável nestas ocasiões e a "função" é tão importante para o caipira quanto o próprio mutirão.

O pesquisador afirma que a chamada música caipira, um dos pilares desta formação cultural, foi originada pelas transformações e adaptações de danças e canções como recortado, folia do Divino, cana verde, fofa, chula, dança de São Gonçalo (estas de origem portuguesa),

congada, batuque, lundu (de origem africana), cururu, catira ou cateretê (indígenas), além da tarantela italiana e do fandango espanhol.

Além da evidente função lúdica, de lazer, deve-se ainda destacar seu papel na produção econômica através do "mutirão", no ritual religioso das festas tradicionais da igreja e, principalmente, como elemento agregador da própria comunidade, mantendo-a coesa através da prática e da preservação dos seus valores culturais. É justamente em torno das festas religiosas, dos "desafios", das "modas de viola" ou das "cantigas de roda" que o caipira mantém ainda intacta parte da sua cultura, resistindo, não se sabe por quanto tempo, à eficiente e avassaladora influência dos valores da cultura urbano-industrial (CALDAS, 1999, p. 15-16).

Voltando aos mutirões, é interessante lembrar que a cooperação mútua se relaciona também com aspectos religiosos, o que estabelece uma associação entre o trabalho e a religião no funcionamento da sociedade caipira.

Um velho caipira me contou que no mutirão não há obrigação para com as pessoas, e sim para com Deus, por amor de quem se serve o próximo; por isso, a ninguém é dado recusar auxílio pedido. Um outro, referindo-se ao tempo de dantes, dizia que era o "tempo da caridade" – justamente por essa disposição universal de auxiliar na lavoura a quem solicitasse. Ambos, todavia, se referiam sempre a auxílio de moradores do mesmo bairro – que era o limite da cooperação e dos deveres (CÂNDIDO, 2010, p. 82).

Ribeiro também destaca como forma de convívio nas sociedades caipiras o culto a algum santo poderoso, cuja capela proporciona a realização de missas, festas e leilões, seguidos de bailes. "Cada núcleo, além da produção de subsistência, que absorve quase todo o trabalho, produz uns poucos artigos para o mercado insipiente, como queijos, requeijões e rapaduras, farinha de mandioca, toucinho, linguiça, cereais, galinha e porcos" (RIBEIRO, 2006, p. 347). . Sobre o lazer caipira, Cândido afirma o seguinte:

A semana tem papel marcante no lazer, na recreação, nos contatos sociais, nas relações comerciais. O parceiro e o sitiante, nos períodos de menos trabalho, costumam dispor não apenas do domingo, mas do sábado, no todo ou em parte, para as idas ao povoado – a compras, transações, ou simples passeio. Nestes dias têm lugares as festas, nas capelas ou nas casas; as visitas de bairro a bairro; as recreações locais, como o jogo de malha; a caça e a pesca (CÂNDIDO, 2010, p. 140).

Cornélio Pires foi um dos principais estudiosos da cultura caipira, sendo também o responsável pelas primeiras gravações e pela distribuição de discos com a chamada música caipira. Ele ficou conhecido por sua visão romântica a respeito do interiorano. O caipira, segundo Pires, é esperto e muito trabalhador. O autor tentava rebater a ideia de que este grupo seria preguiçoso e desprovido de intelecto a ponto de ser facilmente enganado por qualquer habitante de um grande centro.

Sem conhecimento direto do assunto, baseados em rápidas observações sobre “mumbavas” e “agregados”, verdadeiros parasitas só encontrados em propriedades de “brasileiros”, prejudicialmente hospitaleiros, certos escritores dão campo ao seu pessimismo, julgando o “todo” pela “parte”, justamente a parte podre, apresentando-nos o camponês brasileiro coberto do ridículo, inútil, vadio, ladrão, bêbado, idiota e “nhampã” (PIRES, 2002, p. 19).

Como se vê, para o autor, o caipira é “um obscuro e um forte” (2002, p. 19). Pires destaca ainda a relação dos caipiras com a natureza e afirma que eles agem mais pela emoção do que pela razão, se tornando tímidos e desconfiados quando estão em contato com pessoas das cidades, sem deixarem de ser alegres e expansivos quando estão em um meio familiar. Além disso, apesar do analfabetismo, eles teriam uma inteligência rara e grande facilidade para o aprendizado. As crendices e superstições, chamadas de abusões, estariam, conforme Pires, presentes no cotidiano caipira devido à solidão e à falta de instrução. Em seu livro “Conversas ao pé do fogo” (2002), o autor enumera aspectos da cultura caipira, descreve cenas do cotidiano deste grupo e reproduz os famosos “causos” contados a ele pelos próprios interioranos nas ocasiões de suas pesquisas.

Para Cândido (2010) - diferentemente da visão de Cornélio Pires (2002) – a palavra “caipira” se relaciona a um tipo de vida e não a questões raciais. Porém, o autor acredita que a referência de Pires ao caipira branco, ao caipira caboclo, ao caipira preto e ao caipira mulato é pertinente porque demonstra o que ele chama de acaipiramento ou acaipiração, ou seja, a incorporação de diferentes tipos étnicos ao universo da cultura rústica do estado de São Paulo.

Como característica do caipira tradicional, Cândido destaca a produção dos elementos necessários à sua subsistência:

Segundo os informantes anciãos do grupo que estudei – e que para responder sondavam não apenas a memória infantil, mas a tradição ouvida de pais e avós – antigamente, a “gente do sítio” fazia tudo e raramente ia ao comércio, comprar sal. Não havia quase negócios; cada um consumia o seu produto e nos anos fartos sobrava mantimento, que “não tinha preço” (CÂNDIDO, 2010, p. 47).

Outro aspecto destacado pelo autor é a rudeza: “os homens eram irascíveis e valentes, matando-se uns aos outros com frequência atestada pelas cruces e “capelinhas” votivas, desconfiando do estranho, mas prontos à hospitalidade desde que não surgissem dúvidas” (CÂNDIDO, 2010, p. 49). Por outro lado, a sociabilidade baseada na convivência e no auxílio mútuo também mereceu a atenção do pesquisador: segundo ele, a estrutura fundamental da sociabilidade caipira consiste no agrupamento de algumas famílias que se sentem vinculadas por um sentimento de localidade. As relações sociais se dão pelas práticas de auxílio mútuo e pelas atividades lúdico-religiosas.

O canto caipira é caracterizado por Cornélio Pires (2002) como triste e sentimental, enquanto as danças seriam alegres e jocosas. Cândido (2010) detectou, durante sua pesquisa - que a princípio investigava a poesia popular manifestada através de uma dança caipira paulista conhecida como Cururu -, a existência de variados graus de mistura e superposição entre as diversas modalidades de poesia encontradas. Porém, o estudioso conseguiu reduzi-las a alguns padrões, correspondentes a diferentes momentos da sociedade caipira.

As modalidades antigas se caracterizavam pela estrutura mais simples, a rusticidade dos recursos estéticos, o cunho coletivo da invenção, a obediência a certas normas religiosas. As atuais⁵ manifestavam individualismo e secularização crescentes, desaparecendo inclusive o elemento coreográfico socializador, para ficar o desafio na sua pureza de confronto pessoal. Não era difícil perceber que se tratava de uma

⁵ É importante lembrar que a primeira edição do livro “Os parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida”, de Antônio Cândido, foi lançada em 1964, não se tratando, portanto, de um estudo tão recente.

manifestação espiritual ligada estreitamente às mudanças da sociedade, e que uma podia ser tomada como ponto de vista para estudar a outra (CÂNDIDO, 2010, p.11).

No que diz respeito às questões familiares, o autor afirma que, na cultura caipira tradicional, cabe ao pai a escolha do cônjuge ideal para os filhos de ambos os sexos, havendo pouco contato entre os rapazes e moças antes do casamento. “Casar é na verdade necessário não apenas dentro das condições de trabalho, como das de vida sexual que prevalecem no meio rural. Sem companheira, o lavrador pobre não tem satisfação do sexo, nem auxílio na lavoura, nem alimentação regular” (CÂNDIDO, 2010, p. 264). Todavia, o autor lembra que estes são dados a respeito da comunidade caipira tradicional e que muitas mudanças já ocorreram, sendo que, com o passar do tempo, a iniciativa matrimonial passou a ser tomada pelo interessado, porém sem que seja deixada de lado a opinião do pai.

Sucede, com efeito, que os pares mais livres e *modernos* no namoro (os que se falam com desembaraço e não temem a censura pública pela assiduidade dos encontros) tornam-se singularmente intimados depois de noivos, fase em que as pessoas não se tocam, mal se olham e quase não trocam palavra. Os rapazes preferem moça “sossegada”, isto é, que não tenham tido namorados anteriormente, mas isto vai ficando raro hoje em dia. Mesmo porque, no dizer duma jovem esposa, os moços de agora namoram para engambelar as moças, quando a boa norma seria namorar para casar (CÂNDIDO, 2010, p. 271).

Já sobre as relações de compadrio, o autor afirma que elas ocorrem principalmente em função dos batizados. Escolhem-se, geralmente, familiares como avós e tios para padrinhos dos primeiros filhos e, a partir de então, outros tratamentos são substituídos pelos de compadre e comadre. Esta é uma das principais características da sociedade caipira e um dos pilares de sua sociabilidade.

Conforme o autor, as habitações da sociedade caipira podem ser construídas próximas umas das outras, assemelhando-se a um pequeno povoado, ou podem estar afastadas de tal modo que um observador de fora da região pode não detectar a existência de uma unidade nas casas isoladas que ele encontra a certos intervalos de distância. "O viajante, de

antigamente e de agora, é por isso levado muitas vezes a uma ideia exagerada de segregação em que vive o caipira, quando, na verdade, era raro, e foi-se tornando excepcional, o morador não integrado em agrupamento de vizinhança" (CÂNDIDO, 2010, p. 76).

Conforme Cândido, a casa caipira tradicional, chamada de rancho, não se limitava a uma construção unitária, pois boa parte das atividades domésticas e do conforto pessoal acontecia na parte exterior da casa, sendo esta o núcleo de um pequeno sistema de moradia.

As excreções e a higiene corporal se fazem fora, requerendo a bica d'água, provida de tábuas que permitem lavar a roupa. O milho é armazenado em paiol externo, e só o arroz e o feijão guardados na residência. A este mínimo se anexa quase sempre o forno de barro com a sua cobertura de sapé; e ao conjunto é que se pode realmente chamar de habitação rústica (CÂNDIDO, 2010, p. 133).

Segundo Cândido, o caipira da região por ele estudada (São Paulo) se alimenta mal, comendo, quase sempre, apressadamente, debruçado sobre o prato. As razões apontadas por ele são, além do mau estado dos dentes, o fato de as refeições serem feitas durante o trabalho - quanto menor o tempo gasto com a alimentação, mais tempo se ganha para a realização da atividade em desenvolvimento - e a constituição da dieta caipira, baseada principalmente em vegetais de fácil deglutição.

Pires (2002, p. 79), por outro lado, mostra uma visão divergente: "Diz-se que o caipira alimenta-se mal, que a sua alimentação é insuficiente. Puro engano. Apesar de passar o dia no trabalho da lavoura, bate cada pratarrão! Vive ele a petiscar, a 'lambiscar', quando passa o dia em casa". O autor, porém, concorda com Cândido a respeito da quase ausência de carne na dieta do caipira. Ele cita também os horários das refeições caipiras, sendo o almoço por volta das 8:30h e o jantar por volta das 14:30h.

Nota-se, na telenovela a ser analisada mais adiante, uma representação divergente da alimentação caipira, já que, como em praticamente todas as obras de ficção seriada televisiva, os principais núcleos retratados correspondem a famílias abastadas de grandes fazendeiros em

cujas mesas não falta nem a carne nem qualquer outro alimento, sendo a fartura, portanto, uma característica predominante nas muitas cenas ao redor da mesa.

De acordo com Ribeiro (2006), a vida rural caipira alterna os momentos de trabalho continuado e os de lazer, além de condicionar seus membros a um horizonte limitado de aspirações, o que os faz parecer desprovidos de ambição, ociosos e vadios, como tantas vezes foram descritos. Para o autor, este modo de organização, na verdade, mostra a integração do povo caipira a uma economia mais autárquica que mercantil, que garante sua independência e atende sua mentalidade de valorização das alternâncias entre trabalho intenso e lazer, rejeitando a ideia de obtenção de um padrão de vida mais alto por meio do engajamento em sistemas de trabalho mais rigidamente disciplinados. Esta possibilidade de engajamento está ligada ao contato do caipira com outras formações culturais, como veremos a seguir.

3.3 O CONTATO COM AS CULTURAS CIDADINAS

Como lembra Darcy Ribeiro (2006), a liberdade da existência autárquica não durou muito, devido à viabilização da economia de exportação através das grandes lavouras e ao fim do acesso à propriedade das terras pela simples ocupação e cultivo, passando a haver uma obrigatoriedade de compra ou legitimação cartorial da posse, o que era inacessível ao caipira. Sendo assim, após algum tempo as populações caipiras se reaglutinam em bases econômicas mercantis, surgem novos cultivos comerciais de exportação, as estradas melhoram, os sistemas de transporte por tropas se refazem e há uma reordenação institucional nos níveis civil e eclesiástico, já que as vizinhanças se transformam em distritos e os arraiais em cidades providas de certo aparato administrativo e a religiosidade espontânea se transforma com o surgimento das paróquias com vigários permanentes.

Conforme o autor, a atuação do poder público nas sociedades caipiras não funcionou como uma garantia do bem comum, pois o Estado chega ao mundo caipira como um agente

da camada proprietária, representando uma nova sujeição. Nestas condições, torna-se constante a busca do caipira por colocar-se sob a proteção de alguém que tenha voz ou autoridade diante do novo poder, com o objetivo de fugir das arbitrariedades que o ameaçam "Para isso se fará compadre, ou foreiro, ou sequaz, ou eleitor - geralmente tudo isso -, de quem lhe possa assegurar a proteção indispensável" (RIBEIRO, 2006, p. 349).

Desta forma, segundo o pesquisador, o domínio oligárquico promoveu o desenraizamento do posseiro caipira, que se apavora diante desta nova ordem e tenta se engajar no colonato, como assalariado rural ou tornar-se parceiro, como meeiro, sendo financiado pelo proprietário a quem entrega metade de sua produção, ou como terceiro, trabalhando por conta própria e entregando um terço da colheita como pagamento pelo uso das terras.

Nestas condições, torna-se impossível a manutenção do estilo de vida não mercantil do caipira, de suas crenças tradicionais, de seus hábitos arcaicos e de sua economia familiar. As formas de solidariedade vicinal e de compadrio desaparecem, sendo substituídas pelas relações comerciais e as artes artesanais também são substituídas pelas fabris. A caça e a pesca também foram inviabilizadas pela ocupação agrícola das terras, pelo cercamento dos latifúndios, pela expansão dos pastos e pela presença do gado. Assim, o caipira perde um complemento alimentar em sua dieta, que já era carente. Por tudo isso, segundo o autor, é hoje uma raridade a existência de uma comunidade caipira que conserve as formas tradicionais de sociabilidade. Conforme Cândido:

Selecionando alguns aspectos, considerados significativos, nos diferentes planos em que ela [a influência da economia capitalista] se dá, verificou-se, inicialmente, que o aumento de dependência econômica condiciona um novo ritmo de trabalho; ambos condicionam uma reorganização ecológica, que transforma as relações com o meio e abre caminho para novos ajustes; este fato provoca alteração no equipamento material e no sistema de crenças e valores, antes condicionados pela manipulação do meio físico imediato e pelo apego às normas tradicionais (CÂNDIDO, 2010, p. 231).

Pires (2002) acredita que o homem rural depende cada vez mais das cidades tanto para manipular seus próprios alimentos quanto para a aquisição de bens manufaturados. Ele se relaciona, por meio do comerciante, com a economia geral de seu estado e de seu país. Cândido comenta o consumo generalizado de aguardente industrializada, encontrada em todas as casas “para pequenos goles dos adultos, para fricções nas crianças, para cordiais de uns e outros, em caso de resfriado, friagem, doença. Além desse consumo doméstico – pelo qual se equipara de certo modo ao café e aos tônicos – há o consumo público nas festas e nas vendas” (CÂNDIDO, 2010, p. 155).

De acordo com Cândido, a influência urbana introduz novos hábitos na cultura caipira e transforma o panorama tecnológico. Ele cita a chegada das máquinas de beneficiar arroz como fator de mudança dos hábitos das mulheres caipiras, que passaram a se recusar a descascar o mantimento no pilão.

A situação presente se caracteriza, pois, pelo desligamento relativo em face do meio natural imediato, a aceleração do ritmo de trabalho, a maior dependência em relação aos centros urbanos. Este estado de coisas não poderia deixar de repercutir na esfera da cultura, onde podemos notar reelaboração de técnicas, práticas e conceitos (CÂNDIDO, 2010, p. 207).

Contudo, a substituição de costumes ou técnicas não se dá tão claramente. Conforme o autor, há uma interpenetração entre o passado e o presente, o mágico e o racional, enfim, entre o tradicional e as transformações. “A conservação de traços aparece pois como fator de defesa grupal e cultural, representando o aspecto de permanência. A incorporação dos novos traços representa a mudança” (CÂNDIDO, 2010, p. 251). Para o pesquisador, os novos valores podem ser totalmente aceitos, totalmente rejeitados ou parcialmente aceitos pelas comunidades caipiras, e esta última é a opção mais comum para quem permanece vivendo no campo.

Canclini (2008) detecta a persistência de comunidades com baixo grau de influência da cultura modernizante ou globalizadora:

No espaço da cultura histórico-territorial, ou seja, do conjunto de saberes, hábitos e experiências étnicas ou regionais que continuam se reproduzindo segundo os perfis estabelecidos através dos séculos, os efeitos da globalização são menores. O patrimônio histórico, a produção artística e folclórica e, em algumas zonas, a cultura rural experimentam uma abertura econômica limitada, porque nelas o rendimento dos investimentos é menor e a inércia simbólica é mais prolongada (CANCLINI, 2008, p. 137).

De acordo com Hall (2003) não existe uma relação fixa entre tradição e modernidade. Nas comunidades de minoria étnica há indivíduos que se mantêm comprometidos com as práticas e valores "tradicionais", enquanto para outros as identificações tradicionais são intensificadas por fatores diversos, como a hostilidade da comunidade que os hospeda, o racismo e as mudanças nas condições de vida mundiais. Há ainda os indivíduos para quem a hibridização está muito avançada, mas não em um sentido assimilacionista. "Em condições diaspóricas, as pessoas geralmente são obrigadas a adotar posições de identificação deslocadas, múltiplas e hifenizadas" (HALL, 2003, p. 72). Conforme o autor, no Quarto Censo Nacional de Minorias Étnicas, cerca de dois terços dos indivíduos oriundos de comunidades minoritárias, sentiam que não havia conflito algum, por exemplo, em se considerar britânico e também paquistanês.

A respeito das parcelas de interioranos que se deslocaram para a cidade, Darcy Ribeiro (2006) afirma que, em tempos de grande êxodo rural, as cidades brasileiras não estavam preparadas para receber as pessoas vindas das zonas rurais, o que causou situações de miséria e desemprego.

No Brasil, vários processos já referidos, sobretudo o monopólio da terra e a monocultura, promovem a expulsão da população do campo. No nosso caso, as dimensões são espantosas, dada a magnitude da população e a quantidade imensa de gente que se vê compelida a transladar-se. A população urbana salta de 12,8 milhões, em 1940, para 80,5 milhões, em 1980. Agora é de 110,9 milhões. A população rural perde substância porque passa, no mesmo período, de 28,3 milhões

para 38,6 e é, agora, 35,8 milhões. Reduzindo-se em números relativos, de 68,7% para 32,4% e para 24,4% do total (RIBEIRO, 2006, 181-182).

Fica evidenciado que o contato com os modos de vida metropolitanos - proporcionado principalmente por conta do êxodo rural e pela ideia de que se pode levar uma vida melhor nos grandes centros - influenciou as mudanças das sociedades caipiras. Por outro lado, conforme afirma o autor, não houve prejuízo da produção comercial da agricultura, que, devido à mecanização, passou a produzir mais e melhor. De acordo com Rosa Nepomuceno, em sua obra a respeito da música caipira:

Hoje toda a produção agrícola do país está subordinada às regras do mercado internacional, e analistas do mundo inteiro orientam os agricultores sobre a melhor época para se investir nessa ou naquela cultura. Seções como *agrobusiness* ou *marketplace*, dos suplementos agrícolas dos principais jornais paulistas, por exemplo, anunciam casas pré-fabricadas, sistemas automáticos de identificação de animais, roçadeiras Husqvarna e Shindaiwa de última geração, *containers* habitáveis (para bichos, por enquanto), tratores, motocultivadores, geradores, poços artesianos, mudas já crescidas de árvores, testes com sementes transgênicas. Decerto aquele Caipira Picando Fumo, pintado por Almeida Júnior, em 1893, o legítimo Jeca Tatu ridicularizado por Monteiro Lobato nos seus artigos "Velha Praga" e "Urupês", em 1914, e cantado por Mário de Andrade nos versos de "Viola Quebrada" em 1929, desapareceu. No século XX, o homem do campo transmutou-se, camaleônico, envolvido pela cultura do forasteiro, seduzido pelas novidades da civilização, querendo o conforto de alpargatas no lugar dos pés descalços, da roçadeira substituindo a foice [...] (NEPOMUCENO, 2005, p.27).

Martín-Barbero e Rey (2004) falam do desenraizamento das tradições devido à modernização das sociedades:

A desmistificação das tradições e dos costumes, desde quando, faz bem pouco tempo, nossas sociedades elaboravam seus "contextos de confiança", leva ao desmoronamento da ética e à desarrumação do hábitat cultural. Aí radicam algumas das nossas mais secretas e exasperantes violências. Porque as pessoas podem, com certa facilidade, assimilar os instrumentos tecnológicos e as imagens da modernização, porém, só muito lenta e dolorosamente podem recompor seu sistema de valores, de normas éticas e virtudes cívicas. A incerteza, que vem com a mudança de época, está em nossa sensibilidade, mas à crise dos mapas ideológicos se agrega uma forte erosão dos mapas cognitivos, que nos deixa sem categorias de interpretação capazes de captar o rumo das vertiginosas transformações que vivemos (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p. 31-32).

Ecléa Bosi (1987) também defende a ideia de um desenraizamento, já que há perdas e mudanças irreparáveis ou irrecuperáveis quando se pensa sobre um povo migrante.

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

Conforme Canclini (2007), as narrações não coincidem com os fatos no que diz respeito aos deslocamentos populacionais. Ele enumera três tipos de migrações: aquelas de instalação definitiva ou de povoação, as temporárias por motivo de trabalho e as de instalação variável, intermediárias entre as duas primeiras. Porém, o estudioso lembra que hoje a interculturalidade ocorre mais por meio das comunicações midiáticas do que por movimentos migratórios. Ribeiro (2006) também segue esta linha de pensamento. Para o autor, as instituições tradicionais perderam seu poder de controle e de doutrinação. "A escola não ensina, a igreja não catequiza, os partidos não politizam. O que opera é um monstruoso sistema de comunicação de massa fazendo a cabeça das pessoas" (RIBEIRO, 2006, p. 190).

O autor é contundente ao dizer que a mídia impõe desejos inalcançáveis e padrões inatingíveis de consumo, o que aprofunda a marginalidade das minorias, que, segundo ele, estão entregues ao "bombardeio" de um rádio e uma televisão que se mostram social e moralmente irresponsáveis e só consideram bom aquilo que mais vende, não se preocupando com as consequências das ideias que transmitem e causando um desarranjo mental e moral em seus receptores.

É claro que não podemos negar as influências negativas da cultura da mídia sobre a população de maneira geral, e não apenas sobre as minorias, como as comunidades interioranas. Porém, precisamos relativizar, no contexto da proposta deste trabalho - e levando em consideração as colocações dos Estudos Culturais sobre identidade, interação e

identificação já vistas -, as ideias de Darcy Ribeiro. A nosso ver, há uma proposição de modos de ser e pensar pela cultura da mídia, e não uma imposição como ressalta o autor. Obviamente, muitas vezes, esta proposição pode soar ou funcionar como imposição dependendo do contexto da recepção e dos graus de influência de outras instituições culturais na vida do sujeito. Mas o importante aqui é esclarecer que o público receptor das mensagens midiáticas tem a potencialidade de exercer o controle de suas aproximações e distanciamentos com os conteúdos assistidos por ele na TV, por exemplo.

Milanesi (1978), ao investigar os impactos da programação televisiva nos moradores de uma cidade do interior paulista, Ibitinga, conclui que a TV trouxe impactos principalmente sobre o lazer e o consumo. Ele descreve os costumes da sociedade pesquisada e suas transformações a partir da introdução da televisão no cotidiano dos moradores. Todavia, o autor deixa claro que atribuir toda a responsabilidade pela alteração dos hábitos locais a um meio de comunicação de massa seria uma atitude perigosa. Ele, então, utiliza a palavra "influência" para tratar da relação entre a programação televisiva e a vida cotidiana da população da cidade pesquisada. Uma das modificações provocadas pela TV seria a ascensão de uma nova forma de lazer, levando à perda de relevância do costume das visitas e dos passeios na praça.

Por outro lado, como aponta Milanesi, a TV não é o fator de modificação da sociedade, é apenas o meio, já que são suas atrações que levam às pessoas escolherem ficar em casa ao invés de frequentarem os centros de convivência, por exemplo. Assim, diante dos novos hábitos, antigas instituições como a imprensa, o circo, o rádio, o cinema, o teatro, a música e até a religiosidade sofreram algum impacto ou simplesmente se adaptaram à nova realidade. E não foram somente os hábitos que se modificaram. Houve também mudanças dos valores que regiam aquela sociedade, embora estas não tenham ocorrido apenas em função da

introdução do hábito de assistir TV, mas também da migração da população rural para a cidade.

Para o pesquisador, a televisão é um instrumento que fortalece o sistema econômico vigente e dissemina os valores interessantes a este sistema, e não pode desencadear, por si só, uma mudança comportamental na sociedade. É assim que a ideia de progresso foi difundida em Ibitinga: estando mais ligada a valores econômicos individuais do que ao bem estar social. A televisão destaca, então, uma imagem de progresso ligada à metrópole, que desvaloriza a pequena cidade e o meio rural. Portanto, os resquícios da cultura caipira vão sendo esquecidos e dão lugar aos modos de vida citadinos. É por estas razões que não vemos a mídia como uma ditadora de comportamentos. O verbo no imperativo, tão comum na publicidade, funciona tanto como uma ordem quanto como uma sugestão, assim como os padrões de comportamento, moda e consumo priorizados nas obras de ficção seriada televisiva podem ter efeitos diversos sobre os telespectadores.

O próximo capítulo abordará a telenovela e a predominância, em suas narrativas, da chamada cultura Zona Sul, como uma busca pela homogeneização cultural do país através da promoção de um estilo de vida e de comportamento que, como veremos, se mostra como admirável e desejável. Por outro lado, ele também destacará a busca pela representatividade interiorana através das telenovelas rurais, foco principal de nossa pesquisa.

4. TELENOVELA, REPRESENTATIVIDADE E RELAÇÃO COM O PÚBLICO

O presente capítulo busca refletir sobre a influência da telenovela na vida cotidiana dos telespectadores, caracterizar a chamada cultura Zona Sul ponderando sobre sua priorização e destacar a persistência das telenovelas rurais em meio à prevalência dos modos de ser e pensar metropolitanos na teledramaturgia. Desta forma, é importante que tenhamos em mente a possibilidade dos textos midiáticos de sugerir à sociedade modos de ser, agir e pensar. Conforme Almeida (1988), a televisão é o grande marco da história da comunicação devido ao fluxo de informação que ela gera e também por ser um instrumento de educação informal que compete de maneira desigual com a família e a igreja, por exemplo, funcionando como promotora de ideologias e valores e sendo vista como um referencial pelos cidadãos.

Portanto, mesmo que não tenhamos uma visão apocalíptica a respeito da influência da programação televisiva e, mais especificamente da telenovela, é necessário admitir seu grande poder, mesmo que ela "apenas" sugira ou promova determinadas visões de mundo, ao invés de impô-las ou determiná-las. Neste sentido, vale à pena recorrer à visão de Douglas Kellner (2001), para quem os textos midiáticos colocam em cena as lutas concretas de cada sociedade. De acordo com o autor, os conteúdos veiculados pela mídia comercial precisam repercutir as preocupações do povo para conseguirem ser populares e lucrativos. Sendo assim, as questões culturais ganham maior importância suscitando a necessidade de uma reflexão minuciosa sobre o assunto.

Para Kellner, os textos da cultura da mídia não adotam discursos puramente conservadores nem liberais. Eles tentam abordar diferentes vias para conquistar o maior público possível. Assim, como conclui o pesquisador, uma das formas de se interpretar a pós-modernidade é vê-la como uma possibilidade de coexistências de vários estilos, uma mistura de aspectos culturais tradicionais, modernos e pós-modernos. A princípio, é esta a nossa visão a respeito da contraposição ou da coexistência da cultura Zona Sul e das culturas interioranas

nas telenovelas brasileiras, lembrando, é claro, que nos processos de hibridização sempre há o privilégio de uma das culturas envolvidas.

4.1 A TELENOVELA E A SOCIEDADE NACIONAL

Segundo Martín-Barbero e Rey (2004), a televisão tem o poder de convocar as pessoas como nenhuma outra mídia, mas os interesses econômicos e políticos deformam as diferentes identidades representadas na telinha. “Ainda assim, a televisão constitui um âmbito decisivo do reconhecimento sociocultural, do desfazer-se e do refazer-se das identidades coletivas, tanto a dos povos como as de grupos” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p. 114). Os autores veem a telenovela como uma demonstração dos cruzamentos entre a globalização e as dinâmicas culturais, remetendo às dimensões de ritualização da vida cotidiana e se apropriando de novas sensibilidades populares para renovar as narrativas já gastas.

Renato Ortiz (1988) afirma que a telenovela se estabeleceu como o principal produto da atividade televisiva no Brasil, atraindo todas as atenções relacionadas à melhoria do padrão de qualidade e aos investimentos. Ao contrário do que ocorreu com as soap-operas norte-americanas, que continuaram se dirigindo ao público feminino e se fixaram no horário da tarde, as telenovelas brasileiras se tornaram um produto prime-time, um investimento seguro para atingir um público de massa. Conforme Marques de Melo (1988), a telenovela possui um público abrangente devido a três fatores que culminam na identificação e na participação por parte dos telespectadores. São eles: a linguagem coloquial, os personagens de classe média (com quem o público se identifica ou deseja se parecer em termos de padrões socioeconômicos) e o mito da ascensão social.

Para Brandão e Fernandes (2012), a atração do telespectador pelos conteúdos abordados em uma telenovela não ocorre apenas devido à satisfação do desejo de "olhar e olhar-se", já que existe um prazer pela polêmica e pelo questionamento a respeito do que se

vê na televisão. Conforme os autores, a telenovela é um produto popular de massa e não tem a pretensão de ser erudita. Ela retrata sempre os clichês do antigo dramalhão, apesar de se disfarçar com as tendências inovadoras. As matrizes culturais da telenovela se fazem necessária para a obtenção de grandes audiências, por isto a abordagem de temas universais como as grandes histórias de amor é tão recorrente e os comportamentos dos personagens têm como base valores e sentimentos reconhecíveis. Marques de Melo (1988) destaca, por exemplo, as dificuldade enfrentadas por "O Bem Amado", de Dias Gomes, para conquistar um público abrangente, por ser considerada "muito local" no contexto das exportações de telenovelas.

Brandão e Fernandes (2012) acreditam que a partir da programação da TV os telespectadores tiram conclusões e administram juízos e lições morais em benefício de si próprios e de suas identidades.

A telenovela pode ser considerada, no contexto brasileiro, o nutriente de maior potência do imaginário nacional e, mais que isso, ela participa ativamente na construção da realidade, num processo permanente em que ficção e realidade se nutrem uma da outra, ambas se modificam, dando origem a novas realidades, que alimentarão outras ficções, que produzirão novas realidades (BRANDÃO, FERNANDES, 2012, p. 19).

Conforme Marcondes Filho (1988, p.63), a telenovela é uma “simulação da representação de dramas e conflitos humanos”, que se tornou fundamental para a televisão brasileira. Para o autor, a telenovela é um tipo de programação que tem seu desenvolvimento em ritmo acelerado e permite ao público conhecer e dominar as regras da sociedade. Mais do que isso, as tramas televisivas também atuam no sentido de ofertar ao telespectador apelos identitários com base na mobilização de afetos proporcionada por sua inserção no cotidiano (telenovelas são exibidas constantemente de segunda-feira a sábado) e por seu caráter repetitivo, conforme afirma Leal (1986).

De acordo com Calza (1996, p. 60), “em uma única noite, uma novela pode ser assistida por 10 milhões de telespectadores, enquanto uma peça de teatro talvez seja vista por

500 mil pessoas, em um ano de encenação”. O alcance que a telenovela tem no Brasil permite que ela reúna forças para atuar no sentido de participar da constituição de um equilíbrio social e contribuir para este na medida em que se aproxima, se afasta, molda, cria ou permite a identificação do público com os personagens, que fazem parte do seu cotidiano.

Artur da Távola (1996, p.18), acredita que “o produto telenovela, enquanto discurso, representa uma tensão íntima, forte, entre uma proposta consonante e outra dissonante”, já que existe um choque entre a ideologia do sistema (cultura “Zona Sul”, no caso do enfoque dado por nosso trabalho) e a do autor (no nosso caso, variantes identitárias regionais priorizadas por Benedito Ruy Barbosa, por exemplo). Apesar disso, Távola acredita que a telenovela, tendo aberto um espaço para a expansão de uma teledramaturgia nacional em nível popular, é o produto midiático que melhor reflete o cotidiano da nação. "Dos vários setores da cultura brasileira, a telenovela, mesmo quando superficial e folhetinesca, é o que, com permanência, maior assiduidade e penetração reflete o que se passa com o nosso povo e como ele é. Expressa-lhe o cotidiano" (TÁVOLA, 1996, p. 55-56).

A experiência do mercado permite que as novelas captem os aspectos ritualizados da vida cotidiana e os conectem com as novas sensibilidades populares para dar uma nova vida às narrativas midiáticas já gastas. “O moderno se concebe, então, como o novo, o diferente, o que gera rupturas, o que amplia as perspectivas, mas também o que adentra territórios desconhecidos, fomenta linguagens inéditas, estende suas coberturas de expansão e impacta outras ordens da vida social” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p.125).

Por outro lado, segundo Brandão (2008), pode-se pensar, tendo em mente a ideia das estratégias representacionais enumeradas por Stuart Hall (e já expostas neste trabalho), que as telenovelas são uma destas estratégias, e são acionadas objetivando a construção de um senso comum a respeito do pertencimento e da identidade nacional. Fogolari (2002) também fala da afirmação de uma identidade nacional nas telenovelas. Segundo ela, os capítulos revelam a

história do povo brasileiro, ainda que de forma parcial e apesar dos contrastes com a história real. Assim, de uma forma ou de outra, é inegável a tentativa, nas telenovelas, da retratação e da promoção de uma identidade nacional. Muitas vezes, é claro, esta identidade passa a ser representada pela chamada cultura Zona Sul, que, como veremos, está ligada aos estilos de vida existentes nos bairros praianos do Rio de Janeiro.

Como vimos no capítulo anterior, a desvalorização ou desconsideração dos interiores do Brasil já ocorria no país mesmo antes do advento da televisão (FREYRE, 1947). Podemos dizer que a valorização de uma "modernidade" ligada à urbanização está presente na sociedade brasileira independente da atuação da mídia. Porém, não se pode negar o reforço que esta última dá às culturas dominantes, levando em consideração que os veículos de comunicação, especialmente a TV, teriam condições de propor uma maior diversidade de visões de mundo e estilos de vida. Conforme Aluizio Trinta (2008, p. 40), "o prestígio social de que a televisão desfruta, qualifica-a como mediadora exponencial, uma vez que as trocas simbólicas que opera, convalidam representações socioculturais nas quais se delinea o horizonte primeiro de toda identidade".

Voltando a Kellner (2001), é importante lembrar que estes veículos diversificam sua proposta de representação por terem medo de contrariar qualquer coisa que pareça ser um consenso popular, de se afastarem de seu público ao defenderem pontos de vista de baixa popularidade. É óbvio que esta preocupação reflete o receio de perder uma parte da audiência e, conseqüentemente, a lucratividade. E é neste contexto que ocorre a priorização da chamada cultura Zona Sul nas telenovelas brasileiras: esta é uma fórmula que sempre obteve bons resultados em termos de audiência e, por isto, as produções televisivas mantêm a mesma estratégia para não contrariar seu público.

Como afirmam Machado e Becker (2008), a telenovela não pode falhar em termos de audiência e, por isso, os produtores repetem fórmulas já testadas, tornando o produto

previsível e mumificado. É preciso compreender que estas fórmulas de que falam os autores não se relacionam ao aspecto técnico – quesito no qual os produtos televisivos sempre se aprimoram -, e sim a aspectos do enredo e às clássicas temáticas ligadas ao melodrama que sempre foi a base para a produção de telenovelas. Para Vera França (2009) a homogeneização é uma realidade não só na programação televisiva, mas em qualquer empreendimento comercial ou cultural, e além dos interesses ideológicos, objetiva a diminuição de custos e a racionalização da produção.

Modelos bem sucedidos são copiados, estendidos, repetidos. Marcas de sucesso tornam-se padrão; estereótipos e clichês constituem a matéria-prima da produção. Reforma-se mais do que se cria. A simplificação é muito mais recorrente que a elaboração. E a inventividade não é a matéria-prima de todos os dias (FRANÇA, 2009, p. 46).

Segundo Kellner (2001), a cultura da mídia incorpora, em seus textos, várias posições ideológicas, discursos, estratégias narrativas, construções de imagens e feitos, que, geralmente não se unem numa ideologia coerente ou pura, pois tentam atrair o maior público possível, oferecendo algo a todos. Neste contexto, trazemos os conceitos de televisão geralista e televisão fragmentada propostos por Wolton (1996). A primeira é a TV que busca fazer diferentes públicos conviverem, e a segunda se refere àquela que oferece uma programação em função das demandas. Para o autor, a televisão geralista é, sem dúvida, um fator de integração social e de identidade coletiva. Ele também fala da ideia de laço social, que é proporcionado pela televisão geralista diante do contexto social individualista da contemporaneidade, no sentido de incentivar a manutenção de uma comunidade e de uma solidariedade, que se mostram frágeis.

A posição sustentada aqui consiste em demonstrar que a televisão geralista pende mais para o lado do laço, numa sociedade ameaçada pela cartelização, pela fragmentação, pelo voltar-se para si mesmas das comunidades eletivas, do que para o lado da unificação de uma sociedade estandardizada de massa. A ideia, hoje tão atacada, de “grande público” permite esclarecer esse papel, e mostrar também que essa dimensão de laço social existe sobretudo no seio de um espaço nacional de

comunicação. Pois se a televisão constitui um formidável instrumento de abertura para o mundo, constitui também o laço social de uma comunidade nacional (WOLTON, 1996, p. 123).

O autor fala de dois conceitos para “laço social”: O primeiro diz respeito à consciência do telespectador de que milhares de outras pessoas estão, como ele, assistindo a uma programação, havendo, entre todas elas, uma espécie de laço invisível. Já o segundo conceito diz respeito à ideia da televisão como espelho da sociedade, que a faz ver-se, refletir-se e, portanto, estabelece um laço através da representação desta sociedade, representação esta a que todos os cidadãos têm acesso. Em ambos os casos, o relacionamento da sociedade brasileira com a telenovela se torna um exemplo explícito.

Wolton (1996) apresenta a TV brasileira – com suas telenovelas - como representante da televisão geralista, já que, segundo ele, ela é assistida por todos os meios sociais, contribui para a valorização da identidade nacional e sua programação se constitui num fator de integração social.

Se existe um programa ao qual podemos aplicar a ideia de “reflexividade”, prezada por uma teoria inteligente da televisão, esse programa é a telenovela. Não se trata de idealizar esse gênero de televisão, mas de demonstrar como esse instrumento, desde que construído com uma certa ambição e inteligência, pode ter um papel social e cultural essencial sem entrar em contradição com os interesses de audiência (WOLTON, 1996, p. 165).

França (2009) também aborda a relação entre televisão e vida social. Seus estudos detectaram uma participação afetiva do público no desenvolvimento das telenovelas e também um reflexo, nas telenovelas, de acontecimentos e valores presentes na sociedade brasileira em determinados momentos. A autora recorre ao conceito de homeostase para descrever as relações entre a televisão e a sociedade, que, segundo ela, são “relações de mútua afetação, configurando um quadro sistêmico, marcado por equilíbrios e desequilíbrios, estímulos (positivos e negativos), levando sempre ao reposicionamento das partes na composição do

todo” (FRANÇA, 2009, p. 49). Outro conceito utilizado pela autora – e que guia todo o seu artigo – é o de “televisão porosa”, utilizado para rebater a ideia da televisão como bloco homogêneo. Para ela, a TV tem poros que absorvem as tendências sociais e liberam secreções, num processo de constante interação com o mundo.

Sobre esta interação, podemos voltar a Wolton, que fala da valorização da identidade nacional promovida pela TV brasileira. Para ele, a TV Globo se tornou ao mesmo tempo “um espelho e parte do ideal brasileiro” (WOLTON, 1996, p.159), conseguindo refletir e estimular a sociedade. O autor considera o fato de todos conversarem sobre as telenovelas no Brasil uma exemplificação perfeita da ideia de laço social. Ele acredita que “o folhetim brasileiro está de tal forma inscrito na identidade e no sonho nacional, que, segundo as épocas, ele é reflexo de todas as histórias” (WOLTON, 1996, p.164). Apesar desta visão, o autor lembra o objetivo da Rede Globo de maximização dos lucros, que passa pelas estratégias comerciais das telenovelas e pelas questões ligadas ao consumo.

Martín-Barbero e Germán Rey (2004, p. 73) afirmam que está ocorrendo um processo de mudança na significação social das mídias, pois persiste, ao lado da capacidade de representação social e de construção da atualidade, sua função socializadora e de formação das culturas políticas. "Entrelaçadas com a história das sociedades modernas, as mídias, além de "mostrar" como vão ocorrendo as mudanças, as acompanham". Segundo os autores, podem ser encontradas interessantes misturas entre o global, o nacional e o local na programação televisiva. Para eles, a televisão é um lugar social em que há uma circulação mundializada da cultura e também um crescimento das afirmações locais. Na TV latino-americana, explicam os autores, há uma combinação dos textos da indústria transnacional com os melodramas nacionais e as transmissões locais, com efeitos de hibridização nos quais diferentes desejos, aspirações e interesses se conectam, conhecimentos antes inacessíveis circulam e processos de socialização mais abertos são produzidos.

É fundamental lembrar porém que, muito acima das questões nacionais ou regionais, o melodrama, como principal matriz cultural da telenovela, é a base para sua composição e seu sucesso. Podemos dizer que a telenovela é ancorada em questões consideradas universais como o amor, a família, os relacionamentos humanos e os conflitos existenciais. Conforme Andrade (2000, p. 67), "a telenovela conta uma história de amor, mas não de um amor qualquer. Tem que ser um amor que se custe a alcançar, manter, recuperar. Tem que ser mais forte que a classe social e os laços de sangue; deve superar o tempo, a distância e as desgraças mais terríveis". Assim, fica claro que a abordagem de questões culturais e sociais somente funcionará se estiver atrelada ao princípio fundamental da telenovela, ou seja, a uma grande história de amor.

De acordo com Andrade (2003), é preciso que haja engajamento emocional para que uma trama televisiva seja considerada genuína. E para a existência deste engajamento, além da identificação com os conflitos humanos e amorosos abordados, o telespectador precisa acreditar que os personagens são pessoas reais, ou seja, a realidade apresentada nas tramas precisa ser reconhecível, correspondendo à realidade social das pessoas comuns. Conforme a autora (2000, p. 72), "Quase todas as pessoas que assistem a telenovelas vivem ou viveram situações semelhantes, pelo menos estruturalmente, com as das personagens dos enredos: infidelidade, casamento, perseguição, desemprego, morte, nascimento, doença, assim por diante".

Porém, a mesma pesquisadora lembra que, se a telenovela é um espelho da sociedade, trata-se de um espelho distorcido, já que todo texto é seleção e adaptação. Os "elementos do mundo real somente funcionam como pano de fundo para o processo de criação e, portanto, todo texto é um produto cultural elaborado sobre determinadas condições de produção" (ANDRADE, 2003, p. 59). Por outro lado, Almeida (1988) utiliza o exemplo dos atores que sofrem agressões nas ruas por interpretarem vilões na tela da TV para afirmar

que o produto cultural televisivo é produzido para ser consumido como verdadeiro e historicamente real. O autor lembra também que o conteúdo da TV necessita de recursos materiais, técnicos e humanos para ser produzido. Sendo assim, fatos reais podem ser parcialmente adulterados devido ao tratamento editorial a que são submetidos, como a orientação do texto, os planos de filmagem e a edição de imagens. Então, o real e o imaginário se confundem e passa a haver uma hierarquização de valores.

Todas as personagens representam simbolicamente, dentro da trama narrativa, valores sociais; geralmente, os pobres, a bondade, a sinceridade, a humildade; os ricos, a desonestidade, o egoísmo; os jovens, as superações; as mulheres, a sinceridade, a feminilidade, a ternura; os homens, a força, o charme, o poder. Naturalmente, esses valores sociais, dependendo dos papéis que as personagens desempenham na trama, podem emigrar de um perfil a outro. Em diversas ocasiões, as personagens trocam de identidade. Os desamparados herdaram bens, os poderosos perdem suas fortunas, os humildes com trabalho e estudos logram se superarem, os assassinos pagam por seus crimes. Todos os problemas se solucionam (ANDRADE, 2000, p. 67).

Assim, percebemos que, mesmo com sua fidelidade aos princípios melodramáticos, a telenovela promove determinados valores, podendo o telespectador acatá-los ou não, na medida em que se identifica e se projeta nos conflitos da narrativa exposta na telinha. Brandão (2007, p. 5-6) acredita que “as telenovelas constroem a realidade e, ao mesmo tempo, alimentam-se do real”. Para a pesquisadora, os telespectadores podem, devido às telenovelas, se posicionar em relação a situações que viam com indiferença ou assumirem valores em que não acreditavam antes. A autora crê que é o telespectador quem controla seu grau de aproximação com os valores sociais vistos na telenovela, de onde ele retira conteúdos em benefício da constituição de sua identidade. Assim, as identidades que fazem sucesso nas telenovelas não são impostas e sim negociadas com o receptor.

Andrade (2003) afirma que a audiência televisiva não é passiva e os conteúdos dos meios de comunicação estão sempre abertos às mais diversas interpretações. Para a

pesquisadora, a preexistência, na sociedade, dos conteúdos veiculados na telenovela é o fator decisivo para o estabelecimento de um diálogo entre a narrativa seriada e os espectadores. Neste sentido, se há uma predominância dos valores sociais dominantes na televisão, isto ocorre porque eles são dominantes também na sociedade em que o veículo de comunicação em questão se insere.

Do mesmo modo como na sociedade tais valores esbarram com outros que lhes resistem, as representações que a televisão expõe podem topar outras que os telespectadores lhes impõem e opõem. As clausuras internas à estrutura de um programa podem apresentar diversas formas, mas não devemos supor que essas estratégias sejam necessariamente eficazes, pois sempre é possível ler a contrapelo. No entanto, essa leitura a contrapelo é demarcada por variantes sociais (ANDRADE, 2003, p. 32).

Alguns relatórios do estudo de recepção feito por Hamburger (2005, p.151), mostram que a interação entre personagens e público é complexa, pois “associações previsíveis, do tipo ‘telespectadoras negras se identificam com personagens negras’ e ‘brancas com brancas’ frequentemente dão lugar a combinações de elementos díspares que sinalizam a busca da composição livre de perfis sociais”. Por esta razão, é preciso abandonar as velhas ideias da mídia como manipuladora das massas e do telespectador como ser passivo e alienado.

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

Neste sentido, vale à pena pensar na visão de Dominique Wolton (1996, p. 68), para quem "a relação entre a intenção do autor, a polissemia da imagem, o som e as condições de recepção são também condições constitutivas do jogo pouco racional do processo de comunicação". O autor deixa claro que o essencial da mensagem é quase sempre recebido, contudo o que fica faltando à margem pode ser determinante. Portanto, a ambiguidade das mensagens reforça a importância do contexto cognitivo do processo de significação e interpretação dos conteúdos televisivos, ou seja, os efeitos ou significados destes conteúdos vão além da intenção do autor ou veículo transmissor da mensagem, na maioria das vezes.

Para Wolton (1996), a forma da televisão como veículo de comunicação de massa está no fato de todos assistirem à mesma programação, mas ninguém ver a mesma coisa, ou seja, o meio de massa ao mesmo tempo recebe e produz um quadro de referências. "A escala de difusão esboça o cenário no qual as imagens ganham sentido, mas a recepção de massa traz modificações que permitirão a essas imagens encontrarem o seu quadro de referências [...]" (WOLTON, 1996, p. 76). O autor também considera a televisão um instrumento de libertação, pois proporciona uma "participação à distância, livre e sem restrições", que permite a execução de seu papel de laço social, o que é muito visível nas telenovelas brasileiras. Porém, Wolton lembra que a mensagem televisiva, apesar de permitir esta participação promotora de um sentimento de igualdade, também está sujeita a diferentes interpretações devido aos contextos socioculturais em que é recebida.

Em resumo, os heróis que ela mostra ou retrata entram em concorrência direta com outros sistemas de construção de identidades moldadas pela sociedade, pela escola... Essa dupla função de identificação e de representação não é passiva e resulta de uma espécie de interação constante entre os espectadores e aquilo que a televisão mostra sobre o mundo (WOLTON, 1996, p. 69).

Assim, pode-se interpretar a televisão brasileira, como representante da TV geralista de que fala Wolton, como um meio que busca unir ou fazer conviver diferentes identidades e

não tenta unificar uma sociedade de massa. É neste contexto que se pode compreender a existência de espaço para as telenovelas que abordam o regionalismo. Ainda assim, é preciso lembrar a priorização de determinados estilos de vida e modos de pensar, não porque esta seja uma tentativa de unificar o país e sim porque esta priorização preexiste na sociedade. Para seu próprio bem como empreendimento comercial da cultura de massa, é importante que a TV e suas obras de ficção mantenham estas visões de mundo como verdadeiras e merecedoras de destaque.

4.2 A CULTURA ZONA SUL

Quando se fala de regionalismo em telenovelas, torna-se imprescindível lembrar a visibilidade que tem o ambiente urbano, e em especial a Zona Sul carioca, nas obras de ficção seriada brasileiras, tanto como cenário quanto como ideal a ser alcançado. Ramos (1986) chama esse fenômeno de “cultura Zona Sul”, que se caracterizaria pela instauração, nas telenovelas, dos modos de ser e pensar de bairros cariocas como Ipanema, Leblon, Gávea, São Conrado e Barra da Tijuca. O autor lembra, também, que há quem diga que este destaque para os bairros cariocas deve-se ao fato de a Rede Globo se localizar no Rio de Janeiro, mas ele acredita que a ambientação teledramatúrgica não se dá em outras localizações porque isto “não interessaria ao projeto de hegemonia cultural e econômica para a preservação do capitalismo” (RAMOS, 1986, p.12).

Ao analisar os conteúdos das telenovelas brasileiras exibidas entre 1963 e 1995, Artur da Távola chegou a várias conclusões, entre as quais interessa especialmente ao desenvolvimento deste trabalho a seguinte:

Os problemas do homem urbano foram mais abordados que os do homem do campo e do interior. Estes ganharam relevo em fins da década de oitenta com a novela “Pantanal” de Benedito Ruy Barbosa, da Rede Manchete, cujo êxito determinou

tentativas aproximadas, todas sem maior repercussão. Sendo o país essencialmente urbano (70% da população total), essa predominância torna-se natural, pois corresponde ao nível de aspiração, identificação e projeção da maioria do mercado telespectador (TÁVOLA, 1996, p. 108).

Conforme Stocco (2009), entre 1982 e 2008, a cidade do Rio de Janeiro foi a que mais apareceu em telenovelas do horário nobre da Rede Globo: das 43 telenovelas listadas pela autora, 25 se ambientaram em solo carioca, o que corresponde a 58,14%. É interessante a observação de que as telenovelas ambientadas em cidades fictícias, sendo quase todas elas pequenas comunidades interioranas, ficaram em segundo lugar neste ranking, com a 23,25% ou 10 tramas, ganhando de São Paulo, que ambientou apenas oito telenovelas (18,60%). Porém, as regiões do interior do país que realmente existem foram retratadas em apenas três das telenovelas enumeradas pela pesquisadora (6,97%).

Assim, podemos detectar existência de uma preferência pela criação de cidades fictícias quando uma telenovela é escrita para ser ambientada no interior, o que sugere um distanciamento da realidade interiorana brasileira atual ou uma busca por uma maior liberdade criativa no que se refere à criação de personagens caricatos e/ou cômicos e a situações e acontecimentos que não seriam verossímeis se o ambiente fosse uma pequena cidade interiorana do Brasil da vida real. Por outro lado, isto não ocorre quando se quer retratar o ambiente urbano: aí aparecem as duas maiores cidades do país como locais apropriados para o desenvolvimento das obras teledramatúrgicas brasileiras.

Quando divide as novelas analisadas entre tramas urbanas e tramas rurais, Stocco chega à conclusão que as primeiras somam 76,74% enquanto as últimas somam apenas 27,90%. A autora conclui que esta diferenciação ocorre porque as telenovelas buscam retratar um país que, hoje, realmente é majoritariamente urbano, mas ressalta que a escolha das ambientações não é explicada inteiramente pela urbanização brasileira. Se seguissemos a lógica do país urbano, São Paulo, como cidade mais populosa do Brasil, deveria ser a cidade mais retratada, e não o Rio de Janeiro. Conforme a autora, partindo dos pressupostos de que

as telenovelas são um discurso sobre o Brasil e de que sua verossimilhança é validada pelos telespectadores, a prevalência do Rio de Janeiro como ambientação indicaria que a capital carioca é a cidade que melhor representa o Brasil para os brasileiros conforme a visão dos novelistas, diretores e produtores.

Para Stocco (2009), o Rio de Janeiro mostrado pelas telenovelas é um local privilegiado para o merchandising social e para a conciliação entre tradição e modernidade, porque possibilita a convivência de pessoas de diversas origens e classes sociais, o que caracteriza a aproximação entre ricos e pobres tão comum nas telenovelas. Além disso, a capital carioca é conhecida no senso comum como um local de vanguarda, onde se originam novos comportamentos, moda e hábitos de consumo no país. Assim, explica Stocco, há uma facilitação da identificação do Rio de Janeiro como uma síntese do Brasil moderno, no contexto de uma homogeneização cultural.

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

A chamada cultura Zona Sul é tida como influenciadora da visão de mundo dos telespectadores, estando presente até mesmo nas tramas que se passam em outras localidades. Porém, é importante esclarecer aqui que entendemos por cultura Zona Sul não apenas a ambientação dos enredos televisivos nos bairros da Zona Sul do Rio de Janeiro. Não se trata apenas da localização geográfica onde os personagens vivem seus dramas e conflitos, mas também dos modos de ser e pensar, dos costumes e do estilo de vida que se leva neste

ambiente. É claro que há uma priorização também do espaço geográfico praiano, já que, a partir da ideia de que "televisão é imagem" podemos compreender que as belas paisagens cariocas ganhem destaque em função de sua exuberância. Contudo é fundamental a compreensão da existência do que Almeida (1988) chama de merchandising de valores, ou seja, da promoção de determinadas maneiras de agir, de pensar e de conviver, como veremos adiante.

Hamburger (2005, p.152) afirma que é comum, nas telenovelas, as grandes cidades aparecerem “como horizonte desejado, lugar para onde se pode migrar”. Portanto, o que estamos tentando dizer é que este trabalho não busca contrapor num dualismo maniqueísta o interior do país e a cidade do Rio de Janeiro. Na verdade o contraponto se dá entre a busca de representatividade interiorana e a prevalência na teledramaturgia de uma "modernidade" urbanizada e industrializada, que é representada pela ambientação e, principalmente, pelo estilo de vida que se leva na Zona Sul carioca.

De acordo com Fogolari (2002), as telenovelas são pensadas especialmente para os centros urbanos. Assim, faz-se necessária a busca pelas raízes históricas deste fenômeno. Hamburger (2005) relaciona a ligação entre telenovelas e vida urbana ao intenso processo de migração que fez o Brasil passar de país rural para urbano no mesmo período de implantação da televisão, que é considerada um meio de comunicação moderno, assim como os padrões de consumo e comportamento das grandes cidades.

Ortiz (1988) aponta a década de 1940 como o início da chamada sociedade de massa no Brasil, pois é neste momento que a sociedade urbano-industrial se consolida. Ele lembra que, após a Segunda Guerra Mundial, a sociedade brasileira se modernizou em diferentes setores, como a industrialização, a urbanização, a expansão da classe operária e das camadas médias, o advento da burocracia e das novas formas de controle gerencial, o aumento da população e o desenvolvimento do setor terciário em detrimento do agrário. Enfim, é nas

grandes cidades que ganha vida o mundo moderno e é neste contexto que se estabelece uma sociedade de consumo.

A cultura popular de massa é produto da sociedade moderna, mas a lógica da indústria cultural é também um processo de hegemonia. Com isso entendemos que a análise da problemática cultural deve levar em conta o movimento mais amplo da sociedade, e, ao mesmo tempo, perceber a cultura como um espaço de luta e de distinção social. Penso que o advento da sociedade industrial nos colocou frente a uma força que tende a ser hegemônica no campo da cultura (ORTIZ, 1988, p. 147).

Martín-Barbero e Germán Rey (2004) lembram que o teleteatro, como precursor da telenovela, impulsionou a modernidade cultural na década de 1950 numa época de predominância do conservadorismo estético e político das elites, e este processo avançou na década de 1960 com a ascensão da telenovela, que representou uma massificação das narrativas, a colocação da classe média como protagonista cultural diante das pressões que objetivavam a modernização e exigências dos novos habitantes urbanos de serem representados.

Nas décadas de 1960 e 1970, explica Ortiz (1988), há uma transformação da noção de "nacional" a partir da consolidação de um mercado de bens culturais. Ele lembra que o estabelecimento da televisão no Brasil se deu com a associação de seu desenvolvimento como um veículo de promoção da integração nacional. "A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a ideia de 'nação integrada' passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional" (ORTIZ, 1988, p. 165).

Marques de Melo (1988) liga o processo de fixação da telenovela como principal produto da televisão brasileira à urbanização do país, responsável pelo desenraizamento das massas populares oriundas do campo que buscavam sobreviver e se aculturar às metrópoles. A telenovela teria então o papel de oferecer ao brasileiro desenraizado que perdeu a

identidade cultural um espelho glamurizado, mais próximo da realidade desejada do que da vivida por ele. As obras de ficção televisiva cumprem esta função de mostrar um estilo de vida e uma condição socioeconômica desejáveis, mas buscam não mostrar ilusões muito distantes da vida brasileira, estabelecendo, assim, certo equilíbrio.

Para Germán Rey e Martín-Barbero (2004), quando estavam no auge de sua criatividade, as telenovelas latino-americanas refletiam uma identidade cultural plural e a heterogeneidade das tramas mostrava a diversidade cultural existente na América Latina, que foi aos poucos sendo esquecida pelo efeito da globalização. A internacionalização das telenovelas ocorreu com o respaldo de seu sucesso e deu início a um movimento que uniformizou os formatos e neutralizou as manifestações de identidade plural.

A Rede Globo consolidou sua liderança a partir da década de 1970 e teve como principais colaboradoras desta conquista as telenovelas. “Sem deixar de lado sua vocação melodramática, as novelas exageraram sua veia folhetinesca e se tornaram vitrines privilegiadas do que significava ser “moderno”: estar sintonizado com a moda e comportamentos contemporâneos” (HAMBURGER, 2005, p. 149). Por outro lado, segundo Ramos (1986, p. 59), “qualquer telespectador pode chegar facilmente a uma constatação. A realidade das novelas é bem mais bela que a da minha rua, a da minha cidade, enfim, a do meu país. Os ricos adormecem em suas mordomias e os pobres não são tão miseráveis. É a Cultura Zona Sul”. Para o autor, seja qual for a geografia ou conjuntura em que uma telenovela se passa, seu enredo sempre se moverá em torno das elites, ou seja, a realidade é estruturada pela vida dos ricos, com suas mansões ou apartamentos de cobertura e com meios de produção que, fantasiosamente, estreitam a convivência com os pobres. No caso das telenovelas rurais, podemos transferir essa localização para as prósperas fazendas, onde empregados praticamente fazem parte das abastadas famílias.

Ramos conclui que estes valores culturais e econômicos são concebidos, principalmente, a partir do universo da Zona Sul carioca. "A ambientação Zona Sul é um cartão postal do nosso *status quo*. Ilustra a geografia harmoniosa, que se edificou às custas das paisagens marginalizadas. Acena com a expectativa de que poderemos ter um passaporte, via livre iniciativa, para lá" (RAMOS, 1986, p. 61). Mattelart também fala da cultura Zona Sul:

Preso às determinações econômicas e socioculturais de um projeto de integração em torno de um pólo de modernização e consumo, o molde Globo favoreceu, nas novelas, um modelo de representação da sociedade brasileira centrado em uma zona sul do Rio. Evidenciava o eixo das praias Ipanema-Zona Sul, o setor burguês da cidade, em violento contraste com aquele Rio- Zona Norte, focalizado em 1957 pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos (MATTELART, 1989, p. 113).

Os resultados dos estudos de Almeida (2003) confirmam sua hipótese de que a própria estrutura das telenovelas induz ao consumo, mesmo sem se levar em consideração a publicidade e as ações de merchandising, pensando apenas nos padrões de vida e pensamento difundidos. "Para tanto, há várias características que contribuem para este processo: a exposição de uma série de bens e serviços, substancializados muitas vezes pelos diversos estilos de vida dos personagens, e a exposição de diversos padrões de comportamentos e representações culturais" (ALMEIDA, 2003, p.292). Já Rocha (1995) acredita que a telenovela tem o destino de ser um anúncio em capítulos. Ele vê este gênero televisivo como o principal modelo do mundo relacional e "um espaço privilegiado para juntar tudo com tudo" (ROCHA, 1995, p.176).

Um exemplo interessante é o que ocorreu em 1982, durante a exibição da primeira versão de "Paraíso": a marca de sorvetes "Sem Nome" estava interessada em firmar sua imagem, e para isso resolveu se utilizar do merchandising na TV.

A Globo deu um jeito. Inaugurou uma sorveteria em *Paraíso*. O autor Benedito Ruy Barbosa dispôs de um local, onde as pessoas podiam se encontrar, até, casualmente, sem parecer uma cena forçada demais. O inferno e o céu confraternizaram para provar o sorvete. Os personagens *Filho do diabo*, Kadu Moliterno, e *Santinha*, Cristina Mullins, eram os seus representantes principais (RAMOS, 1986, p. 85).

Para Sodré (1977), a televisão tem um efeito modernizador, que impacta a sociedade com sua ideologia metropolitana materializada em conteúdos com forte carga pedagógica. Desta forma, as telenovelas podem influenciar o comportamento de seu público no sentido de implantar a ideia de que a cultura dos grandes centros (mais especificamente da Zona Sul carioca) é um padrão a ser alcançado. Este ideal de modernização, que passa pelo consumo, incentiva a discriminação baseada nas diferenças de poder aquisitivo.

O contraponto se faz através da identificação de romancistas como Benedito Ruy Barbosa – selecionado para esta pesquisa -, que opta sempre por ambientar suas tramas em cenários interioranos, o que poderia ser um contraponto à cultura Zona Sul. Porém, os autores que observam a predominância do Rio de Janeiro nas telenovelas, afirmam que o modo de ser e de pensar carioca está presente até mesmo em tramas que se passam em outras localidades (HAMBURGER, 2005; RAMOS, 1986). Sendo assim, um dos questionamentos a serem respondidos pela análise dos personagens da segunda versão da telenovela "Paraíso" (Rede Globo, 2009), que está contida nos capítulos finais deste trabalho, é se há resquícios desta valorização da urbanidade mesmo numa trama dita rural.

Pallottini (1998) acredita que, se os romancistas, em suas tramas, costumam retratar os hábitos e costumes de uma determinada parcela da população (no caso, dos habitantes da Zona Sul do Rio de Janeiro), não se pode culpá-los. Ela acredita que esta priorização ocorre porque cada autor busca retratar o seu próprio mundo, aquele que lhe parece mais agradável.

Por outro lado, é um mundo simpático, bonito, charmoso – com meninas atraentes, rapazes fortes e bronzeados, praias, iates, festas, jantares, dinheiro, enfim. Misturados a esse ambiente vêm os costumes próprios do grupo: leveza sexual, tolerância, promiscuidade, adultério, bebida, drogas (não estamos fazendo aqui o

juízo dessas características, apenas apontando-as). O autor pode até fazer o contraponto, valendo-se das subtramas, casas de baixa classe média, a graça peculiar do subúrbio, onde as pessoas são verdadeiramente felizes, sentadas no botequim, ao redor de uma cervejinha gelada (com o rótulo virado para a câmera!). Mas a verdade é que o telespectador comum aspira à vida da praia e da festa. O resto, geralmente, ele já tem (PALLOTTINI, 1998, p. 131).

Almeida (1988) chama de “merchandising de valores” a promoção de determinados modos de vida e visões de mundo existente nas telenovelas. Para o autor, os valores veiculados são tradicionais, porém, mutantes. Sendo assim, o telespectador é informado pela narrativa a respeito do que é considerado correto e aceitável ou errado e condenável pelos padrões dominantes/burgueses no momento. O pesquisador lembra que este fenômeno conforma estereótipos e estigmas na sociedade brasileira no que se refere aos hábitos políticos, sociais, culturais e religiosos.

O merchandising de valores recebeu este nome por se inspirar na técnica mercadológica do merchandising tradicional, que mostra produtos no vídeo como que por acaso, ou seja, trata-se de um anúncio de modo sutil que conta com o aval dos personagens da trama. Assim, o autor afirma que os valores morais burgueses, ainda são desviantes para outras camadas sociais, estão sendo mercadizados com eficácia no discurso da telenovela e os telespectadores estão sujeitos a aceitá-los como referenciais. “A moralidade e seus valores são expostos na novela para reforço de preconceitos e aceitação de uma ‘ordem natural’ dos acontecimentos de modo semelhante ao merchandising de produtos e serviços” (ALMEIDA, 1988, p.104).

Dessa forma, a telenovela exerceria influência no processo de educação das massas. Conforme o autor, a função de ensinar valores morais, que, a princípio, estava restrita a grupos como a família, a escola e a igreja, agora é disputada pela televisão. Este veículo, com sua superioridade tecnológica conseguiria influenciar facilmente, em poucas horas e de forma efetiva e direta, anos de educação formal.

Contudo, estes valores morais considerados pela educação formal que recebemos como desviantes, estão estruturalmente contidos dentro dos discursos ditos 'normais' dos teledramas. Na aparência, a luta contra os preconceitos, a igualdade de direitos humanos, a ascensão social pelos valores morais lícitos do esforço e capacitação pessoais, da instrução e cultura, a condenação dos crimes e as respectivas punições; na essência – através do merchandising de valores implícito no discurso dos folhetins, a ratificação dos preconceitos, o incentivo aos mecanismos ilícitos de mobilidade social (casamentos por interesse, crimes de colarinho branco), e as impunidades dos crimes (ALMEIDA, 1988, p.105).

Nas novelas, como conclui Almeida (1988), os desvios morais de conduta são institucionalizados de acordo com o interesse das camadas burguesas da sociedade. “A tendência é de que os desvios sejam normatizados pelo uso, e, conseqüentemente o que era norma passa a ser desviante, marginalizado” (ALMEIDA, 1988, p.114). Voltando a Stuart Hall (2003), podemos pensar na existência de uma luta irregular e desigual, mas contínua, por meio da qual cultura dominante busca desorganizar e reorganizar a cultura popular, confinando suas definições dentro de gamas mais abrangentes de formas dominantes. Conforme o pesquisador, existem pontos de resistência e momento de superação, o que aponta a dialética da luta cultural. É esta visão que nos guia neste trabalho, já que não acreditamos numa soberania da televisão como ditadora de comportamentos e atitudes, e sim num processo de negociação em que há uma troca entre o público e sua programação.

4.3 A RURALIDADE NA TELENOVELA

Sodré (1977) acredita que a TV, quando aborda valores culturais vistos como alternativos, os coloca em forma de clichês exótico-pitorescos. O autor utiliza a telenovela “Saramandaia”, de Dias Gomes, exibida pela TV Globo em 1976, para exemplificar esta situação: “O que em principio parecia representar a inserção de valores caboclos na cultura ‘de massa’ nacional, converteu-se, na realidade, numa negação da dinâmica diferenciada das

variações culturais” (SODRÉ, 1977, p. 131). Enfim, na visão do autor, os personagens como a mulher gorda que explode, o homem de asas, o homem que tem um formigueiro no corpo e o lobisomem retratam tensões parecidas com as do Brasil de modo global.

Conforme Lopes, Borelli e Resende (2002, p.355), "de certa forma, as telenovelas da Globo ou usam um sotaque carioca ou uma espécie de nordestês não identificado", o que mostra uma desvalorização representativa do homem interiorano revelada pelo regionalismo caricatural resultante, para as autoras, de iniciativas absolutamente forçadas.

É preciso insistir: a televisão é um fenômeno urbano-industrial, e não pode ser agrícola ou interiorano. Isto não se deve, claro, a razões técnicas, mas ao fato de que o homem do campo não conta no discurso hegemônico urbano-industrial. Houve um momento no Brasil que a televisão deixou entrever esta contradição entre campo e cidade: a fase do grotesco, que visava à formação de uma audiência básica no Centro-Sul. Hoje, a tevê oculta essa contradição através de uma reelaboração modernizadora das culturas excluídas, onde o interior, o campo, a cidadezinha, aparecem como valores negativos, arcaicos ou algo a ser superado pela ordem tecnocrática da cidade. Pouco importa a natureza do real, quando a verdadeira realidade o medium é a de seu próprio código, a ideologia urbano-industrial (SODRÉ, 1977, p. 132).

A visão de Muniz Sodré, apesar de relevante até hoje, foi pensada no contexto da década de 1970, período de grande valorização da urbanidade em que, realmente, o espaço para as culturas interioranas era ainda mais escasso no que se refere à televisão. É evidente que, após este período, a teledramaturgia brasileira passou por um período de grande valorização da ruralidade, na década de 1990, com o alcance do horário nobre com telenovelas como "Renascer" e "O Rei do Gado". Além disso, quase sempre houve espaço para as temáticas interioranas no horário das 18h na programação da emissora líder em audiência no país.

A ideologia de que fala Sodré está ligada a certos padrões de consumo mais difíceis de serem retratados em ambientes interioranos. “Trata-se de um consumo vinculado à atualização cotidiana do ‘contemporâneo’, sucessivamente reiterada nos anos seguintes e que

representou de maneira verossímil e convincente o sonho brasileiro de se tornar o ‘país do futuro’” (HAMBURGER, 2005, p. 100). Certamente, a busca pela retratação de um país do futuro impossibilitou diversas vezes as representações interioranas.

Encontramos exemplos pontuais de telenovelas que podem ser consideradas rurais ao longo da história da teledramaturgia. Listá-las, porém, não é nosso objetivo aqui. Cabe apenas destacar algumas tramas marcantes cujas temáticas abordadas podem contribuir para a compreensão que se pretende ter a respeito da ruralidade na telenovela brasileira. É o caso, por exemplo, de "Roque Santeiro", grande destaque de Dias Gomes e Aguinaldo Silva⁶ em 1985. A trama iria ao ar dez anos antes, mas foi proibida pela censura, sendo retomada mais tarde. É fundamental lembrar que Dias Gomes tinha como marcas autorais as ideias de fuga do melodrama tradicional e de inovação quanto aos temas tratados e que o contexto histórico da abertura política na década de 1980 foi muito propício para o estabelecimento de uma telenovela rural de sucesso, depois da enorme valorização dos espaços urbanos e da ideologia do desenvolvimento, ainda que muitos autores se refiram à fictícia cidade de Asa Branca como um microcosmo da sociedade brasileira de maneira abrangente.

Conforme Marques de Melo (1988), "Roque Santeiro" com sua fictícia Asa Branca é, sem dúvida, um microcosmo do Brasil, mas também representa o sonho saudoso da cidade interiorana onde todos se conhecem e todos são alguém, onde imperam as normas do compadrio e da amizade, ao contrário do que ocorre nas grandes cidades, onde o anonimato

⁶ Há divergências quanto à atribuição da autoria aos dois teledramaturgos. Na verdade, Dias Gomes reescreveu a telenovela até o ponto em que ele tinha parado em 1975, quando a trama foi censurada. Aguinaldo Silva, que atuou com colaborador desde o início, assumiu a autoria principal a partir do capítulo 41. Na fase final da trama, Dias Gomes voltou a conduzi-la, gerando muitas controvérsias. A crítica especializada passou a atribuir a autoria exclusivamente a Dias Gomes, devido a força que seu nome possuía como intelectual e também por ser ele autor da peça teatral que deu origem à telenovela. Aguinaldo Silva, por sua vez, reivindicou a autoria e criticou os desfechos escritos por Dias Gomes (SACRAMENTO, 2012). No que se refere às telenovelas com ambientação interiorana, Silva merece ser lembrado, ainda, por obras como "Tieta" (1989), "Pedra sobre pedra" (1992), "Fera Ferida" (1993) e "A indomada" (1997), todas produzidas pela Rede Globo. Estas tramas revelam, junto às obras de Benedito Ruy Barbosa, o investimento em ambientações rurais na teledramaturgia da década de 1990, bem como seu sucesso. Vale ressaltar que a última delas se passava em uma fictícia cidade litorânea, mas é classificada como trama de ambientação interiorana em função da representação da pequena cidade fictícia como microcosmo do Brasil, característica que Silva parece ter herdado de Dias Gomes.

dita as regras e a violência se faz constante. Para o autor, tramas como "Roque Santeiro" obtém eficácia ao serem exibidas devido ao bucolismo das cidadezinhas pacatas e às divertidas brigas entre personagens caricatos, também presentes, por exemplo, em "O Bem Amado" (Rede Globo, 1973), outra obra de Dias Gomes e primeira telenovela a ser transmitida em cores no Brasil.

Voltando a "Roque Santeiro", Almeida (1988) destaca a constituição do personagem Sinhozinho Malta (Lima Duarte), um coronel da cidade de Asa Branca que era um dos principais beneficiados com a suposta morte de Roque Santeiro (José Wilker), que passou a ser considerado santo pela população. "Sinhozinho Malta é, enfim, o estereótipo perfeito do coronel brasileiro: frequenta a missa aos domingos, faz doações generosas, controla a política, a polícia, o cabaré, a prostituição, protege em troca de silêncio ou informação e mata 'quando é preciso'" (ALMEIDA, 1988, p.92). A figura do coronel é muito comum em diversas tramas rurais e de época, e Sinhozinho Malta é o exemplo mais recorrente deste típico habitante dos interiores do país. "Roque Santeiro" apresentava

uma variedade de arquétipos bem construídos, personagens caricatas, estruturalmente uma reprodução em microvisão das centenas de cidades brasileiras, onde as semelhanças são evidentes: a corrupção dos poderes públicos, o poder da Igreja, o domínio dos coronéis, os pseudo-intelectuais, os oportunistas do comércio, a falsa moral, etc. (ALMEIDA, 1988, p.90).

A questão mítica que orienta "Roque Santeiro" não poderia deixar de ser comentada por Almeida (1988), para quem os mitos existem em todas as esferas culturais, mas se adaptam conforme o momento histórico. O autor percebe uma ambiguidade no título da obra, que liga o adjetivo "santeiro" ao artesão que faz santos, e que é decodificado como o santo que faz milagres. A sala dos ex-votos de Asa Branca é entendida por ele como inspirada nas salas semelhantes existentes em Aparecida do Norte e Porto das Caixas. Almeida destaca que a telenovela não apresentou nenhum depoimento que questionasse ou contestasse a

autenticidade dos supostos milagres atribuídos ao personagem título, nem mesmo por parte da Igreja após a descoberta da verdade sobre sua falsa morte e a conclusão de que os milagres não existiram.

Conforme o pesquisador, a revelação da verdade, na trama, significava perdas para todos, incluindo o município, que perderia as divisas turísticas, e a Igreja, que seria prejudicada com a incredulidade dos fiéis.

O conflito existe na posição da própria Igreja e Padre Hipólito passa a se isentar em reconhecer os pseudo-milagres de Roque, tentando tornar bem nítida a separação entre a posição da Igreja e a manifestação popular, sem, contudo, revelar a verdade. Uma vez o mito instituído e absorvido pela comunidade, torna-se difícil – quase que impossível – destruí-lo e a mentira passa a ser considerada como verdade e a verdade aceita como mentira. Exemplo disto, na novela, foi a frustrada tentativa de Padre Albano em contar toda a verdade ao povo de Asa Branca (ALMEIDA, 1988, p.97-98).

O exemplo sobre a questão do mito, abordada em "Roque Santeiro", é colocado aqui com a intenção de demonstrar a recorrência desta temática nas novelas interioranas, estando presente também em "Paraíso" (2009), telenovela escolhida para a análise de conteúdo que se seguirá nesta dissertação, com a mitificação dos protagonistas Zeca (Eriberto Leão) e Maria Rita (Nathália Dill) como o filho do diabo e a santinha. Para Almeida o desfecho de "Roque Santeiro" foi frustrante e se desviou do modelo de final feliz: Sinhozinho Malta continuou sendo o poderoso coronel e manteve seu romance com Porcina e, além disso, o mito foi ratificado, o que não aconteceu em "Paraíso", já que os protagonistas se afastaram, aos poucos, das figuras do diabo e da santa, para se humanizarem, se unindo no fim e deixando de lado as fofocas sobre suas supostas origens míticas, concretizando o final feliz.

É evidente na obra de Benedito Ruy Barbosa, como um todo, uma preferência pela retratação dos interiores do Brasil, o que pode ser considerado uma alternativa à constante representação metropolitana nas telenovelas. Nossa atenção especial em relação às telenovelas deste autor se deve ao fato de ser ele o mais reconhecido no que se refere à retratação do interior em telenovelas. Dias Gomes, apesar de poder ser considerado uma espécie de

precursor deste subgênero televisivo, parecia ter como objetivos maiores a subversão dos padrões melodramáticos e a crítica política, e não a valorização de uma cultura essencialmente interiorana, como Barbosa faz questão de evidenciar em sua obra. Dias Gomes é lembrado por diversas obras dentro e fora da televisão, abordando diferentes temáticas, mas certamente sua imagem está mais relacionada à de um intelectual de esquerda do que a um autor de telenovelas essencialmente rurais.

Depois de alguns trabalhos esporádicos para a TV, Dias Gomes aceitou o contrato com a Rede Globo a partir de 1969 como autor de telenovelas, motivado, entre outras coisas, pela possibilidade de conscientizar uma ampla plateia realmente popular, já que, no teatro, seu público cada vez mais se limitava à burguesia (SACRAMENTO, 2012). Fica evidenciado, que o engajamento era a principal característica deste dramaturgo e que a ambientação interiorana de algumas de suas tramas, quase sempre limitada ao nordeste, parecia intencionar mesmo a representação de um microcosmo do Brasil, voltando-se mais para a crítica à moral católico-burguesa e à política e menos para um suposto bucolismo ou exaltação das belezas naturais e dos costumes interioranos.

Por outro lado, Benedito Ruy Barbosa, nascido em Gália, no interior de São Paulo, sempre fez questão de priorizar em suas obras a ambientação interiorana, que, segundo ele mesmo, é o seu universo. Assim, apesar da abordagem simultânea de outros aspectos em suas telenovelas, como a imigração italiana e o viés político, o novelista se dedica prioritariamente à divulgação e à valorização da cultura caipira na teledramaturgia. O autor, que escreve telenovelas interioranas desde a década de 1970, ficou mais conhecido, a partir da produção de “Pantanal” para a TV Manchete, em 1990, como teledramaturgo que apresenta sempre uma alternativa à chamada cultura Zona Sul preponderante nas telenovelas.

Calza (1996) acredita que as telenovelas regionais, bem como as de época, conquistam maior aceitação do grande público, inclusive o público masculino. Isto se explica, segundo ela, devido à repetição dos modos de organização patriarcais.

Renacer, de Benedito Ruy Barbosa (no ar pela Rede Globo, em 1993), construiu com transparência o sistema codificado de poder e dominação de oligarquias ainda atuantes na região produtora de cacau do nordeste brasileiro através de seu excelente José Inocência (Antônio Fagundes) – um jagunço arquetípico talhado aos moldes da literatura de cordel. Lembrar o rito de iniciação pelo qual o personagem passa no início da história (costurado vivo), as alianças que faz (pacto com o demônio) para reinar absoluto e por direito de conquista naqueles cafundós. Renacer recoloca e coloca em desfile o que é de valor para o macho: mulheres bonitas, de uma luxúria materializada. Um clima de desordem erótica se instala quando Ritinha (Isabel Filardis) cavalga. As mulheres de renacer existem para os homens, de corpo presente ou guiando-lhes o pensamento mesmo depois de mortas como Maria Santa (Patrícia França) (CALZA, 1996, p. 57-58).

Hamburger (2005) também destaca a estrutura familiar patriarcal das tramas de Benedito Ruy Barbosa e observa que seus protagonistas quase sempre possuem muitos filhos homens, ao contrário do que ocorre em outras tramas rurais em que os coronéis possuem uma única filha. Segundo Balogh (2002), nestas tramas, os patriarcas são, geralmente, mais apegados à terra e ao espaço rural do que os filhos. Estes últimos muitas vezes vão embora para as grandes cidades, seja para ficar com a mãe (como ocorreu em "Pantanal"), seja em virtude dos estudos (como os filhos mais velhos do patriarca de "Renacer"), havendo assim a contraposição entre o urbano e o rural presente em praticamente todas as telenovelas que se ambientam no interior do país.

De qualquer modo, durante boa parte das novelas, a maioria dos filhos não compartilha do amor dos pais pela terra, mas acaba seduzida pela sua força vital no fim da trama (Joventino em *Pantanal* e Marcos Mezenga em *O Rei do Gado*). Por vezes, justamente o filho menos amado, como o caçula de *Renacer*, odiado pelo pai, acaba sendo aquele que segue de modo mais eficiente a tradição paterna nas lides da fazenda (BALOGH, 2002, p. 182).

"Paraíso" (2009) é exemplar no que se refere ao apego dos filhos em relação à terra e à ambientação interiorana, mas não segue totalmente a regra de que fala Balogh. Como

sabemos, o casal protagonista, formado por dois filhos de fazendeiros, passou vários anos no Rio de Janeiro em virtude dos estudos. Porém, Zeca parece não valorizar seus dois diplomas e volta à pequena cidade fictícia que dá nome à trama e, em seguida, passa a viajar trabalhando como líder de uma comitiva de peões. Na fase final da trama, ele funda uma cooperativa de fazendeiros para resolver os problemas da cidade, já que a prefeitura sofre com a falta de verbas. Já Maria Rita, a santinha, resolve abandonar o objetivo de ser freira e deixa o convento em que vivia no Rio de Janeiro para voltar a Paraíso quando descobre que o pai, em virtude da opção dela pela vida religiosa e da consequente impossibilidade de herdar e cuidar da fazenda, pretende doar suas terras para os empregados. Enfim, esta trama será melhor abordada nos capítulos seguintes.

“Meu pedacinho de chão” é mais uma das tramas que nos cabe destacar por ter inaugurado o horário das 18h da TV Globo em 1971 e a trajetória de Benedito Ruy Barbosa como novelista rural. A trama foi uma coprodução da emissora de Roberto Marinho e da TV Cultura. Para o autor, foi esta a primeira novela educativa da TV brasileira. Além disso, pode-se considerá-la um marco inicial das telenovelas que possuem as questões ligadas à ruralidade como temáticas centrais.

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

É interessante lembrar que, antes da década de 1990 e mais recentemente, as telenovelas que podem ser consideradas rurais foram transmitidas no horário das 18h na grade de programação da Rede Globo. Como explica Campedelli (1987), A primeira atitude da emissora no que se refere à modernização nas telenovelas, foi a divisão deste programa em

horários de acordo com os diferentes públicos. Desta forma, o horário das 18h passou a ser o de caráter mais romântico, com adaptações de romances, e destinadas a adolescentes, donas-de-casa e empregadas domésticas; o das 19h passou a colocar no ar histórias leves que exploram o humor e visam atingir este mesmo público, além das mulheres que trabalham fora; o horário das 20h enfocava o dia-a-dia e as questões familiares, sendo destinado à mulher madura, a seu marido e à família em geral; às 22h exibiam-se histórias experimentais. Para a autora (1987, p.38), “embora discutível, a divisão resulta do Departamento de Pesquisa e Análise da Rede, empenhado em escalar a rampa da audiência, no sentido de monopolizar o mercado. Na verdade, o público da novela das seis pode ser o mesmo que assiste à do horário das oito, das dez...”.

Devido às inúmeras referências cotidianas à telenovela das 18h como "novelas das vovós", podemos associar a ideia do enquadramento das tramas rurais neste horário com a busca por saciar o saudosismo de uma parcela da população, no caso as pessoas mais velhas que chegaram a viver a realidade de um Brasil ainda bastante rural em um período de pré-urbanização. Assim, chegamos à conclusão de que as aspirações do público desenraizado oriundo do campo de que fala José Marques de Melo (1988) podem nem sempre ser uma representação glamurizada da "modernidade" urbana, ou seja, seu interesse pode também estar focado numa retratação interiorana que lhe permita cultivar o sentimento saudosista.

Como sabemos, as grandes fazendas são indispensáveis às telenovelas rurais, bem como a religiosidade e as lendas, além da ingenuidade cômica de alguns personagens. Hamburger (2005) destaca que, quando se trata do interiorano, esta última característica é quase sempre destacada, enquanto as grandes cidades são apresentadas como ameaçadoras, mas inevitáveis, além de atraentes, liberais e glamourosas. A ingenuidade interiorana muitas vezes, é vista como deficiência cultural, o que reforça o estereótipo do caipira desqualificado intelectualmente. Trinta (2008, p.27) relembra que estereótipos são resultados da

“simplificação exagerada de características comportamentais específicas”. Porém, de acordo com Araújo (2004, p. 276), o autor Benedito Ruy Barbosa se preocupa em “amenizar a estereotipia” caracterizando personagens de suas tramas como “pessoas comuns da sociedade brasileira que ainda existem no interior, pessoas singelas, boas de coração, com traços levemente cômicos, mesmo que representando um país ainda preso a fortes valores patriarcais [...]”.

“Pantanal”, por exemplo, foge aos padrões conhecidos. A trama escrita por Benedito Ruy Barbosa e exibida pela TV Manchete em 1990, foi um marco da teledramaturgia brasileira devido a sua linguagem diferenciada, que privilegiava os cenários naturais e um ritmo mais lento que o convencional (HAMBURGER, 2005). Por ter sido marcante e ter possibilitado a produção de outras bem sucedidas novelas rurais até o *remake* de “Paraíso”, nosso objeto de estudo, é que esta trama ganha destaque aqui. Com “Pantanal”, Barbosa chegou ao horário nobre da televisão, já que, na Rede Globo ele atuava, até então, no horário das 18h. Com planos de longa duração, a presença marcante da música, a natureza como personagem principal, as tomadas externas, os personagens místicos e uma ambientação que foge totalmente ao eixo Rio-São Paulo, esta trama, através da demonstração do conflito entre o selvagem e o moderno, mostrou um Brasil rural com o qual os telespectadores não estavam acostumados devido à predominância da cultura Zona Sul. Conforme o próprio novelista:

O meu universo é o Brasil. Normalmente, um ator vai a Paris ou Nova York quando termina de gravar uma novela. Eu vou para o Pantanal, para o sul de Minas ou para o Araguaia. Estou sempre mexendo com esse sertão, porque tenho uma ligação muito grande com a terra. É uma força telúrica mesmo. Tanto que, no fim da vida, larguei São Paulo e comprei um sítiozinho. Lá estou no meio do mato, é duro me tirar dali. O ser humano é muito importante. Se você parar para observar os personagens numa roda, vai se encantar. Cada um tem uma história para contar, seja ela cômica ou trágica. Se você souber ouvir, vai se enriquecer com essas histórias. É legal falar do ser humano. No interior, há personagens fantásticos, que deixamos morrer na memória porque ninguém quer transformar suas histórias em contos, versos, seriados ou filmes. Mas eles são muito ricos. Eu vivo um pouco nesse universo. Tenho fama de ser falador, gosto de uma boa prosa, mas, quando chego nesses redutos, só fico ouvindo. Não tenho nada para falar. Tenho mais é que ouvir (BARBOSA, 2008, p. 234).

Pallottini (1998) compara a estrutura de uma telenovela à de uma árvore: a filosofia de vida e a visão de mundo do autor corresponderiam às raízes, a história central seria o tronco, e as outras histórias ligadas à principal seriam os ramos. Destaca-se a importância dos princípios do novelista na visão da estudiosa: “As raízes dão a base do trabalho do autor. É fundamental que o autor (ou autores) tenha uma visão de mundo, seja ela qual for, que transpareça na obra” (PALLOTTINI, 1998, p. 59). Esta afirmação condiz com o pensamento de Benedito Ruy Barbosa (2008). O autor afirma que muitos de seus personagens são pessoas com quem ele cruzou em seu caminho. “Esse é o meu universo. Eu seria incapaz de escrever uma história sobre Ipanema, Leblon ou Copacabana. Não me atreveria. Então, que me deixem falar sobre o sul de Minas, Goiás, interior de São Paulo” (BARBOSA, 2008, p. 233).

A ideia de produzir “Pantanal” surgiu após uma visita de Barbosa ao hotel-fazenda do cantor Sérgio Reis - que posteriormente foi convidado a participar da trama, interpretando um violeiro que fazia dupla com um outro personagem interpretado pelo também cantor Almir Sater -, localizada na região retratada na trama. Machado e Becker (2008), em seu livro dedicado à análise desta telenovela, destacam a boa audiência obtida tanto na ocasião da primeira exibição (pela Rede Manchete, em 1990), quanto na da segunda (pelo SBT, em 2008). “Dezoito anos depois da estreia da telenovela na TV Manchete, a audiência ficou mais uma vez surpreendida com as cenas de *Pantanal*, enquanto as novas gerações puderam descobrir um jeito diferente de fazer telenovela” (BECKER; MACHADO, 2008, p. 9).

Para Hamburger (2005), “Pantanal” valorizou aspectos que eram renegados no modelo de telenovela que buscava apresentar o Brasil como “país do futuro”. A autora acredita que a telenovela é um recurso interessante para a discussão da nacionalidade e que a trama de Benedito Ruy Barbosa mostrou uma reinterpretação do Brasil até então não pensada em termos de teledramaturgia. Enfim, a trama trouxe novidades, apesar de recorrer à estrutura melodramática tradicional para o desenvolvimento do enredo.

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

Em seus primeiros capítulos, “Pantanal” contava com um núcleo no Rio de Janeiro, mas, com o desenvolvimento da trama, o autor sentiu que a novela perdia força quando as cenas cariocas eram apresentadas. Por isso, em seu desfecho, a trama já se passava totalmente em terras pantaneiras. “Então, o sonho de um paraíso urbano, liberal, hipermoderno e baseado no poder de consumo começa a ser substituído pela ideia de um outro paraíso, um paraíso perdido e recuperado, baseado na simplicidade da vida e naquilo que o dinheiro já não podia comprar” (BECKER; MACHADO, 2008, p. 11).

Como é sabido, em telenovelas rurais, é comum que se aborde a contraposição entre o campo e a cidade, a vida interiorana e a metropolitana, a tradição e a modernidade. Assim foi em “Pantanal”, com o romance entre a mulher-onça Juma e o cidadão Jove. Martín-Barbero e Rey (2004) classificam o desencontro do nacional com o regional como uma contradição da modernidade presente nas obras de ficção televisiva. Para eles, este desencontro se manifesta na centralização cultural de um país plural e na luta de suas diferentes regiões para serem reconhecidas como elementos do nacional.

No caso brasileiro, “Pantanal” foi uma alternativa a esta centralização. Segundo Machado e Becker (2008, p.45), a meta desta trama foi “mostrar o Brasil que o Brasil não conhecia” através do mito do paraíso perdido e das lendas interioranas, retratadas por personagens como o Velho do Rio (espírito que se transforma em serpente) e Juma Marruá (mulher que vira onça), que se misturam com a natureza e expressam sua força e seu mistério.

Por outro lado, os autores lembram que o Pantanal mostrado na TV Manchete em 1990 é o Pantanal imaginado pelo autor Benedito Ruy Barbosa e pelos diretores envolvidos – como ocorre com qualquer ambientação teledramatúrgica –, já que muitas situações mostradas na tela não correspondem à realidade local. Sendo assim, apesar da familiaridade de Barbosa com os temas interioranos, a visão dele a respeito do Pantanal brasileiro, é a visão de um visitante e não a de um habitante local. Na verdade, não existe picada de sucuri, o berrante só deve ser tocado adiante da boiada, as mulheres pantaneiras não costumam se banhar nuas no rio – sendo este um costume masculino –, e, no Pantanal, o boi selvagem é chamado de bagual, e não de marruá, como na novela. De acordo com os autores, estes fatores não impedem que o povo pantaneiro assista à novela e estabeleça identificações.

“Pantanal” pode ser tomada como um ponto de partida para a abertura do horário nobre da Rede Globo às tramas rurais. Após sua grande repercussão, a emissora carioca recontratou Benedito Ruy Barbosa, que produziu sucessos como “Renascer” e “O Rei do Gado”. Conforme Balogh,

A trilogia de Benedito Ruy Barbosa pode ser considerada um potente indicador de dados da realidade brasileira como uma crescente riqueza rural, uma valorização desse tipo de cultura na música, na indumentária, na expansão dos rodeios, entre outros. As novelas podem ser também um veículo privilegiado para divulgação de problemas que vêm sendo protelados ou insuficientemente enfrentados, como o da reforma agrária. As obras podem ser, igualmente, um forte indicador de carências enraizadas no imaginário do brasileiro que estão a exigir uma atenção maior. Procuramos apontar alguns: a nostalgia da família nuclear, do paraíso perdido, da simplicidade nas pessoas, a busca de um herói, de um líder carismático (BALOGH, 2002, p. 185).

Conforme Stocco (2009), houve, na década de 1990, uma maior representatividade de ambientações interioranas nas telenovelas, sendo que, no horário nobre da Rede Globo, foram ao ar sete tramas que se passavam em pequenas cidades enquanto apenas seis foram ambientadas no Rio de Janeiro. A autora não encontrou uma possível explicação para este fator, já que a hegemonia carioca foi gritante tanto na década anterior quanto nos anos 2000.

Podemos aqui, diante das evidências, deduzir que esta priorização interiorana nos anos de 1990 se deveu à tentativa de repetir o sucesso de "Pantanal", já que a trama da TV Manchete provou a possibilidade de obter êxito de audiência com uma ambientação distante do eixo Rio-São Paulo. Além disso, houve, nesta década, uma valorização da cultura interiorana de maneira geral na sociedade brasileira. Temos como exemplo o sucesso da música classificada como sertaneja. Contudo, é fundamental a percepção de que o Rio de Janeiro recuperou sua hegemonia na década seguinte.

Também merece destaque aqui "A história de Ana Raio e Zé Trovão" (1991), produzida pela TV Manchete, assim como "Pantanal". Esta telenovela, escrita por Marcos Caruso e Rita Buzzar, se destacou por não ter locações fixas, tendo sido gravada quase totalmente em externas. Não houve nenhuma cena gravada em estúdio e a trama foi a primeira e única obra itinerante da teledramaturgia brasileira, sendo gravada em oito cidades de seis estados do país. Apesar do enredo principal se focar na busca da protagonista pela filha sequestrada e em seu romance com o peão-violeiro Zé Trovão, o roteiro da telenovela parece ter como principal objetivo destacar as culturas regionais. As viagens pelo interior ganharam destaque, numa tentativa de retratação da vida cotidiana dos componentes de uma companhia de rodeio, o que permitia mostrar as peculiaridades de cada cidade pela qual passavam os protagonistas.

Bem mais tarde, a segunda versão de "Paraíso", trama escolhida para a análise feita neste trabalho, volta a retratar a vida e as lendas interioranas, mas, desta vez, a ruralidade volta ao horário das 18h. A trama, que foi ao ar em 2009, parece perseguir o mesmo objetivo de mostrar um Brasil diferente da Zona Sul do Rio de Janeiro. Porém, Benedito Ruy Barbosa perdeu seu espaço no horário nobre, enquanto autores que privilegiam a cultura burguesa carioca continuaram firmes neste período.

Enfim, muitos aspectos podem ser analisados no contexto das telenovelas rurais. Para este trabalho, priorizamos uma das obras de Benedito Ruy Barbosa e a presença da cultura caipira. Porém há que se considerar que, embora seja uma minoria em relação à cultura Zona Sul, o interior goza de uma representatividade considerável dentro da teledramaturgia brasileira (apesar de raramente estar presente no horário nobre da programação), e sua presença não se resume à obra do novelista aqui estudado.

Mesmo considerando a televisão como meio de comunicação símbolo da modernidade e principal disseminador dos modos de vida urbanos, há que se considerar uma necessidade de representação da cultura interiorana nas telenovelas, pois a própria urbanidade possui uma identidade dependente dos aspectos que a contrapõem (questões de identidade e diferença). Desta forma, consideramos que, embora a chamada cultura Zona Sul se faça presente até mesmo nas telenovelas rurais, estas últimas apresentam uma alternativa importante à insistente retratação da cidade do Rio de Janeiro. Isto ocorre tanto através da valorização dos estilos de vida, da religiosidade e das lendas interioranas quanto por meio da exposição do conflito entre o urbano e rural dentro das tramas.

5 APRESENTAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDOS E PROPOSTA DE ANÁLISE TELEDRAMATÚRGICA

Apresentaremos aqui algumas informações preliminares sobre a trama principal de "Paraíso", para que o leitor que não assistiu ou não se lembra desta telenovela possa compreender melhor a análise que será feita nos capítulos seguintes a respeito da representação interiorana na obra em questão. Além disso, apontaremos os rumos metodológicos que percorremos até aqui bem como aqueles a serem seguidos nos próximos capítulos desta dissertação.

5.1 A ESCOLHA DE "PARAÍSO"

É evidente que, sendo o Brasil um país de dimensões continentais, é possível encontrar uma grande diversidade de identidades interioranas em suas diferentes regiões. Por esta razão, definimos, na delimitação do tema desta pesquisa, a identidade interiorana que seria investigada: aquela dos moradores de fazendas e pequenas cidades de algumas regiões brasileiras conhecidos como caipiras. A partir desta delimitação é que escolhemos a segunda versão de "Paraíso", de Benedito Ruy Barbosa para a análise.

Os motivos da escolha foram os seguintes: em primeiro lugar, optamos uma trama da Rede Globo devido à indiscutível liderança desta emissora tanto em audiência quanto em qualidade técnica e quantidade de produções de ficção seriada. A preferência por uma obra de Benedito Ruy Barbosa se manifestou devido à grande expressividade deste novelista no que se refere às telenovelas rurais. O objeto de nossa investigação é uma trama exibida no horário das 18h porque é aí que se enquadram a maioria das tramas rurais (com exceção daquelas que alcançaram, na década de 1990, o horário nobre, como vimos). Optamos por não escolher uma trama rural da década de 1990 porque, a nosso ver, apesar de ser o período de maior destaque do interior do Brasil nas obras de ficção televisiva, sua permanência no horário

nobre não perdurou e, portanto, seu posicionamento, de modo geral, na grade de programação da Rede Globo continua sendo o das 18h. Além disso, nosso propósito era a escolha de uma obra exibida tão recentemente quanto possível.

Já a preferência por uma telenovela que se passa na atualidade ocorreu para que se levantassem questões passíveis de discussão na contemporaneidade em que as identidades são múltiplas. “Parte-se assim do pressuposto de que a sociedade é um grande campo de batalha, e que essas lutas heterogêneas se consumam nas telas e nos textos da cultura da mídia e constituem o terreno apropriado para um estudo crítico da cultura da mídia” (KELLNER, 2001, p. 79).

A partir deste pressuposto, vale à pena ressaltar que nossa pesquisa histórica, já vista pelo leitor, a respeito da identidade e da cultura caipiras tem suas finalidades relacionadas à compreensão do desenvolvimento e das transformações desta formação identitária. Assim, nosso objetivo não é procurar, na telenovela escolhida para análise, personagens que correspondam a uma "identidade caipira tradicional" ou, em outras palavras, a uma identidade específica próxima daquela que retratamos no capítulo sobre a cultura caipira. Nossa investigação procura encontrar, sim, resquícios desta identidade, produtos de sua transformação e de seu posicionamento na atualidade pós-moderna e industrializada de um Brasil que passou de essencialmente rural a majoritariamente urbano⁷.

Portanto, entre as telenovelas do autor escolhido, a segunda versão de “Paraíso”, que foi ar em 2009, se mostrou a mais adequada para os objetivos da pesquisa, devido também à possibilidade de obtenção dos capítulos da trama gravados em sua totalidade, já que assistir e fazer anotações sobre todo o desenvolvimento da obra era nossa intenção desde a concepção do projeto de dissertação. Por outro lado, outras tramas do mesmo autor que tiveram maior

⁷ Segundo dados do IBGE, o Censo de 2010 detectou que cerca de 160 milhões de brasileiros (aproximadamente 84,2% da população) vivem no ambiente urbano, enquanto apenas 30 milhões (aproximadamente 15,8%) vivem na zona rural. Em contraste com esta realidade, em 1960, a população rural brasileira era de cerca de 39 milhões de pessoas (55%), enquanto a urbana se limitava a 32 milhões (45%).

repercussão, como “Pantanal” e “O Rei do Gado” (ambas exibidas em horário nobre), já foram objetos de outras interessantes pesquisas, que se tornaram referenciais teóricos para o desenvolvimento da nossa.

Neste sentido, cabe destacar as obras de Heloísa Buarque de Almeida (2003) e Arlindo Machado e Beatriz Becker (2008). Buscando analisar a relação entre telenovela e formação de hábitos de consumo, a primeira autora, através de uma pesquisa de recepção, confirma sua hipótese de que a própria estrutura da telenovela induz ao consumo, mesmo quando não se fala em ações de merchandising. Sua metodologia se baseou na observação da recepção da telenovela "O Rei do Gado" (Rede Globo, 1996) por habitantes da cidade de Montes Claros, no interior de Minas Gerais. Assim, ela atentou para como os telespectadores faziam comparações entre as situações vividas, por exemplo, pelo protagonista fazendeiro da trama de Benedito Ruy Barbosa e pelos fazendeiros da vida real na cidade escolhida para sua investigação. A pesquisadora não buscou, portanto, fazer uma análise da representação interiorana em "O Rei do Gado", já que seu livro, intitulado "Telenovela, consumo e gênero: muitas mais coisas" se dedicou a questões relativas ao consumo. Contudo, a nosso ver, sua pesquisa merece destaque no contexto desta dissertação por se centrar numa telenovela rural e por ter sido desenvolvida numa cidade que podemos considerar como interiorana.

Já Arlindo Machado e Beatriz Becker (2008), analisaram a linguagem apresentada em "Pantanal", exibida em 1990 pela TV Manchete, se atendo aos detalhes que fizeram desta telenovela um marco da ficção seriada brasileira. Para os autores, a obra em questão mudou os rumos de nossa teledramaturgia com seu discurso sobre ecologia e o mito do paraíso perdido, mostrando um Brasil rural que se integrou ao cotidiano das grandes cidades a partir de sua exibição. Assim, a obra "Pantanal: a reinvenção da telenovela" destaca, por exemplo, o realismo fantástico nas figuras da mulher-onça e do velho do rio, que representam uma mitologia interiorana, aparentemente não valorizada em "Paraíso", como veremos. Assim, o

livro de Machado e Becker pode ser considerado uma das poucas obras sobre a teledramaturgia rural de que temos notícia e, portanto, é uma importante referência para nossa pesquisa.

Voltando ao assunto da seleção da telenovela para nossa investigação, concluímos que, com a escolha de “Paraíso”, mantemos certo ineditismo em nosso objeto de estudos. Desta maneira, nossa temática norteadora é a identidade interiorana mostrada em “Paraíso” e suas aproximações e distanciamentos em relação à cultura Zona Sul e à cultura caipira, dentro da perspectiva identitária dos Estudos Culturais.

5.2 A TRAMA DE "PARAÍSO" E OS RUMOS DA INVESTIGAÇÃO

A segunda versão de "Paraíso" foi exibida no horário das 18h pela Rede Globo entre os dias 16 de março e três de outubro de 2009, sendo adaptada por Edmara Barbosa com a colaboração de Edilene Barbosa, ambas filhas de Benedito Ruy Barbosa, autor da obra original. A trama retrata, como sempre, as aventuras de um casal apaixonado que enfrenta dificuldades para permanecer unido, mas, neste caso, observamos a utilização de elementos da cultura interiorana, como os "causos" e as lendas, como componentes interessantes a serem analisados.

Balogh (2002), ao destacar alguns temas recorrentes nas telenovelas brasileiras, fala dos amores impossíveis, que teriam sua base na obra de Shakespeare, “Romeu e Julieta”. “Paraíso” não foge a esta regra: sua trama central é uma grande história de amor impossível. Percebemos que, por trás de uma tentativa de mostrar a cultura interiorana e retratar uma pequena cidade, encontramos nesta obra o velho clichê do melodrama que move quase todas as narrativas televisivas.

A telenovela "Paraíso", apesar de trazer em seu título uma ideia positiva da pequena cidade fictícia do interior do Brasil criando uma expectativa de valorização do ambiente

distante das grandes metrópoles, gira em torno de uma paixão impossível entre a santinha e o filho do diabo. O grande impasse do enredo é a união dos dois protagonistas, que não se pode realizar devido a duas lendas correntes na cidade de Paraíso, onde se localizam as fazendas dos pais de ambos. A primeira delas diz respeito à protagonista Maria Rita (Nathalia Dill), chamada de santinha porque a população de Paraíso, sob influência de sua mãe, a beata Mariana (Cássia Kiss), acredita que ela realiza milagres e que, portanto, deve se dedicar à vida religiosa. Já a segunda lenda atribui ao diabo a paternidade do mocinho (sim, apesar de filho do diabo, Zeca, interpretado por Eriberto Leão, é o mocinho), pois seu pai, o fazendeiro Eleutério Ferrabras (Reginaldo Faria), guarda como lembrança de uma viagem um diabinho postado dentro de uma garrafa. Além disso, a mãe de Zeca morreu na ocasião do parto, o que estimula os boatos sobre a atuação do pequeno demônio engarrafado.

Enquanto os protagonistas de “Paraíso”, que estudaram no Rio de Janeiro, parecem misturar traços tradicionalistas e modernos, demonstrando, muitas vezes, conflitos identitários, outros personagens parecem ter suas personalidades completamente entranhadas à identidade interiorana. É o caso das duas antagonistas Mariana, a beata mãe de Maria Rita, e Rosinha (Vanessa Giácomo), a afilhada do respeitado fazendeiro Eleutério Ferrabras, pai de Zeca. Mariana dedica sua vida a tornar a filha freira e alimentar a lenda de que ela é uma santa, amadrinhada por santa Rita de Cássia. Já Rosinha, a típica garota interiorana, faz promessas ao diabinho da garrafa, elemento importante da trama - assim como a imagem de santa Rita com a qual Mariana vive "conversando" -, para separar Zeca de Maria Rita. Enfim, percebe-se, a partir desta breve contextualização, que os personagens são o principal fator de movimentação da trama, não só em "Paraíso", mas em qualquer telenovela.

De acordo com Andrade (2009), a palavra "personagem" é originária do latim, de raiz "persona", que significa máscara. Ela lembra que o substantivo assumiu significados diferentes ao longo da história, sendo, por exemplo, no século XV, sinônimo de uma pessoa

notável, alguém que desempenhava um papel importante diante de todos, uma celebridade. Mais tarde, sua significação se vinculou à arte da representação teatral, passando a se relacionar a uma figura dramática, a cada um dos papéis existentes em uma peça de teatro que devem ser interpretados por atores. Assim o personagem passou a ser o ser humano quando representado em uma obra de arte.

Segundo Andrade (2009), as personagens movem as ações narradas e muitas vezes ocupam um lugar central na ficção, funcionando como um elo entre o enredo e a audiência. Para a autora, a personagem ordena a coerência e a adesão do telespectador através de sua simpatia e de sua força dramática. Assim, como confirma Balogh (2002), o cerne de toda narrativa se constitui nas ações das personagens para atingir seus objetivos. "Pode-se afirmar, enfim, que os desejos das personagens, suas aspirações, sonhos e projetos constroem os textos narrativos" (ANDRADE, 2009, p. 78). É por esta razão que optamos por uma análise da telenovela "Paraíso" baseada nas características e trajetórias de seus personagens, pois, conforme nossa visão, são eles os responsáveis pelo entendimento que o telespectador tem de qualquer telenovela e, já que nosso objetivo diz respeito à retratação da identidade interiorana, nada mais coerente do que nos fixarmos no caráter e nas ações dos personagens de "Paraíso".

A caracterização dos protagonistas da trama, por exemplo, dá indícios de que suas personalidades são "mistas", por serem eles dois jovens que, embora tenham origem interiorana e suas personalidades sejam relacionadas diretamente a lendas religiosas – a santinha e o filho do diabo -, passaram alguns anos no Rio de Janeiro estudando, tendo retornado depois à pequena localidade, onde passaram a ser questionadores do tipo de vida que ali se leva. Segundo Trinta (2011, p. 1), "o personagem move as ações narradas ou, em narrativas culturalmente mais prestigiosas, ocupa – por sua verossimilhança, seu relevo dramático e seu poder impressivo – o centro de todas as ações".

É importante lembrar que, assim como os personagens, os ambientes ou localizações onde se desenvolvem as ações da telenovela são também muito importantes. Porém, optamos por não dedicar um capítulo separado aos ambientes da cidade de "Paraíso" por acreditarmos que cada local onde se passam as cenas da trama está intrinsecamente ligado aos personagens. Podemos citar como exemplos, no caso de nosso objeto de estudos, o bar do Bertoni e a pensão de dona Ida, que só fazem sentido quando relacionados aos personagens. Então, nossa escolha foi a de abordar os locais onde a telenovela se desenvolve relacionando-os com a análise dos personagens, ou seja, à medida que formos falando dos grupos de personagens, também abordaremos as locações, pois assim acreditamos que seja possível desenvolver uma análise mais abrangente.

Por outro lado, observamos em "Paraíso" a presença marcante da chamada música em cena, definição dada por Righini (2004) para as situações em que a música é executada dentro da ação dramática das telenovelas, ou seja, cenas em que, por exemplo, algum personagem aparece cantando ou tocando um instrumento. Levando em consideração a importância da música dentro das manifestações da cultura caipira (PIRES, 2002), assumimos que sua presença é um elemento interessante a ser analisado quando se pensa em telenovelas rurais. Desta forma, decidimos dedicar o capítulo final desta dissertação às cenas de rodas de viola e de concursos musicais promovidos pela rádio da pequena cidade fictícia que dá nome à telenovela de Benedito Ruy Barbosa, tendo como objetivo a compreensão de como as letras das canções executadas se inserem no contexto narrativo e ajudam (ou não) a retratar um ambiente interiorano com resquícios da cultura caipira.

Enfim, é a partir destes pressupostos que se principiam as investigações a respeito de "Paraíso", numa busca pela compreensão abrangente dos aspectos relacionados à cultura interiorana presentes na teledramaturgia. A seguir, definiremos mais detalhadamente os rumos metodológicos de nossa análise.

5.3 OS CAMINHOS METODOLÓGICOS E A ANÁLISES DE CONTEÚDO

Para o desenvolvimento da análise contida nos capítulos seguintes, optamos por assistir a todos os 173 capítulos da trama preliminarmente, para que se pudessem destacar cenas representativas da vida interiorana e de seu contato com a cultura metropolitana, tanto no que diz respeito ao comportamento e ao enredo que envolve os personagens, quanto no que se refere à ambientação desta telenovela, além, é claro dos destaques da música em cena. Optamos por não selecionar uma amostragem reduzida de capítulos por considerarmos que esta prática acarretaria uma perda para o trabalho.

Como pretendemos compreender o modo de vida dos representantes da cultura caipira que habitam a fictícia cidade de "Paraíso", acreditamos que suas trajetórias vistas como um todo - e com destaque para momentos significativos do enredo - podem nos fornecer uma melhor compreensão da representação feita através de uma trama televisiva considerada rural. Em outras palavras, pode-se dizer que assistimos primeiro à telenovela para depois destacarmos os momentos significativos do enredo, e não o contrário, ou seja, definir os capítulos a serem analisados sem antes saber o que se passa com cada personagem nestes capítulos. Assim, procuramos descrever as trajetórias dos personagens e algumas situações dramáticas, que, a nosso ver, poderiam se tornar importantes dentro de nossa análise.

A metodologia escolhida para nosso estudo a respeito de "Paraíso", numa tentativa de investigar as aproximações e distanciamentos do conteúdo da trama em relação à cultura caipira e à cultura Zona Sul, é a da análise de conteúdo e, nesta perspectiva, nossa proposta de análise se baseia nas considerações de Bardin (2000). Consideramos esta uma metodologia apropriada para nossos objetivos e para a pesquisa em comunicação social de uma maneira abrangente. Segundo Bardin (2000), a primeira utilização da análise de conteúdo de que se tem notícias, ocorreu em um estudo feito por Harold Lasswell a respeito da imprensa e da

propaganda na Primeira Guerra Mundial, ou seja, o primeiro emprego desta metodologia, a primeira vez em que ela se mostrou útil ou válida, foi no campo da comunicação social.

Bardin (2000) aponta duas funções da análise de conteúdo de mensagens: a função heurística (a análise de conteúdo aumenta a propensão para a descoberta) e a função de administração da prova (a análise de conteúdo é feita para servir de prova, confirmar uma informação). Acreditamos que, em nossa dissertação, esta metodologia cumprirá a função heurística, pois é com a intenção investigativa de procurar novas descobertas que investimos nesta pesquisa. Além disso, apesar das muitas deduções, não temos uma informação prévia a ser confirmada com a pesquisa.

Sabemos que a cultura Zona Sul se faz constantemente presente nas telenovelas brasileiras e que a televisão cumpre o papel de mostrar tendências modernizadoras, tendo funcionado como elemento de identificação e projeção para os brasileiros desenraizados que migraram para os grandes centros. Porém também sabemos que, a partir de "Pantanal", exibida pela TV Manchete em 1990 e escrita por Benedito Ruy Barbosa, houve uma valorização e priorização dos interiores do Brasil na tela da TV, uma tentativa de mostrar culturas tradicionais em detrimento das modernizantes, que não durou muito, mas continuou a ser vista em telenovelas exibidas fora do horário nobre. Diante destas informações prévias, a função heurística de que fala Bardin (2000) emerge como norteadora de nossa investigação, devido a sua tendência à busca pela descoberta.

A autora acima citada subdivide o trabalho da análise de conteúdo em três fases: a pré-análise; a exploração do material; e o tratamento dos resultados, que se une às inferências e a sua interpretação. A primeira delas é a fase da organização, um período de intuições em que se busca sistematizar as ideias iniciais, tornando-as executáveis. Esta fase geralmente tem as missões de escolher os documentos a serem analisados, formular hipóteses e objetivos e elaborar indicadores fundamentadores da interpretação final. Enfim, "a pré-análise tem por

objetivo a organização, embora ela própria seja composta por atividades não estruturadas, abertas, por oposição à exploração sistemática dos documentos" (BARDIN, 2000, p. 121-122).

Em nosso projeto, esta etapa correspondeu à escolha da telenovela a ser analisada, conforme vimos nos tópicos anteriores, de acordo com nosso objetivo de investigar a representação interiorana na telenovela brasileira e detectar possíveis pontos de contato com a cultura Zona Sul, tão marcante em nossa teledramaturgia. Também fazem parte de nossa pré-análise de conteúdo, as informações obtidas e relatadas em capítulos anteriores a respeito das questões identitárias, das características da cultura e da identidade interioranas e da inserção e caracterização da telenovela no contexto de sua função na sociedade brasileira.

Traçamos como objetivo geral desta dissertação a investigação, dentro da obra teledramatúrgica escolhida, da representação identitária da cultura interiorana (caipira) brasileira como uma construção atual em processo de ressignificação, permeada por valores, costumes e crenças originários de outras formações culturais, levando em consideração os contatos da cultura interiorana com a metropolitana e a ideia de que as telenovelas, mesmo quando consideradas rurais, podem conter elementos da chamada cultura Zona Sul. Já nossos objetivos específicos foram os seguintes: traçar a possível configuração identitária criada pela telenovela rural em questão para o interiorano; verificar, através de informações obtidas a respeito da identidade interiorana, as aproximações e distanciamentos estabelecidos pelas representações teledramatúrgicas a seu respeito; verificar se existem e quais são os traços da chamada "cultura Zona Sul" na telenovela selecionada e se existem pontos de convergência ou hibridização identitária neste contexto.

Com base nos objetivos traçados e no conhecimento obtido através de leituras prévias sobre o assunto, obtivemos as seguintes hipóteses: há, na telenovela analisada, um resgate de características da cultura caipira tradicional, tanto na caracterização dos

personagens e nas ambientações prioritárias, quanto na presença da música em cena; a identidade interiorana apresentada em “Paraíso” mistura elementos da cultura caipira com outros da cultura Zona Sul; o discurso da trama analisada busca valorizar elementos da cultura interiorana - como as lendas e a música – como constituintes importantes da cultura brasileira; há uma aproximação, em maior ou menor grau, entre as ideias de cultura caipira e atraso, bem como entre cultura metropolitana e avanço na trama analisada; a telenovela em questão, mesmo contendo elementos da cultura Zona Sul, não a apresenta como ideal a ser alcançado, sendo, portanto, um alternativa a este padrão.

Já a segunda fase da análise de conteúdo, conforme Bardin (2000), corresponde à exploração do material a ser analisado. Assim, nossa pesquisa foi desenvolvida em consonância com a técnica da análise categorial temática. De acordo com Bardin (2000, p. 131), “fazer uma análise temática consiste em descobrir os ‘núcleos de sentido’ que compõem a comunicação e cuja presença, ou frequência de aparição podem significar alguma coisa para o objetivo analítico escolhido”. Para ela, as categorias são classes que reúnem um grupo de elementos sob um título genérico dado em função das características comuns destes elementos.

Imagine-se um certo número de caixas, tipo caixas de sapatos, dentro das quais são distribuídos objectos, 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).

Bardin (2000) aponta as regras para que as categorias de uma análise de conteúdo sejam válidas, embora ressalte que raramente elas são aplicáveis. Nesta perspectiva, as categorias deveriam ser: homogêneas, exaustivas (esgotando a totalidade do texto), exclusivas (um mesmo elemento não deve ser classificado em duas categorias diferentes), objetivas

(codificadores diferentes devem chegar a resultados iguais) e adequadas ou pertinentes (devem se adaptar ao conteúdo e ao objetivo). Por outro lado, a autora afirma também que "a técnica de análise de conteúdo adequada ao domínio e ao objetivo pretendidos tem de ser reinventada a cada momento, exceto para usos simples e generalizado". Assim, concluímos que as regras são necessárias para o melhor entendimento da metodologia, mas, conforme o pensamento da própria pesquisadora, dificilmente todas elas serão aplicáveis a uma análise.

Sendo assim, nossa "mala de mão" é a telenovela "Paraíso" carregando dentro de si todos os seus personagens e situações vividas por eles, bem como as canções executadas dentro de suas cenas. Optamos por fazer uma análise abrangente dos personagens da obra selecionada, e não por escolher alguns deles que se destacassem de alguma forma, na tentativa de não interferir nos resultados ao priorizar algum elemento que, a nosso ver, fosse mais importante ou representativo. Seguimos, assim, a regra das categorias exaustivas. Além disso, sendo a telenovela em questão, como seu próprio título dá a entender, uma retratação do cotidiano e dos problemas dos habitantes de uma pequena cidade fictícia no interior do país, cabe a nós a busca pela compreensão da composição geral desta cidade, de seus mais variados tipos humanos e sociais, para que obtenhamos sucesso em nossa tarefa de investigar a representação interiorana na tela da TV. Este raciocínio também vale quando se pensa na análise da música em cena, já que analisaremos de maneira abrangente as músicas executadas no decorrer da trama, sem a priorização de alguma delas que porventura seja mais representativa da cultura interiorana em relação às outras.

Já nossas "caixas de sapatos" são as categorias de personagens e de canções presentes na telenovela. Conforme vimos acima, os resultados da análise dependem dos critérios de classificação, e os nossos se baseiam na pesquisa preliminar a respeito da cultura caipira, já relatada no segundo capítulo desta dissertação, e na observação, no momento em assistimos à obra completa, dos personagens e músicas presentes em "Paraíso", ou seja, nos

resultados obtidos no momento em que esvaziamos nossa "mala de mão", nas palavras de Bardin (2000).

Obtivemos, então, 11 categorias de personagens, sendo elas, em ordem alfabética: autoridades, conselheiros, donas de casa ou mães, empregados, entidades, fazendeiros, fofoqueiros, forasteiros, jovens interioranas, peões e religiosos. Nosso critério de classificação foi basicamente a função que os personagens cumprem dentro da trama, ou seja, de que forma eles movimentam a ação dramática, e a maneira como eles são vistos pelos outros personagens. Nos primeiros capítulos das telenovelas é comum que o telespectador obtenha informações sobre os personagens, ainda desconhecidos, através das falas de seus pares a seu respeito. Em nossa análise procuramos observar estas descrições de alguns personagens a respeito de outros.

No caso de nossas categorias, ficou claro, por exemplo, que os fofoqueiros, presentes em toda pequena cidade que se preze, são os responsáveis por fazerem as notícias ou novidades sobre a vida dos moradores se espalharem pelo município. No caso dos forasteiros, é evidente que são eles os principais responsáveis pelo contato da cultura interiorana com a metropolitana e pelos possíveis conflitos entre as duas. Enfim, os personagens de "Paraíso" serão analisados mais detalhadamente no próximo capítulo com base nas categorias aqui expostas.

Dentro da análise dos personagens de acordo com nossas categorias, também pretendemos classificar cada um deles em um dos dois grupos propostos por Forster (2005). trata-se da classificação entre personagens planas e personagens esféricas ou redondas. As primeiras são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade, sendo facilmente reconhecíveis e podendo ser definidas em poucas palavras. Suas características não mudam com o transcorrer da evolução narrativa. Conforme Andrade (2009), as personagens planas são recordadas com facilidade pelos telespectadores, principalmente quando os autores criam

bordões, o que garante ao público uma sensação de estabilidade. Essa categoria de personagem pode ainda ser subdividida em "tipo" - quando chega ao auge da peculiaridade sem atingir a deformação - e "caricatura" - quando sua qualidade ou ideia única é levada ao extremo, havendo aí uma distorção proposital.

Já as personagens esféricas ou redondas apresentam maior complexidade e são capazes de surpreender a audiência. Numa telenovela, geralmente, as personagens redondas são os protagonistas, enquanto as personagens planas cumprem um papel secundário, o que não é uma regra e não impede o autor de conceber personagens secundárias redondas. Conforme Andrade (2009), as personagens secundárias planas podem ter vários níveis de importância numa telenovela, podendo ter a função de auxiliares dos protagonistas, adquirindo importância no desenrolar do enredo, ou ser meramente figurativas, quando se apresentam apenas para compor o cenário sendo inúteis à ação dramática, mas não dispensáveis à trama.

Conforme Andrade (2009), a personagem figurativa não é caracterizada do ponto de vista psicológico, não possui núcleo familiar, conflito pessoal ou cenário próprio, tampouco um discurso que explique seu passado. Cabe ainda observar que, ao contrário dos protagonistas, que têm nome e sobrenome, muitas destas personagens figurativas só possuem um apelido, que podem fazer menção a alguma característica sua, facilitando, assim, a memorização por parte do telespectador. Todavia, não se pode subestimar a importância destes personagens na composição de uma obra teledramatúrgica.

A ambiência estética criada na teleficção envolve o público de tal forma que a hierarquia das personagens e suas respectivas abrangências semânticas podem ser deixadas de lado em detrimento de elementos que emocionam e estes se estruturam no decorrer da dramaturgia de acordo com o sucesso ou fracasso da atuação de atores, autores e direção, sobretudo influi a aceitação ou rejeição da audiência. Desta forma, personagens e tramas protagonistas podem perder espaço no interior da teledramaturgia para outras secundárias, menos por complexidade e mais por empatia (ANDRADE, 2009, p. 80).

Já no que se refere à música em cena presente na trama, cabe expor que a decisão por dedicar um capítulo à sua análise ocorreu no momento de observação dos capítulos da telenovela. Ficou claro, nesta ocasião, que a música é inserida na trama no sentido de melhor caracterizar o ambiente interiorano e o caráter dos personagens que ali vivem. Portanto, julgamos relevante uma investigação também a respeito das músicas entoadas pelos personagens. Assim, obtivemos nove categorias temáticas. São elas: Amor e relacionamento; Contato, comparação ou conflito com a modernidade ou com a vida na cidade grande; Festas e divertimento; Narrativas sobre personagens interioranos ou causos; Reflexões; Religiosidade; Trabalho do peão de boiadeiro; Viagens; Vida cotidiana no interior e relação com a natureza. Nosso critério de classificação se baseou, a partir da observação dos capítulos com música em cena, nas abordagens presentes nas letras das canções. O objetivo desta análise é verificar de que maneira estas canções se inserem na narrativa, contribuindo para sua composição ou funcionando meramente como alegorias, e quais são as temáticas predominantes nestas canções, dentro, é claro, de nosso objetivo geral de investigar a identidade interiorana na telenovela selecionada.

Cabe deixar claro aqui que, desde o início de nossa análise, percebemos que, muitas vezes, as músicas cantadas e tocadas pelos personagens tratam de assuntos diversos, ou seja, se enquadram em mais de uma das categorias obtidas. Portanto, é evidente que não foi possível, neste ponto de nosso trabalho, seguir a regra da exclusividade das categorias de análise de conteúdo apontada e, ao mesmo tempo, relativizada, por Bardin, já que a própria pesquisadora afirmou que raramente é viável a obediência, na prática, a todas as regras por ela enumeradas. Poderíamos classificar cada canção presente nas cenas de "Paraíso" em apenas uma categoria, que seria sua principal temática, mas optamos por relatar em nossa análise os casos em que as canções podem ser classificadas em mais de uma categoria, por considerarmos importante a articulação de diferentes elementos dentro de uma mesma

composição musical, ainda que um deles prevaleça sobre o outro. Nossas reflexões a este respeito estão presentes no último capítulo deste trabalho.

Por fim, a terceira fase da análise de conteúdo apontada por Bardin (2000), referente ao tratamento dos resultados, à inferência e à interpretação, corresponde, em nosso trabalho, à análise que poderá ser observada nos dois capítulos seguintes, dedicados à investigação do caráter e das ações dos personagens e da música em cena na telenovela "Paraíso".

6 ANÁLISE DOS PERSONAGENS DE "PARAÍSO"

Penso que cumprir a vida seja simplesmente
Compreender a marcha, ir tocando em frente
Como um velho boiadeiro levando a boiada
Eu vou tocando os dias pela longa estrada
Eu vou, estrada eu sou⁸

O presente capítulo se dedica à análise dos personagens⁹ que compõem a telenovela "Paraíso" a partir das categorias detectadas com a observação dos capítulos de toda a narrativa. Ao todo, detectamos a presença de 59 personagens que possuem relevância, de alguma maneira, no contexto geral da narrativa. Há uma diferença entre a quantidade de personagens analisados aqui e a quantidade enumerada no web site da telenovela, em que só aparecem 52. Isto se dá devido, primeiramente, à nossa opção por considerar o diabinho da garrafa e a imagem de santa Rita de Cássia como elementos importantes da história, sendo tratados como personagens e classificados como entidades. Além deles, também optamos por analisar as situações envolvendo o delegado Valfrido e o deputado Ladeirinha, que muito pouco aparecem na trama, mas possuem certa importância no enredo. Por fim, também consideramos relevantes as personagens Antônia - mãe de Das Dores -, dona Noca - a modista da cidade - e a Madre Superiora do convento onde Maria Rita passa parte da trama. As três também tiveram pequenas participações na telenovela.

Assim, todos os personagens enumerados na página oficial de "Paraíso" na internet estão presentes neste trabalho, com o acréscimo dos seis apontados acima. Há, ainda, personagens que raramente têm alguma fala, aparecem apenas para compor a cena, ou não oferecem qualquer contribuição significativa para o enredo. Estes, pela falta de material suficiente que justificasse uma análise e, até mesmo, pela difícil identificação de seus nomes e

⁸ Versos de "Tocando em frente", canção de Almir Sater e Renato Teixeira muito presente nas cenas de rodas de viola em "Paraíso".

⁹ Citamos o nome dos atores presentes na telenovela apenas uma vez no início da discussão sobre cada um dos personagens. O leitor encontrará também, nos anexos, a lista em ordem alfabética dos personagens com seus respectivos intérpretes.

funções, foram excluídos deste trabalho. A tabela abaixo mostra as 11 categorias detectadas e os personagens classificados em cada uma delas.

Categorias	Personagens
Autoridades	Prefeito Norberto, Delegado Valfrido, Deputado Ladeirinha.
Conselheiros ou opinadores	Alfredo Modesto, Amadeu (Nono), Isidoro.
Donas de casa	Dona Ida, Zefa, Aurora, Nena, Antônia, Dona Noca.
Empregados	Tobi, Das Dores, Candinha, Tonha, Tião, Efigênia, Aristides, Dudu, Juca.
Entidades	Diabinho da garrafa, santa Rita de Cássia
Fazendeiros	Eleutério, Mané Currupio, Antero, Geraldo
Fofoqueiros	Bertoni, Capita, Zé do Correio, Pedro do Posto, Vadinho, Cleusinha, Jacira, Nina.
Forasteiros	Ricardo, Otávio, Marcos, Falconi, Zuleika, Leni, Zé das Mortes.
Jovens interioranas	Maria Rita, Rosinha, Aninha, Edith, Maria Rosa.
Peões	Zeca, Zé Camilo, Terêncio, Tiago, Juvenal, Chico, Paraná, Tibúrcio.
Religiosos	Padre Bento, Mariana, Madre Superiora, Irmã Matilde.

Nos tópicos a seguir, o leitor encontrará nossas considerações sobre cada personagem e sua classificação. Destacaremos seu comportamento, perfis e algumas cenas de maior relevância para a constituição de suas personalidades e para a abordagem de determinadas temáticas narrativas, principalmente no que se refere à valorização da cultura caipira e ao contato com os modos de vida metropolitanos.

6.1 AUTORIDADES

Qualquer telespectador um pouco mais atento perceberá que, em telenovelas rurais ou interioranas, as figuras das autoridades ganham um destaque muito maior do que em tramas urbanas ou metropolitanas. Assim, em uma telenovela que se passe, usando o exemplo mais recorrente, no Rio de Janeiro, chega a ser uma raridade a presença de alguma referência, por exemplo, ao prefeito da cidade. Já em telenovelas rurais não é difícil encontrar, entre os personagens, líderes políticos, em sua maioria desonestos e, às vezes, bastante cômicos, vivendo situações que revelam uma crítica a problemas sociais e políticos da vida real.

Como vimos, é comum a criação de cidades fictícias para ambientarem tramas rurais, o que nos leva a cogitar a existência de uma maior liberdade no que se refere ao tratamento de questões políticas neste tipo de obra, provavelmente devido a uma espécie de "escudo de ficção" que protege o autor e a emissora das possíveis consequências, por exemplo, de uma crítica a políticos da vida real. Além disso, é sempre forte a busca por uma isenção política das emissoras de TV, enquanto veículos de comunicação, sendo esta uma questão de prestígio, de credibilidade. Assim, as críticas à política nacional e à corrupção são feitas, com maior ênfase, nas telenovelas cujos cenários são cidades fictícias.

Benedito Ruy Barbosa não esconde sua predileção pela abordagem de assuntos políticos em suas obras. O exemplo mais recorrente é "O Rei do Gado" (Rede Globo, 1996), cujo enredo estava diretamente ligado à questão da reforma agrária, em pauta na sociedade nacional naquele momento. O recurso utilizado pelo autor para expor sua opinião e estimular a reflexão sobre o assunto foi a criação do personagem senador Caxias (interpretado por Carlos Vereza), um homem íntegro, que defendia a causa do Movimento Sem Terra.

Esta breve reflexão está presente aqui a fim de contextualizar a existência do personagem Norberto (Leopoldo Pacheco), o prefeito da pequena cidade fictícia de Paraíso, localizada no interior do estado do Mato Grosso. Ele é o principal representante da vertente

política desta obra, em que o autor resolveu chamar a atenção para o problema das pequenas cidades, que repassam o dinheiro dos impostos, mas não recebem os recursos para suas obras, muitas vezes extremamente urgentes, como é o caso da "ponte do Barro Preto", que Norberto passa a trama inteira tentando reconstruir.

Norberto é um fazendeiro, casado com Aurora e pai de Maria Rosa, que resolve abrir mão dos cuidados com sua fazenda em função de sua paixão pela política e sua preocupação com os problemas de sua cidade. Assim, optamos por classificá-lo como autoridade, já que durante toda a trama seu principal objetivo está relacionado com a resolução dos problemas locais e ele é tratado de modo geral na cidade como "seu prefeito", mesmo quando, desiludido, decide renunciar ao cargo.

A chegada dos cariocas Ricardo e Otávio a Paraíso é vista como ameaçadora pelo prefeito. Ele, a princípio, pensa que os dois forasteiros podem ser representantes do governo querendo intimidá-lo. Fica visível a ideia do interiorano desconfiado no que diz respeito à aproximação de pessoas estranhas. Quando os dois rapazes se apresentam como publicitário e jornalista, respectivamente, e propõem um projeto de comunicação para a prefeitura, Norberto o recusa, mostrando-se receoso e acreditando que os dois querem aplicar um golpe. Mais tarde, depois da permanência dos cariocas na pequena cidade e seus planos de montarem um negócio, Norberto percebe que os dois são apenas jovens idealistas em busca de uma oportunidade e resolve oferecer a eles sociedade na abertura de uma rádio, cuja concessão ele já havia obtido há algum tempo.

Norberto não utiliza a rádio para obter vantagens políticas ou promover seu trabalho como prefeito, mas exerce uma espécie de censura sempre que os dois rapazes tocam em assuntos políticos ou fazem críticas à corrupção. Isto ocorre porque os discursos sobre política colocados no ar, muitas vezes se referem a deputados e políticos mais influentes, mas, como Norberto é a referência política que a pacata população de Paraíso tem, quando ouvem algo

sobre corrupção na rádio, as pessoas se revoltam contra ele. Além disso, Norberto teme represálias de seu partido devido à forte tendência da "Rádio Voz do Paraíso" à crítica política.

Já no início da trama, o prefeito vai aos principais cenários da cidade de Paraíso, como, por exemplo, o bar de Bertoni, a farmácia de Vadinho e a pensão de dona Ida, para pedir ajuda financeira para a reconstrução da ponte do Barro Preto, uma área rural carente da cidade. Como não obtêm ajuda dos "políticos lá de cima", como ele se refere aos governos estadual e federal, ele decide pedir ao padre Bento, líder religioso da cidade e conselheiro de toda a população, para organizar uma quermesse, já que os sitiantes da área rural onde se encontra a ponte não param de cobrar uma solução para a questão. A ideia de quermesse nos remete ao chamado mutirão, o qual abordamos no capítulo sobre a cultura interiorana, ou seja, uma típica reunião de pessoas de uma pequena cidade para solucionar uma questão em benefício de uma pessoa, família, ou bairro. No caso de "Paraíso", trata-se de parte da população rural que deixa de ter acesso à cidade devido aos problemas com a ponte. Mas a quermesse acaba não acontecendo.

Vadinho, um dos líderes da fofoca na cidade, vereador, dono da farmácia e também o principal (senão único) opositor político de Norberto, o critica e tenta incentivar as pessoas a não ajudarem na quermesse, pois isso seria uma obrigação da prefeitura e não da população. Diante disto, Norberto recua dizendo que é mesmo uma vergonha depender de uma quermesse para atender às necessidades do município. Ele diz que vai à capital exigir providências dos políticos que ele ajudou a eleger. Norberto se mostra íntegro e mantém sua postura durante toda a trama, recusando as investidas do deputado Ladeirinha (Paulo Ascensão), que tenta suborná-lo, ao conseguir a verba para a construção da ponte, para que ele superfature a obra e contrate uma construtora determinada em troca de benefícios financeiros. Este posicionamento fica claro na resposta indireta que Norberto dá a Vadinho,

numa conversa com Alfredo Modesto, no terceiro capítulo da trama: “Se tem uma coisa que eu prezo nessa vida, seu Modesto, é deitar a minha cabeça no travesseiro e dormir com a consciência tranquila. Eu não vou me vender por causa de uma ponte”. Porém, em suas conversas com a esposa e com a filha, ele revela seu medo de que alguém “despenque” da ponte quebrada e a população o culpe, com razão.

Já na parte intermediária da telenovela, os moradores de Barro Preto voltam à prefeitura para cobrar a construção da ponte (capítulo 71). Norberto tenta explicar sua situação, lembra que a construção da ponte foi uma promessa de campanha e diz que a verba está aprovada, mas só vai sair quando ele fizer alguns acertos, que envolveriam, é claro, um superfaturamento e a retirada de parte da verba para preencher os bolsos de seus pares políticos. Os moradores o compreendem e dizem que não querem que ele suje suas mãos, eles voltam a falar da quermesse como solução, que, novamente, não se realiza.

Outra vertente da vida de Norberto é a família: a esposa Aurora, que não aprova sua carreira política, e a filha Maria Rosa, a moça mais “falada” da cidade. Norberto se preocupa com a reputação da filha, não gosta quando Vadinho acusa Geraldo Valfrido de apoiar seu governo para conquistar Maria Rosa, e entra na briga se utilizando da autoridade de prefeito para defender a filha. Algumas vezes ele se utiliza do mesmo artifício para impedir que os frequentadores do bar de Bertoni critiquem Maria Rosa, já que a jovem ficou mal vista na cidade por ter morado alguns anos sozinha no Rio de Janeiro em virtude dos estudos. Porém, é a filha quem convence o pai a não se importar com a opinião dos fofoqueiros locais.

Ao longo da trama, vai-se percebendo que o relacionamento de Norberto com a esposa, a princípio muito feliz, começa a se deteriorar por causa da política. Depois de ter sido eleito duas vezes prefeito, Norberto procura um sucessor. Ele pensa em Otávio - a princípio seu sócio na rádio e namorado de sua filha - e Ricardo, que se tornaram pessoas próximas, apesar de sua desconfiança inicial. Ambos recusam o convite. Em seguida, Norberto convida

o protagonista Zeca, que aceita o desafio, mas logo desiste diante do peso da responsabilidade. Norberto, então, pede à esposa Aurora que seja sua sucessora.

A essas alturas (capítulo 94) percebemos que Norberto realmente não é desonesto, mas sua administração não é tão transparente. Ele revela a Aurora que não abriu concorrência pública para a realização de algumas obras e, se um candidato da oposição ganhar as eleições, ele provavelmente sofrerá consequências. Aurora se revolta contra o marido, mas aceita um divórcio, a princípio forjado, para concorrer ao cargo de prefeita e ajudá-lo. Contudo, segue-se uma aproximação entre Aurora e Alfredo Modesto e o afastamento dela em relação ao ex-marido. No acordo do divórcio, ela fica com a casa da família e Norberto passa a viver na pensão de dona Ida. Aurora acaba gostando da ideia de ser prefeita e assume a candidatura chegando a fazer críticas ao governo de Norberto, que aparece em cenas cada vez mais tristes. O divórcio, que seria forjado para que Aurora se tornasse prefeita, parece se tornar real e Norberto se arrepende de ter valorizado mais a política do que a família. Ele se torna uma pessoa solitária e triste.

Norberto renuncia a seu cargo depois da morte de Aurora num suposto acidente em que seu carro cai da ponte do Barro Preto. Ele tem um surto e chega à prefeitura atirando papéis no chão e dizendo que não vai mais responder por "essa joça de prefeitura". Ele recebe, em seguida, uma ligação do deputado Ladeirinha, que volta a falar dos "acertos" para a liberação da verba para a construção da ponte. Norberto então grita, mandando que ele "enfie a verba bem no meio de sua conta bancária, com todo o respeito", e vá para "os quintos dos infernos" (capítulo 129). O surto do prefeito Norberto representa a revolta interiorana com a corrupção e o descaso político em relação aos problemas das pequenas cidades. O que a principal autoridade de Paraíso temeu durante toda a telenovela, um acidente¹⁰ com morte devido à ponte quebrada, acontece exatamente com sua esposa, que tanto o criticava por sua

¹⁰ Mais tarde fica claro que a morte de Aurora não foi um acidente ocorrido em função do estado deteriorado da ponte, pois é Juca, um empregado de sua fazenda, o responsável pela queda do carro, já que ele provoca propositalmente a disfunção dos freios do automóvel.

dedicação à vida política. A nosso ver, a situação de Norberto revela uma crença na ideia de que não se pode ser um político honesto e bem sucedido nos interiores do Brasil, já que, ao priorizar a política, o personagem perdeu a esposa e não atingiu seus objetivos.

A ponte acaba sendo reconstruída quando, após a renúncia de Norberto e a recusa de Vadinho, como presidente da Câmara de Vereadores do município, em assumir a prefeitura, a cidade fica sem prefeito e seus problemas passam a ser administrados por uma cooperativa fundada e administrada pelo protagonista Zeca, na fase final da trama. Ocorre uma espécie de revolução e o dinheiro dos impostos passam a ser revertidos para a cooperativa que consegue finalmente inaugurar a ponte no penúltimo capítulo.

Outra figura de autoridade presente na trama é o delegado Valfrido (Paulo Carvalho), que, ao contrário de Norberto, não costuma se utilizar de seu poder em busca do bem comum. Não se trata de um personagem desonesto ou vilão, mas de uma figura cômica, que, apesar de sua aparente autoridade, recebe ordens do padre, do prefeito e de seu primo, Geraldo Valfrido. O personagem aparece bem menos que Norberto e é muito mais mencionado do que visto. Os moradores de paraíso ameaçam chamá-lo sempre que se sentem ameaçados ou desconfiados. É o que ocorre quando Ricardo e Otávio chegam à cidade propondo a inauguração de um jornal local e uma rádio. O prefeito e Vadinho ameaçam chamar o delegado para prendê-los, acreditando que os dois são golpistas, o que assusta os jovens cariocas.

Destacam-se na trama duas situações envolvendo o delegado. A primeira delas é quando o engenheiro Marcos volta a Paraíso em busca de Edith, a moça com quem ele foge no princípio da trama. Ele é ameaçado de morte pelo padrasto e pelo atual namorado dela, Terêncio. Porém, é o próprio Marcos quem é detido a pedido do padre, teoricamente para evitar uma "desgraça", mas, fica visível que a população local quer que ele pague pelo que fez a Edith, levando-a da cidade sem se casar, o que é considerado uma afronta à cultura local. Marcos exige do delegado uma explicação para sua prisão, mas não consegue sair, pois o

delegado argumenta que precisa detê-lo para averiguação e que pode formalizar uma acusação de rapto, já que ele levou Edith ao Rio de Janeiro sem a autorização de sua família. Contudo, Geraldo aparece na delegacia e chama Marcos para conhecer sua fazenda, dizendo que o delegado é seu parente e que depois falará com ele (capítulo 113).

O segundo exemplo se refere à prisão de Terêncio, por ameaçar Marcos. Na verdade, é Geraldo quem manda que o delegado Valfrido prenda o peão, mas Zé Camilo e Tobi acabam sendo presos sem uma justificativa, apenas por procurarem o amigo Terêncio. Segundo o delegado, "lugar de peão valente é tocando boiada nas comitivas e não fazendo arruaça na cidade". Contudo, Eleutério, o fazendeiro mais respeitado da cidade que, segundo a lenda local, teria um pacto com diabo, chega à delegacia e exige uma explicação para a detenção de seus empregados, sendo acompanhado pelo prefeito. O delegado diz que eles não estão presos e sim "guardados" para "esfriarem a cabeça", então Eleutério manda que os guardas abram a cela e diz que vai "guardá-los" em sua fazenda, ao que o delegado obedece prontamente (capítulo 114).

A única situação envolvendo o delegado Valfrido que foge da comicidade é quando ele investiga a morte de Aurora, concluindo que não foi um acidente após interrogar várias pessoas da cidade. Ainda assim, fica claro que esta investigação não é uma iniciativa sua, já que o prefeito exige saber as causas da morte da mulher, ainda que ele próprio seja um suspeito. É perceptível que o delegado é um personagem secundário, pois sua presença não é constante na trama, ele só aparece nas ocasiões que envolvem brigas e desconfianças na pequena cidade. Assim, conclui-se que ele é uma figura complementar com características cômicas.

Portanto, dos três personagens construídos como figuras de autoridade em "Paraíso", dois são planos e um é redondo. Norberto é o único cuja personalidade é calcada em ideias mais complexas. Sua visão de mundo vai do idealismo à desilusão ao longo da narrativa, ele

enfrenta dilemas e passa por crises, enfim, é um personagem redondo. Enquanto isso, o delegado e o deputado podem ser facilmente definidos como "o pau-mandado" e "o político corrupto". São, portanto, personagens planos. O primeiro deles nem sequer aparece na trama - só o vemos na ocasião da festa de inauguração da rádio em que ele faz um discurso sem ao menos lembrar o nome da cidade (capítulo 33), estando mais presentes nas conversas por telefone com Norberto. Trata-se, assim, de um personagem secundário plano tipificado. Já o delegado é um personagem secundário plano caricatural, já que sua principal característica - a de ser contraditoriamente uma figura de autoridade que vive recebendo ordens - é levada aos extremos, havendo uma distorção proposital a serviço da comicidade.

O deputado e o delegado não possuem uma história, não há um discurso sobre seu passado, eles não possuem núcleo familiar, não enfrentam conflitos e não são caracterizados do ponto de vista psicológico. Já Norberto assume todas estas características. Foram necessários alguns parágrafos para que o leitor se tornasse ciente da personalidade e da trajetória do prefeito na obra de Benedito Ruy Barbosa, enquanto delegado e deputado puderam ser descritos em poucas palavras. Contudo, podemos dizer que as figuras de autoridade de "Paraíso" retratam, de uma maneira mais generalizada, uma ideia positiva de interiorano desconfiado e fiel a um tradicionalismo local, já que Norberto é um político honesto, não confia nos jovens vindos do Rio de Janeiro e se preocupa com a reputação de sua filha, enquanto o delegado prende um personagem vindo de fora da cidade por não ter obedecido as "regras" tradicionalistas locais. Já o deputado Ladeirinha, vindo de fora para Paraíso na ocasião da inauguração da rádio, é um político corrupto, interesseiro, que não se importa com a cidade, não sendo colocado como um membro da cultura interiorana. Enfim, a construção dos personagens do delegado e do prefeito coincidem com algumas das características apontadas por Cornélio Pires (2002) e Antonio Cândido (2010) para os

integrantes da cultura caipira, principalmente no que se refere ao pensamento tradicionalista, que se torna mais importante que a lei na ocasião da prisão de Marcos.

Não há grande destaque quanto à ambientação em que circulam as autoridades de Paraíso. A prefeitura e a delegacia são ambientes neutros, sem muitos detalhes, apenas com os objetos que os caracterizam (sala do prefeito com cadeiras para receber seus convidados, delegacia com uma cela de detenção, casa do prefeito com sinais de que ali vive uma família abastada). Os cenários mais importantes dizem respeito aos locais onde o prefeito vai objetivando solucionar problemas seus e da cidade, como o bar do Bertoni e a farmácia de Vadinho - principais ambientes de propagação da fofoca na cidade -, além da sede da rádio fundada por ele. Nenhum destes ambientes porém se destaca como ambientação típica interiorana ou com traços da influência metropolitana.

6.2 CONSELHEIROS OU OPINADORES

Alfredo Modesto (Genezio de Barros), Amadeu (também conhecido como Nono e interpretado por José Augusto Branco) e Isidoro (Jackson Costa) são personagens cuja classificação foi mais difícil de ser encontrada, já que entre as categorias que emergiram, a princípio, para nossa análise, a que mais se aproximava deles era a de "fofoqueiros", por gostarem de opinar sobre os assuntos correntes e por estarem muito presentes em um dos ambientes em que circulam os comentários sobre a vida alheia em Paraíso, o bar de Bertoni. Contudo, ocorreu-nos que classificando-os nesta categoria não estaríamos sendo fieis a suas personalidades, pois não se tratam de personagens realmente fofoqueiros. Aliás, eles demonstram intolerância com os comentários gratuitos e maldosos sobre a vida alheia. Então, pensando em como classificá-los, encontramos sua característica comum: os três costumam

criticar outros personagens no sentido de tentar mudar suas atitudes, de orientá-los com respeito a vários assuntos. Assim, os classificamos como conselheiros ou opinadores.

Na maior parte das vezes, as opiniões dos três personagens ganham cunho construtivo ou positivo. A única exceção é quando Amadeu, conhecido pela população jovem de Paraíso como Nono por ser um homem idoso de origem italiana que gosta de dar conselhos, encarna uma espécie de "velho rabugento" ao criticar as músicas tocadas na rádio local, já que ele prefere uma "canzoneta napolitana". Mas, em quase todas as suas aparições, ainda que de forma crítica, ele, com algumas palavras em italiano e um forte sotaque, aconselha os frequentadores do bar de seu filho Bertoni, principalmente no que se refere aos relacionamentos amorosos, lembrando de como as coisas eram mais simples nos tempos em que ele era jovem. Um aspecto interessante é que, apesar do apelido, Amadeu não é avô de nenhum personagem, sendo chamado de Nono devido à maneira como é visto pelos jovens da cidade que, muitas vezes aparecem em cena lhe fazendo perguntas e comparando suas histórias de amor com as vividas por ele no passado.

O Nono está presente na maior parte das cenas em que imperam a fofoca e as críticas políticas no bar de Bertoni. Ele adora tomar seu vinho e se intrometer nas conversas dos clientes, sendo muitas vezes impedido pelo filho de fazer as duas coisas. Ele ganha maior destaque quando, a partir de meados da trama, se apaixona por Zuleika, a quem ele chama de "mia Zuzu", por ela lembrar sua esposa falecida. Segue-se, então, a briga entre ele e o filho, que quer interná-lo em um asilo devido às suas intenções de colocar a casa onde moram no nome de sua amada. Acontece que Zuleika não corresponde e não aceita ser cortejada pelo simpático velhinho, apesar de Bertoni considerá-la um mulher "aventureira" e interesseira. O Nono passa a ter momentos de tristeza devido à intolerância do filho e ao desprezo de Zuleika. Este é o único conflito relacionado a Amadeu, podendo ele ser considerado, na maior parte da trama, um personagem secundário plano caricatural, já que ocupa uma posição de

"vovô intrometido" no contexto geral da telenovela, e esta característica é levada ao extremo, funcionando como fator humorístico. Por outro lado, além do conflito amoroso, Nono possui um núcleo familiar centrado em Bertoni e conta muitas histórias a respeito de sua vida passada ao lado da esposa e dos outros filhos, o que o torna um personagem redondo. O Nono é, assim, a materialização de uma simplicidade interiorana relacionada ao passado, enquanto os jovens com quem ele convive representam o presente dividido entre o moderno e o tradicional.

Já Alfredo Modesto é um jornalista aposentado que, a princípio, parece ser somente mais um frequentador do bar do Bertoni. No entanto, mesmo sendo um personagem secundário, ele se revela muito importante para o desenvolvimento da trama. É ele quem interfere nas conversas do bar quando Vadinho tenta distorcer fatos relacionados à prefeitura para prejudicar a imagem de Norberto. Alfredo, neste sentido, passa a ser uma espécie de líder intelectual dos frequentadores do bar, e um conselheiro, alguém que mostra os fatos de maneira mais objetiva e transparente, orientando seus amigos sobre assuntos políticos e pessoais. Ele passa a comandar um programa de comentários políticos na rádio local, com o objetivo de informar a população tida como totalmente alheia a este assunto. Fica clara, em certos momentos, uma postura de defesa do prefeito Norberto, porém, diante do contexto das discussões propostas por ele, compreende-se que Alfredo busca, na verdade, a justiça.

Mais tarde Alfredo se torna uma espécie de rival de Norberto, passando a ser assessor de Aurora quando ela decide assumir-se candidata à prefeitura de Paraíso (capítulo 100), aproximando-se e apaixonando-se por ela. A princípio há uma postura firme da primeira dama no que diz respeito à fidelidade conjugal, mas ela gosta das investidas de Alfredo, já que o marido prioriza a política em detrimento do casamento. Não fica claro se, ao fim da trama, antes de morrer, Aurora e Alfredo chegam a ter um relacionamento, mas vale lembrar aqui o envolvimento com a primeira dama para destacar o único momento da trama em que

Alfredo se torna um personagem mais complexo, com o conflito moral de querer conquistar uma mulher que, apesar de divorciada, acredita na insolubilidade do casamento, tudo isso dentro de uma cultura bastante tradicionalista. Ao que tudo indica, sua retidão de caráter o faz respeitar o pensamento da primeira dama, e ele se mantém coerente até o fim da narrativa, sem surpreender o público.

De maneira geral, podemos considerar Alfredo como um personagem secundário plano tipificado: ele é um homem honesto, frequentador do bar do Bertoni, politicamente bem informado, que tenta orientar outros personagens cuja existência parece girar em torno da vida alheia e da alienação. Sua função na narrativa se resume a esta. A única referência a seu passado é a de que ele é um jornalista aposentado, sua família não é mostrada, tampouco o lugar onde vive. Enfim, ele funciona como uma espécie de opositor dos fofoqueiros da cidade.

Situação parecida acontece com Isidoro, o primo ajuizado de Geraldo Valfrido. Este é o típico personagem que podemos chamar de "escada", ou seja, ele existe em função de outro personagem, para realçar suas características e atitudes. Neste caso, Isidoro é o homem sensato que cuida das fazendas do primo enquanto ele bebe, joga sinuca e faz de tudo para conquistar Maria Rosa. Isidoro tenta impedir o primo de apostar dinheiro no jogo e de beber excessivamente quando a filha do prefeito o despreza, além de se preocupar com a administração das fazendas, com as quais Geraldo não parece se importar.

Também é Isidoro quem tenta evitar que Geraldo entre em brigas ou discussões e quem o leva para casa depois de seus porres no bar de Bertoni, alertando-o sobre seus erros, apesar de o primo quase nunca ouvi-lo e muitas vezes tratá-lo como um empregado. Quando Geraldo compra parte da rádio local, é Isidoro quem ele coloca para operar os equipamentos. Enfim, fica claro que o personagem existe em função do primo fazendeiro inconsequente. Como é típico nos desfechos de telenovelas, como recompensa por seu esforço e sua retidão, Isidoro ganha uma namorada, Jacira, uma das moças fofoqueiras da cidade. Contudo, pela sua

trajetória em toda a telenovela, Isidoro é um personagem secundário, plano tipificado: o homem equilibrado que tenta impedir os excessos do primo, sem características mais detalhadas, sem conflitos, uma casa, um passado ou uma família que não seja Geraldo.

Como sabemos, o principal ambiente em que se passam as cenas dos três personagens que se enquadram na categoria de conselheiros é o bar de Bertoni. O Nono por ser o fundador do bar e permanecer ali durante todo o dia com o filho, Alfredo Modesto por ser um aposentado que busca aconselhar seus pares frequentadores do local, e Isidoro por acompanhar o primo tentando impedi-lo de levar uma vida inconsequente em função do amor a princípio não correspondido por Maria Rosa. Como veremos, o bar é também o local onde costumam se reunir os fofoqueiros da cidade, ou seja, um ambiente de exposição de ideias, de discussões, de debate, o que o torna ideal para o que Almeida (1988) chama de merchandising de valores, já que há sempre a colocação de opiniões e sempre um personagem sensato que as reforça ou refuta, dependendo das intenções do autor.

A função de conselheiros pressupõe a existência de outros personagens que vivem conflitos, que se sentem confusos e que não sabem qual atitude tomar ou tomam atitudes incabíveis ou impensadas. Os conselheiros possuem uma retidão em seus pensamentos e atitudes que mostram aos telespectadores uma estabilidade, ou seja, eles não surpreendem ao longo da trama, estão ali unicamente para cumprir uma função específica que os liga a outros personagens mais complexos, a função de pessoas sensatas, que sabem o que fazer quando as outras não sabem. Por este motivo Alfredo e Isidoro são personagens planos tipificados, enquanto o Nono, apesar de ter seus conflitos e ser classificado como um personagem redondo, também apresenta, em muitas cenas da primeira fase da trama, características de personagem plano.

6.3 DONAS DE CASA E MÃES

As personagens de que trataremos neste tópico estão aqui classificadas devido à sua preocupação e dedicação à família, à casa e aos filhos. Sendo a fictícia cidade de Paraíso uma típica representação dos interiores brasileiros, onde impera uma cultura tradicionalista e, podemos dizer, bastante machista, é natural que a maioria das mulheres se dediquem aos cuidados domésticos enquanto os homens trabalham fora. Assim, podemos começar a falar de Aurora (Bia Seidl), a primeira dama do município. Trata-se de uma típica dona de casa interiorana, que se preocupa com o futuro da filha e não aprova o envolvimento do marido com a política. Muitas vezes ela reclama que a fazenda da família fica aos cuidados dos empregados enquanto Norberto se ocupa com a prefeitura, sem obter um retorno vantajoso. Ela pensa o mesmo quando o marido resolve investir na abertura de uma rádio na cidade.

A primeira dama reclama de se esmerar no almoço e o marido não aparecer para fazer a refeição em casa devido à necessidade de resolução de assuntos da prefeitura. Ela também se preocupa com a reputação, a vida amorosa e o futuro da filha Maria Rosa. Ela não apoia o flerte da jovem com Otávio, por ele não ter "nem um gato para puxar pelo rabo", ou seja, ser pobre e, apesar de culto e estudado, desempregado quando chega a Paraíso. Ela sonha que a filha aceite as investidas de Geraldo Valfrido, ao que Maria Rosa responde com constantes negativas. Nota-se aqui a persistência da ideia tradicionalista de que é o homem quem deve se responsabilizar pelo sustento de uma família, já que, para a primeira dama, a filha não deve se envolver com um rapaz desempregado e sim com Geraldo, considerado por ela "o melhor partido da cidade", devido as suas prósperas fazendas. Aurora, a princípio, espera que a filha, que estudou no Rio de Janeiro e se formou em economia, desempenhe o mesmo papel de dona de casa e mãe assumido por ela durante a maior parte da narrativa. Nota-se um embate entre o comportamento esperado por ela e o assumido por Maria Rosa, o que fica claro numa cena do 42º capítulo, em que Aurora diz à filha que Geraldo não gostou

de vê-la "se agarrando" com Otávio no meio da rua, ao que a jovem responde reprovando a atitude do poderoso fazendeiro em vigiá-la. Aurora, então, conclui que Maria Rosa estava mesmo namorando Otávio. Transcrevemos a seguir parte do diálogo entre mãe e filha, tentando manter o linguajar regional utilizado na trama:

Aurora: "Então ocê tava memo se agarrando na porta de casa, é isso Maria Rosa?"
 Maria Rosa: "Não, não mãe. Eu não tava me agarrando, eu tava..."
 Aurora: "Ocê tava?"
 Maria Rosa: "Eu tô ficando com o Otávio, mãe. É isso. Só isso."
 Aurora: "Ficando como?"
 Maria Rosa: "Ah... ah, ficando ué. Ficando."
 Aurora: "Ficando é... se agarrar na porta de casa, é isso, né?"
 Maria Rosa: "Ficar, mãe, ficar é... ah, é ver se rola ou se não rola uma química. Que conversinha mais chata, né, Dona Aurora?"
 Aurora: "Minha Nossa Senhora! Quando o teu pai souber disso..."
 Maria Rosa: "Mãe, sem drama, tá? Sem drama, agora eu já tô atrasadíssima pra ir pra rádio, beijo minha linda."
 Aurora: "Ficando? Ver se rola uma química? Minha Nossa Senhora, onde é que esse mundo vai parar?"

A falta de compreensão de Aurora em relação ao comportamento da filha revela não só o embate, mas também o estranhamento entre os costumes das duas gerações. Fica claro que a atitude diferenciada de Maria Rosa não está ligada a uma possível mudança de comportamento entre os jovens locais e sim a sua estadia no Rio de Janeiro - como veremos no tópico sobre as jovens interioranas -, e esta nova maneira de pensar e agir ainda não encontrou uma tolerância ou compreensão por parte da população da pequena cidade localizada no interior do Mato Grosso, o que é revelado pela surpresa de Aurora.

A primeira dama, porém, passa de mãe preocupada com o futuro da filha em matéria de casamento e esposa insatisfeita com o envolvimento do marido na política a candidata à prefeitura, focada nas questões relativas aos direitos e ao papel das mulheres na sociedade e decidida a administrar Paraíso de maneira mais firme que o marido. Tudo ocorre a partir do capítulo 94, quando Norberto conta a ela que fez reformas na prefeitura sem uma concorrência pública e que, por isso pode ser prejudicado, caso seu sucessor seja da oposição. Em seguida ele sugere que a esposa seja a candidata e afirma que, para isso, eles terão que se divorciar, mas deixa claro que seria apenas no papel, pois ele a ama. A princípio ela se ofende

acusando-o de ser desonesto e de envolvê-la na política, assunto do qual ela nunca gostou. Contudo, ela acaba se decidindo por um divórcio real, se afasta do marido e assume a candidatura, numa reviravolta de posicionamento.

Aurora morre no capítulo 152, já na fase final da trama, em um suposto acidente de carro, ocorrido devido a uma falha nos freios causada por um empregado da fazenda de Norberto, que, em defesa do prefeito, se revoltou por ela levar o divórcio a sério e passar tanto tempo ao lado de Alfredo Modesto, seu assessor para assuntos políticos. Vemos aqui o julgamento presente no pensamento de Juca, o empregado de Norberto (ou de seu mandante), já que surge a ideia de que uma mulher não pode abandonar seu marido levando um divórcio às últimas consequências e também não pode se aproximar de outro homem. Trata-se, é claro, de uma visão muito tradicionalista. Contudo, a nova postura de Aurora parece ter apenas o intuito de ajudar o marido, já que ela, pelo menos a princípio não aceita as investidas de Alfredo Modesto.

Percebemos que Aurora representa uma mulher de opinião, ainda que seja uma opinião tradicionalista que reforça princípios, muitas vezes, machistas. Contudo é preciso destacar que ela se revolta contra o marido e, na conclusão da trama, antes de falecer, parece ter se afastado dele definitivamente devido à insatisfação por Norberto ter priorizado a política a ponto de se divorciar para manter sua carreira íntegra. Aurora toma gosto pela política e passa a fazer reuniões de mulheres em sua casa, nas quais ela tenta incentivar um pensamento crítico em donas de casa cujos maridos, até então, simplesmente determinavam em quem elas deveriam votar. Aurora se mostra muito engajada e as ideias e planos para sua administração não partem de Norberto, como o próprio prefeito planejava. O controle da situação foge das mãos do prefeito, que acaba triste e sozinho. Por outro lado, Aurora morre no desfecho da trama, e leva consigo seu comportamento inovador, o que poderia ser considerado um castigo para a mulher que se divorcia e se envolve com a política, não fosse a

posterior candidatura de sua filha Maria Rosa, que acaba seguindo os mesmos princípios da mãe.

Fica claro que Aurora é uma personagem redonda, cheia de conflitos, com lar e núcleo familiar, com reviravoltas comportamentais que se revelam no desenvolvimento da narrativa. Este questionamento de um tradicionalismo machista presente na trajetória de Aurora não ocorre na caracterização de dona Ida (Walderez De Barros), uma mulher idosa, proprietária da pensão local, único lugar para hospedagens existente em Paraíso. Ela é conhecida pela habilidade na cozinha e, por isso, é a responsável pelo cardápio de todas as festas da cidade, além de servir o almoço em sua pensão todos os dias, como em um restaurante.

A pensão é um local importante na trama, por ser o cenário onde permanecem os personagens que chegam a Paraíso vindos do Rio de Janeiro, como Ricardo, Otávio, Zuleika, Leni, Marcos e Falconi, e também o refúgio dos habitantes da cidade que deixam, temporariamente ou não, suas residências em virtude de conflitos familiares, como Norberto, Mariana, Edith e a protagonista Maria Rita. Trata-se de uma ambientação que coincide com a representação interiorana: o local onde as pessoas se hospedam não é impessoal como um hotel onde ninguém se conhece. Pelo contrário, a pensão é um ambiente familiar, onde os hóspedes convivem e interagem e cuja dona conhece e se envolve com os problemas e dilemas de cada um deles.

Assim como Amadeu é chamado de Nono pelos jovens de Paraíso, dona Ida é chamada de "vó" pelos mesmos, inclusive pelos rapazes vindos do Rio de Janeiro, com a diferença de que ela, ao contrário do Nono, tem uma neta, Aninha, com quem conta para cuidar do trabalho da pensão e a quem ela criou seguindo os preceitos mais tradicionalistas possíveis. Nota-se, na trama como um todo, o conservadorismo das personagens mais velhas contrastando com o desejo dos mais jovens por uma modernização dos costumes. Isto já se

revelou na relação de Aurora com Maria Rosa, mas, é mais visível quando se pensa em dona Ida e Aninha. A avó repreende a jovem na ocasião em que Otávio a beija (capítulo 26) e chega a esperar um pedido de casamento por parte do rapaz. Ela também se mostra relutante em deixar que a neta viaje para resolver assuntos da rádio, onde passa a trabalhar, ao lado de Ricardo, mas acaba aceitando, deixando implícita uma ideia de que não se pode lutar contra os avanços da modernidade e do progresso, mas é possível manter uma tradição até certo ponto, já que a garota viaja, mas segue todas as recomendações da avó.

Dona Ida valoriza o trabalho honesto e não aceita como pagamento pela estadia na pensão o dinheiro ganho por Ricardo e Otávio numa aposta no jogo de sinuca contra Geraldo. Segundo ela, "dinheiro de jogo não presta" (capítulo 25). Assim, ela se preocupa com a origem do dinheiro com o qual seus hóspedes lhe pagam, preferindo não receber caso o dinheiro não tenha sido obtido "honestamente". Outro aspecto interessante de sua personalidade é a ingenuidade no que se refere à política, como ocorre com a maioria das donas de casa locais. Quando Norberto passa a viver na pensão em virtude do divórcio e Aurora se torna candidata à prefeitura, o prefeito pergunta à dona da pensão em quem ela pretende votar, e ela responde, deixando Norberto boquiaberto, que votará em Aurora porque Vadinho, o candidato da oposição e dono da farmácia, "pesa demais a mão" quando aplica injeções (capítulo 135).

Se destacam também as cenas envolvendo merchandising ligadas à dona Ida. É importante lembrar que a telenovela, de maneira geral, ainda tem a dona de casa como principal público-alvo e, por esta razão, as ações de merchandising, muitas vezes, também se ligam a personagens com esta função nas narrativas, principalmente em telenovelas rurais. É o que ocorre quando dona Ida prepara um bolo e o leva à loja BMG, empresa especializada em empréstimos consignados na vida real que teve uma filial inaugurada em "Paraíso". Ela conversa com um funcionário e diz que eles a ajudaram com o casamento da neta, já que lhe

emprestaram dinheiro para a organização da festa, e ela tem a obrigação de agradecer, levando o bolo, que ela entrega ao atendente, dizendo que é um bolo de milho, sua especialidade, e que eles devem comer acompanhado com café. Em seguida ela se despede afirmando que depois voltará para pegar o prato (capítulo 130). Há assim, uma articulação entre elementos da vida interiorana (o bolo de milho levado para um amigo) e a ação de merchandising, em um momento de crescimento da procura por empréstimos consignados na vida real, principalmente por aposentados, como dona Ida.

Dona Ida encarna um tipo muito presente no imaginário comum quando se pensa numa dona de casa moradora de uma pequena cidade, e age exatamente como o telespectador espera que ela aja. Contudo, devido aos conflitos envolvendo a educação da neta e à sua mudança para o Rio de Janeiro no desfecho da trama, podemos classificá-la como uma personagem redonda. Ela possui uma ambientação específica ligada à sua personalidade, se envolve nos conflitos de vários personagens mesmo possuindo os seus próprios e faz muitas referências a seu passado. Sua personalidade pode ser resumida à ideia de dona de casa interiorana tradicionalista e ingênua, mas que é levada pela neta a questionar determinados princípios.

Com relação ao merchandising, outra figura que se destaca na telenovela é Zefa (Soraya Ravenle), mais uma dona de casa. Ela é uma espécie de governanta na fazenda de Eleutério e acaba se tornando sua esposa. Em meados da trama, há na cidade de Paraíso, a inauguração de uma loja da rede Ricardo Eletro e, entre todas as personagens, Zefa é a que mais aparece fazendo compras e buscando presentes de casamento para alguns casais que se unem a partir de então, como Tobi e Das Dores (capítulo 148) e Geraldo e Maria Rosa (capítulo 139). Nas cenas de merchandising, Eleutério aparece deixando-a na porta da loja e dizendo que vai resolver outros assuntos na cidade enquanto ela faz as compras. Esta situação

revela a ideia das compras ligadas à personalidade feminina, uma impaciência masculina em acompanhar a escolha de presentes, enfim, mais uma ligação entre a mulher e o consumo.

Zefa era a esposa do melhor amigo de Eleutério, o compadre Mané Currupio, que morreu tentando defendê-lo. Assim, ela passa a viver com sua filha, Rosinha, na fazenda do homem conhecido por supostamente ter um pacto com o diabo e a cuidar de todos os afazeres da casa. Acontece que Zefa se apaixona por Eleutério e passa anos escondendo o que sente. Como elemento cômico da narrativa, temos os momentos em que ela, antes de lavar as roupas, cheira profundamente as camisas do pseudopatrão. Os empregados da fazenda a observam fazendo isto repetidas vezes e passam a chamá-la de "Zefa cheira-cheira", sem que ninguém saiba. Mas Tobi, o empregado de maior destaque na telenovela, acaba contando para Eleutério e, ao descobrir, Zefa decide deixar a fazenda por vergonha (capítulo 38). Mas ela volta algum tempo depois muito mudada, mais vaidosa, com roupas mais justas e decotadas, maquiada e usando acessórios, o que deixa Eleutério perplexo (capítulo 58). Outro aspecto de comicidade no núcleo da fazenda de Eleutério e a paixão dele por Zefa, que ele não consegue, durante muito tempo, tornar concreta devido ao respeito que tem pelo compadre morto.

Zefa, apesar de claramente ser responsável pelos afazeres domésticos, jamais é tratada como uma empregada e não costuma receber ordens. Foi ela quem educou Zeca, o protagonista, filho de Eleutério, e é a ela quem ele chama de mãe. Assim, Eleutério, Zefa, Zeca e Rosinha formam uma espécie de família ao longo de toda a trama. Uma das grandes preocupações de Zefa é o amor não correspondido de Rosinha por Zeca, ao qual ela estimula lembrando que os dois só são irmãos de criação. Por fim, cabe destacar que Zefa não gosta dos casos contados por Eleutério e aparece muitas vezes insistindo para que ele se desfaça de seu tão prezado diabinho da garrafa, do qual falaremos mais adiante.

Concluimos que Zefa é uma personagem redonda ou esférica, já que ela possui um núcleo familiar, uma ambientação própria e, principalmente, grandes dilemas, no que se refere

a sua paixão por Eleutério, à vida amorosa da filha e à antipatia pelo diabinho da garrafa. Sua personalidade sofre alterações ao longo da trama, sua postura muda na intenção de que Eleutério a note, ela comete erros e acertos, podendo sua personalidade ser vista em diversos aspectos.

É necessário ainda abordar as outras donas de casa, que recebem menor destaque na trama e quase não aparecem: são elas: Nena (Luli Miller), Antônia (Rosamarya Colin) e dona Noca (Ana Paula Botelho). A primeira é a esposa falecida de Eleutério, a mulher que supostamente deu à luz o filho do diabo, conforme a lenda corrente na pequena cidade. Ela aparece apenas em cenas de flashback quando Eleutério conta aos peões de sua fazenda sobre seu passado e a origem do diabinho da garrafa. Nena aparece pedindo que o marido se desfaça "desta porcaria". As atitudes da mulher aparecem, em sua maioria, descritas pelo próprio fazendeiro, sendo poucos os flashbacks. Assim, afirma ele no capítulo 15: "Coitada, ela ralhou comigo. Disse que era uma barbaridade eu estar inventando aquela história toda. E eu ainda de brincadeira disse pra ela que aquele capetinha que haveria de dar pra nós o filho que nós tava esperando tanto tempo".

Já Antonia é a mãe de Das Dores. Ela aparece nas ocasiões do noivado (capítulo 134) e do casamento (capítulo 158) da filha. Não há maiores informações seu respeito, apenas sabemos que ela abençoa a união da filha com Tobi no dia em que eles passam a usar as alianças e diz que, para ela, eles já estão casados. Ela invoca alguns orixás, demonstrando uma tentativa de variação representativa no que se refere à religiosidade na obra, já que o catolicismo impera. Em sua segunda aparição, ela apenas chega à igreja no dia do casamento e admira a decoração feita a mando de Eleutério, a qual ela considera muito sofisticada para os padrões em que criou a filha. Por fim, cabe falar de dona Noca, a modista da cidade de Paraíso. Ela só é vista em cena quando alguma das personagens vai se casar, preparando o vestido de noiva, e também nas reuniões de mulheres na casa de Aurora. Não se sabe nada a

seu respeito, apenas sua ocupação e que ela, possivelmente, tem problemas com o marido. Ela cumpre assim a função alegórica de referência ao costume interiorano, já não tão comum, de se contratar uma modista para a confecção das roupas, ao invés de comprá-las prontas.

Portanto, as três últimas personagens descritas neste tópico são secundárias planas tipificadas: não se tem informações detalhadas sobre nenhuma delas, elas não estão presentes na maior parte da narrativa e não vivem conflitos de ordem psicológica ou familiar. São apenas donas de casa religiosas que complementam a trama em alguns raros momentos.

6.4 EMPREGADOS

Os empregados são figuras presentes em praticamente todas as telenovelas brasileiras, sendo muitas vezes retratados de maneira caricata e superficial e desempenhando um papel secundário. Eles costumam ser basicamente aqueles que gostam de dar palpites na vida dos patrões e sua personalidade não ganha muitas nuances a serem exploradas. Como veremos aqui, "Paraíso" não foge, até certo ponto, destas características. Contudo, nota-se claramente uma busca pela maior exploração de alguns destes personagens, apesar de a maioria deles funcionar apenas como elemento cômico através de seus palpites ou um acessório para mostrar aos telespectadores o padrão econômico elevado dos personagens que interpretam os patrões.

Tobi (Alexandre Rodrigues) é, entre os empregados de "Paraíso", o personagem de maior destaque e o que tem sua personalidade mais explorada ao longo dos capítulos. Ele é um empregado de Eleutério, o fazendeiro mais prestigiado da cidade e, como os outros em sua condição, não perde as oportunidades de opinar sobre as atitudes dos patrões. Todavia sua participação na trama vai bem além dos palpites, a começar pelas cenas cômicas em que ele tenta escapar das broncas por ter falado o que não devia. Personagens como Zefa e Rosinha costumam chamá-lo de "língua de trapo", porque ele conhece os segredos mais íntimos de toda a família e acaba sempre fazendo comentários que as deixam em maus lençóis, como

quando conta a Eleutério sobre o "hábito" de Zefa de cheirar as camisas do fazendeiro (8º capítulo).

Já logo no início da preparação para nossa análise, ficou claro que Tobi é um dos personagens em cujas ações e falas mais se encaixa a ideia de valorização da cultura interiorana ou caipira na narrativa de "Paraíso". Desde os primeiros capítulos, ele demonstra grande admiração pelo trabalho dos peões que fazem parte da comitiva de Zeca, dizendo que quer aprender a montar e tocar o berrante como o "filho do demo". Esta ideia se perpetua ao longo da trama, sendo que Eleutério e o filho o desencorajam, chamando-o, por exemplo de "porqueira" e "moleque", numa tentativa de demonstrar uma incompatibilidade entre sua natureza medrosa e o trabalho dos peões.

A partir do capítulo 50, o peão-violeiro Zé Camilo começa a dizer, quando vai à cidade com Tobi, que este último também é peão e faz parte da comitiva de Zeca, na tentativa de ajudá-lo a conquistar Das Dores (Lidi Lisboa), a ajudante de dona Ida que, como todas as moças da cidade, apreciam homens fortes e destemidos. A farsa também é alimentada por Terêncio, Zeca e Eleutério. Das Dores aparece pela primeira vez quando Aninha, querendo ter tempo livre para permanecer na rádio ajudando Ricardo e Otávio, a leva à pensão para ajudar a avó (capítulo 36). Assim, nas idas de Eleutério e Zeca à cidade, ocorrem os encontros e o flerte entre Tobi e Das Dores, até que as mentiras inventadas por ele e pelos amigos não se sustentam e ele é forçado a dizer a verdade à moça (capítulo 79). Ele diz humildemente que nunca foi peão de boiadeiro e que o máximo que consegue fazer é apartar os bezerrinhos da vaca à noite para que eles não tomem todo o leite. Conta que trabalha para Eleutério desde menino cuidando da ordenha, da horta, do serviço da casa e das compras na cidade e pede desculpas por ter mentido. Das Dores fica magoada, mas o perdoa, dando início a um singelo romance entre dois personagens que podemos descrever como representantes da simplicidade e da inocência da cultura interiorana.

Eleutério, apesar de muitas vezes tratar Tobi de maneira ríspida, nutre por ele uma grande afeição, e acaba tentando ajudá-lo, quando convida Das Dores a trabalhar em sua casa, para que os namorados se vejam diariamente. No dia em que Das Dores chega à fazenda (capítulo 94), Tobi a recebe usando o que ele pensa ser uma colônia muito sofisticada. Mas, na verdade, ele foi enganado pelo vendedor, e o cheiro do produto é forte e desagradável, sendo percebido por todos na fazenda, inclusive por Zefa, que o manda tomar um banho de fervura, deixando-o constrangido diante de Das Dores. Percebemos nesta e em várias outras cenas que Tobi representa, em "Paraíso", a inocência do caipira, ou seja, a figura de um interiorano bobo, que pode ser facilmente enganado e de quem outras pessoas riem em virtude de sua possível incapacidade intelectual. É claro que se trata, neste aspecto, de uma caricatura da cultura caipira, presente em tantas telenovelas (principalmente quando há a representação do interiorano que, migrando, não se adéqua aos hábitos das grandes cidades e passa por situações constrangedoras), da qual Cornélio Pires já reclamava em suas obras.

Porém, a personalidade de Tobi não se resume à caricatura, sendo explorada em outros aspectos, como quando ele opina, de maneira bastante sensata, sobre a vida de várias pessoas ligadas ao cotidiano da fazenda, sobretudo de Rosinha. Também é explorada a amizade e admiração dele pelos peões Zé Camilo e Terêncio. Ele faz de tudo para ajudar os amigos, tendo conseguido até salvar Terêncio da prisão, quando este se envolve em uma briga de rua para defender Edith (capítulo 102). O delegado vai à fazenda para prender Terêncio e mais dois peões que o acompanharam na ocasião, mas Tobi, que não estivera presente na ocasião da briga, inventa uma história para justificar o fato de Terêncio ter quebrado o queixo de um jovem rapaz da cidade, colocando, assim, o delegado contra este último. Transcrevemos a seguir um trecho do diálogo na casa de Eleutério:

Delegado: "Quem foi que bateu primeiro?"
Terêncio: "Fui eu."
Tobi: "É, mas foi eles que começaram a briga."
Delegado: "Ocê tava lá?"
Tobi: "Tava sim senhor"

Delegado: “Onde?”

Tobi: “Tava na praça andando à toa. E eles passaram por mim e eu ouvi quando o fio do... fio do seu Alberto disse: ‘Lá vai a rameirinha de namorado novo’, falando da Edith que tava com o Terêncio passeando.”

Delegado: “Ele chamou ela de rameirinha?”

Tobi: “Chamou sim senhor. O amigo dele ainda disse: ‘É, não mexe com ela, que ela tá acompanhada’, e o outro avisou: ‘É, não vamo arranjar briga causa de que o doutor delegado vai se esquentar.’”

Delegado: “E daí?”

Tobi: “Bom, e daí que o fio do seu Alberto disse que o senhor... é mió eu não repetir causa de que o senhor vai se esquentar.”

Delegado: “Ah, o que foi, o que é que ele falou, homi?”

Tobi: “Bom, ele falou que o senhor... o senhor me dá licença?” (Tobi então se aproxima e fala algo no ouvido do delegado).

Delegado: “Ah, fio da mãe! Desgraçado! Ele falou isso?”

Tobi: “Falou sim senhor.”

Delegado: “E quem foi que quebrou o queixo daquele infeliz?” (Os peões Tiago e Juvenal levantam o dedo em silêncio).

Delegado: “Ô seu Eleutério.”

Eleutério: “Senhor.”

Delegado: “O senhor paga o conserto do queixo desse infeliz? Eles levaram ele lá pro hospitar de Primavera.”

Eleutério: “Ô seu delegado, o sujeitinho mereceu a coça, né? E, pra evitar pobrema, eu pago.”

Delegado: “Terêncio, meu fio.”

Terêncio: “Senhor.”

Delegado: “Da próxima vez, bate com menos força. Vão bora.”

Eleutério: “Eu lhe acompanho até a porta seu delegado. Cê faz favor.”

Delegado: “Dona Zefa.” (O delegado sai com seus soldados e então todos ficam curiosos sobre o que Tobi disse a ele).

Terêncio: “O que ocê falou pra ele, moleque?”

Tobi: “Eu não posso repetir aqui causa de que tem muié na sala.” (Todos riem)

Nota-se assim a amizade incondicional não só de Tobi em relação aos peões, mas também entre os próprios peões, já que Tiago e Juvenal tentam assumir a responsabilidade pelo queixo quebrado do rapaz desconhecido para salvar Terêncio. Esta questão será tratada mais tarde no tópico sobre os personagens peões. No capítulo 114, Tobi volta a tentar defender o amigo, mas, desta vez, acaba preso junto a Zé Camilo e Terêncio, devido à ameaça deste último de matar Marcos. Na delegacia, Tobi se revolta, diz que não é bandido e que o delegado está "exorbitando". Os amigos riem e pedem que ele explique o significado desta palavra, ao que ele tenta dar uma resposta, mas não consegue. Enfim, é perceptível a comicidade associada à inocência de Tobi, mas ao mesmo tempo o personagem se mostra bastante astuto, como na cena cujo diálogo foi transcrito acima.

Por outro lado, Tobi também aparece muitas vezes ordenando a vaca enquanto canta clássicos da música caipira ou conversa com outros personagens, entregando-lhes, em

seguida, o leite em uma caneca para que bebam na hora, numa valorização da alimentação natural ainda existente na vida campestre. A rotina do personagem na fazenda, seu trabalho na ordenha e na horta são mostrados como pano de fundo para muitos diálogos, o que também ocorre com o cotidiano de Das Dores cuidando dos afazeres domésticos na casa de Eleutério. Os dois possuem personalidades bastante compatíveis: a comicidade associada a Tobi muitas vezes também é colocada em cenas envolvendo Das Dores, porém, no que se refere à lenda do diabinho da garrafa, enquanto ele demonstra admiração e o desejo de também ter um diabinho para ficar rico como o patrão, ela revela o medo e a vontade de se manter longe do pequeno souvenir, ocorrendo inclusive discussões entre os dois quando Eleutério, com medo de que Zefa também morra no parto como sua primeira esposa, resolve presentear Tobi com o famoso capetinha (capítulo 163).

Das Dores é uma jovem sonhadora e supersticiosa, que não alimenta grandes ambições, enquanto Tobi sonha, a princípio em ser um peão de boiadeiro e, mais tarde, um grande fazendeiro, como Eleutério. As características de Das Dores não são tão exploradas quanto as de Tobi. Muitas vezes, durante os capítulos, tem-se a sensação de que a personagem foi criada unicamente para ser o par do simpático ajudante da fazenda de Eleutério, já que sua personagem ganha destaque apenas a partir do desencadeamento do romance entre os dois. Por outro lado, assim como Tobi é ligado aos amigos peões, Das Dores se aproxima de Rosinha, sendo uma conselheira e desempenhando o mesmo papel de Tobi em relação a Zeca, ou seja, o de uma amiga sensata.

Destacam-se também as cenas do noivado e do casamento de Tobi e Das Dores. No primeiro caso (capítulo 134), Tobi faz questão de pedir a mão da namorada à sua mãe, Antônia, que só aparece nas duas ocasiões citadas. A cena do noivado reflete uma tentativa de quebra do monopólio do catolicismo na telenovela, já que Antônia invoca alguns orixás para abençoarem a filha. A inserção desta cena na trama parece ter o intuito de demonstrar o

respeito de Tobi à tradição de pedir permissão à família da noiva para se casar. Já nas cenas do casamento (capítulo 158), o aspecto interessante é a grande festa dada por Eleutério, que se preocupa com os empregados como se fossem filhos. Nesta ocasião há uma demonstração de que Tobi soube lidar com sua vida amorosa melhor do que Zeca e Terêncio, pois enquanto o primeiro conquistou e cultivou o relacionamento com Das Dores, os outros dois viveram dilemas relacionados respectivamente a Maria Rita e Rosinha, que só se resolvem nos capítulos finais da trama.

Na ocasião de seu casamento, Tobi e das Dores, além da festa, são presenteados pelo patrão com um pequeno sítio e uma cabana, onde, conforme a lenda, viveu um violeiro chamado Chico Mulato, que, traído pela esposa, teria "morrido de amor", tornando o local amaldiçoado. Porém, apesar da superstição de ambos e a crença de que a história do Chico Mulato procede, o casal aceita viver ali e diz que seu amor quebrará a maldição existente. O romance entre Tobi e Das Dores explora, como se vê, um lado inocente e romântico, sem grandes impasses para sua realização, o que se contrapõe com os demais casais da trama.

Também no dia do casamento, Eleutério dá a Tobi um relógio de ouro, dizendo que é um presente de seu pai, Tião (Jorge Lucas), um antigo empregado de quem ele gostava muito e que o acompanhou no passado. Ele diz que Tião pediu que ele entregasse o presente a Tobi quando este estivesse pronto para a vida. Tobi se emociona, dizendo que é bom saber que realmente teve um pai e se lembra das referências feitas por Eleutério a Tião no passado. Ele parece se orgulhar por acompanhar e ser fiel o patrão, assim como seu pai fazia.

A admiração de Tobi por Eleutério não se resume ao fato de este último ser um próspero fazendeiro. Ele também tenta imitar o patrão no que diz respeito aos "causos" que ele conta. Assim, Tobi tenta assustar a todos na fazenda de Eleutério, quando Alfredo Modesto, após ser dado como morto, aparece em sua cabana (capítulo 162). Há uma cena de grande suspense, com efeitos sonoros e a exploração do medo de Das Dores e Tobi ao

voltarem para casa depois de uma roda de viola na fazenda do patrão, que, como sempre, contou seus famosos causos assustadores. Eles percebem que a porta do casebre está aberta, entrando amedrontados e concluindo que Alfredo não é um fantasma. Mas, no dia seguinte, Tobi tenta convencer os patrões de que há uma assombração em sua casa, ao que Eleutério responde dizendo que ele ainda terá que "comer muito feijão" para inventar um caso que mereça fé: Tobi insiste e afirma o seguinte: “Ele mandou dizer assim, ó: ‘diz pra ele e pro fio que eu tô vagando no rio, enquanto nas profundeza meu corpo treme de frio. [...] Fala pro teu patrão, o bondoso seu Eleutério, que eu preciso dum chão, um canto do cemitério”. Zefa e Tonha demonstram medo, acreditando na história, enquanto Terêncio e Rosinha riem e Eleutério se zanga com a invenção de Tobi, mas vai à cabana para conversar com a "assombração".

Enfim, concluímos que Tobi e Das Dores devem ser classificados como personagens redondos, pois suas personalidades são exploradas além do comportamento típico dos empregados em telenovelas, o que se torna visível principalmente pelo romance e as dificuldades financeiras para conseguirem se casar, mas também pela inserção das amizades de ambos com outros personagens da trama, da admiração e da liberdade em relação aos patrões e da inserção de um contexto familiar para ambos (com a presença da mãe de Das Dores em seu noivado e casamento e com a revelação de que Tobi é filho de Tião, o antigo empregado de Eleutério).

Abordamos até agora os dois empregados de maior destaque em "Paraíso", mas cabe ainda falar de Tião (Jorge Lucas), Candinha (Cris Vianna), Tonha (Manuela du Monte), Efigênia (Luciana Barbosa), Aristides (Gilberto Miranda), Dudu (Paulo de Almeida) e Juca (Luciano Vianna). Todos eles personagens secundários que podem ser classificados como planos e tipificados, pois não há uma exploração de suas personalidades, a não ser como empregados e representantes da tradição e das credices locais, com poucas exceções. Quase

todos eles materializam a figura do empregado intrometido, não chegando nenhum a ser uma caricatura. Tratam-se basicamente de "personagens acessórios".

Como sabemos, Tião é um antigo empregado de Eleutério que só aparece nas poucas cenas de flashback e que, nas últimas semanas da trama, descobrimos ser o pai de Tobi. No terceiro capítulo, Zeca conta a Terêncio¹¹ sobre o passado de seu pai e o companheirismo de Tião. Sob a narração de Zeca, vemos as cenas de flashback em que Eleutério ainda jovem mostra ao empregado uma imagem de santo Antônio, dizendo ser seu devoto. Nesta época, Eleutério ainda não era um grande fazendeiro e possuía uma pequena "vendinha" de onde tirava seu sustento e onde a imagem do santo, uma relíquia de família, ficava exposta. Foi neste local que Eleutério conheceu sua primeira esposa, a mãe de Zeca, ficando implícito nas cenas de flashback que Tião o ajudou a conquistá-la. Porém, o maior feito de Tião foi recuperar por várias vezes a imagem de santo Antônio para o patrão, já que um poderoso coronel o obrigou a vendê-la dizendo que ela não deveria permanecer em um bar onde as pessoas bebem e falam bobagem, e sim em sua fazenda, onde teria um altar decente. Vendo a tristeza do patrão por ter tido que vender o santo diante das ameaças do coronel, Tião se dispõe a recuperá-la, entrando na fazenda do homem sorrateiramente e levando a imagem de volta ao bar. Ao ser questionado sobre o roubo do santo, o jovem Eleutério afirma para o coronel que ocorreu um milagre, pois a imagem reapareceu sozinha no local. Assim, o santo vai e volta da fazenda por diversas vezes até que o coronel aceite que ele "quer" ficar com Eleutério. Enfim, Tião é descrito como um fiel companheiro de Eleutério, assim como acontece com Tobi, que faz de tudo para agradar aos patrões.

Já Candinha é quem cuida dos afazeres domésticos na casa de Antero e Mariana, os pais da protagonista Maria Rita. Candinha nutre uma paixão secreta pelo patrão, mas seu comportamento é muito discreto e ela não tenta conquistá-lo. Ela aparece durante toda a trama

¹¹Enquanto Zeca conta ao amigo sobre as proezas de Tião, as cenas de flashback são intercaladas com as imagens os dois cavalgando pela fazenda e sentados à beira de um riacho, com uma grande valorização das belas paisagens.

desaprovando as atitudes de Mariana e sua crença de que a filha é uma santa e tentando encorajar Maria Rita a abandonar a vida religiosa e se casar com Zeca, além de se tornar aluna do curso de alfabetização para adultos que a protagonista passa a ministrar na igreja. Entre as empregadas de "Paraíso", Candinha parece ser a mais sensata e menos supersticiosa. Personagens como Efigênia, empregada da casa de Aurora e Norberto, e Tonha, que trabalha na fazenda de Eleutério ao lado de Das Dores, são extremamente crentes nas lendas do filho do diabo e da santinha, que movem a trama impedindo o romance entre os protagonistas. Temos como exemplo uma cena na casa do prefeito em que o padre, sentado à mesa, comenta a paixão de Zeca por Maria Rita (capítulo 57) e Efigênia, servindo o jantar, responde o seguinte: “Esconjuro! Deus que me livre e guarde! O fio do diabo se cansando com uma santa?”. Além disso, podemos lembrar das cenas em que, ao encontrar Maria Rita, ela pede uma bênção. Por outro lado, Tonha morre de medo de assombrações, não consegue dormir nas noites em que Eleutério conta seus causos ao redor da fogueira e tenta desencorajar Das Dores a viver com Tobi no casebre onde morreu o violeiro Chico Mulato. Tonha também parece ser uma jovem romântica, ao nutrir uma paixão por Zé Camilo e tentar conquistá-lo sem sucesso.

Enfim, notamos a presença do amor não correspondido na personalidade de duas das três personagens citadas acima. Contudo, no último capítulo, temos sinais de um possível romance entre Antero e Candinha, enquanto Zé Camilo vai embora da fazenda sem se despedir de Tonha, deixando-a desiludida. É claro que, apesar do pouco destaque dado para as três, há uma maior exploração das empregadas das fazendas de Antero e Eleutério, onde vivem os protagonistas e onde se desenvolve as partes mais relevantes do enredo, enquanto Efigênia aparece perceptivelmente em uma quantidade bem menor de cenas, sendo apenas a empregada supersticiosa do prefeito. De qualquer forma, as três são personagens planas, pois não possuem família, nem referência alguma a seu passado, e muito pouco de suas

personalidades é explorado. O mesmo acontece com Juca, um empregado da fazenda de Norberto, que aparece bem mais calado que as mulheres¹², trabalhando como um motorista da esposa e da filha do prefeito. Seu maior destaque na trama é quando ele decide renunciar ao trabalho por não concordar que Aurora se separe do marido e se aproxime de Alfredo Modesto. Ele provoca um defeito no carro da primeira dama e um conseqüente acidente que a mata. Juca também é um personagem secundário plano tipificado, sem família, sem conflitos e sem passado.

Por fim, Aristides e Dudu são funcionários da prefeitura e de Bertoni, respectivamente. Ambos aparecem quase sempre recebendo ordens e fazendo algum comentário cômico, sem maior ênfase. Portanto tratam-se de personagens secundários também planos e tipificados, assim como Tião, Candinha, Tonha, Efigênia e Juca. Fica, assim, evidenciado que a maior parte dos empregados de "Paraíso" são personagens acessórios, ou seja, não possuem muita relevância no desenvolvimento da trama, mas se tornam importantes no contexto da retratação de outros personagens. Contudo, há que se destacar a trajetória de Tobi e Das Dores, já que estes são explorados em seu romance, em suas amizades, em suas crenças, em seu relacionamento com os patrões e, até certo ponto, em seu contexto familiar. Cabe destacar, finalizando este tópico, que nenhum dos empregados tem sobrenome e que, além disso, com exceção de Efigênia e Aristides, todos eles são chamados por apelidos, o que reforça a afirmação de Andrade (2009) a respeito da caracterização superficial das personagens com função unicamente figurativa nas telenovelas, que facilitaria a memorização de seu papel na trama pelo telespectador.

6.5 ENTIDADES

As figuras de que trataremos neste tópico não são propriamente personagens de "Paraíso", mas julgamos importante abordá-las devido à sua presença constante no decorrer

¹² Notamos a perpetuação da ideia de que as mulheres falam muito e, no caso, das empregadas domésticas, se envolvem muito mais com a vida dos patrões no que diz respeito aos comentários inapropriados.

da narrativa. Estamos falando da imagem de santa Rita de Cássia e do diabinho da garrafa, presentes nas fazendas de Antero e Eleutério, respectivamente. Decidimos por tratá-los como personagens em virtude das cenas em que eles são colocados como interlocutores, seja de preces ou orações, seja de conversas informais cheias, é claro, de comicidade. No caso da santa, é Mariana quem mais aparece conversando com a imagem, mas também há inúmeras cenas em que Maria Rita faz suas preces e pede discernimento à santa e, ainda, algumas cenas, em que Antero também tem suas "prosas" com a imagem. Já o diabinho é invocado principalmente por Rosinha e Eleutério, além de Tobi e Zeca. Assim, cenas em que tipicamente determinados personagens apareceriam pensando ou refletindo sobre suas vidas são substituídas pelas conversas com as entidades.

A santa e o diabinho são colocados como opostos, assim como o protagonista Zeca, filho do diabo, e Maria Rita, afilhada da santa, segundo as lendas correntes na cidade de Paraíso. É claro que as entidades, se vistas como personagens, devem ser classificadas como planas e auxiliares não só dos protagonistas (Zeca e Maria Rita), mas também das antagonistas (Mariana e Rosinha). Tratam-se de pseudocaricaturas do bem e do mal que ganham destaque na trama segundo a visão dos personagens a seu respeito. A imagem da santa, como é de se esperar, não esboça nenhuma reação aos pedidos - e até exigências - de Mariana, enquanto o diabinho é apenas um bonequinho diante do olhar de qualquer personagem, mas se mexe e pisca os olhos quando está sozinho.

A história da imagem de santa Rita se resume à ideia de que ela é a madrinha de Maria Rita por tê-la salvado de uma doença quando era um bebê, a pedido de sua mãe, Mariana, que acredita que a filha teria herdado a santidade da madrinha, podendo fazer milagres. A imagem é uma relíquia de família, tendo pertencido aos antepassados de Mariana, e ficando agora no quarto de Maria Rita na fazenda de seu pai, mesmo quando a mocinha vai para o convento. São muitas as cenas em que Mariana aparece ajoelhada diante da santa

pedindo que ela faça com que a filha cumpra "seu destino" de se tornar freira. A seguir transcrevemos uma destas "conversas" que Mariana costuma ter com a imagem (cena do 12º capítulo, o mesmo em que Zeca cai do touro em um rodeio, ficando paraplégico):

Eu entreguei ela na suas mãos quando ela nasceu. Foi ou não foi? A senhora, minha santa Rita, a senhora é mãe dela tanto quanto eu. Mas só a senhora tem o poder, só a senhora tem o poder de afastar esse diabo que tá na vidinha dela agora, minha santa. Só a senhora pode fazer isso. Por isso, minha santa, a senhora pode fazer o que tiver de ser feito... A senhora pode fazer o que tiver de ser feito pra afastar a tentação que tá desassossegando o coraçãozinho dela. Ou sabe o que é que vai acontecer? Ele pode botar a perder a vida da nossa menina. A senhora tá me escutando? Ele pode botar a perder a vida da nossa menina! [...] Olha, minha santa Rita, a única coisa que eu quero para a minha vida é que a nossa santinha siga o destino dela. O destino que tava traçado pra ela desde o dia que ela nasceu. E não importa o que é que tenha de acontecer pra isso. Inté uma desgraça. Inté uma desgraça, se for necessário, admito que possa acontecer. A única coisa que eu não quero, minha santinha, é ver a nossa menina se desviando do destino dela. Eu não quero ver memo ela sofrendo a tentação do demônio. É só isso que eu peço minha santa. Nós tamo conversada? Tá? Tá bem então. Muito obrigada minha santa. Brigada, me abençoe.

Fica claro que o diabo a quem Mariana se refere é Zeca e o que ela mais teme é que o amor entre ele e sua filha se concretize. Ao longo de sua fala, Mariana parece desejar a morte de Zeca. Quando ela fala na possibilidade de uma desgraça, sua voz é acompanhada por uma trilha sonora sombria. Além disso, destaca-se seu tom de voz ao se dirigir à santa, muito imperativo, como se santa Rita tivesse que obedecer às suas ordens. Ela também aponta o dedo na direção da imagem numa clara demonstração não só de que acredita estar sendo ouvida, como também de uma espécie de subordinação da santa às suas vontades.

Durante o período em que se separa do marido e passa a viver na pensão de dona Ida, Mariana obriga todos as moças presentes na pensão a rezar com ela diante da santa. Edith, que foi abandonada pelo namorado Marcos, pergunta se a santa realmente faz milagres e Mariana diz que sim (capítulo 96). A moça faz suas orações e, mais tarde, Marcos, reaparece na cidade procurando por ela. Mariana afirma então que é mais um milagre de sua santa. Durante toda a trama existem situações que podem ser atribuídas à santa e ao diabinho, mas que também podem ser pura coincidência, dependendo unicamente da interpretação do telespectador.

Já a lenda corrente sobre o diabinho diz respeito à paternidade de Zeca e à riqueza de Eleutério, cujas fazendas só teriam prosperado depois que ele levou o diabinho para sua casa. Além disso, ele e a esposa só teriam realizado o sonho de ter um filho com a presença do diabinho em suas vidas, sendo que a morte dela no parto teria sido o preço cobrado pelo diabo para manter Zeca vivo e a fortuna de Eleutério. Como bom contador de causos, o fazendeiro gosta de alimentar a credence e nutre uma afeição pelo pequeno diabinho que teria nascido do ovo de uma galinha preta, mas que, na verdade, ele comprou em uma feira no interior da Bahia. Conforme a lenda, Zeca, sendo filho do diabo, teria o "corpo fechado" e, por isso, seria um ótimo peão e jamais cairia de qualquer touro de rodeios. Contudo, a credence é questionada quando ele fica paraplégico em virtude de uma queda, mas o próprio Zeca afirma que o diabo o abandonou porque ele pensava em uma santa (Maria Rita) na hora da montaria. Zeca então pede ao pai que mostre o diabinho a seus amigos peões, reunidos em sua fazenda numa noite ao redor da fogueira, e conte a eles sua verdadeira história. Eleutério hesita, mas atende ao pedido do filho. Ele vai em busca do diabinho e se dirige a ele dizendo: “Diabo duma figa, ocê abandonou meu fio... Que besteira que eu to falando! O pai dele sou eu, e não ocê. Pra que é que eu fui inventar essa história? Pra que que eu fui inventar essa história?” Em seguida, ele aparece na companhia dos peões, mostrando a garrafa com o diabinho e contando a eles que ele o comprou de um moleque que dizia precisar vender para ajudar no sustento dos irmãos. São inseridas cenas de flashback que retratam a compra do diabinho e as reações negativas da esposa e da empregada de Eleutério ao vê-lo.

Fica explícito que a lenda do diabinho da garrafa não passa de uma credence, um causo que Eleutério inventou. Mas esta visão se torna relativa quando percebemos que, longe dos olhos dos personagens, o diabinho esboça reações, abre a boca e mexe os braços e, além disso, quando Rosinha o veste de santo (capítulo 37), sua auréola acende como uma lâmpada. Dos moradores da fazenda de Eleutério, quem mais "interage" com o diabinho é Rosinha. Em

virtude de sua paixão por Zeca e, percebendo o interesse dele por Maria Rita, ela promete ao capetinha um tratamento de santo e um altar, caso o protagonista se apaixone e se case com ela. Por isso ela o veste como um santo e o "desveste", quando percebe que não há a possibilidade do sucesso de seu casamento com Zeca. Isto ocorre já no início da fase final da trama (capítulo 121), em que Rosinha segura o diabinho vestido de santo dizendo:

Ocê não me ajudou em nada, seu diabo duma figa. Ocê não cumpriu com a tua parte na promessa. Aliás, desde que ocê deixou de ser capeta que tudo nessa casa tem dado errado. Tudo. Então escuta bem o que eu vou falar procê. Ocê vai vortá a ser o que era. Vai vortá a ser capeta, diabo, e vai viver no fundo, lá no fundo daquele baú fedorento porque é o que ocê merece, seu diabo duma figa! Diabo duma figa!

O "encontro" da santa com o diabinho ocorre no fim da trama (capítulo 169), quando Zeca, querendo impedir que Maria Rita se case com Otávio, manda que Tobi coloque o diabinho portando um recado seu ao lado da imagem de santa Rita no altar do quarto da moça. Antes de entregar "seu protetor" a Tobi, ele se dirige ao diabinho. "Ocê vai trazer ela de volta pra mim, meu pai. Ocê vai trazer ela de volta pra mim", ele diz num tom sombrio, deixando os amigos assustados. Tobi teme que a santa se zangue com ele, mas atende ao pedido do "patrãozinho". Ao entrar pela janela do quarto de Maria Rita, ele apresenta o diabinho à santa Rita, diz a ela que o souvenir tem cara de capeta, mas é só um boneco e "não é má pessoa" e pede que ela dê uma "beirinha" de seu altar para o novo amigo, colocando a garrafa ao lado da imagem. Neste momento, o diabinho se mexe e parece sorrir. Quando Tobi vai embora, a presença do diabinho provoca um desmaio em Mariana e a ira de Antero, que vai à fazenda de Eleutério exigir explicações e devolver o diabinho.

Enfim, fica claro que o diabinho da garrafa é um elemento importante na composição do enredo. Ele apareceu nas duas versões de "Paraíso" (Rede Globo, 1982 e 2009) e também em "Renascer" (Rede Globo, 1993). Nesta trama, ele pertencia ao fazendeiro José Inocência, interpretado por Antônio Fagundes. A lenda mostrada nas duas telenovelas foi inspirada numa história que Benedito Ruy Barbosa ouviu em uma de suas viagens. O autor

estava com a família no estado da Bahia, numa região chamada Floresta Negra, em uma fazenda, onde ouviu histórias contadas pelos tabaréus. Segue seu relato:

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

A lenda foi, então, inserida por Barbosa em suas narrativas de maneira bastante fiel à história relatada acima. Há cenas, por exemplo, em que Tobi conta a pessoas da cidade sobre a prosperidade das fazendas de Eleutério em virtude da urina do diabinho que se transformaria em bode à noite. Há que se destacar também a crença das pessoas de que o autor fala: a história do diabinho da garrafa não era tratada de maneira cômica, os habitantes do local visitado por ele realmente acreditavam que o tal fazendeiro tinha a proteção do diabo. Talvez por esta razão haja uma retratação ambígua da lenda, hora sendo mostrada como um simples caso inventado por Eleutério, hora como uma possibilidade de veracidade evidenciada pelos movimentos do diabinho, sempre com certa comicidade, é claro. Há, assim, momentos em que Eleutério conversa com o diabinho como se ele fosse um amigo seu, e também situações em que ele parece ter a consciência de que inventou uma história absurda, prejudicando a felicidade de seu filho. Nossa interpretação é de que a trama, de modo geral, busca mostrar que um caso inventado pode se tornar um fato real para quem acredita nele.

Quando se busca fazer uma síntese sobre o enredo de "Paraíso", pode-se dizer que se trata de uma narrativa sobre a vida de dois jovens que se amam e precisam se unir para

conquistarem a felicidade (como ocorre praticamente em toda telenovela), mas não conseguem em virtude de lendas ou causos inventados e alimentados pelas crendices infundadas existentes numa cidade interiorana, já que Maria Rita definitivamente não é santa e Zeca demonstra um respeito e uma religiosidade que o afastam da identidade de filho do diabo. Fica muito claro que a santidade de Maria Rita é fruto da paranoia de sua mãe e a relação de Zeca com o diabinho da garrafa é fruto de um caso inventado por seu verdadeiro pai, Eleutério. Por outro lado, há indícios de que o diabinho, na trama, não é apenas um brinquedo ou objeto decorativo na casa de Eleutério. A maior evidência de que ele exerce alguma atuação na vida amorosa dos protagonistas é mostrada no último capítulo. Quando Zeca conclui que não pode impedir que Maria Rita se case com outro e, derrotado, segura o diabinho, perguntando que "diacho" de pai é ele, Eleutério chega zangado e diz ao filho que o capetinha não tem poder algum. Ele retira a garrafa das mãos de Zeca e a atira contra um móvel, quebrando a "moradia" do diabinho. Zeca se assusta e o pai afirma o seguinte:

Fio, ele me serviu enquanto eu tava naquele sertão e precisa impor respeito naquele povo ignorante. Nem Deus, nem o diabo, nem santo nenhum pode mudar o destino dum homi. Porque quem faz o destino dum homi é a gente memo! E agora ocê esquece isso. Pega esse diabinho aí e joga fora. E vamo almoçar!

As palavras de Eleutério, sendo proferidas no início do último capítulo, parecem ser uma espécie de "moral da história", mas, no dia do casamento de Maria Rita, ao vê-la abandonando o noivo no altar e fugindo para encontrar Zeca, Eleutério sorri e diz a Zefa, sua esposa, que ele soltou o diabinho. Fica implícita, então, a ideia de que a quebra da garrafa e a consequente "libertação" do diabinho de alguma forma ajudaram na união do casal protagonista, o que nos leva a questionar se a lenda pode ser verdadeira ou não dentro da trama.

Fica claro, portanto, que o diabo e a santa são personagens figurativos, que, apesar de serem tão invocados e de tantos feitos serem atribuídos a cada um deles ao longo da narrativa, funcionam como um recurso para evidenciar as características comportamentais e religiosas

dos personagens ligados aos dois. O fanatismo religioso de Mariana é percebido pela maneira como ela "conversa" com a santa. A dubiedade da lenda do diabinho da garrafa é vista através dos diferentes tratamentos dados a ele por Eleutério no decorrer da trama, hora lembrando que foi ele quem inventou o causo, hora conversando com o diabinho como um amigo íntimo. Assim, a caracterização de Eleutério como um bom contador de causos se dá exatamente pela existência de momentos em que até ele acredita nas histórias que inventou. Concluímos que as duas entidades presentes na trama desempenham o papel de personagens planos figurativos e tipificados (o bem e o mal, a santa e o diabo), sem chegarem a ser caricaturais em virtude da dubiedade relacionada à possibilidade de atuarem nos rumos da narrativa realizando pedidos de seus "interlocutores". Portanto, são eles personagens planos, ligados a personagens redondos, sendo estes tanto os protagonistas (Zeca e Maria Rita) quanto as antagonistas (Mariana e Rosinha), além dos habitantes da cidade de maneira geral.

6.6 FAZENDEIROS

Os fazendeiros podem ser considerados os personagens mais essenciais às telenovelas rurais, fato que se explica pela ideia de que os enredos das obras de ficção seriada para TV giram em torno das elites em qualquer ambientação. Os grandes proprietários de terra, cultivadores de café e soja ou criadores de gado são, então, um ingrediente essencial à composição social de uma pequena cidade fictícia como Paraíso. Assim, faria muito sentido que, na trama selecionada para nossa análise, o protagonista fosse um fazendeiro, como no já clássico exemplo de "O Rei do Gado" (Rede Globo, 1996), em que Bruno Mezenga, o personagem título interpretado por Antônio Fagundes, já se mostrava na vinheta de abertura como o homem em torno de quem toda a narrativa seria desenvolvida.

Contudo, não é exatamente a mesma coisa que ocorre na segunda versão de "Paraíso". É claro que não podemos afirmar que Zeca, o filho do diabo, está totalmente desligado do universo dos grandes fazendeiros. Pelo contrário, ele é filho de Eleutério, o

maior fazendeiro da pequena cidade, que sonha com o dia em que Zeca abandonará as estradas para ajudá-lo a cuidar da fazenda. Além disso, em alguns momentos da trama, Zeca se mostra preocupado com assuntos da fazenda, como a vacinação do gado e a criação de uma cooperativa. Porém, na maior parte da trama ele é chamado, além de filho do diabo, também de peão-doutor, por ser o líder de uma comitiva de peões e também ter se formado em dois cursos superiores. Por este e outros motivos, que veremos mais tarde, Zeca foi aqui classificado como peão, e não como fazendeiro.

Colocados estes esclarecimentos, cabe-nos dizer que este grupo de personagens não perde importância na trama pelo fato de o protagonista não ser um fazendeiro. Ocorre o oposto: um caso inventado por Eleutério (Reginaldo Faria) é o grande motivo das desventuras amorosas do filho: por ser conhecido como filho do diabo Zeca não consegue se aproximar de Maria Rita, tida como santa. Assim, percebemos a importância de Eleutério na trama. Trata-se de um respeitado proprietário rural e um grande contador de casos. É assim que ele é descrito pelo próprio filho e por outros personagens no decorrer da narrativa. Em algumas cenas, ele aparece ao redor da fogueira, na companhia dos empregados e peões, contando seus casos de terror, que se perpetuam pela cidade.

Seu caso mais famoso obviamente é sobre o diabinho da garrafa, com quem ele teria feito um pacto em troca de toda a sua riqueza e que também teria permitido o nascimento de Zeca, já que a esposa de Eleutério não conseguia engravidar antes da chegada do famoso bonequinho à sua casa. Apesar das consequências negativas desta lenda, Eleutério gosta de alimentá-la. No oitavo capítulo, ele vai com Ricardo à pensão de dona Ida para almoçar e ela o recebe assustada. Ele e Ricardo concluem que é por conta da lenda sobre ele ter um pacto demoníaco. O jovem carioca então pede desculpas pela franqueza e diz que fazendeiro gosta "desta brincadeira". Eleutério concorda, afirmando que se não gostasse não a teria inventado. Antes de ir embora, ele se volta para dona Ida num tom sombrio e diz: "O cramulhãozinho tá

aqui soprando na minha orelha. Tá dizendo que ficou muito satisfeito com o armoço, dona Ida. É... tá mandando lhe agradecer”. Aninha diz que ele estava brincando, mas a avó não gosta e fica bastante pensativa. Porém, a partir da queda de Zeca de um touro de rodeio e sua consequente paraplegia (capítulo 12), Eleutério começa a rever seu gosto por esta história. Ele se culpa porque pensa ter feito o filho acreditar que realmente tinha a companhia do diabo e, por isso, poderia correr qualquer risco nos rodeios, sem se machucar. A partir de então, ele passa a afirmar que é ele o pai de Zeca, e não o diabinho. Eleutério se irrita cada vez mais com as referências aos supostos poderes do boneco, principalmente com Zefa, que atribui ao diabinho todas os fatos ruins ocorridos na fazenda. Quando encontra o diabinho vestido como um santo (capítulo 36), ele, que até então escondia o pequeno demônio em um baú, faz questão de colocá-lo em um lugar privilegiado na sala e diz que não vai se desfazer dele, como Zefa desejava.

Apesar de toda a sua autoridade na cidade, Eleutério não gosta de ser chamado de coronel e se zanga quando alguém o trata por este título. Quando Zefa está chateada com ele, ela se utiliza deste artifício para irritá-lo. A relação entre Eleutério e Zefa é repleta de comicidade. A narrativa deixa claro, desde seu princípio, que Zefa é, há muito tempo, apaixonada pelo fazendeiro, e ele, aos poucos, passa a nutrir o mesmo sentimento por ela. Contudo, as relações de compadrio tão presentes na cultura caipira, são representadas, em "Paraíso", pela consideração que Eleutério tem por seu compadre Mané Currupio (Duda Ribeiro), marido de Zefa morto há mais de vinte anos. Eleutério considera que seria uma traição se casar com a mulher de seu compadre e melhor amigo, diz que a respeita e cuidou dela e da filha, como prometeu a Mané Currupio antes de sua morte.

O falecido marido de Zefa só aparece em cenas de flashback das lembranças de Eleutério quando ele conta suas histórias aos visitantes de sua fazenda. Trata-se, portanto, de um personagem secundário plano tipificado. Seu papel é figurativo, pois ele só serve, na

narrativa, para reforçar o respeito de Eleutério aos princípios ligados às relações de compadrio. Não há referências em toda a obra sobre a personalidade de Mané Currupio. Só sabemos que era um grande amigo de Eleutério. Pudemos classificá-lo aqui como um fazendeiro diante do desfecho da trama, quando, após o casamento de Rosinha e Terêncio, Eleutério manda que eles cuidem das terras que eram de seu compadre, pai da moça.

É claro que a decisão de Eleutério em não se envolver com Zefa por respeito ao compadre é provisória, já que reflete um comportamento incoerente diante dos muitos anos de morte do marido dela. Os dois acabam se casando às escondidas (capítulo 135), mas demoram a terem sua noite de núpcias devido às cômicas interrupções por parte dos filhos, Zeca e Rosinha.

Voltando aos causos de Eleutério, é significativa sua liderança diante dos homens da cidade todos reunidos ao redor de uma fogueira na ocasião do velório de um dos fundadores da cidade, o coronel Valfrido¹³ (capítulo 77). As cenas do velório colocam mulheres e homens em oposição: enquanto elas rezam e consolam a família do falecido, eles bebem, se divertem e contam causos. O padre tenta repreender Eleutério por ser o líder de uma espécie de comemoração dentro de um velório, mas o fazendeiro afirma que o defunto já "abotoou o paletó" e não se importa com as besteiras faladas por ele. Todos, com exceção do padre, estão com copos nas mãos e dizem que estão "bebendo o defunto com todo o respeito". O

¹³ Coronel Valfrido não foi classificado por nós como um dos personagens de "Paraíso" por não ter estado presente em nenhum momento da trama, nem mesmo em cenas de flashback. Assim, não houve um ator designado para o papel e não há referências a ele, nem na página da telenovela na Web, nem nas matérias publicadas pela imprensa no período de exibição da trama. Contudo, vale à pena citar as poucas informações que temos a seu respeito: trata-se do avô de Geraldo Valfrido, que era um próspero e desonesto fazendeiro presente na ocasião da fundação da cidade de Paraíso. Segundo as falas dos outros personagens na ocasião de seu velório, ele enriqueceu por meio de grilagens e nunca respeitou as leis ambientais. Também era um dos políticos mais antigos da cidade, o que coloca sua família e a de Norberto como opositoras, com o prefeito representando a honestidade e o coronel a esperteza. Isto nos leva a entender a desaprovação de Norberto do namoro e do casamento de Maria Rosa com Geraldo. Enfim, fica claro que o velório do coronel é colocado na narrativa como um pretexto para a reunião de muitos dos personagens habitantes da pequena cidade para a demonstração do costume solidário mais firmemente presente nas culturas interioranas, mesmo que as pessoas falem mal do falecido em pleno velório. Concluimos que, se houvessem cenas do velho Valfrido na trama, ele poderia ser classificado como um personagem secundário, plano caricatural, já que provavelmente seria o estereótipo do político corrupto do interior do Brasil, sem escrúpulos e muito interessado em obter vantagens políticas e financeiras. Enfim, esta é apenas uma identidade imaginável para o personagem, já que todos em "Paraíso" demonstram, de alguma forma, uma visão negativa a seu respeito, inclusive o próprio neto Geraldo.

telespectador percebe a clara embriaguês de Eleutério, que continua contando seus causos e divertindo a todos, não se atendo aos contos de terror, já que dá prioridade, nesta cena, às histórias cômicas. Enfim, o próspero e respeitado fazendeiro Eleutério Ferrabras é um personagem redondo integrante do núcleo protagonista. Ele tem um núcleo familiar, uma ambientação específica constituída por sua fazenda, uma caracterização do ponto de vista emocional e enfrenta vários conflitos. Além disso, muitas referências são feitas a seu passado pelo filho, por Zefa e por ele próprio, principalmente quando se pensa nos causos, os quais ele garante ter testemunhado todos.

Outro fazendeiro importante na trama de "Paraíso" é Antero (Mauro Mendonça), o pai da protagonista Maria Rita. Ele é um homem triste e frustrado, mas um pai amoroso, cuja principal preocupação é o bem estar da filha. Antero tem um casamento mal sucedido com Mariana, com quem vive brigando. Seu sonho é que a filha encha sua casa de netos, já que, devido aos conflitos com a esposa, ele não pôde ter todos os filhos que sonhou. É um dos grandes fazendeiros de Paraíso e um bom patrão. Quando a filha parte pela segunda vez para o convento no Rio de Janeiro, ele decide doar suas terras para os empregados da fazenda, o que deixa a esposa indignada, já que ela preferiria doar todos os bens da família para a Igreja. Antero se mostra um homem solitário e muitas vezes caminha à noite até a fazenda de Eleutério para ouvir as músicas cantadas nas rodas de viola e encontrar alguma companhia. Ele se torna amigo de Tobi, empregado de Eleutério que leva a ele as notícias sobre Zeca.

Antero apoia a união da filha com Zeca, mas não é forte o suficiente para impedir a influência de Mariana sobre Maria Rita. Quando a jovem parte para o convento, ele dá o endereço dela a Zeca, para que o protagonista vá ao Rio de Janeiro e a traga de volta. Ao descobrir seu plano, Mariana abandona a fazenda, deixando-o ainda mais solitário. Antero então, passa a beber e entra em depressão, só melhorando quando a filha decide retornar. O fazendeiro apoia todos os planos de Zeca para impedir que Maria Rita se torne freira,

inclusive quando ele decide sequestrá-la (capítulo 60), mas, após o casamento do rapaz com Rosinha, Antero passa a apoiar Mariana e não permite mais que Zeca se aproxime de sua filha, por ser um homem casado. Assim, fica claro que Antero, como quase todos os habitantes de Paraíso, está preso a um tradicionalismo irredutível no que se refere às constituições familiares.

As referências a seu passado com as dificuldades enfrentadas por ele em virtude das pessoas que invadiam sua fazenda em busca de milagres desde que Maria Rita era muito pequena caracterizam Antero como um homem sensato e tolerante, por tentar proteger a filha das paranoias de Mariana e, ao mesmo tempo, suportar a esposa, que não faz outra coisa senão rezar e proclamar que foi abençoada com a presença de uma santa em sua família. Neste contexto, Antero, ainda que menos explorado que Eleutério na trama, é também um personagem redondo ligado ao núcleo protagonista. O casamento frustrado, a preocupação com a felicidade da filha, a possível doação de sua fazenda, sua solidão e sua ligação com os moradores da fazenda de Eleutério o tornam um personagem complexo, com características diversas e passível de mudanças ao longo da narrativa.

O último dos personagens a ser destacado nesta categoria é Geraldo Valfrido (Lucci Ferreira), que, a princípio, se mostra apenas como um rico proprietário rural fiel ao comportamento e ao linguajar caipiras e apaixonado pela moderna Maria Rosa, filha do prefeito. Mas, aos poucos, ele se revela um grande estrategista, tanto no que se refere à conquista da amada quanto em matéria de negócios e política. Ele detecta que os projetos de comunicação de Ricardo e Otávio para a cidade poderiam se tornar grandes negócios, mas passa a refutar suas ideias quando descobre o envolvimento de Maria Rosa com Otávio. Na verdade, a princípio ele acredita que é Ricardo quem quer roubar-lhe a futura esposa, já que o vê conversando com a moça e se despedindo com beijos. Ele então vai ao encontro do rapaz e se apresenta como noivo da moça (9º capítulo), apesar das constantes recusas dela diante de

seus pedidos de namoro. Ocorre, então, o primeiro diálogo, nada amigável, entre Geraldo e Ricardo:

Ricardo: “Opa, bom dia.”
 Geraldo: “Bom dia”
 Ricardo: “Posso ajudar?”
 Geraldo: “O meu nome é Geraldo. Geraldo Valfrido Gutierrez”.
 Ricardo: “Muito prazer, o meu nome é Ricardo, Ricardo Bidauska”. (Ele estende a mão sem a reciprocidade de Geraldo).
 Geraldo: “Eu sou o namorado da Maria Rosa.”
 Ricardo: “Ah, sim, a Maria Rosa, eu encontrei com ela ainda a pouco.”
 Geraldo: “Eu vi... eu vi... vi e não gostei!”
 Ricardo: “Ah não? Não gostou por que?”
 Geraldo: “Porque... é que nós dois vamo casar. É. Nós vamo casar e eu não gostei de ver ocê beijando ela.”
 Ricardo: “Nossa, pelo amor de Deus! Aquilo foi um cumprimento de amigo. Um cumprimento de de de...”
 Geraldo: “Pois aqui a gente não tem costume de cumprimentar beijando os amigo e ainda mais quando os amigo é noivo de outra pessoa.”
 Ricardo: “Sim, tá certo. Eu entendi e peço desculpas. Na verdade eu não sabia que ela era noiva, ela não me falou nada.”
 Geraldo: “Num sabia mas agora tá sabendo, né? Ocê trate de ficar longe dela. Vamo evitar, né, de acontecer o pior.”
 Ricardo: “A última coisa que eu quero nesse mundo é confusão.”
 Geraldo: “Ocê ficando longe dela, não vai ter confusão.”
 Ricardo: “Ok, tá certo. Eu entendi.” (Geraldo sai do local com uma expressão muito séria e sem se despedir).
 Ricardo: “Nossa, que sujeitinho folgado, heim.”

Vemos nesta cena o início de uma contraposição, senão uma rivalidade, entre o tradicionalismo local, representado por Geraldo, e a modernidade metropolitana, nas figuras de Ricardo e de Otávio. Seguem-se cenas em que Otávio, sabendo das ameaças ao amigo, tenta tirar satisfações com Geraldo e a disputa pelo amor de Maria Rosa continua. O ambiente mais frequentado pelo herdeiro da família Valfrido é o bar do Bertoni, como sabemos, o local de reunião dos fofoqueiros da cidade, onde Geraldo fica sabendo tudo sobre a vida da filha de Norberto. Quando a jovem começa a namorar Otávio, Geraldo começa a beber exageradamente preocupando os amigos e o primo Isidoro. Tudo indica que sua frustração destruirá sua saúde, mas Geraldo surpreende ao longo da trama: se inicialmente havia uma ideia de oposição entre ele e os dois rapazes vindos do Rio de Janeiro, em que estes últimos teriam uma clara vantagem pelo menos aos olhos de Maria Rosa, com o desenvolver da trama

há uma reviravolta na situação. Geraldo passa de interiorano antiquado e sem intelecto a um astuto e perspicaz homem de negócios, que negocia inclusive a namorada.

Geraldo oferece a Otávio, em troca de Maria Rosa, uma sociedade para a abertura de um jornal, o grande sonho do jovem jornalista, até então impossível de ser realizado pela falta de dinheiro. Otávio não sabe o que dizer e fica pensativo, sem dar uma resposta (capítulo 84). Nos capítulos seguintes, Otávio percebe uma aproximação entre Geraldo e Maria Rosa e acaba contando a ela sobre a proposta feita pelo fazendeiro. Ela se revolta e termina o namoro, dizendo que os dois a estavam usando como moeda de troca. No dia seguinte, ela é beijada, no meio da rua, por Geraldo, que antes se certifica de que as moças fofoqueiras da cidade estão de prontidão observando para irem contar a Otávio (capítulo 88). Assim, ele acaba conquistando a jovem, sem ter que realmente se tornar sócio de Otávio ou abrir um jornal local.

Quando Maria Rosa vai ao Rio de Janeiro acompanhada por Ricardo e Otávio (capítulo 14), Geraldo se sente traído e resolve criticar a administração do prefeito. Na verdade, mais tarde fica claro que já havia uma rivalidade política histórica na cidade entre o avô de Geraldo e a família de Norberto e, por isso, o prefeito não apoiava as investidas de Geraldo para conquistar sua filha. Geraldo, por sua vez, tentava esconder a grande rivalidade em função de seu interesse em Maria Rosa. Mas durante o tempo em que ela namora Otávio, ele se junta a Vadinho para fazer oposição ao prefeito, chegando a anunciar sua pré-candidatura à prefeitura nas próximas eleições. Nestas alturas, Geraldo já comanda o programa de maior sucesso na rádio fundada por Ricardo, Otávio e Norberto: "A hora da viola", um festival de música caipira em que duplas sertanejas da vida real se apresentam como se fossem artistas da cidade fictícia. Ele, então, se aproveita de sua grande popularidade de apresentador do programa para conquistar possíveis votos.

Ricardo e Otávio enfrentam dificuldades quanto à venda de anúncios publicitários para a rádio, já que os comerciantes locais acreditam ser desnecessário este recurso por já serem conhecidos em toda a cidade. Assim, os dois rapazes cariocas acabam perdendo em matéria de popularidade para Geraldo, que se aproveita das dificuldades financeiras dos dois para, primeiro comprar o período das manhãs de domingo na programação e promover programa "A hora da Viola", e depois comprar, em diferentes momentos, as partes de Otávio (capítulo 93) e Ricardo (capítulo 115), tornando-se, assim, dono de metade da rádio "Voz do Paraíso". Geraldo consegue anunciantes sem muitas dificuldades e fica implícita a crítica à uma suposta despreocupação política existente nas pequenas cidades brasileiras, já que as pessoas de Paraíso não se interessam tanto pelas informações e críticas políticas colocadas na programação da rádio por Ricardo e Otávio, mas se tornam ouvintes e também participam assiduamente no auditório do programa musical de Geraldo.

Mas esta questão é relativizada quando Geraldo, além do concurso de viola que vai ao ar ao domingos, insere na grade de programação da rádio um programa diário no qual ele valoriza a cultura e o trabalho interioranos, abordando também assuntos políticos de maneira crítica, porém com uma linguagem coloquial e expressões típicas da pequena cidade, as quais os rapazes cariocas não utilizavam. Fica implícita a ideia de que eram os dois, comunicadores formados por uma universidade no Rio de Janeiro que não sabiam se comunicar com a população local. Portanto, nesta pseudoguerra entre o interior e a metrópole, quem leva a vantagem é o primeiro. A seguir transcrevemos um trecho de um caso contado por Geraldo em seu programa de rádio (capítulo 71), usado como pretexto para que ele falasse, em seguida, da poluição dos rios:

Compadre Tibúrcio chegou em casa feliz da vida trazendo o dourado, né. Um bitelo, pra mais de cinco quilo, peixe criado memo, sabe? Pois é, chegou e largou o peixe lá em cima da pia pra mulher tratar. Comadre Jurema, com a criançada toda em vorta, né, fazendo aquela algazarra, pegou a faca pra abrir a barriga do pobre, né? E o que foi que aconteceu? O danado do dourado começou a pular em cima da pia, vivinho da sirva, mas vivinho da sirva, é. É claro que a comadre não teve coragem de matar o pobrezinho do peixe, né, que olhava a criançada com aquele olhar de dar pena. Foi então que o compadre Tiburcio chegou. [...] Pra encurtar a história, o dourado foi se

acostumando á grama, brincando com as criança, e comendo na mão da comadre. [...] E aí foi aquele berreiro, né, a viagem era longa e o compadre convenceu a molecada que o melhor era devolver o dourado pro rio, que lá que era o lugar dele, né? Aí foi a famia toda pra beira d'água pra se despedir. E aquela coisa: 'vai com Deus, né? Seja feliz, seu peixinho'. E coisa e tal, e num momento solene jogaram o peixe dentro da água. E o pobrezinho do peixe, que não sabia mais nadar, morreu afogado.

Enquanto Geraldo fala, vários personagens aparecem ouvindo seu programa, muito interessados no assunto, como Pedro, Mariana, Candinha, Aninha e dona Ida. Na pensão, Otávio tenta criticar o programa dizendo que se trata de uma história boba, mas todos discordam do jornalista. Fica clara a vitória de Geraldo no que se refere às habilidades comunicativas em relação à população da pequena cidade.

Depois de conquistar definitivamente Maria Rosa, Geraldo pede a mão da moça a Norberto e renuncia à sua candidatura à prefeitura para não concorrer contra o sogro (capítulo 92). Ele passa, porém, a se preocupar com questões políticas e revela guardar rancor de Norberto devido à antiga rivalidade política do prefeito com seu avô. Então, Geraldo finge que apoiará qualquer candidato que Norberto pretenda lançar, mas, na verdade, recolhe informações na casa do prefeito para repassá-las a Vadinho, novo candidato da oposição. Maria Rosa percebe sua estratégia e o repreende, já que ele usa a rádio para difamar o prefeito. A trama termina com uma trégua entre Geraldo e Norberto, em virtude da morte de Aurora, da gravidez e da candidatura de Maria Rosa à prefeitura.

Enfim, fica claro, através dos exemplos da narrativa, que Geraldo também é um personagem redondo, principalmente por surpreender o público ao longo do desenvolvimento da trama. Há um grande distanciamento, porém, entre ele, como fazendeiro, e personagens como Eleutério e Antero, já que estes últimos vivem em suas fazendas, cujas paisagens são amplamente exploradas, enquanto Geraldo passa a maior parte do tempo na cidade. Sua classificação como fazendeiro se deveu às constantes referências que os outros personagens fazem a ele como grande proprietário rural e "melhor partido da cidade", segundo as jovens locais. Além disso, fica muito claro que o sucesso do personagem na política e na rádio se

deve, basicamente, a seu dinheiro, vindo do negócio agropecuário. Apesar das constantes referências às suas várias fazendas, a única vez em que a casa de Geraldo aparece é quando ele leva Marcos para sua fazenda tentando impedir que Terêncio o mate e objetivando que o engenheiro permaneça na cidade, para ajudá-lo na rádio (capítulo 113).

Assim, a fazenda de Geraldo não é explorada como ambientação da narrativa. Enquanto isso, muitos personagens aparecem visitando as fazendas de Antero e, principalmente, de Eleutério, com uma valorização tanto dos ambientes internos quanto da paisagem externa, com imagens dos animais, dos riachos, das plantações, das árvores, das flores, enfim, da mesma maneira que ocorre com as praias nas telenovelas ambientadas no Rio de Janeiro. Outro destaque é para as mesas sempre fartas e para a hospitalidade com que os visitantes são recebidos, sempre com o oferecimento de bolos, doces e, claro, café.

Com exceção de Mané Currupio, todos os personagens classificados como fazendeiros são redondos, ou seja, personagens mais complexos, mais explorados, com núcleo familiar, referências a seu passado e conflitos a serem resolvidos. Nota-se também que estes personagens são elementos de representação e de valorização da cultura interiorana, não só por serem fazendeiros, mas também devido a suas características particulares: os causos de Eleutério (elemento muito característico da cultura caipira), os lamentos e a tristeza de Antero (temática típica de tantas canções interioranas) e a esperteza de Geraldo (característica ressaltada por Cornélio Pires, que refutava a ideia do caipira ingênuo e amedrontado diante das novidades vindas dos grandes centros). Aliás, Geraldo pode ser visto como a exata personificação do caipira de que fala Pires (2002): aparentemente muito bobo e desvalorizado, ele se revela muito esperto e astuto.

6.7 FOFOQUEIROS

Os personagens fofoqueiros são os responsáveis pela comicidade em muitas telenovelas rurais. Vemos perpetuar-se a velha ideia de que, em pequenas cidades, por todos

conhecerem todos, a vida alheia se torna uma vitrine de fácil acesso a quem se interessa. Na cidade de Paraíso, os estabelecimentos comerciais são os locais de maior circulação das fofocas e seus proprietários são os principais detentores das "notícias" em primeira mão. Neste contexto, destaca-se o bar de Bertoni (Kadu Moliterno), o principal ponto de encontro dos homens da cidade. É ali que as fofocas se espalham. Seus principais frequentadores são o taxista Capita (Gésio Amadeu), Zé do Correio (Cosme dos Santos), Pedro do posto (proprietário do único posto de combustível da cidade interpretado por Hugo Gross) e Vadinho (dono da farmácia e vereador interpretado por Claudio Galvan). Quando, por exemplo, Ricardo e Otávio, ao chegarem à cidade, perguntam a Aninha sobre os pontos turísticos que podem visitar, ela indica a praça e o "bar do seu Bertoni", deixando os rapazes confusos. A farmácia, o posto de combustível e o táxi (nas cenas em que Capita leva moradores da cidade ou visitantes até as fazendas) também são ambientes de fofoca, mas não tão explorados quanto o bar.

Entre os fofoqueiros destaca-se Zé do Correio, responsável pela entrega das correspondências na cidade, que, em função de seu trabalho, consegue obter "informações" detalhadas sobre a vida dos moradores notáveis de Paraíso. Já Pedro do posto segue a mesma linha, mas sem os privilégios de Zé do Correio, funcionando mais como um ouvinte interessado nas fofocas do que como um portador das novidades. O mesmo ocorre com Capita, que tenta puxar assunto com seus passageiros e nem sempre é bem recebido, mas, tendo um nome tão sugestivo, é claro que ele capta tudo o que lhe interessa saber.

Por outro lado, Vadinho pode ser considerado um "líder político dos fofoqueiros", parecendo ser o único deles que tem um interesse pessoal nas fofocas, quando elas envolvem a vida familiar e profissional do prefeito, a quem ele, sendo vereador e presidente da câmara, faz oposição. Assim, Vadinho ouve as notícias e tenta manipular o pensamento dos amigos de bar para que eles deduzam e comentem algo negativo sobre Norberto. No desfecho da trama,

com a morte de Aurora e a renúncia de Norberto, Vadinho tem a chance de realizar seu desejo de administrar a cidade, mas recusa a cadeira de prefeito ao detectar os baixos orçamentos e as dificuldades enfrentadas por Norberto até então. Os dois acabam se unindo para conseguirem, com o apoio de Zeca, construir, finalmente, a nova ponte do Barro Preto, tão almejada por Norberto durante toda a narrativa.

Já Bertoni é um comerciante de origem italiana que, apesar de mais moderado, também se interessa pelas notícias que chegam a seu bar. Além dos comentários sobre a vida alheia, que estão presentes durante toda a narrativa, na fase final de "Paraíso", Bertoni também se envolve num conflito familiar, já que tenta dissuadir seu pai, o nono, da ideia de conquistar Zuleika, a quem ele considera uma aproveitadora. No desfecho da narrativa é Bertoni quem se apaixona pela sedutora mulher carioca e com ela se casa. Entre os cinco personagens fofoqueiros frequentadores do bar de Bertoni, apenas ele pode ser considerado um personagem redondo, por ter um núcleo familiar - ainda que reduzido à figura do pai -, por enfrentar um conflito amoroso e pela existência de várias referências a seu passado - por meio das histórias contadas no bar pelo nono.

Apesar dos interesses políticos na fofoca, Vadinho é um personagem plano tipificado, pois sua personalidade não é muito explorada e se resume ao "opositor do prefeito que não tem coragem de assumir seu lugar", o crítico que não consegue fazer melhor do que o objeto de sua crítica. Enfim, Vadinho é a figura da maledicência sem chegar a ser um vilão. Certamente um destaque entre os personagens secundários ligados à fofoca. Já Capita, Zé do Correio e Pedro do posto não recebem qualquer descrição mais pormenorizada de alguma possível característica própria a cada um deles. São simplesmente "fofoqueiros". Assim como ocorre com Vadinho, não há referência a suas casas, famílias ou a seu passado. Eles não enfrentam dilemas e não falam de suas vidas. São personagens que realmente sobrevivem na trama às custas da vida alheia. O telespectador só fica sabendo que eles são casados porque há

uma única cena em que eles se referem às esposas reclamando da ida delas a uma reunião feminina na casa de Aurora (capítulo 131).

Além dos estabelecimentos comerciais, a praça onde se localiza a igreja de Paraíso e as ruas a seu redor também são bastante exploradas na trama. São constantes as cenas em que as moças fofoqueiras seguem pela praça andando ao redor de algum outro personagem para contar-lhe uma novidade e esperar seus comentários sobre o assunto, para que possam "desdobrar a notícia". As jovens Nina (Mareliz Rodrigues), Cleusinha (Lucy Ramos) e Jacira (Caroline Abras) são as representantes femininas do núcleo da fofoca. Notamos uma clara separação dos ambientes femininos e masculinos, já que as moças não frequentam o bar e aparecem mais em ambientes como a praça e a pensão. É claro que se trata de um tradicionalismo bastante reducionista que liga a figura da mulher ao ambiente doméstico enquanto o homem tem um ponto de encontro com os amigos.

Assim, sempre que há uma novidade na vida social da pacata cidade, segue-se uma série de cenas que mostram a notícia se espalhando pela boca das moças fofoqueiras e dos comerciantes. É o que ocorre, por exemplo, quando Zeca volta paraplégico depois de uma montaria, quando Maria Rosa viaja para o Rio de Janeiro com Ricardo e Otávio e quando estes dois chegam à pequena cidade, já nos primeiros capítulos. Sua chegada é, aliás, o assunto que introduz as meninas fofoqueiras na narrativa. Elas estão sempre presentes na pensão, também chamam dona Ida de "vó" e são amigas de Aninha. Quando detectam a presença dos "forasteiros", a novidade corre por toda a cidade.

As moças fofoqueiras são, a princípio, quatro: Cleusinha, Jacira, Nina e Edith. Esta última, porém, deixa de ocupar-se das "notícias da cidade" quando se envolve com Marcos, o engenheiro responsável pelas instalações da rádio em Paraíso, e passa a ter sua trajetória relacionada aos conflitos amorosos, deixando de ser uma personagem plana para se tornar esférica. Já as três amigas continuam tendo como única característica o interesse em saber em

primeira mão sobre tudo o que acontece na vida privada dos habitantes de Paraíso. Jacira é a única delas que também se envolve amorosamente, primeiro com Marcos e depois com Isidoro, mas suas relações não são exploradas e ela não enfrenta conflitos, como ocorre com Edith.

Quando funda um jornal impresso em Paraíso, Otávio tenta se beneficiar das informações obtidas por Cleusinha, Jacira e Nina, já que comanda o empreendimento praticamente sozinho, com a ajuda apenas de padre Bento e Alfredo Modesto. Ele então inventa a existência de uma colunista social chamada Clejani - sílabas iniciais dos nomes das três meninas fofoqueiras - e as convida a contribuírem com as matérias do jornal. Elas então aparecem entusiasmadas na farmácia de Vadinho (capítulo 138), numa cômica tentativa de entrevistá-lo, que mostra de uma maneira bem humorada como funciona a perpetuação da fofoca. Elas irritam e confundem o vereador e dizem que vão escrever que ele é contra o jornal, já que não quer dar entrevistas.

Em seguida, o padre repreende Otávio ao ler um texto escrito pelas três moças. Ele pergunta se seu jornal é um meio de comunicação sério ou uma patuscada. O rapaz tenta convencê-lo de que a colunista Clejani é uma boa ideia, pois as fofocas poderão fazer o jornal circular, mas o padre se mostra irredutível e avisa que ele terá problemas para a publicação do jornal, já que parece que as três meninas colocaram um microfone no confessionário, tamanha a indiscrição de seu texto. Otávio pergunta se o padre é um sensor, mas acaba admitindo a ideia de repensar a publicação do texto.

Percebemos assim que Cleusinha, Jacira e Nina são personagens pensadas especialmente como comentadoras da vida alheia. Suas vidas pessoais não são exploradas. Apenas sabemos de seu desejo de encontrarem namorados e possíveis maridos, pois elas demonstram interesse pelos peões e pelos jovens cariocas que chegam à cidade, não havendo maiores consequências para a narrativa. Elas não enfrentam conflitos, não são vistas em suas

casas (aparecem sobretudo na pensão e na rua), e há pouquíssimas referências sobre suas famílias. São, portanto, personagens secundárias planas tipificadas, assim como todos os fofoqueiros do sexo masculino, com exceção de Bertoni, personagem um pouco mais explorado.

Por serem praticamente todos personagens planos, podemos considerar que os fofoqueiros individualmente não são elementos de exploração da cultura ou da identidade interiorana na narrativa de "Paraíso". Sua função de espalhar as informações numa pequena cidade é que se torna coerente com a ambientação da trama, mas não há, por meio deles, uma busca pela valorização do interior, como ocorre, por exemplo, com os fazendeiros e com os peões. São personagens figurativos que compõem a sociedade da pequena cidade fictícia. Não são eles um elemento importante da trama, e sim a fofoca que eles propagam. É ela a responsável por vários conflitos da narrativa, como a grande proporção que tomam as lendas da santinha e do filho do diabo, que impedem os protagonistas de serem felizes juntos. Assim, concluímos que a fofoca é quase a vilã da história, já que as antagonistas Mariana e Rosinha têm seus pontos de vista explorados, não chegando a serem personagens más e sim aquelas cujos interesses vão de encontro à união dos mocinhos. Já a fofoca, ela sim, realmente atua de maneira prejudicial na vida social da fictícia cidade de Paraíso.

6.8 FORASTEIROS

Os personagens classificados nesta categoria foram assim enquadrados devido mais à maneira como os habitantes de Paraíso se referem a eles durante a narrativa do que a uma caracterização fiel à denominação que os intitula. Nos referimos a todos os indivíduos que chegam à pequena cidade vindos de fora e não compartilham, pelo menos a princípio, dos hábitos e da cultura locais. Assim, os que mais se destacam são os cariocas Ricardo (Guilherme Berenguer) e Otávio (Guilherme Winter), aos quais já nos referimos em tópicos anteriores. Eles se tornaram amigos de Zeca no período em que este estudou no Rio de

Janeiro.e, diante das dificuldades financeiras após o término da faculdade, lembram que seu amigo peão-doutor é filho de um fazendeiro e se refere ao interior como um ambiente muito próspero. Assim eles decidem abandonar as terras cariocas e desembarcam com Paraíso, cheios de sonhos e planos que não chegam a se realizar, pelo menos não da forma facilitada como eles imaginavam.

Os dois são os forasteiros de maior destaque por estarem presentes na trama desde seu início e por passarem a compor a sociedade da pequena cidade fictícia onde a narrativa se desenvolve. Um ato simbólico da troca do Rio de Janeiro pelo interior mato-grossense é quando, para comprar as passagens de ida para Paraíso, eles vendem seus parapentes, com os quais costumavam saltar da Pedra da Gávea apreciando a bela paisagem carioca (terceiro capítulo). O estranhamento e a oposição entre as duas ambientações começa a ocorrer quando eles chegam à pensão de dona Ida e conhecem Aninha, com seu sotaque e sua desconfiança, que os deixam perplexos. A partir de então, fica claro que será através deles que ocorrerá a típica oposição entre a vida interiorana e a metropolitana, tão presente em telenovelas rurais.

Ricardo é publicitário e Otávio jornalista. Quando chegam a Paraíso, eles perguntam à dona da pensão sobre a existência de meios de comunicação locais. Ela afirma, então, que ali as notícias correm de boca em boca, numa clara referência à fofoca tão presente na cidade. Os rapazes contam que são amigos de Zeca e ficam surpresos ao saberem que o peão é conhecido ali como filho do diabo. Ao observarem a paisagem da pequena cidade, os dois mostram admiração e acreditam que ali poderão refazer suas vidas. Diante dos olhares femininos, Otávio diz que se não conseguir emprego como jornalista, conseguirá como marido de alguma filha de fazendeiro. Ricardo, ciente das diferenças culturais, alerta o amigo dizendo que ele vai mesmo parar no altar caso assuma o mesmo comportamento de quando vivia no Rio de Janeiro: “Se você dormir com qualquer uma dessas garotas, vai aparecer um pai na parada com uma espingarda na mão pra te levar pro altar”, ele afirma no 12º capítulo.

Os planos profissionais dos dois jovens cariocas logo vão por água abaixo devido à desconfiança dos moradores da cidade, que os veem como "malandros". Seu desafio então passa a ser o de mostrar a todos que são honestos. Ao visitarem a fazenda de Eleutério à procura de Zeca, eles acabam conseguindo seu primeiro voto de confiança: Eleutério se oferece como sócio caso eles decidam investir em um negócio para fazer propaganda do comércio da cidade através de autofalantes. Mas, assim que compram os equipamentos, vindos, a propósito, do Rio de Janeiro, Norberto, concluindo que se enganou a respeito da honestidade dos rapazes, revela que já conseguiu a concessão para uma rádio local e oferece sua parceria aos dois para colocar o veículo no ar.

Assim surge a rádio "Voz do Paraíso". Sua inauguração é comemorada com uma festa na praça da Igreja, com barracas, música tocada por uma banda e discurso do prefeito e de alguns deputados, que Ricardo e Otávio não aprovam, detectando que as questões políticas serão um obstáculo para a realização de seus sonhos profissionais. Um dos deputados convidados para o lançamento da rádio, ao discursar, não lembra o nome da cidade nem do prefeito, o que deixa Ricardo, Otávio revoltados. Eles então decidem não colocar os discursos dos convidados no ar, o que causa um atrito com Norberto, pois o prefeito quer conseguir a verba para a construção da ponte que já foi abordada anteriormente.

A partir de então surge a ideia de que o progresso está chegando a Paraíso pelas mãos de Ricardo e Otávio, por conta da rádio e dos estabelecimentos comerciais conhecidos nacionalmente na vida real que passam a contar com filiais na ficção¹⁴, como a rede de lojas Ricardo Eletro, a mais presente nas ações de merchandising da trama. O mesmo ocorre com o banco BMG, que também se associa à ideia do progresso chegando ao interior do país quando abre uma loja na cidade de Paraíso e anuncia na rádio local. Fica clara uma ideia de progresso associada às novas possibilidades de consumo. Por outro lado, também está presente, nos

¹⁴ É nestes estabelecimentos que as personagens fofoqueiras, até então sem ocupação que não fosse a vida alheia, passam a trabalhar, sem deixar, é claro, de cumprirem seu papel de fazerem as notícias locais circularem.

textos que são lidos na rádio e redigidos pelos dois amigos, uma ideia de conscientização e crítica política. Há, porém, uma diferenciação gritante quando comparamos os textos colocados no ar por Ricardo e Otávio com aqueles improvisados, mais tarde, por Geraldo, que mal sabe o que é um roteiro. Aos poucos, vai-se notando uma inadequação da linguagem utilizada pelos jovens cariocas à realidade de seus ouvintes moradores de Paraíso. Diante do sucesso dos causos que Geraldo conta na rádio, eles concluem que não estão conseguindo se comunicar com seu público. Mais uma vez a oposição entre o interior e a metrópole é colocada em primeiro plano, neste caso, através das diferentes linguagens do povo de Paraíso e dos rapazes cariocas. Destacam-se neste sentido duas conversas envolvendo o jornalista e o publicitário. A primeira delas ocorre no capítulo 76, quando os dois estão desanimados e recebem propostas de Geraldo para venderem sua parte na rádio. Segue-se o diálogo:

Otávio: “Quem tá distante deles é a gente, velho.”

Ricardo: “Que distante, Otávio? Eles vivem fora da realidade. Um bando de caipiras que nem falar direito sabe.”

Otávio: “Eles falam a língua deles. Que é a língua da Aninha, língua do Geraldo. Quem tá errado aqui é a gente, cara. Vamo ter que virar Chico Bento, velho! Vamo ter que virar Chico Bento!”

Ricardo: “Chico Bento...”

Otávio: “Ricardo, ou a gente assume a vida cabocla, cara, com os causos, com as crenças desse povo, com o sotaque desse povo, cara, ou desiste de tudo e vende essa porcaria de rádio pro Geraldo. Escolhe.”

Já a segunda conversa á qual nos referimos ocorre no capítulo seguinte e envolve também Alfredo modesto, seguindo a mesma linha de tentativa de adaptação por parte de Otávio e inconformismo por parte de Ricardo:

Otávio: “O brasileiro não conhece o nosso povo, seu Modesto. Não conhece a nossa língua, não conhece a nossa cultura. O brasileiro não conhece o Brasil.”

Alfredo: “Nisso eu concordo com você. A gente conhece muito pouco desse país.”

Ricardo: “Seu Modesto, pelo amor de Deus, não entra na piração desse cara, não entra na piração desse cara!”

Otávio: “Sabe que eu descobri hoje, seu modesto, que a nossa língua não é a língua portuguesa. A nossa língua é a língua brasileira. Que tem a nossa música, que tem o nosso jeito de falar.”

Ricardo: “Esse cara tá delirando, ele quer que a gente fale como esses caipiras aqui na rádio.”

Otávio: “A língua desse povo é a nossa língua, Ricardo. Deixa de ser burro!”

Ricardo: “Eu não fiquei cinco anos na faculdade, não me esmerei nas aulas de português pra falar e escrever que nem esse povo.”

Otávio: “Isso é preconceito bobo, tá? O jeito de falar deles faz parte da nossa cultura. Se toca disso, cara!”

Alfredo: “O Brasil precisa conhecer melhor o Brasil. Um povo que não conhece seu país nem sua cultura não pode escrever sua história, gente.”
Otávio: “Tá aí, ó.”

Um aspecto interessante a se comentar é que Ricardo critica o linguajar local, mas não deixa de usar suas gírias cariocas, que também não condizem com a linguagem culta, defendida por ele. Como sabemos, o resultado da incompatibilidade entre a linguagem formal utilizada por Ricardo e Otávio na rádio e a maneira de ouvir e se fazer ouvir dos habitantes de Paraíso é a compra por Geraldo das partes da rádio pertencentes aos dois amigos. Curiosamente, é Otávio, o jornalista consciente a respeito da importância e do valor da cultura local, quem primeiro negocia com Geraldo, mas isso se dá principalmente devido ao término de seu relacionamento com Maria Rosa, não tendo ele deixado de se interessar pelas peculiaridades interioranas.

A situação que culmina na venda da rádio retrata uma clara rivalidade entre a cultura interiorana, representada por Geraldo, e a metropolitana, representada pelos dois jovens cariocas. Assim, fica visível que, a princípio, a cultura metropolitana causa bastante euforia com a ideia de modernidade e progresso trazida ao interior com a chegada de Ricardo e Otávio e a inauguração da rádio. Mas esta euforia é passageira, sendo Geraldo, um legítimo representante do tradicionalismo local, quem assume a responsabilidade pelo entretenimento da população.

Mais tarde, porém, Otávio volta a Paraíso, depois de um período no Rio de Janeiro. Ele resolve realizar seu sonho de implantar um jornal impresso na pequena cidade, contando com a ajuda do padre, que permite que ele instale seu equipamento no salão da igreja. Numa conversa com o padre (capítulo 124), ele afirma que Vadinho ofereceu ajuda para a abertura do jornal, mas exigiu que ele se comprometesse com sua campanha eleitoral e, portanto, ele não aceitou. Otávio revela o desejo de praticar o jornalismo isento e diz que Geraldo, sendo proprietário da rádio e não tendo ninguém que o enfrente, pode manipular as pessoas de

acordo com seus interesses políticos. O idealismo profissional de Otávio é o fator que desperta a admiração de Maria Rita, quando ela visita as instalações do jornal.

Este período coincide com o momento em que Maria Rita sai da casa dos pais e decide trabalhar, vivendo na pensão de dona Ida, assim como Otávio. Ela então passa a vender os anúncios para o jornal (a partir do capítulo 147), sendo bem sucedida e despertando o interesse amoroso de Otávio, que culmina num quase casamento, do qual ela desiste para procurar Zeca no último capítulo. Mais uma vez, o interior parece vencer a metrópole: Zeca, apesar dos muitos anos vivendo no Rio de Janeiro e de seus dois diplomas, representa o localismo, é conhecido como peão-doutor por preferir a vida de chefe de comitiva de peões ao invés da carreira como agrônomo ou advogado, fala como os habitantes de Paraíso e é conhecido como filho do diabo - lenda que até certo ponto da narrativa ele gosta de alimentar -, é machista, ciumento, tradicionalista, enfim, ele não aceita que Maria Rita trabalhe como vendedora de anúncios e nem mesmo como professora, o que os separa por alguns capítulos da trama, pois a jovem afirma que demorou a se livrar do "cabresto" da mãe e não pretende se ver presa em outro.

É neste período que Otávio, apaixonado pela mocinha, consegue convencer Mariana de que é "um rapaz religioso e respeitador", fazendo-a aceitar o casamento dele com sua filha. Contudo, é claro, no último capítulo, a protagonista volta para os braços de Zeca e Otávio é abandonado no altar. Entendemos que o interior é mostrado por Benedito Ruy Barbosa como um local de oportunidades, bem mais acolhedor e promissor do que as grandes cidades, representadas no enredo pelo Rio de Janeiro, terra-natal de Otávio, onde ele não consegue emprego, nem no início e nem no desenrolar da trama, acabando por fundar seu jornal em Paraíso. Neste sentido, o personagem, com sua cultura e visão metropolitanas, adentra o universo interiorano, criando e estimulando nos habitantes locais o hábito de ler as notícias da própria cidade, ou seja, influenciando-os com sua visão de mundo.

Por outro lado, o jornalista idealista que busca levar o progresso para a pequena cidade não conquista o coração da mocinha, filha de um grande fazendeiro local conhecida como "santinha". Maria Rita, sendo a protagonista da trama, entende, afinal, que seu destino é ficar ao lado do "filho do diabo", Zeca, o homem por quem se apaixonou nos primeiros capítulos e que compartilha a mesma matriz cultural que ela, ou seja, as lendas, os causos, o linguajar, a vida na fazenda e os costumes conservadores. Assim, entendemos que Otávio é bem sucedido em seu principal objetivo na trama: fundar um jornal livre da influência política que costuma comandar os empreendimentos fundados nos interiores do Brasil. Ele, vindo do Rio de Janeiro, consegue influenciar positivamente a cultura local e, neste aspecto, a influência vinda de fora da pequena cidade é tomada como positiva, já que, no que se refere ao hábito de leitura e às questões políticas, Otávio tem mesmo o que ensinar aos moradores locais. Por outro lado, podemos interpretar a opção de Maria Rita por se unir a Zeca como uma resistência simbólica da influência ou da junção da cultura metropolitana à interiorana.

Já quando pensamos no desfecho da história de Ricardo, no que se refere à sua vida profissional, ocorre o oposto do que acontece com seu amigo: após se casar com Aninha e vender sua parte da rádio para Geraldo, ele volta ao Rio de Janeiro em lua de mel, onde, finalmente consegue um emprego numa agência de publicidade¹⁵. Assim, quando lembramos da recusa dos comerciantes de Paraíso em fazerem anúncios na rádio, detectamos uma ideia implícita de que o lugar de Ricardo era mesmo uma grande cidade, onde o comércio não é regido pelas leis da amizade e do compadrio e onde os anúncios publicitários se tornam, então, muito mais úteis. Ao fim da trama, o jovem publicitário parece conseguir se estabelecer no Rio de Janeiro ao lado de Aninha, que passa a trabalhar como modelo fotográfico, mas parece não se adaptar, como veremos no tópico sobre as moças interioranas.

¹⁵ Há cenas em que Ricardo conversa com João, o dono da agência de publicidade onde ele vai trabalhar, mas este personagem não ganha destaque na trama e não é listado no web site de "Paraíso". Portanto, por não termos conteúdo para analisar a seu respeito, optamos por não considerá-lo um personagem no contexto de nossa análise.

Nossa conclusão a respeito de Ricardo e Otávio é de que são, obviamente, personagens redondos, principalmente devido aos conflitos por eles enfrentados no que se refere ao seu local de origem e à cidade que ambienta a narrativa, e isto se dá tanto no âmbito de seus planos e realizações profissionais quanto em seus relacionamentos amorosos: Ricardo se casa com Aninha, numa clara integração entre o metropolitano e o caipira, que não ocorre em sua vida profissional. Já Otávio consegue esta integração no contexto profissional, mas não em sua vida amorosa. Enfim, estes personagens possibilitam uma complexificação da narrativa e suas trajetórias se mostram muito compatíveis com os conceitos de sujeito pós-moderno e de identidade híbrida e flutuante, propostos pela corrente dos Estudos Culturais.

Na mesma categoria de forasteiros também estão Marcos (João Sabiá) e Falconi (Oscar Magrini), vindos provavelmente do Rio de Janeiro, mas tendo sua origem em Cuiabá. Quando chega pela primeira vez a Paraíso (capítulo 28), para erguer a torre de transmissão da rádio local, o engenheiro Marcos comenta sobre os empreendimentos de sua família na capital do estado, contudo ele conhece Ricardo e Otávio de uma época em que estudava no Rio de Janeiro, e é para lá que ele leva Edith quando foge com a moça da pequena cidade (capítulo 32). A participação de Marcos na fase inicial da trama é pequena, reduzindo-se ao período de viabilização das transmissões da rádio. Ele, então, abandona Paraíso levando uma das moças da cidade, e seu ato gera consequências futuras, já que é ameaçado de morte e chega a ser preso.

Edith volta a Paraíso, dizendo que Marcos a abandonou no Rio de Janeiro (capítulo 51), e passa a viver na pensão de dona Ida, já que sua família não a aceita de volta. Na fase conclusiva da narrativa, Marcos também volta à cidade decidido a levar novamente a namorada para o Rio de Janeiro (capítulo 106), mas ela não concorda em ir e acaba descobrindo que a razão do abandono dele era uma outra mulher. Além disso, Marcos argumenta que não pode se casar com Edith porque seus pais não a aceitariam por ser uma

"caipirinha". Ele acaba preso e ameaçado por Terêncio, novo namorado de Edith, mas consegue reconquistá-la, aceitando se casar, numa cerimônia simples sem a presença de suas famílias (capítulo 148). Diante da recusa de Edith em voltar ao Rio de Janeiro, Marcos decide permanecer em Paraíso e montar um aeroclube, mas morre com a explosão do avião pilotado por ele no dia da inauguração de seu empreendimento, no penúltimo capítulo da telenovela¹⁶.

A trajetória de Marcos na trama pode ser resumida à afronta de negar a tradição local ao viver, sem se casar, com uma jovem adepta deste tradicionalismo. Assim, seu papel não é o de uma tentativa de integração entre diferentes culturas, como ocorre com Ricardo e Otávio. Marcos tenta impor seu estilo de vida a Edith e se refere aos moradores de Paraíso como pessoas xucas e ignorantes. Contudo ele acaba atendendo às exigências da amada, o que traduz uma espécie de rendição em relação à uma possível disputa cultural. Marcos, portanto, é um personagem redondo, apesar de sua participação na obra ser bastante limitada. Ele enfrenta o conflitos e muda de opinião durante a narrativa, tendo exploradas sua vida amorosa e profissional.

Já Falconi, que aparece na fase final da telenovela (a partir do capítulo 156), ajudando Marcos com seus planos de montar um aeroclube, é um personagem-escada: ele é o ouvinte de Marcos, o amigo para quem ele conta seus dilemas e que o aconselha na ocasião de seus conflitos com Edith. Não há qualquer referência sobre a personalidade, a visão de mundo, o passado ou a família de Falconi, tradando-se, portanto, de um personagem secundário plano tipificado: a figura do amigo que ouve e opina. Também não há referências sobre as origens de Falconi, mas sua surpresa com aspectos da cultura local de Paraíso nos leva a acreditar que ele tenha vindo do Rio de Janeiro. Como sempre ocorre em finais de telenovelas, muitos casais se formam, e Falconi acaba se envolvendo com Leni, que desempenha em relação a Zuleika a mesma função que ele em relação a Marcos.

¹⁶ Nesta ocasião aparecem em cena Paulo e Célia, os pais de Marcos, que choram por sua morte e acolhem Edith, mas não chegam a ser listados como personagens no web site da trama e não ganham nossa atenção nesta análise por aparecerem somente uma vez, não adquirindo maior importância dentro da telenovela.

Zuleika (Cristiana Oliveira) e Leni (Aisha Jambo) também se enquadram na categoria de forasteiras, pois chegam a Paraíso em meados da trama, vindas do Rio de Janeiro, como a maioria dos personagens não integrantes da vida interiorana. Zuleika aparece pela primeira vez no segundo capítulo, quando procura por Zeca no apartamento de Otávio e Ricardo, que ainda vivem em terras cariocas. Ela se mostra apaixonada pelo protagonista e diz que ele havia prometido levá-la consigo quando voltasse à terra natal. Mas ela só reaparece no capítulo 79, quando Zeca está com Terêncio e Zé Camilo no Rio de Janeiro, num restaurante à beira mar. Ela o abraça, mas diante da rejeição do rapaz, acaba se envolvendo com Zé Camilo. Durante as estadia dos peões na cidade maravilhosa, eles caminham com Zuleika pelo calçadão da praia, momento em que se tornam evidentes o desejo dela de viver no interior e a surpresa deles com a paisagem e os costumes cariocas (capítulo 81). Mais uma vez é mostrada uma contraposição entre duas vertentes culturais. Transcrevemos, a seguir um trecho do diálogo entre Zuleika, Terêncio e Zé Camilo:

Zuleika: “Meu sonho era viver numa fazenda. Sabe? Sentir... sentir o cheiro das flores do campo.”

Terêncio: “O cheiro da flor do campo, é? Tá certo.”

Zuleika: “Imagina eu acordando de manhãzinha com o galo cantando? Os passarinhos piando assim na janela, sabe?”

Zé Camilo: “Arguém que tá acostumado a morar no meio duma barueira dessa, ia ser o paraíso, né?”

Terêncio: “A dona nunca viu uma... uma vaca de pertinho, né? Tomar leite na hora, fresquinho assim.”

Zuleika: “Não, assim, na verdade vaca, fazenda de verdade, nunca.”

Zé Camilo: “Então a dona não conhece o que é bão.”

Zuleika: “Quando o peão [Zeca] me contava das comitivas, das noites que ele passava nas pousadas, daqueles homens suados na lida, das modas de viola assim na beira da fogueira... meu sonho de verdade era viver ali, dentro da... daquelas comitivas. Junto com ele.”

Terêncio: “Ocê? No meio de nós? Cê tá brincando.”

Zuleika: “Ah... eu poderia... cozinhar pra vocês.”

Zé Camilo: “A senhora cozinhar numa trempe?”

Zuleika: “É.”

Zé Camilo: “Óia lá, Terêncio.”

Zuleika: “Trempe? Trempe? O que é que é trempe?”

Terêncio: “Deixa quieto, Zé Camilo, deixa quieto, que não vai... não vai entender.”

Zé Camilo: “Trempe é aquilo que os peão usa pra fazer a boia. Pra cozinhar.”

O diálogo segue com as investidas de Zé Camilo para conquistar Zuleika. Porém, os peões deixam o Rio de Janeiro nos capítulos seguintes, o que leva Zuleika a procurar pelo

peão-violeiro na cidade de Paraíso. Ela e Leni, que só participa da trama a partir desta ocasião, desembarcam na cidade com suas roupas decotadas e justas, causando espanto na população local (capítulo 98). A esta altura, Zé Camilo já não se interessa pela moça e, diante da fuga dele, Zuleika revela que queria mesmo era conhecer o interior. Ela se apaixona pela cidade e decide se estabelecer por ali, abrindo uma sorveteria em parceria com a amiga, e o local se torna um ponto de encontro dos jovens de Paraíso. Uma das características que se destacam na personalidade de Zuleika é a sensualidade. Em uma cena, por exemplo, Vadinho e Pedro ficam observando enquanto ela trabalha na sorveteria e concluem que ela parece uma onça (capítulo 119), numa clara referência a Juma Marruá, a sensual mulher-onça interpretada pela mesma atriz em *Pantanal*, também escrita por Benedito Ruy Barbosa (Rede Manchete, 1990).

Ao contrário das mulheres de Paraíso, Zuleika e Leni frequentam o bar de Bertoni, causando uma espécie de desconforto entrecruzado com admiração por parte dos homens. Desenvolve-se, assim, o interesse de Amadeu, o nono, pela carioca, que é bastante explorado na fase final da telenovela. Mas é com Bertoni, o filho dele, que ela acaba se casando. Já Leni, como sabemos, se envolve, nos últimos capítulos, com Falconi, mas não tem nenhum conflito pessoal explorado, sendo apenas a amiga de Zuleika. Portanto, Zuleika é uma personagem redonda, devido à exploração de vários aspectos de sua vida, como a admiração pela vida interiorana, a abertura de seu próprio negócio, sua atuação como representante da vida carioca que sonha em viver numa fazenda e seus diferentes envolvimento amorosos, especialmente quando ela se apaixona por Bertoni e não sabe o que fazer devido às investidas do Nono, sendo este, a nosso ver, seu principal conflito. Já Leni é uma personagem plana, da mesma maneira que Falconi: é uma amiga que ouve e opina, uma personagem-escada, sem conflitos e sem função na trama que não esteja ligada à Zuleika.

Para finalizar nossas observações sobre as duas personagens cariocas, cabe ressaltar sua postura em relação à vida interiorana: elas parecem não abrirem mão, por exemplo, do jeito como se vestem e da visão de mundo tida como moderna, mas, por outro lado, admiram profundamente a vida que se leva no interior - o que é visível, por exemplo, no diálogo com os peões amigos de Zeca já transcrito acima - e tentam se integrar a ela. Ao contrário do que faz Marcos, Zuleika e Leni não buscam sobrepor seu modo de pensar à visão de mundo dos personagens interioranos, elas se adaptam à sociedade local, não sendo, portanto, geradoras de conflito. Seu ponto de vista é sempre o da admiração, da contemplação, e não o do choque cultural.

O último personagem enquadrado na categoria de forasteiro é o que realmente faz jus a esta classificação: Zé das Mortes (Aramis Trindade). Como o próprio nome indica, trata-se de uma figura sombria, que chega a Paraíso à procura de Eleutério. Ele só aparece em dois momentos da narrativa, não sendo um personagem que se integra à sua ambientação, mas, para nós, deve ser considerado importante na telenovela por ser um exemplo de como se perpetua a lenda do diabinho da garrafa. Suas aparições se dão na primeira fase da trama. Na primeira delas (8º capítulo), ele aparece misteriosamente na fazenda de Eleutério portando uma arma e pergunta a Tobi se ali é a fazenda do cramulhão, ao que o jovem responde desconfiado que é a fazenda dos Ferrabras. O forasteiro então manda que o empregado chame seu patrão, mas o fazendeiro já está chegando e segue-se o seguinte diálogo:

Zé das Mortes: “Noite.”

Eleutério: “Noite.”

Zé das Mortes: “O senhor é o seu Eleutério?”

Eleutério: “Em pessoa. E o amigo quem é?”

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

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

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

Eleutério: “Pois vá falando.”

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

Eleutério: “E por que o amigo tá no meu encargo? Eu posso saber?”

Zé das Mortes: “Tô necessitando da ajuda do seu cramulhãozinho, senhor.”

[...]

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

Eleutério: “Infelizmente eu não tenho como lhe ajudar, meu amigo.”
Zé das Mortes: “O coroné não tá me entendendo”. (Ele mostra sua arma).
Eleutério: “Quem não tá me entendendo é o amigo. Eu me mudei pra cá pra mó de sossegar nessa vida. Me ver livre dessa história desse diabinho.”
Zé das Mortes: “Não me diga que o coroné desfez o trato com o cramulhão.”
Eleutério: “Bem se vê que o amigo não sabe com quem tá lhe dando, né? Trato com o cramulhão, meu amigo, é pra toda vida! E pra dispois dela também.”
Zé das Mortes: “Pois então é por isso memo que eu quero conhecer o diabinho. Coroné não vai ter como me negar isso.”
Eleutério: “O amigo tá me ameaçando?”
Zé das Mortes: “Num posso perder a viagem, coroné.”
Eleutério: “O amigo vai perder a viagem de qualquer maneira e o cramulhão não vai lhe deixar seguir em diante.”
[...]
Eleutério: “O amigo tem mesmo muita coragem de ameaçar um sujeito que teve o corpo fechado pelo demo!”
Zé das Mortes: “Coronel, eu vim em paz. E é porque eu vim em paz que eu não posso ir embora sem ter um dedo de prosa com o seu cramulhão, entendeste?”
Eleutério: “Infelizmente eu não posso te apresentar ele, faz parte do meu trato.”
(Zé das Mortes segura a arma na cintura).
Eleutério: “O amigo puxa essa arma e essa vai ser a última coisa que ocê vai fazer nessa vida, heim.”
Zé das Mortes: “Eu vim aqui disposto a mudar de vida, patrão. Me faça essa caridade.”
Eleutério: “Eu gostaria muito de lhe ajudar, mas trato é trato. Se o cramulhão não quer ser incomodado, o que é que eu posso fazer, né?”
Zé das Mortes: “Tá certo, tá certo, eu não vou mais insistir não senhor. Mas vou lhe fazer o último pedido antes de ir me embora.”
Eleutério: “Hum.”
Zé das Mortes: “Queria saber como que o coronel conseguiu o seu capetinha. Coronel me diz isso e eu vou me embora em paz”
Eleutério: “O amigo faz favor.”
[...]
Eleutério: “O amigo se sente, faz favor. O que eu vou lhe contar é um segredo e o amigo vai ter de me prometer que não vai levar ele em diante. Aliás não é pra mim que o amigo vai prometer não. É pra ele. Pra aquele que a gente não pronuncia o nome. Entendeu? Eu mesmo só tô lhe dizendo isso porque ele tá aqui ó, soprando na minha orelha. Primeiro: o amigo vai ter de arranjar uma galinha preta, que não tenha uma só pena de outra cor. E essa galinha não pode ter visto um galo na vida dela. Ela vai ter que botar um ovo na sexta-feira da paixão e esse ovo não pode tocar o chão. Aliás, melhor que ela bote esse ovo na sua mão. Ocê vai pegar esse ovo inda quente, vai colocar ele no sovaco esquerdo, que é o lado do coração. E vai chocar ele lá. Vinte e um dia e vinte e uma noite, sem tirar, entendeu? Quando o cramulhãozinho começar a querer sair do ovo, você vai pegar uma garrafa e uma rolha. Vai fazer uma cruz nela, na ponta da faca. Aí, quando o diabinho sair assim ainda meio tonto, ocê pega ele ligeiro, bota dentro da garrafa e tampa. Daí é só esperar o benefício que ele vai lhe trazer”
Zé das Mortes: “Tá certo, tá certo, patrão”
Eleutério: “Ocê prestou bem atenção no que eu falei? Que eu não vou querer reclamação dispois, heim.”
Zé das Mortes: “Tá tudo anotado aqui na cabeça, tudinho.”
Eleutério: “Tá certo. Então o amigo vai em paz. Não, não. Pera, pera. Uma vez morto, o amigo sabe qual o seu destino.”
Zé das Mortes: “Eu quero enricar que nem o coroné. Eu tenho seis menino e quero ver eles bem. Não me importa o preço que eu tenha que pagar pra isso.”
Eleutério: “E se ele pedir em troca a vida de um dos seus filho?”
Zé das Mortes: “Se for só um.”
Eleutério: “Tá certo, tá certo. O amigo é quem sabe. Então, vá, vá, vá com Deus. Quer dizer, com o diabo.”
Zé das Mortes: “Se algum dia o senhor precisar dos meus serviços...”

Eleutério: “O amigo acha que eu vou precisar?”

Já em sua segunda aparição, Zé das MorteS está realmente disposto a matar o contador de causos (capítulo 17). Ele o ameaça dizendo que Eleutério o enganou, pois ele seguiu suas orientações para obter o próprio diabinho e não deu certo. O fazendeiro novamente consegue ludibriar o forasteiro, dizendo que o diabo não aceitou sua proposta de pacto porque ele é batizado e tem Nossa Senhora como sua protetora. Assim, o homem que se mostrava temível se torna temente. O tom sombrio desaparece quando Eleutério afirma que vai para o inferno quando morrer enquanto Zé das MorteS será perdoado. Fica claro o protagonismo de Eleutério nas duas cenas e uma intencionalidade de mostrar tanto sua habilidade de convencimento quanto sua satisfação em repetir o caso do diabinho da garrafa.

Portanto, é a figura de Eleutério que é destacada nas ocasiões em que Zé das MorteS aparece, indo de um sombrio e assustador matador de aluguel a um crente devoto de Nossa Senhora em questão de minutos. Apesar disso, o forasteiro é um personagem redondo, pois aparece na trama buscando solucionar um conflito relacionado ao dinheiro e descreve sua vida, sua profissão e sua família, bem como o sacrifício pela busca de Eleutério e do diabinho da garrafa. Além disso, ele personifica os causos sobre mortes encomendadas tão presentes na cultura interiorana, principalmente quando se pensa no nordeste brasileiro, mesmo não sendo esta a ambientação de "Paraíso".

Concluimos que as histórias de personagens vindos de fora da pequena cidade são muito exploradas ao longo da telenovela, sendo quase todos eles personagens redondos, com a retratação de suas vidas amorosas e das relações estabelecidas com a cultura local. Os forasteiros possuem, então, personalidades bastante variadas, que vão daqueles que buscam uma integração com a cultura e a vida interioranas - como Ricardo e Otávio -, até os que apenas querem ser aceitos no ambiente da pequena cidade - como Zuleika e Leni - e os que veem a tradição e os hábitos locais como retrógrados e ultrapassados - caso de Marcos, que só

se casa com Edith depois de estar ciente de que não vai conseguir convencê-la a aceitar suas imposições e morre no desfecho da trama, como uma espécie de castigo pela afronta à cultura local.

6.9 JOVENS INTERIORANAS

Esta é, sem dúvida, uma categoria presente no imaginário coletivo quando se pensa na cultura caipira: as moças prendadas e românticas que se debruçam na janela à espera de namorados ou pretendentes. Este é um costume muito comum entre as jovens de Paraíso. Maria Rita (Nathalia Dill) e Rosinha (Vanessa Giácomo), que formam um triângulo amoroso com Zeca, aparecem em várias cenas olhando as belas paisagens pela janela e esperando ouvir o som do berrante, que indica a aproximação da comitiva do protagonista. Cenas parecidas mostram Edith (Paula Barbosa) pensando em Marcos, e Aninha (Juliana Boller) dividida entre Ricardo e Otávio.

As moças de Paraíso muitas vezes aparecem rezando ou falando consigo mesmas sobre os rapazes por quem se interessam. Elas se julgam quase sempre incapazes de conquistá-los por se considerarem caipiras. Isto acontece mais visivelmente com Aninha em relação a Ricardo e Otávio, mas também com Rosinha e Maria Rita em relação a Zeca: Rosinha, por ter passado a vida inteira na fazenda, acha que o irmão de criação conhece o mundo e, certamente, encontrou mulheres mais interessantes que ela. Já Maria Rita, apesar de, assim como Zeca, ter passado muitos anos em terras cariocas, o fez ficando somente dentro de um colégio interno administrado por freiras e depois em um convento, e acredita que o "filho do diabo" não se interessaria por ela, porque deve ter conhecido mulheres mais modernas na faculdade. A única das moças de Paraíso que parece não ter esta preocupação é Maria Rosa (Fernanda Paes Leme), que se julga moderna e avançada quando se compara aos habitantes locais e não se sente desvalorizada diante dos homens que a cercam.

Com exceção da filha do prefeito, as moças de Paraíso são todas muito prendadas. Há muitas cenas em que elas aparecem na cozinha preparando bolos e doces ou até mesmo as refeições enquanto conversam sobre algum outro assunto, sem que haja uma ênfase ou valorização do que estão fazendo. Outra característica visível em todas elas é a religiosidade: elas têm o costume de rezar diante da imagem de alguma santa objetivando a solução de seus conflitos. Entre todas elas, destacam-se as orações da protagonista, Maria Rita, diante da imagem de santa Rita, que a mãe afirma ser sua madrinha. Suas constantes preces e a vida no convento, durante parte da narrativa, não nos levaram a classificá-la na categoria dos religiosos porque fica muito evidente na trama que ela é uma vítima das paranoias da mãe Mariana. Na verdade, Maria Rita é uma jovem sonhadora e apaixonada, que aprecia a vida no campo e não possui vocação para a vida religiosa, apesar de seguir o catolicismo, como também fazem as outras moças da pequena cidade.

Já no início da trama, Maria Rita se mostra confusa, alternando momentos em que desafia a mãe, dizendo que não é ela quem vai traçar seu destino, e momentos em que sente medo de ter tomado a decisão errada ao sair do convento, já que, segundo Mariana, a filha só está viva por conta de uma promessa que ela fez à santa quando Maria Rita ficou muito doente na infância. A promessa, é claro, se refere ao seguimento da vida religiosa pela menina. Muitas vezes, a protagonista pede perdão diante da imagem da santa por não conseguir parar de pensar em Zeca. Outras vezes, ela desiste da oração para olhar pela janela e se perguntar por onde ele anda. Maria Rita também não gosta que a chamem de santinha. Sempre que alguém o faz, ela o corrige, lembrando que tem um nome.

Ela parece realmente não acreditar na própria santidade, mas tem dúvidas quanto a seguir ou não a vida religiosa, porque se sente obrigada a isto a princípio por conta da promessa da mãe e, mais tarde, por sua própria promessa de se tornar freira em troca do reestabelecimento de Zeca, quando ele fica paraplégico. Com a recuperação de Zeca, Maria

Rita alterna momentos em que acredita que deve se tornar freira, incentivada pela mãe, e momentos em que afirma que precisa se libertar da promessa. Assim, ela aparece pensativa, hora olhando pela janela, hora caminhando pela fazenda ao lado do pai, que tenta aconselhá-la.

Maria Rita se incomoda quando alguém vai à fazenda de seu pai pedir que ela reze e faça milagres, enquanto Mariana alimenta a esperança destas pessoas, deixando a filha aflita. Já no primeiro capítulo uma mulher aparece implorando que a jovem salve seu filho doente. Ela tenta recusar-se a rezar pelo bebê, mas Mariana a obriga dizendo que se trata de um ato de caridade, e a criança acaba morrendo em seus braços. Maria Rita chega em casa chorando e tenta quebrar a imagem de santa Rita, mas é impedida pela mãe. Em seguida, ela se revolta e diz ao pai que o menino precisava de um médico e que as pessoas são ignorantes.

Ocorre no quarto capítulo o primeiro encontro entre Zeca e Maria Rita. Na verdade, trata-se apenas de uma troca de olhares na estrada por onde ela passa de charrete com a mãe, que a obriga a usar um véu quando percebe a presença masculina, e ele anda a cavalo com o amigo Terêncio. A partir de então inicia-se a grande história de amor tão presente nas telenovelas. A jovem passa a frequentar a casa de Eleutério para rezar por Zeca quando ele caiu do touro em um rodeio ficando paraplégico. Ela faz sua promessa de tornar-se freira (capítulo 29) e ele se recupera, levando-a a voltar ao convento. Zeca tenta impedi-la levando-a à cabana onde morou Chico Mulato - o violeiro que, conforme a lenda, morreu de tristeza devido à traição da esposa, para tentar convencê-la de que, estando apaixonada por ele, ela não pode ter vocação religiosa (capítulo 63). Ocorre na cabana o seguinte diálogo:

Maria Rita: “Eu nasci e cresci dentro da igreja, Zeca. Recolhendo as esmolas no colo da minha mãe. Mamando na sacristia nos intervalos da missa. Dormindo aos sons da ladainha. Eu vivia mais tempo na igreja do que em casa, Zeca. O meu pai dizia que quando eu era pequena eu reconhecia mais o padre do que ele. Coitado.”

Zeca: “E o teu pai não se importava não? A tua mãe passar todo o tempo metida dentro da igreja?”

Maria Rita: “Ela ia ser freira se o meu avô não tivesse obrigado ela a casar com o meu pai só pra... só pra continuar o nome da família.”

Zeca: “É, eu já conheço essa história.”

Maria Rita: “Pois é. E eu de tanto ir pra igreja, tanto ouvir ela e o padre rezar, eu acabei aprendendo umas palavras em latim e comecei a repetir.”

Zeca: “Feito papagaio?”

Maria Rita: “É, feito papagaio.”

Zeca: “Foi quando começou essa história de milagre.”

Maria Rita: “É, na... na verdade a história começou quando eu... quando eu fui com ela visitar uma... uma criança que tava doente. Tava de cama a dias, com uma febre alta, ninguém sabia o motivo. Aí a minha mãe me colocou do lado e foi rezar com as outras beatas. E eu, eu nem sei por que, talvez pra... pra imitar elas, eu coloquei a minha mão na testa da criancinha e comecei a rezar.”

Zeca: “Em latim.”

Maria Rita: “É, em latim.”

Zeca: “E todo mundo achou que aquilo era milagre.”

Maria Rita: “As beatas tavam lá, elas pararam de rezar pra me olhar. E eu, eu continuei rezando. Até que... até que uma hora a criancinha, ela abriu o olho, me olhou e... deu um sorriso assim. Aí eu disse pra ela que... que ela ia ficar bem, que no dia seguinte ela ia estar lá, no quintal lá de casa brincando comigo. Coincidência ou não ela suou a noite inteira e a... a febre acabou baixando como que por milagre.”

Zeca: “E no dia seguinte a notícia se espalhou e ocê virou santa.”

Maria Rita: “É, e eu nunca mais tive sossego na minha vida.”

Zeca: “O teu pai me contou que o povo invadia a fazenda d’ocês, pisoteado tudo, assustando os animais.”

Maria Rita: “Aí veio jornalista, vendedor de medalha, terço, água benta... E o meu pai, coitado, ele não teve força pra lidar com o povo. Acabou vendendo a fazenda, juntando as coisa e vindo pra cá.”

Zeca: “É, eu como fio do diabo, eu não passei a metade das coisa que ocê passou como santa.”

Maria Rita: “Cê não é fio do diabo, Zeca.”

Zeca: “E ocê, Maria Rita, ocê não é santa.”

Maria Rita: “Eu achei que... que podia mudar o meu destino depois que eu te conheci. Eu achei que eu não ia fazer a escolha que eu fiz, mas agora... agora mais do que nunca eu vejo que eu não posso, Zeca.”

Zeca: “E eu não posso lutar contra essa escolha, né memo? Nem contra essa escolha e nem contra Deus.”

Maria Rita: “Não, acho que não.”

Zeca: “A história de amor do diabo e da santa não podia ter outro fim, não é memo?”

Maria Rita: “Nem toda história de amor tem final feliz, Zeca, Nem toda história de amor tem final feliz.”

Fica clara, nas falas de Maria Rita, uma espécie de submissão às vontades de sua mãe e de conformismo com a lenda que a envolve. A jovem, então, após passar uma noite com Zeca na cabana, vai para o convento, mas sua falta de adaptação faz com que a madre superiora a mande de volta para casa. A estas alturas, Zeca está casado com Rosinha, e a protagonista tenta esquecê-lo se ocupando com outras coisas. O padre sugere que ela alfabetize adultos na igreja (capítulo 124), o que a torna mais confiante e menos dependente da mãe. Em um encontro com Zeca (capítulo 129), ela admite que errou ao decidir ir para o convento e, pela primeira vez, confessa que o ama. Eles são flagrados por Antero, que se diz decepcionado, e, ao voltar para casa, a jovem é repreendida pela mãe, decidindo então sair de

casa e ir morar na pensão. Segue-se então seu envolvimento com Otávio e o afastamento de Zeca, com quem ela volta a se unir no capítulo final.

Já a antagonista Rosinha é a afilhada de Eleutério que Zeca vê como irmã. Ela nutre desde criança uma paixão pelo protagonista e faz promessas ao diabinho da garrafa para afastar Maria Rita dele. O tom como ela se dirige ao bonequinho de Eleutério é, quase sempre desafiador, exigindo que ele "cumpra sua parte no trato". Ela ameaça enterrar o diabinho, mas também promete a ele um altar de santo, caso ela consiga se casar com Zeca, o que acontece no capítulo 97. Contudo, na viagem de lua de mel, ele chega á conclusão de que ele nunca vai deixar de vê-la como irmã e decide pedir a anulação do casamento. Rosinha se revolta contra o diabinho e acaba por enterrá-lo, sem que o padrinho saiba, é claro.

Rosinha é a única personagem que parece mesmo acreditar nos poderes do diabinho, a ponto de fazer promessas a ele. Personagens como Tobi, Zeca e Eleutério alternam momentos de crença e descrença nas habilidades do boneco, mas Rosinha, ainda que o culpe por fazer tudo errado, acredita em sua atuação ajudando ou atrapalhando a vida de todos na fazenda de Eleutério. Em nenhum momento ela demonstra sentir medo do diabinho, como tantos outros personagens sentem. Pelo contrário, Rosinha o desafia, o culpa, o ameaça e é a única com este comportamento em toda a trama. Após enterrar o souvenir, ela se sente muito mal e é levada para um hospital em Cuiabá (capítulo 140). Tobi e Das Dores, que sabem sobre o sepultamento do capetinha, atribuem sua doença a uma vingança demoníaca, alimentando a lenda e a superstição ao redor do caso do diabinho da garrafa. Mas Rosinha é diagnosticada com apendicite, sendo operada e se recuperando para desenterrar o diabinho.

O figurino de Rosinha a apresenta como a típica moça interiorana: Ela aparece constantemente usando vestidos rodados, roupas com estampa xadrez, botas e tranças no cabelo, e chama a atenção de Terêncio, o melhor amigo de Zeca que passa boa parte da narrativa tentando conquistá-la. Ela o rejeita enquanto está apaixonada pelo protagonista, mas

os dois acabam se casando no desfecho da trama, ainda que sem a anulação do casamento religioso dela com Zeca.

Quando Rosinha se casa com Zeca, Terêncio tem um breve envolvimento com Edith, mais uma das jovens da cidade, que foi abandonada por Marcos, o engenheiro que a levou para o Rio de Janeiro sem o consentimento de sua família (capítulo 33). Tanto Edith quanto Terêncio se mostram desiludidos e tentam construir um relacionamento, que só dura até Marcos voltar a Paraíso em busca da moça. Edith, a princípio, é mais uma das moças fofoqueiras - que não deixam de serem jovens interioranas, mas não estão aqui classificadas em virtude de sua função claramente demarcada na narrativa -, contudo sua personalidade passa a ser mais explorada quando seu relacionamento com Marcos não dá certo e ela volta a Paraíso, passando a enfrentara rejeição da família e os comentários maldosos e desrespeitosos por toda a cidade. Ela passa a fazer parte do núcleo da pensão, ajudando dona Ida quando sua neta se muda para o Rio de Janeiro.

Aninha, a neta de dona Ida, também é uma jovem romântica e prendada. Ela se encanta com Ricardo e Otávio assim que os conhece, sendo a única a não desconfiar dos dois quando que eles chegam a Paraíso. Quando Otávio a beija, ela imediatamente se apaixona, mas diante da indiferença do rapaz, acaba se envolvendo com Ricardo, com quem se casa. Um dos momentos destacáveis da trajetória de Aninha na narrativa é quando ela convence a avó a deixá-la viajar com Ricardo para o Rio de Janeiro (capítulo 58), com o objetivo de resolver problemas da rádio. Muitas cenas cômicas são protagonizadas por ela, que pede para o avião parar quando sente medo, não deixa o carregador do hotel pegar as malas e grita, na recepção, que quer dormir sozinha, deixando Ricardo envergonhado. Além disso, Aninha se preocupa em limpar o quarto de hotel e não sabe como usar o elevador.

A retratação contundente do choque cultural quando ela chega ao Rio de Janeiro mostra uma tentativa de retratação do caipira inocente e deslumbrado diante das novidades da

cidade grande. Aninha demonstra, ao mesmo tempo uma admiração e uma rivalidade em relação a Maria Rosa, a moderna e estudada filha do prefeito. Vendo sua "concorrente" trabalhar na rádio, a neta de dona Ida resolve escrever um roteiro que faz Ricardo rir. Ela se sente ofendida, mas o programa vai ao ar e faz sucesso, pois, assim como Geraldo, ela conta causos para alertar a população sobre, por exemplo, a prevenção de doenças.

Após se casar, Aninha volta ao Rio de Janeiro com Ricardo, onde eles passam a viver e ela começa a trabalhar como modelo, mas não se acostuma como a nova rotina e nem com os colegas de trabalho. Seu empregador diz que ela é muito bonita, mas não pode abrir a boca, demonstrando uma crítica bastante debochada ao modo de falar e ao sotaque da personagem. Ela se recusa a princípio a fotografar usando biquíni e briga com o produtor de um comercial que a pede para agir como se estivesse seduzindo alguém (capítulo 138). Os profissionais que trabalham a seu redor a chamam de "xucrinha" e "burrinha", ofendendo-a. Assim, ela tenta estimular o marido a abandonar o emprego para voltar a Paraíso. Aninha argumenta que Otávio conseguiu abrir um jornal e que Ricardo poderia trabalhar com o amigo enquanto ela ficaria com a avó, dona Ida, de quem sente muita saudade. Ao final, Aninha se conforma com vida no Rio de Janeiro, mas convence a avó a abandonar Paraíso para acompanhá-la.

Entre todas as moças de Paraíso, Maria Rosa, a filha do prefeito, é a mais "moderna", tanto no modo de se vestir e no corte de cabelo, quanto em seu comportamento. Por ter morado no Rio de Janeiro durante cinco anos e ser formada em Economia, ela costuma afirmar que o povo de sua cidade é muito ignorante e se mostra impaciente diante dos comentários maldosos sobre sua vida. Quando Ricardo e Otávio vão ao Rio de Janeiro para comprar equipamentos da rádio (13º capítulo), ela convence o pai a deixá-la ir junto. Norberto questiona o que as pessoas da cidade vão falar ao saberem de sua viagem ao lado de dois rapazes, e ela diz que está "se lixando" para o que pensam dela, pois sabe se cuidar e não é "uma maluca". Vê-se assim, que, apesar da aparência que a difere das demais jovens da

pequena cidade, a filha do prefeito mantém alguns padrões comportamentais e sexuais conservadores, apesar de sua longa estadia no Rio de Janeiro e de seu esforço para mostrar-se diferente das demais garotas locais, ou seja, um esforço para não ser uma "caipirinha".

Quando, em sua casa, o padre conta a Norberto sobre Zeca ter raptado Maria Rita (capítulo 63), Maria Rosa se admira, diz que esta é uma história de romance e demonstra que sonha em ser raptada, como Maria Rita, por um homem que a ame. Ela reclama que na atualidade não exista mais amor assim. Ou seja, a moderna Maria Rosa também conserva uma ideia tradicionalista de amor e de romance, como as demais jovens da cidade. É na viagem que faz com os rapazes ao Rio de Janeiro, que ela começa a se relacionar com Otávio. Os dois se beijam, numa boate, após ele dizer que abriria mão da rádio para ficar com ela (capítulo 18). Mas, ao voltar para Paraíso, eles não assumem um possível namoro, apesar de continuarem juntos. Maria Rosa tenta demonstrar que está confortável com a situação, mas, na verdade, se repreende por desejar que Otávio peça sua mão a seu pai, o que não acontece.

As roupas de Maria Rosa são motivo de comentários por parte das demais jovens da cidade, que, em sua maioria, costumam usar apenas vestidos simples e rodados. A filha do prefeito, por sua vez, utiliza roupas elegantes e "modernas", muitas vezes justas e curtas, e quase nunca aparece usando vestidos. Destaca-se, sem dúvida, seu vestido de noiva, que deixa Norberto e Aurora atônitos, por ser azul, justo e curto e não lembrar em nada um vestido de casamento tradicional. A mãe chama sua roupa de indecente, diz que ela é filha do prefeito e tem que dar o exemplo para as jovens da cidade e que todos vão falar mal dela, caso entre na igreja vestida de maneira tão escandalosa (capítulo 126). A jovem, entretanto, não muda sua decisão e surpreende a sociedade de Paraíso com seu vestido azul inspirado num modelo visto por ela numa revista francesa.

Ainda sobre Maria Rosa, devemos lembrar que ela se casa com Geraldo, o homem que ela tanto rejeita no princípio da telenovela. Como já vimos, há uma disputa entre Geraldo

e Otávio - que também envolve Ricardo -, em que o primeiro representa a tradição interiorana e o segundo, a modernidade carioca. Como uma das preocupações de Maria Rosa é se afastar da identidade conservadora e tradicionalista, sua tendência é se apaixonar por um dos rapazes cariocas. Aliás, o principal, senão único, motivo que a leva a rejeitar Geraldo é a rotulação dele como exemplo de um completo caipira. Mas tudo muda a partir do momento que o fazendeiro a beija, ela vai da total rejeição à paixão avassaladora e aceita seu pedido de casamento, causando uma grande reviravolta na narrativa.

Apesar da aparente contradição da mulher moderna se rendendo ao conservadorismo caipira, Maria Rosa exerce uma espécie de liderança em relação às moças de Paraíso, que sonham em mudar seu comportamento submisso mas não conseguem. Sua liderança fica clara quando ela, após a morte da mãe, é lançada como candidata à prefeitura demonstrando um desejo de representar as mulheres das pequenas cidades que quase nunca têm voz junto às autoridades estaduais e federais. Além disso, destacamos aqui um diálogo seu com Edith, quando esta última volta a Paraíso abandonada pelo namorado e, caminhando triste pela rua, encontra a filha do prefeito (capítulo 54):

Maria Rosa: “Bom dia, Edith.”

Edith: “Bom dia, Maria Rosa.”

Maria Rosa: “Tudo bem com você?”

Edith: “É, mai ou meno.”

Maria Rosa: “Eu fiquei sabendo que você e o Marcos não deram certo, né?”

Edith: “Não demo.”

Maria Rosa: “Não é o fim do mundo, sabia?”

Edith: “O que?”

Maria Rosa: “Você ter ido embora com ele e não ter dado certo. Isso acontece.”

Edith: “Acontece.”

Maria Rosa: “Posso te falar uma coisa como amiga? Se eu ligasse pra tudo que esse povo fala, Edith, eu não teria feito nada da minha vida. E muito provavelmente eu... eu seria a pessoa mais infeliz desse mundo. Ergue a tua cabeça e toca a tua vida. Não deu certo com ele, vai dar certo com outro. Homem é o que não falta nesse mundo. Ah, e bem vida, bem vinda ao grupo das moças faladas de Paraíso. Inté.”

Edith: “Inté... Ô, Maria Rosa! Brigada.”

Maria Rosa: “De nada.”

Concluimos que, no contexto geral da narrativa, Maria Rosa representa o desejo da independência e da valorização feminina. Ela rejeita a submissão tanto ao pai quanto ao marido, mas também conserva princípios tradicionais, como o comportamento sexual e o

romantismo. Enfim, através desta personagem, a obra de Benedito Ruy Barbosa parece nos dizer que o tradicionalismo da cultura interiorana não precisa estar atrelado ao machismo e à dominação masculina. É isto que Maria Rosa tenta dizer a Edith: ela não tem que se submeter a humilhações por ter tido um relacionamento mal sucedido. A ideia da "moça falada" está entranhada no imaginário da pequena cidade, e Maria Rosa não se preocupa com isto.

Concluimos que todas as personagens abordadas neste tópico são redondas. Todas elas - Maria Rita, Rosinha, Edith, Aninha e Maria Rosa - enfrentam conflitos e passam por reviravoltas durante suas trajetórias. Cada uma vive em uma ambientação específica e representa uma vertente diferente da vida interiorana. Maria Rita luta para se livrar da dominação materna, é a jovem submissa, mas sonhadora, que, aos poucos, passa a se relacionar melhor com o mundo a sua volta. Rosinha tem como principal conflito a busca pela realização amorosa, é a jovem geniosa que não tem medo do diabinho da garrafa. Edith é a "moça falada", por ter se apaixonado e abandonado a cidade para seguir Marcos. Aninha é a caipirinha cômica representada de uma maneira quase caricata, já que ela e suas matrizes culturais são motivos de piadas e desvalorização por parte dos cariocas presentes na trama. Por fim, Maria Rosa é a jovem criticada e admirada e representa uma busca de libertação feminina em relação aos valores machistas mais comuns no tradicionalismo interiorano. Há que se dizer, porém, que em todos os casos, há uma priorização dos relacionamentos amorosos.

6.10 PEÕES

Acreditamos que o grupo de personagens descrito neste tópico é o maior representante de uma valorização da cultura interiorana em "Paraíso" devido não só a seu ofício - por serem eles adeptos de uma profissão que perde espaço devido às novas formas de transporte de gado -, mas também à concentração dos causos e das canções caipiras em cenas que envolvem este núcleo. Trata-se dos pões de boiadeiro da comitiva de José Eleutério,

conhecido como Zeca ou filho do diabo (Eriberto Leão), o protagonista da trama, que, como sabemos, não se enquadra na categoria de fazendeiro por não gostar de permanecer na fazenda do pai e preferir viajar com os amigos transportando o gado comprado e vendido pelos fazendeiros da região, mesmo podendo enviá-lo em caminhões.

A comitiva de Zeca é relativamente grande, mas, aos poucos, ela se dissipa. Os peões que realmente atuam como personagens da trama são, além do próprio Zeca, Terêncio (Alexandre Nero), Zé Camilo (Daniel), Tiago (Rodrigo Sater), Juvenal (Yassir Chediak), Chico (Thommy Schiavo), Paraná (Eduardo di Tarso) e Tibúrcio (Robert Guimarães). Nas análises dos outros personagens já estudados até aqui, foi impossível não fazer referências ao protagonista. Assim, o leitor já está ciente sobre a lenda do diabinho da garrafa, que seria, devido a um pacto feito por Eleutério, o pai de Zeca, que o acompanha nos rodeios, impedindo que ele caia ou se machuque. Contudo, Zeca fica paraplégico após uma queda de um touro (capítulo 12), levando todos a questionar sua filiação.

A festa de rodeio na qual Zeca cai do touro ganha especial destaque na narrativa. Percebemos uma dedicação aos detalhes da caracterização de uma festa de interior. Vários minutos são dedicados a apresentação de cantores sertanejos, são vistas muitas imagens do público se divertindo, de bandeirinhas e barracas, bem como da arquibancada repleta de pessoas que esperam para assistir às montarias. Nos momentos que antecedem a queda de Zeca, ele aparece ao lado de outros peões quando o locutor anuncia o início da montaria e há, como acontece tipicamente nos rodeios, uma oração com a presença da imagem de Nossa Senhora Aparecida, considerada a padroeira do Brasil e protetora dos peões. Zeca observa a imagem da santa e se recorda de Maria Rita. Após o acidente, ele conta aos amigos que talvez não tenha se concentrado no touro porque pensava nos olhos da amada. Assim, passa a correr o boato de que o diabo, pai de Zeca, que sempre o acompanhara nas montarias, o abandonou por conta de seus pensamentos dedicados a uma santa.

Como sabemos, depois de muitas orações e a promessa de Maria Rita de tornar-se freira, o protagonista recupera os movimentos das pernas. Ao descobrir que o pai mandou comprar o touro que o derrubou e planeja matá-lo como uma espécie de vingança, Zeca o impede e impõe para si o desafio de "acertar as contas" com o animal. Assim, no capítulo 53, ele observa o touro e se dirige a ele, chamando-o de valente. Depois de dizer que não permitiria que Eleutério o matasse e que o animal o derrubou numa "luta justa", Zeca se aproxima e volta a montar o temido touro, sendo bem sucedido desta vez. Quando o pai o repreende, ele diz que, desta vez não poderia cair porque tinha a companhia do diabo em sua garupa.

É interessante como Zeca não só alimenta a lenda, como também parece acreditar, em alguns momentos, nela. Em situações de frustração ele invoca seu suposto pai de maneira a assustar quem está a seu redor. É o que acontece quando ele rapta Maria Rita, e Mariana decide armar os empregados de sua fazenda para matá-lo. Quando eles chegam à porta da cabana onde Zeca estava com a "santinha", o protagonista, mesmo diante das ameaças de morte, se recusa a deixar que a amada vá embora com a mãe. Zeca então desafia os empregados que acompanham Mariana a atirarem e, em seguida, invoca o demônio: "Valei-me meu pai. Valei-me sataná! Valei-me cramulhão!", assustando a todos e levando um tiro de raspão. O telespectador então é levado a questionar se foi o diabo quem impediu que Zeca fosse assassinado. Entende-se que a própria narrativa alimenta a lenda, questiona, coloca dúvidas para que o público pense a respeito, ou seja, as lendas, por mais que pareçam absurdas, podem ou não ter seu fundo de verdade, no contexto da telenovela.

Zeca é conhecido como peão-doutor, por ter se formado em agronomia e direito durante o tempo em que viveu no Rio de Janeiro. A visão de mundo do protagonista revela uma valorização da vida interiorana por ele abandonar o Rio de Janeiro e duas carreiras bastante promissoras para voltar ao local de origem e seguir uma profissão condenada à

extinção. O pai insiste para que ele ajude com os assuntos da fazenda, mas Zeca prefere as estradas e a companhia dos amigos. A amizade, aliás, é uma das vertentes mais exploradas na trajetória de Zeca. No primeiro capítulo ele aparece andando a cavalo e conversando com os peões Zé Camilo e Terêncio e lembra dos amigos que deixou no Rio de Janeiro: Ricardo e Otávio. Ele conta que os três costumavam saltar da Pedra da Gávea de parapente, o que leva Terêncio e Zé Camilo a apelidar os cariocas de "peões-voadores". Já no primeiro capítulo é evidente a comparação da vida que Zeca levava em sua época de faculdade com a vida que leva como líder de uma comitiva de peões. Ele diz que não sente falta do Rio de Janeiro, mas quanto estava lá sentia falta das boiadas e das estradas.

As imagens de paisagens são muito exploradas quando Zeca sai em comitiva. Quando questionado sobre não seguir uma das carreiras para as quais estudou e também não ajudar o pai na fazenda, ele se justifica dizendo que gosta de dormir nas pousadas olhando as estrelas, que não abriria mão de viagens tão lindas e que, sendo filho do diabo, não poderia "ter parada na vida". Contudo, quando pensa que Maria Rita já se tornou freira, ele decide se casar com Rosinha e permanecer na fazenda, ajudando o pai e chegando a se pré-candidatar à prefeitura de Paraíso. Tudo isto porque se sente triste e frustrado, sem motivação para continuar fazendo suas viagens. Quando aceita o convite de Norberto para ser seu candidato (capítulo 73), Zeca diz que precisa se ocupar com trabalho para esquecer Maria Rita e eles iniciam uma conversa bem humorada sobre uma possível propaganda política que pediria às pessoas para votarem no "filho do demo" para governar o Paraíso. Contudo, sua pré-candidatura não dura muito, Zeca continua desmotivado e conclui que seria muito difícil assumir todas as responsabilidades da administração da cidade, além da fazenda do pai, decidindo renunciar à candidatura (capítulo 92).

Numa de suas raras visitas à igreja (capítulo 73), Zeca toca um crucifixo e diz que nada é mais forte que o poder de Deus, nem o grande amor que ele sente por Maria Rita, já

que ela teria preferido se tornar freira a ficar com ele. Ele, de cabeça baixa, conclui que foi uma bobagem o filho do diabo tentar vencer Deus. Esta cena pode ser interpretada tanto como uma desmistificação da lenda, já que o filho do diabo não entraria em uma igreja, quanto um reforço dela, já que Zeca se autointitula como filho do diabo que tentou disputar com Deus pelo amor de uma jovem. É interessante o posicionamento de câmera neste contexto: o crucifixo está acima dos olhos de Zeca, ele olha para cima para se referir a Deus, como se se sentisse bem menor que ele. Ao contrário, a imagem de santa Rita no quarto de Maria Rita está abaixo dos olhos de todos, é preciso que ela e a mãe se ajoelhem para terem os olhos na altura da santa. Assim, percebemos uma atitude humilde do protagonista que, apesar dos boatos que o cercam, se posicionaria abaixo de Deus, enquanto Mariana, que costuma dar ordens à santa, a observa de cima para baixo.

Durante sua estadia na fazenda, os amigos peões permanecem ao lado de Zeca. Destacam-se Terêncio e Zé Camilo, seus melhores amigos, que possuem personalidades quase opostas. Enquanto o primeiro é muito transparente e não consegue esconder seu interesse por Rosinha, por quem se apaixona à primeira vista, o segundo se mostra misterioso, não fala de seu passado e, apesar de conquistar muitas mulheres por onde passa, não se envolve emocionalmente com nenhuma delas. Já os demais peões - Tiago, Juvenal, Chico, Paraná e Tibúrcio - praticamente não são explorados em cena, apenas fazem alguns comentários curtos sobre os conflitos enfrentados por Zeca ou sobre o fim das comitivas, e aparecem nas rodas de viola e no galpão onde dormem na fazenda de Eleutério, unicamente representando os amigos de Zeca. Tiago e Juvenal ganham maior notoriedade por tocarem e cantarem as modas de viola junto a Zé Camilo, sendo chamados peões-violeiros.

Terêncio tem como bordão as palavras "papagaio, periquito!", que ele repete sempre que se admira com algum fato, acrescentando certa comicidade à narrativa. Ele é rejeitado por Rosinha e chega a se envolver com Edith, ocasião na qual mostra seu lado audaz, quando

briga para defender a moça (capítulo 101), chegando a quase ser preso, e também quando ameaça matar Marcos (capítulo 111), o ex-namorado dela que volta a Paraíso para buscá-la. Assim, o peão sensível e bom amigo, se transforma num homem destemido e valente. Contudo, Terêncio desiste de Edith quando descobre que o casamento de Rosinha e Zeca pode ser anulado, mas, mesmo assim, age de maneira intimidadora na presença de Marcos, dizendo que o engenheiro é um moleque de sorte por ele estar calmo naquele dia.

A vertente mais explorada da personalidade de Terêncio é a de bom amigo de Zeca, demonstrada em várias situações. Ele renuncia, por exemplo, à liderança da comitiva para ficar ao lado do protagonista na fazenda quando este está paraplégico. Além disso, Terêncio, mesmo apaixonado por Rosinha, não rompe com o amigo na ocasião em que Zeca pede a irmã de criação em casamento. Se compararmos, na perspectiva da amizade com Zeca, as atitudes de Terêncio e de Otávio, podemos compreender que o primeiro representa o bom caráter que coloca a amizade acima de tudo e abre mão até do grande amor de sua vida em favor do amigo. Já o segundo, representa uma amizade superficial, já que, apesar dos muitos anos vivendo juntos no Rio de Janeiro, Otávio não hesita em se aproximar de Maria Rita e tentar conquistá-la, mesmo conhecendo toda a história de amor entre ela e Zeca. De amigos, os dois se tornam rivais, enquanto Terêncio apoia Zeca em qualquer circunstância. Podemos ir além, e pensar que, entre os amigos de Zeca, o escolhido para ser seu rival em termos do romance com Maria Rita não foi um dos peões, representantes da cultura interiorana, e sim um amigo vindo do Rio de Janeiro, representante do progresso, da modernidade, que pode envolver, na visão de mundo retratada na telenovela, a traição a uma amizade.

É o apego à profissão de peão de boiadeiro que une Zeca aos amigos Terêncio e Zé Camilo. Em várias cenas eles, ao redor da fogueira, ouvem o peão-violeiro entoar canções caipiras de cunho saudosista, reclamam da modernização do transporte de gado, do

asfaltamento e relembram seu passado, como ocorre no 9º capítulo, em que Terêncio, muito emocionado, lembra de seu pai:

Terêncio: “Essa história de levar boi pra cima e pra baixo de caminhão veio desde o tempo que meu pai ainda era vivo. O véio nunca se conformou com isso. Dizia que não era certo tratar os pobre dos animais daquela maneira. A verdade é que mais dia menos dia ele sabia que os caminhão ia tomar o lugar das comitiva.”

Zeca: “É, cê falou uma verdade peão.”

Terêncio: “Antigamente as comitivas cruzava as estradas. Hoje se você ver uma já é milagre.”

Zeca: “É o preço do progresso, meu amigo. O preço do progresso.”

Terêncio: “É.. esse diacho desse progresso. Esse diacho desse progresso acabou com ele, peão. Acabou com ele. Foi perdendo o gosto pelas estrada, rareando as viagens. Quando a gente tava se preparando pra... tava se preparando pra sair em comitiva ele acordou com os olho fundo, cabelo branquinho, branquinho, apanhou o berrante e jogou pra mim. Disse pra eu seguir viagem sozinho que ele tava cansado demais de continuar nessa lida. Foi a última vez que eu vi ele, peão, sentado na porta de casa olhando a comitiva partir. O cachorro bragado sentado no pé dele assim.”

Zeca: “Que diacho, homem. Para com isso que tá fazendo a gente chorar!”

[...]

Terêncio: “Da comitiva dele não sobrou ninguém. Uns foram ser peão na fazenda, outros viraram motorista de carreta, se perderam nas estrada. Nunca mais soube de ninguém.”

Zé Camilo: “Nosso amigo hoje tá com o coração cheio de saudade, peão.”

Zeca: “Deixa ele Zé Camilo. Deixa ele.”

Terêncio: “Meu pai costumava dizer que nessa vida a gente tem que saber a hora de montar e a hora de apear. Eu tô achando que a minha hora de apear tá chegando.”

Zeca: “É, larga de bobagem homi. Nessa comitiva ninguém vai apear tão cedo”

Zé Camilo: “Eu só vou apear no dia que eu morrer. Ou quando não tiver mais ninguém nesse mundo que queria ouvir minha viola. [...]

Terêncio: “Fui criado na garupa dele, Zé Camilo. Tudo que eu sei eu aprendi com ele na lida.”

Zeca: “O pai dele era ponteiro, Zé Camilo. Dos bons.”

Terêncio: “Um dia ele comprou, eu era menino, ele comprou uma cartilha e me deu. Eu lembro como se fosse hoje, ele sentou perto da fogueira assim e começou a me ensinar o bê-a-bá . Passando as letras, misturando uma palavra com a outra. Ele era um homem xucro, mas tinha um coração que não cabia dentro do peito dele.”

Zeca: “Querida ter crescido que nem você, montado na garupa de um pai peão. Perdido por essas estradas.”

Zé Camilo: “Ora, tá reclamando do que homi? Cê cresceu foi cercado de conforto.”

Zeca: “Não tô reclamando de nada, Zé Camilo. Até mesmo porque cada um tem o seu destino. Não é memo?”

Terêncio: “Eu aprendi a tocar berrante com ele. O velho Isidoro. Ocê quando toca me lembra ele.”

Zeca: “Para de falar bobagem, homi.”

Terêncio: “Tô falando sério, tô falando sério. Tem hora que cê toca que parece que ele tá chegando.”

Zeca: “Tá certo, tá certo peão. Eu vou tocar um pouquinho em homenagem ao velho Isidoro. Quem sabe assim você não aquieta esse coração. Dá oberrante aqui, peão.”

Quando os peões falam em "apear" eles querem dizer "abandonar a profissão", e isto é dito, como fica visível no diálogo transcrito acima, num tom muito melancólico e saudosista. Nas cenas em que esta questão é abordada, todos eles parecem concordar que sua profissão está condenada a decadência, já que as estradas agora são asfaltadas e o gado é

muito mais fácil e rapidamente transportado em caminhões. Suas referências ao passado, mostram, porém, que a profissão de peão de boiadeiro já foi mais valorizada. Quando Terêncio fala do ofício do pai ele parece se orgulhar, mas se entristece porque já não se encontram comitivas pelos interiores do Brasil. Cabe lembrar aqui que a segunda versão de "Paraíso" se passa no interior do Mato Grosso e não de São Paulo, porque neste último estado já não existem comitivas de peões que transportam gado, o que tornaria a trama inverossímil.

O lamento de Terêncio se estende aos outros peões. Numa conversa, que começa bem humorada, os amigos peões dizem a Zé Camilo que ele vai acabar sendo obrigado a se casar pelo pai de alguma das moças que conquistou e vai viver rodeado por filhos (capítulo 157). Zé Camilo então, melancolicamente, diz que não vai colocar filhos no mundo por não ter o que ensinar a eles:

Zé Camilo: “Eu me fiz boiadeiro na garupa do meu pai, Terêncio. Foi ele que me ensinou a trançar o laço, a apertar as barrigueira do meu cavalo, a cercar uma novia desgarrada no pasto e vortá ela pro rebanho. Foi ele que me ensinou os toque do berrante, as primeira moda de viola. Nunca vi nesse mundo um homi igual meu pai, Terêncio.”

Terêncio: “Mas ocê diz aí que não tem nada pra ensinar?”

Zé Camilo: “Ensinar pra mim não tem serventia, não tem. As carreta tomaram conta das estrada com a boiada confinada dentro delas. No lugar do berrante o som das buzina. Os posto de gasolina tomaram o lugar das pousada, Terêncio.”

Terêncio: “Nunca vi ocê falar assim, Zé.”

Zé Camilo: “Escuta o que eu tô dizendo, peonada. O preço do progresso é o finar da nossa história. Quando a tristeza apertar eu vou fazer uma moda de viola pro último boiadeiro que morreu de saudade. Que morreu de saudade.”

Zé Camilo é o responsável pela música e a animação das noites nas pousadas quando Zeca viaja com a comitiva. Conhecido como peão violeiro, ele canta, acompanhado por Tiago e Juvenal, tentando distrair os amigos diante de seus problemas. As canções entoadas por ele serão tratadas mais detalhadamente no próximo capítulo, cabe lembrar aqui unicamente que é nas cenas em que os peões se reúnem à noite ao redor da fogueira que a cultura interiorana é mais destacada na narrativa, através tanto das canções e causos contados quanto das conversas sobre a vida nas estradas e na fazenda. Neste contexto, percebemos que a exploração de espaços que não se limitam à casa dentro dos limites da fazenda de Eleutério coincide com as

colocações de Cândido (2010) sobre o lar do caipira não se resumir a uma única construção. Assim, ganham destaque os espaços de lazer ao ar livre onde ocorrem as rodas de viola, o galpão onde dormem os peões, o espaço da ordenha e toda a fazenda, por onde caminham e cavalgam os principais personagens.

Entre os peões da comitiva de Zeca, Zé Camilo é o único que não abre mão da vida nas estradas. Apesar da tristeza pelo fim da profissão, os demais peões pensam na possibilidade de trabalharem na fazenda ou comprarem seu próprio sítio, para constituírem família e permanecerem no local, abandonando as viagens. Mas o peão violeiro em nenhum momento cogita fazer o mesmo. No último capítulo, ele vai embora de Paraíso sozinho, depois de entregar a Zeca o telegrama com a confirmação da anulação de seu casamento religioso com Rosinha, impedindo que o amigo o acompanhe em sua viagem. Os demais peões permanecem na fazenda.

O personagem interpretado pelo cantor Daniel teve seu nome original modificado a pedido do mesmo, para homenagear o pai, que se chama José Camilo e nasceu numa fazenda chamada Paraíso. A personalidade do peão-violeiro é envolvida em mistério e ele não gosta de falar sobre seu passado. Quando Terêncio se casa, porém, ele, emocionado, acaba revelando a Tobi que nunca vai fazer o mesmo porque foi abandonado por um grande amor do passado (capítulo 167). Com exceção desta cena e das referências a seu pai não encontramos mais informações sobre suas origens, não por se tratar de um personagem plano, mas sim porque o mistério faz parte de sua personalidade. Zé Camilo se mostra desconfiado e tímido. Gosta de cantar para os amigos ao redor da fogueira, mas hesita em se apresentar na rádio da cidade quando Ricardo o convida pela primeira vez. Com incentivo, quase exigência, de Terêncio, ele se acostuma à ideia e acaba vencendo o festival de viola promovido por Geraldo.

Além das cenas de valorização interiorana envolvendo os peões que ocorrem na fazenda, nas pousadas e nas estradas, merecem destaque as cenas em que Zé Camilo e Terêncio acompanham Zeca numa viagem ao Rio de Janeiro na tentativa de tirar Maria Rita do convento (capítulo 77). Os dois peões, assim como ocorre com Aninha, são surpreendidos pelas diferenças culturais, a começar pelo momento em que eles chegam à cidade e entram em um táxi para irem ao hotel, enfrentando o trânsito congestionado e o barulho das buzinas:

Terêncio: “Que diacho! Isso aqui é pior que estouro de boiada.”

Zeca: “Ocê ainda não viu nada, Terêncio. Cê ainda não viu nada, homi.”

Zé Camilo: “Prefiro montar burro brabo do que ficar no meio duma confusão dessa aqui. Eu heim.”

Zeca: “É final de expediente, Zé. O povo tá voltando do trabalho.”

Terêncio: “Trabaiá o dia inteiro e ter que enfrentar essa confusão ainda? Papagaio periquito, viu! Por isso que esse povo da cidade é tudo doido varrido.”

Zé Camilo: “No meio duma barueira dessa, cê pode tocar o seu berrante o quanto cê quiser, peão, que ninguém vai lhe ouvir.”

Na cena seguinte eles aparecem em frente à praia e Zeca chama os amigos de capiaus ao perceber sua perplexidade. Eles comparam o mar com o rio Araguaia e Terêncio diz que "empaca" para não entrar no mar. Enquanto Zeca vai ao convento, os dois amigos decidem caminhar pela praia e se admiram pela maneira indiscreta que as mulheres os observam, além da forma como elas se vestem. Em seguida, Zeca os encontra reclamando das queimaduras provocadas pela exposição ao sol devido à permanência prolongada na praia. O protagonista diz que eles deveriam ter usado protetor solar ao que Terêncio responde que, trabalhando como peão, passou a vida inteira exposto ao sol e nunca se machucou tanto. Em outra cena eles quase são presos por não terem dinheiro para pagar a conta de uma boate. Enfim, mais uma vez os representantes da cultura caipira são retratados como despreparados para o cotidiano das grandes cidades. As cenas de Terêncio e Zé Camilo no Rio de Janeiro são todas cômicas e mostram o choque cultural. Eles acabam concluindo que a cidade maravilhosa é uma "desgrama" e que seu lugar são as estradas interioranas. É interessante observar que, enquanto Zeca adapta seu vestuário às roupas usadas no Rio de Janeiro, seus dois amigos permanecem usando roupas de peão, com botas, fivela e até o chapéu.

Concluimos assim que Zeca, Terêncio e Zé Camilo são personagens redondos, explorados em diferentes aspectos, com conflitos a serem enfrentados e mudanças de perfil ao longo da trama. Por outro lado, assistindo a todos os capítulos da telenovela, não encontramos em nenhum deles a exploração de qualquer aspecto da vida dos demais peões, sendo eles, portanto, personagens planos tipificados e figurativos, ou seja, personagens que compõem a cena, que são importantes para representar uma classe de trabalhadores cujo ofício está em decadência, mas não são retratados de maneira individual ou aprofundada.

6.11 RELIGIOSOS

A religiosidade é uma temática muito comum em telenovelas interioranas provavelmente devido ao fato de ser ela uma das características da própria cultura caipira, no que se refere ao catolicismo e ao culto a um santo padroeiro. Assim como ocorre com as autoridades, padres e freiras chegam a ganhar um destaque quase fundamental nestas narrativas. "Paraíso", sendo a história do romance entre o filho do diabo e a santa, sem dúvida tem a religiosidade entranhada em sua composição. Assim, a figura do padre Bento (Carlos Vereza), o pároco local, ganha destaque tanto quando tenta auxiliar na solução de conflitos dos demais personagens quanto quando se esforça para resolver os problemas da própria Igreja.

Padre Bento, que cuida de projetos sociais na cidade de Paraíso relacionados a um asilo de idosos e a crianças carentes, reclama em várias cenas da falta de doações por parte dos fiéis de sua igreja. Ele chega a pedir que Norberto, caso consiga a verba junto ao governo estadual para a construção da ponte, reserve uma pequena parte para que ele compre farinha para fazer hóstias, já que teme não conseguir oferecer nem isso aos fiéis em virtude da falta de oferendas. Para solucionar a questão, ele se torna um exímio jogador de sinuca e frequenta o bar do Bertoni, onde faz apostas com Geraldo e consegue o dinheiro para pagar as contas da igreja e do asilo. São muitas as cenas em que o padre mostra suas habilidades, encaçapando

bolas em posições muito difíceis. Quando questionado sobre um possível vício no jogo (segundo capítulo), ele afirma: “É aqui que eu venho buscar o dinheiro das esmolas que vocês negam para a minha igreja, pras crianças pobres, pros meus velinhos!”.

Além do gosto pelo jogo de sinuca, o padre também se mostra um grande apreciador do pecado da gula, já que nunca recusa nenhum alimento ou bebida oferecido nas casas que visita, sempre dizendo que vai comer mais um pouco para não fazer desfeita. Assim, ele protagoniza cenas engraçadas que o aproximam das famílias locais, tornando-o, mais que um líder religioso, um amigo muito presente no cotidiano dos diferentes moradores de Paraíso, sobretudo do prefeito Norberto. Por outro lado, o padre demonstra uma grande retidão de caráter e não aceita injustiças nem subornos. Ele se recusa a jogar com Geraldo quando este está bêbado e ameaça Eleutério e Zefa com a excomunhão quando estes tentam oferecer doações para a igreja em troca de uma agilização do processo de anulação do casamento de Zeca e Rosinha.

O padre está presente nas ocasiões da deflagração de vários conflitos da trama, como o divórcio de Norberto e Aurora, o triângulo amoroso entre Edith, Marcos e Terêncio, e, claro, o amor impossível entre Maria Rita e Zeca. Ele se opõe a Mariana por ela desejar, e até exigir, que a filha siga a vida religiosa, ainda que este seja um grande sacrifício para Maria Rita. O pároco afirma que o jugo de Jesus é fácil de carregar e pede a Maria Rita, quando ela sai do convento, que se mantenha firme em sua decisão e não se submeta às paranoias da mãe. Enfim, por fazer parte da história da cidade de Paraíso e do cotidiano de seus moradores, por participar dos conflitos de vários personagens além de ter os seus próprios, e por ter sua personalidade explorada em vários níveis, padre Bento desempenha, na narrativa, a função de personagem redondo.

Mariana (Cássia Kiss), a mãe de Maria Rita e principal antagonista da trama, está classificada aqui como religiosa por sua principal, senão única, função na trama ser a de

beata. Classificamos como donas de casa e mães as personagens cuja principal preocupação é o bem estar familiar, o futuro dos filhos e os cuidados com o lar, o que não acontece com Mariana. Sua única preocupação parece ser tornar a filha freira e convencer a todos de que Maria Rita é uma santa. Quando a filha tenta convencê-la de que seu destino pode ser se casar e ter filhos, a mãe diz que prefere morrer a vê-la "cometendo este pecado". Na verdade, ela quer que a filha siga o destino que ela sonhou para si, já que se casou com Antero contra sua vontade, pois não desejava outra coisa senão "servir a Deus". Quando a filha a questiona sobre seu casamento, ela afirma que a união com Antero estava nos desígnios de Deus, pois, sem se casar, ela não teria tido uma filha santa. Enfim, sua religiosidade beira a loucura.

A beata inventa que teve sonhos, para incentivar a filha a seguir a carreira religiosa: ora diz que sonhou com a filha feliz vestida freira com muitas crianças ao seu redor, ora afirma que em seu sonho a filha entrava na igreja vestida de noiva, porém morta, em um caixão. Mariana também proíbe a filha de rezar por Zeca depois que ele, parcialmente curado, decide ir ao médico para saber sobre seu real estado. Para a beata, a ida ao médico é uma prova de que ele não acredita no milagre feito por Maria Rita, a quem ela chama de "minha santinha". Ela também tem um jeito peculiar de se referir a Deus, chamando-o de "Nosso Senhor Jesus Cristo Amém", o que torna suas cenas cômicas e ressalta sua caracterização como beata.

São muitas as cenas cômicas envolvendo Mariana, entre elas destacamos sua tentativa de "defumar" o marido após uma visita dele à fazenda de Eleutério (sexto capítulo). Ela diz que Antero esteve nas terras do demônio e o trouxe consigo. Quando ele conta que comeu bolo e bebeu café com Eleutério e Zeca, a esposa diz que vai providenciar salmoura para que ele "coloque tudo para fora" e manda que ele tome banho para que ela possa queimar suas roupas. Antero se irrita e grita com a esposa, sendo acalmado pela filha. A beata também

diz, em várias cenas, que Eleutério e o filho exalam cheiro de enxofre e que o som do berrante tocado por Zeca é a voz do demônio chamando as almas para o inferno.

Na ocasião em que, querendo impedir que Maria Rita vá para o convento, Zeca a intercepta na estrada e a leva para a cabana de Chico Mulato (capítulo 60), Terêncio e Zé Camilo seguram o cavalo condutor da charrete de Mariana para que ela não siga o casal, e a beata então esbraveja:

Ela é prometida de Nosso Senhor Jesus Cristo! Deus há de amardiçoar ocês! Deus há de amardiçoar ocês. Ocês larga esse cavalo, larga esse cavalo, eu tô mandando! Ocês há de sofrer as tormenta do inferno! Ocês há de não ter paz, um minuto de paz na vida docês! Ocês há de secar que nem árvore carcomida. Na terra onde ocês pisar não há de nascer nem erva ruim. A água que ocês beber há de ser sargada. Ocês vão morrer de sede e de fome. De sede e de fome! E o reino do inferno há de ser o solo sagrado d'ocês por toda a eternidade, amém! Sorta ele! Sorta esse cavalo!

Os dois amigos peões ouvem perplexos as palavras dela, tentam dizer que Zeca quer apenas conversar com Maria Rita, mas não adianta. Por fim, eles soltam o cavalo e Mariana sai com a charrete, muito perturbada. Em uma outra ocasião, ao ouvir o berrante tocado por Zeca, ela pede que santa Rita o derrube novamente do touro ou do cavalo, para que ele perca novamente os movimentos e seja impedido de ir em busca de Maria Rita (capítulo 125). Antes disso, porém, na ocasião da paraplegia do protagonista, logo no início da telenovela, na esperança de que ele volte a andar e as pessoas definitivamente acreditem que sua filha é uma santa, Mariana vai com Maria Rita à fazenda de Eleutério para rezar pelo rapaz, mas antes exige que o diabinho da garrafa seja retirado da casa para que "sua santinha" entre. É claro que seu pedido não é atendido, pois ela nunca viu a garrafa com o diabinho e Eleutério afirma que não tem diabo nenhum. Ao conversar com Zeca, Mariana fica surpresa com sua maneira de pensar sobre Deus e, temporariamente, acredita que ele realmente não é filho do diabo. Mas, quando descobre a paixão dele por sua filha, ela volta a chamá-lo de demônio, o que se segue durante toda a narrativa.

Aos poucos, Mariana acaba admitindo a possibilidade de sua filha não ser uma santa e aceita que ela se case, desde que não seja com Zeca. Mariana surpreende o público quando

deixa de ir diariamente à missa dizendo que "tudo um dia cansa" e quando repensa sobre seu casamento e parece se arrepender de ter rejeitado o amor do marido durante tanto tempo. Além disso, ela se mostra incomodada quando a filha passa a viver na pensão de dona Ida, pois acha que Maria Rita a odeia. Mariana também se comove com o sofrimento da filha quando Zeca a rejeita por ciúmes de Otávio. Enfim, a mãe da protagonista não deixa de ser uma beata, mas sua personalidade sofre modificações ao longo da trama. Ela alterna momentos de lucidez com momentos de pura paranoia, mas também vai da caricatura à mulher frustrada por não ter seguido o destino que sonhava e procurar a realização pessoal através da filha. Portanto, diante de seus conflitos e de suas mudanças, entendemos que Mariana é uma personagem redonda, que surpreende e diverte o público. Apesar de se passar por uma personagem plana caricata em várias cenas, aos poucos o telespectador é levado a compreender seus conflitos, suas frustrações e seus motivos para agir de maneira tão irreduzível quando o assunto é a vida da filha.

Quando Maria Rita vai para o convento, no Rio de Janeiro, entram em cena as figuras da Irmã Matilde (Larissa Vereza) e da Madre Superiora (Anamaria Barreto). A primeira se torna, aos poucos, amiga de Maria Rita. Ela se preocupa diante da aflição que a jovem sente estando trancada no convento e consegue fazer com que a protagonista conte sua história e revele sua indecisão em se tornar freira ou não. A Irmã compreende que a vida religiosa é um desejo da mãe beata e não de Maria Rita, e tenta orientá-la para que ela tome uma decisão mais acertada. Quando a protagonista se recusa a voltar para casa para visitar os pais, a freira compreende que ela está no convento tentando se esconder dos conflitos que precisa enfrentar. Assim, Irmã Matilde é uma personagem-escada, que só existe em função de Maria Rita e tem a única tarefa, na narrativa, de ajudá-la a enfrentar seus conflitos e tomar decisões. Portanto, também é uma personagem plana tipificada.

Por fim, a Madre Superiora é uma personagem figurativa, representa a autoridade e a sensatez no ambiente do convento, sendo uma personagem plana tipificada: uma freira que comanda o convento e, percebendo que Maria Rita não se adapta ao local, decide mandá-la de volta para casa. Sua participação na narrativa não recebe maiores proporções e suas características pessoais não são exploradas.

Esgotamos assim, a totalidade dos personagens da telenovela analisada. Faremos, no próximo tópico, mais algumas observações sob um ponto de vista mais geral a respeito dos elementos que compõem a sociedade da pequena cidade fictícia de Paraíso.

6.12 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE OS PERSONAGENS DE "PARAÍSO"

Na análise de personagens presente acima, o leitor provavelmente notou a ausência de referências a vilões, o que é, no mínimo, intrigante, já que o melodrama é uma das matrizes culturais da telenovela, o que a leva a ter quase sempre as figuras do bem e do mal muito fortemente demarcadas. Contudo, apesar das figuras de Deus e do diabo, do diabinho e da santa, não há uma oposição tão forte entre vilões e mocinhos nesta obra de Benedito Ruy Barbosa.

A despeito da recorrência das características do melodrama no que se refere a existência de uma grande história de amor impossível, o autor parece tentar evitar que seus personagens sejam caricatos, principalmente quando se trata de vilões. Pode-se dizer que em “Paraíso” a principal vilã seria Mariana, por estar disposta a tudo para fazer com que a filha siga a vida religiosa, mas seu ponto de vista é abordado e ela não chega a ser uma vilã tradicional, que pratica o “mal pelo mal”. De acordo com Barbosa, esta recusa a uma vilania mais severa está presente em toda a sua obra:

O caráter é o que marca os meus personagens – o bom caráter, a determinação para a luta, a crença nos valores positivos. Não que eu seja moralista. Mas existem coisas

que procuro preservar nas minhas novelas. [...] Embora, numa história, você tenha que lidar também com o outro lado, o da maldade. Mas detesto novela maniqueísta. O [Antônio] Fagundes até dá risada disso. Ele diz que eu nunca consigo fazer o mal para valer. Na vida, você não tem a maldade pela maldade. Se você bater um papo com alguém que tem 10, 15, 20 crimes nas costas – eu já fiz isso, já entrevistei preso na penitenciária -, vai descobrir uma vida desgraçada na nascente. De repente, aquela foi a forma que ele encontrou de se defender da vida. É mal orientado, claro. Mas o homem é produto do meio. Você não pode achar que, de uma vida miserável, vai nascer um santo. Quando nasce, é santo mesmo. Maldade pela maldade, então, é coisa de conto de fadas. Tem lá a bruxa malvada contra a fada boazinha. Mas isso não existe na vida real. Eu acho que todo ser humano tem alguma coisa que se salva. E tento mostrar isso (BARBOSA, 2008, p. 236).

Assim, vários dos personagens que analisamos têm seus momentos de vilões e seus momentos de mocinhos. Otávio, por exemplo, é o jovem idealista que busca fundar seu jornal e praticar o jornalismo isento, mas também é o homem que, em certa altura da trama, atrapalha a união do casal protagonista, depois de os dois já terem passado por grandes dificuldades e o público já não suportar mais a espera por vê-los juntos. Rosinha é a meiga mocinha interiorana, mas também é a geniosa jovem que exige providências do diabo para que Zeca se case com ela. Geraldo é o fazendeiro apaixonado disposto a tudo para conquistara amada, mas também se revela um grande estrategista na política e nos negócios, sendo capaz de manipular seus adversários. Mariana é a beata paranoica que atrapalha a vida da filha exigindo que ela se torne freira, mas também é uma mulher triste e frustrada por ter sido obrigada pelo pai a se casar quando seu desejo era seguir a vida religiosa. Enfim, nos deparamos, em "Paraíso", com personagens complexos, que são explorados em várias nuances.

No que se refere à relação ou oposição entre o campo e a cidade dentro da narrativa, confirmamos nossas suspeitas de que, de maneira geral, há uma valorização da vida interiorana que não dispensa a comparação com a vida citadina. Detectamos a presença das cristalizações de visões sobre campo e cidade enumeradas por Williams (2011), como a associação do campo à vida natural, à simplicidade e à tranquilidade, além das ideias

negativas de atraso, limitação e ignorância, e a associação da cidade ao saber e às comunicações, mas também ao barulho e à poluição.

Quando a interação ou o conflito entre estas duas vertentes acontece em "Paraíso", a representante metropolitana é sempre a cidade do Rio de Janeiro retratada por meio de seus cartões postais e das praias da Zona Sul, como era previsto. A valorização do interior é materializada na ideia de prosperidade associada às fazendas, no deslocamento de pessoas do Rio de Janeiro para Paraíso decididas a ali permanecerem, nas imagens de exaltação da natureza, no saudosismo tão presente no núcleo dos peões e nas muitas cenas dedicadas aos causos e às canções sertanejas. Por outro lado, há também uma crítica à atuação negativa exercida pela fofoca nas pequenas cidades e à despreocupação ou falta de conscientização política nestes locais.

Nos chamou atenção o fato de os personagens jovens que saem de Paraíso para estudar irem direto ao Rio de Janeiro, um local tão distante e tão diferente do estado do Mato Grosso, onde se localiza a cidade fictícia. Nossa conclusão é de que, mais uma vez, a maneira mais fácil encontrada para retratar o "outro", ou seja, o metropolitano, foi recorrer ao já conhecido universo da Zona Sul carioca, tão explorado em telenovelas. Seria mais complicado retratar, por exemplo, Cuiabá, que só aparece em "Paraíso" como o lugar para onde Rosinha foi levada às pressas depois de passar muito mal. Todavia o universo do Rio de Janeiro é retratado apenas em momentos pontuais da narrativa, nas viagens curtas feitas por alguns personagens¹⁷, já que os anos de estudo de Maria Rita, Maria Rosa e Zeca não são mostrados. É claro que se torna inverossímil que só se viaje para o Rio de Janeiro em "Paraíso", ou seja, que, com tantos destinos possíveis para a compra de equipamentos, a visita ao médico e a lua de mel, só se escolha a cidade maravilhosa. Mas esta situação já era prevista

¹⁷ Ricardo, Otávio e Maria Rosa vão resolver assuntos da rádio; Ricardo e Aninha vão procurar anunciantes também para a rádio; os mesmos personagens viajam em lua de mel e acabam permanecendo em terras cariocas; Zeca viaja para ir ao médico e completar sua recuperação da paraplegia; Zeca, Terêncio e Zé Camilo vão tentar tirar Maria Rita do convento; Zeca viaja em lua de mel com Rosinha.

na ocasião de elaboração deste projeto, pois sabemos da força e da predominância da cultura Zona Sul na teledramaturgia brasileira.

A nosso ver, "Paraíso" cumpre seu papel como telenovela rural no contexto geral da teledramaturgia brasileira. Como vimos, a trama se propõe a mostrar e valorizar a vida interiorana e o faz de diversas maneiras. Com exceção de Ricardo, todos os personagens cariocas que chegam à pequena cidade ali se estabelecem e, com exceção de Aninha e sua avó, nenhum personagem local decide abandonar a cidade. Vale lembrar ainda que Aninha não passa a viver no Rio de Janeiro por vontade própria e não se adapta à nova vida. Já Zé Camilo vai embora no último capítulo, mas o faz para continuar exercendo a profissão de peão de boiadeiro viajando pelas estradas interioranas, que é o que ele pretende desde o início da trama. Além disso, ele sai da cidade para continuar circulando pelo interior, e não a troca pela metrópole.

Como vimos, muitos resquícios da cultura caipira tradicional apontados no segundo capítulo deste trabalho foram encontrados em "Paraíso", como a rudeza do homem do campo, a desconfiança que caracterizou vários dos moradores da pequena cidade, a religiosidade, as relações de compadrio, as práticas de auxílio mútuo, um linguajar próprio, a música e, principalmente, os causos. Podemos classificar o conflito central da telenovela, o amor impossível entre uma suposta santa e um suposto filho do diabo, como um grande causo caipira, tendo como princípio a colocação de Martín-Barbero e Germán Rey (2004) relativa à ligação entre a telenovela e a cultura oral, que possibilita a exploração, nas narrativas televisivas, do universo das lendas de heróis e dos contos de terror e de mistério que se deslocaram do campo até a cidade. Finalmente, podemos detectar também o mesmo tipo de memória saudosista encontrado na literatura britânica por Williams (2011), nas cenas dos peões em que eles lamentam a decadência de sua profissão.

Concluindo este capítulo, lembramos que, por outro lado, encontramos em "Paraíso" a retratação de uma sociedade que em nada se assemelha economicamente às tradicionais comunidades caipiras, que praticavam a economia autárquica. Na cidade de Paraíso há um grande destaque para os estabelecimentos comerciais, em especial o bar de Bertoni e a farmácia de Vadinho, onde os moradores da cidade e das fazendas vão fazer suas compras. Além disso, sobressaem-se as ações de merchandising de lojas como a Ricardo Eletro e o banco BMG, que são associados à ideia de progresso, num município considerado, por seus próprios habitantes, tão atrasado.

7 A MÚSICA EM CENA EM "PARAÍSO" COMO ELEMENTO CARACTERÍSTICO DA CULTURA CAIPIRA

De repente, vem uma canção qualquer e logo nos seduz
E a verdade que ninguém podia ver surge a olhos nus¹⁸

De acordo com Righini (2004), a trilha sonora de uma telenovela é composta por quatro subitens: uma trilha sonora de canções que são comercializadas através dos CDs “nacional” e “internacional” (entre outras variações) lançados no decorrer da trama; as variações destes temas predeterminados; os trechos livres que não se comprometem com os temas anteriormente citados e têm a função de oferecer uma alternativa a sua limitação (sendo conhecidos como Ufos pelos produtores musicais); e, finalmente, a música em cena, ou seja, a participação dos músicos na cena, em que a captação do som se dá diretamente no estúdio na hora da gravação. Este tipo específico de participação da música é o que nos interessa neste capítulo.

Nos dedicamos, aqui, à análise da música em cena em "Paraíso", considerando que este recurso tem, nesta telenovela, a função de favorecer a representação interiorana, já que a música é uma das principais formas de manifestação da cultura caipira, conforme Cornélio Pires (2002). Optamos por uma análise somente da música em cena e não da trilha sonora como um todo principalmente devido a este entendimento de que a música em cena é utilizada, em "Paraíso", com o objetivo de melhor retratar a cultura caipira, mas também porque seria inviável a categorização de todas as inserções da trilha sonora incidental.

Por outro lado, Righini (2004) também vê a telenovela como um espaço privilegiado para anunciar produtos e conclui que a própria trilha sonora é, hoje, um produto mercadológico que encontra, na ficção seriada televisiva, um espaço bastante apropriado de divulgação. Ele destaca como ponto negativo o fato de a trilha musical de uma telenovela funcionar como uma “colcha de retalhos”, ou seja, não possuir uma unidade interna, o que

¹⁸ Versos de "Ordem natural das coisas", canção interpretada por Rodrigo Sater e composta por Guilherme Rondon e Paulo Simões, estando presente na trilha sonora de "Paraíso".

prejudica os aspectos artísticos da obra como um todo e também suas variações no aspecto composicional. Acreditamos que a trilha sonora de músicas executadas em cena pode oferecer a unidade interna de que fala o autor, pois, em "Paraíso", elas são executadas, principalmente, em rodas de viola ao redor da fogueira, pelos chamados peões-violeiros que fazem parte de uma comitiva liderada pelo protagonista Zeca, mas também nas cenas do concurso de viola promovido pelo personagem Geraldo na rádio da cidade fictícia que dá nome à trama.

Cabe dizer ainda que das 50 canções encontradas na telenovela, 45 são claramente representantes de um segmento interiorano, seja por terem sido compostas ou gravadas por artistas considerados sertanejos, seja pela temática geral de suas letras. Apenas cinco canções, portanto, representam outros gêneros da música popular brasileira. São elas: "Ave Maria dos namorados", "Felicidade", "Modinha", "Hino Oficial das Congregações Marianas do Brasil" e "Paz do meu amor". Contudo, a nosso ver, suas temáticas coincidem com o contexto interiorano de "Paraíso" e sua execução em cena se torna pertinente devido às situações narrativas em que se ouve cada uma delas. Portanto, sua execução não representa, de modo algum, um afastamento da temática interiorana ou um contraponto musical à predominância da música caipira ou sertaneja.

Nos tópicos que se seguirão, o leitor encontrará nossas observações sobre as canções executadas pelos personagens de "Paraíso" durante todo o desenvolvimento da trama. Como é sabido, nossa metodologia é a análise de conteúdo e, portanto, as 50 canções presentes na telenovela foram classificadas, de acordo com a temática de suas letras, nas seguintes categorias: Amor e relacionamento; Contato, comparação ou conflito com a modernidade ou com a vida na cidade grande; Festas e divertimento; Narrativas sobre personagens interioranos ou causos; Reflexões; Religiosidade; Trabalho do peão de boiadeiro; Viagens; e Vida cotidiana no campo e relação com a natureza.

Acreditamos que esta categorização abrange todas as canções encontradas ao longo dos capítulos da trama quando nos atemos à música executada em cena. Porém, observamos uma dificuldade de classificação devido à variação temática que uma mesma canção pode apresentar. Por esta razão, optamos por classificar, quando necessário, uma canção em mais de uma das categorias citadas, para que não fossem cometidos erros no que se refere a um possível reducionismo temático das obras analisadas. Neste contexto, o parâmetro quantitativo da análise de conteúdo não foi considerado prioritário no presente capítulo. Destacamos em nossa análise, quando possível, a temática principal de cada canção, sem, contudo, deixar de lado suas temáticas secundárias. Portanto, o leitor poderá encontrar observações sobre a mesma canção em diferentes tópicos.

Cabe dizer ainda que a análise presente aqui se baseia sobretudo nas letras das canções, e não nas melodias, arranjos musicais ou instrumentos utilizados, pois partimos do princípio de que quase todas as canções executadas em "Paraíso" obedecem à simplicidade da música caipira, baseada, sobretudo, nos instrumentos de corda, principalmente a viola e o violão. Esta repetição de instrumentos nos permite generalizar, até certo ponto, a caracterização das músicas, com sua execução voltada para o universo interiorano. Assim, nos concentramos nas letras da poesia caipira cantada, que, como veremos, tanto contribuíram para a ambientação e o desenvolvimento da telenovela.

O quadro a seguir resume a classificação das 50 canções executadas nas cenas de "Paraíso" de acordo com a categorização já citada e aponta também a quantidade de inserções que cada categoria temática teve ao longo da telenovela:

Categorias	Inserções	Canções
Amor e relacionamento	37	"Adoro amar você"; "Ave Maria dos Namorados"; "Beijinho doce"; "Boiadeiro"; "Boiadeiro errante"; "Cavalo enxuto"; "100% casamento"; "Chão de Goiás"; "Chico Mulato"; "Coração de menino"; "Estou apaixonado"; "Eu me amarrei"; "João-de-barro"; "Modinha"; "Moreninha linda"; "No lugar onde eu moro";

		"Paz do meu amor"; "Prenda minha"; "Quando bate a paixão"; "Rosto molhado"; "Saudade de Matão"; "Saudade malvada"; "Traz de volta minha vida".
Contato, comparação ou conflito com a modernidade ou com a vida na cidade grande	14	"Bruto, rústico e sistemático"; "Cavalo enxuto"; "Chuaá chuaá"; "Felicidade"; "História de um prego"; "Luar do sertão"; "Mágoa do boiadeiro"; "O nhambu-xintã e o chororó"; "Pagode em Brasília"; "Pescador e catireiro"; "Saudade da minha terra".
Festas e divertimento	10	"A Jiripoca"; "Eu me amarrei"; "Para tudo que eu cheguei".
Narrativas sobre personagens interioranos ou causos	10	"Chico Mineiro"; "Chico Mulato"; "João-de-barro"; "O menino da porteira"; "Cavalo enxuto".
Reflexões	6	"Disparada"; "Que Deus é esse?"; "Tocando em frente".
Religiosidade	5	"Ave Maria dos namorados"; "Deus e eu no sertão"; "Hino Oficial das Congregações Marianas do Brasil"; "Que Deus é esse?"; "Romaria".
Trabalho do peão de boiadeiro	14	"Boiada"; "Boiadeiro"; "Boiadeiro errante"; "Cavalo preto"; "Disparada"; "Geração de boiadeiro"; "História de um prego"; "Mágoa do boiadeiro"; "O menino da porteira"; "Prenda minha".
Viagens	9	"Amanheceu, peguei a viola"; "Cavalo preto"; "Chão de Goiás"; "Chico Mineiro"; "O menino da porteira".
Vida cotidiana no interior e relação com a natureza	21	"Boiadeiro"; "Casinha branca"; "Cavalo enxuto"; "Cavalo preto"; "Chuaá chuaá"; "Deus e eu no sertão"; "Felicidade"; "Luar do sertão"; "Moradia"; "No lugar onde eu moro"; "O nhambu-xintã e o chororó"; "Pagode em Brasília"; "Pescador e catireiro"; "Romaria"; "Saudade da minha terra"; "Tristeza do Jeca".

Também consideramos viável a concepção da tabela a seguir, que mostra o processo inverso da anterior: a enumeração de todas as canções executadas nas cenas de "Paraíso" e as categorias em que cada uma delas foi enquadrada, além do número vezes que cada uma delas é entoada ao longo da narrativa:

Canção	Inserções	Categorias
"Adoro amar você"	2	Amor e relacionamento.

"A jiripoca"	3	Festas e divertimento.
"Amanheceu, peguei a viola"	2	Viagens.
"Ave Maria dos namorados"	1	Amor e relacionamento; Religiosidade.
"Beijinho doce"	1	Amor e relacionamento.
"Boiada"	1	Trabalho do peão de boiadeiro.
"Boiadeiro"	2	Amor e relacionamento; Trabalho do peão de boiadeiro; Vida cotidiana no interior e relação com a natureza.
"Boiadeiro errante"	2	Amor e relacionamento; Trabalho do peão de boiadeiro.
"Bruto, rústico e sistemático"	1	Contato, comparação ou conflito com a modernidade ou com a vida na cidade grande.
"Casinha branca"	4	Vida cotidiana no interior e relação com a natureza.
"Cavalo enxuto"	1	Amor e relacionamento; Contato, comparação ou conflito com a modernidade ou com a vida na cidade grande; Narrativas sobre personagens interioranos ou causos; Vida cotidiana no interior e relação com a natureza.
"Cavalo preto"	1	Trabalho do peão de boiadeiro; Viagens; Vida cotidiana no interior e relação com a natureza.
"100% casamento"	1	Amor e relacionamento.
"Chão de Goiás"	3	Amor e relacionamento; Viagens.
"Chico Mineiro"	2	Narrativas sobre personagens interioranos ou causos; Viagens.
"Chico Mulato"	1	Amor e relacionamento; Narrativas sobre personagens interioranos ou causos.
"Chuá Chá"	1	Contato, comparação ou conflito com a modernidade ou com a vida na cidade grande; Vida cotidiana no interior e relação com a natureza.
"Coração de menino"	1	Amor e relacionamento.
"Deus e eu no sertão"	1	Religiosidade; Vida cotidiana no interior e relação com a natureza.

"Disparada"	1	Reflexões; Trabalho do peão de boiadeiro.
"Estou apaixonado"	2	Amor e relacionamento.
"Eu me amarrei"	3	Amor e relacionamento; Festas e divertimento.
"Felicidade"	2	Contato, comparação ou conflito com a modernidade ou com a vida na cidade grande; Vida cotidiana no interior e relação com a natureza.
"Geração de boiadeiro"	1	Trabalho do peão de boiadeiro.
"Hino Oficial das Congregações Marianas do Brasil"	1	Religiosidade.
"História de um prego"	1	Contato, comparação ou conflito com a modernidade ou com a vida na cidade grande; Trabalho do peão de boiadeiro.
"João de barro"	5	Amor e relacionamento; Narrativas sobre personagens interioranos ou causos.
"Luar do sertão"	1	Contato, comparação ou conflito com a modernidade ou com a vida na cidade grande; Vida cotidiana no interior e relação com a natureza.
"Mágoa do boiadeiro"	3	Contato, comparação ou conflito com a modernidade ou com a vida na cidade grande; Trabalho do peão de boiadeiro.
"Modinha"	1	Amor e relacionamento.
"Moradia"	1	Vida cotidiana no interior e relação com a natureza.
"Moreninha linda"	3	Amor e relacionamento; Festas e divertimento.
"No lugar onde eu moro"	1	Amor e relacionamento; Vida cotidiana no interior e relação com a natureza.
"O nhambu-xintã e o chororó"	1	Contato, comparação ou conflito com a modernidade ou com a vida na cidade grande; Vida cotidiana no interior e relação com a natureza.
"O menino da porteira"	1	Narrativas sobre personagens interioranos ou causos; Trabalho do peão de boiadeiro; Viagens.
"Pagode em Brasília"	1	Contato, comparação ou conflito com a modernidade ou com a vida na cidade grande;

		Vida cotidiana no interior e relação com a natureza.
"Para tudo que eu cheguei"	1	Festas e divertimento.
"Paz do meu amor"	1	Amor e relacionamento.
"Pescador e catireiro"	1	Contato, comparação ou conflito com a modernidade ou com a vida na cidade grande; Vida cotidiana no interior e relação com a natureza.
"Prenda minha"	1	Amor e relacionamento; Trabalho do peão de boiadeiro.
"Quando bate a paixão"	1	Amor e relacionamento.
"Que Deus é esse"	1	Reflexões; Religiosidade.
"Romaria"	1	Religiosidade; Vida cotidiana no interior e relação com a natureza.
"Rosto molhado"	1	Amor e relacionamento.
"Saudade da minha terra"	1	Contato, comparação ou conflito com a modernidade ou com a vida na cidade grande; Vida cotidiana no interior e relação com a natureza.
"Saudade e Matão"	1	Amor e relacionamento.
"Saudade malvada"	1	Amor e relacionamento.
"Tocando em frente"	4	Reflexões.
"Traz de volta a minha vida"	1	Amor e relacionamento.
"Tristeza do Jeca"	1	Vida cotidiana no interior e relação com a natureza.

Por fim, devemos observar que, neste capítulo serão destacadas as cenas e o contexto em que a música em cena é inserida na telenovela, para que possamos compreender sua contribuição (ou não) para a narrativa. Assim, alguns trechos das letras das canções aqui abordadas poderão ser destacados, mas o leitor encontrará nos anexos as letras completas, para uma observação mais pormenorizada.

7.1 AMOR E RELACIONAMENTO

Entre todas as categorias temáticas em que se classificam as canções executadas em cena na telenovela "Paraíso", a abordada neste tópico é que tem o maior número de

exemplares: das 50 canções encontradas ao longo da trama, 23 se enquadram na categoria "amor e relacionamento" e isto é explicável devido à enorme representatividade da temática romântica nas canções sertanejas e também nos enredos das telenovelas.

Conforme Antunes (2012), na década de 1980 começou a se estabelecer uma divisão na música sertaneja: de um lado ficaram as canções mais voltada para o romantismo e de outro a chamada música sertaneja de raiz. Enquanto Rolando Boldrin tentava valorizar, em seu programa "Som Brasil", que estreou na TV Globo em 1981, os artistas mantenedores das temáticas rurais, a outra vertente da música sertaneja passou a tratar cada vez mais dos relacionamentos amorosos complicados. "O gênero dava agora uma guinada rumo às grandes metrópoles, acompanhando a crescente migração que levava todos os anos milhares de pessoas do campo para a cidade, e esse público não queria mais ser chamado de caipira" (ANTUNES, 2012, p. 69). Entendemos assim que as temáticas relacionadas aos conflitos amorosos contribuíram para o afastamento da visão da música sertaneja como representante de um universo caipira que era desvalorizado e visto como atrasado.

Assim, o romantismo, que já estava presente, ainda que não majoritariamente, nos primórdios da música caipira, ganhou maior destaque a partir do momento em que os assuntos relacionados à vida rural deixaram de ser a prioridade devido à urbanização do país e à consequente migração das sociedades interioranas. E é claro que esta linha temática permanece até os dias atuais, se fazendo muito presente em "Paraíso". A prova mais óbvia disso é a participação, na trama, do cantor-ator Daniel, um representante da vertente romântica da música sertaneja. Das 23 canções a serem tratadas neste subcapítulo, sete delas foram gravadas por Daniel em momentos anteriores à sua participação na trama. São elas: "Adoro amar você"; "Estou apaixonado"; "Eu me amarrei"; "Rosto molhado"; "Paz do meu amor"; "Quando bate a paixão"; e "Moreninha linda", sendo as duas últimas em CDs do

projeto "Meu Reino Encantado", em que o artista resgata canções da chamada música sertaneja de raiz.

Como sabemos, Zé Camilo, o personagem interpretado por Daniel, é um dos peões da comitiva de Zeca, o protagonista da trama, e também um de seus melhores amigos. Assim, grande parte das execuções de canções dentro das cenas ocorre quando os peões se reúnem à noite ao redor de uma fogueira, seja na fazenda, seja nas pousadas durante as viagens da comitiva. Das 23 músicas enquadradas na categoria de "amor e relacionamento" 12 estão presentes em cenas de rodas de viola. Na maior parte delas, os peões conversam sobre algum dilema de um deles (sendo a maioria de Zeca e Terêncio) e, em seguida, pedem a Zé Camilo para tocar uma "moda", numa referência às modas de viola, que são, segundo Nepomuceno (2005), a expressão musical mais típica do caipira. Conforme a autora, a moda de viola

parte do catira que ganhou vida própria, caiu no gosto popular, foi o cartão-de-visita da música rural na cidade, conquistou os astros do rádio e fez a fama de violeiros e compositores. Seus versos contaram a história do Brasil, documentaram os preconceitos sociais, os problemas políticos, as crises do café, as modificações culturais. Trouxeram a poesia, o lirismo e labuta do homem do campo à compreensão das gerações urbanas, perpetuando a viola como instrumento de grandes potencialidades sonoras. Em andamentos mais lentos, com os versos quase falados, encaixados em melodias que se repetem, a moda de viola é geralmente levada em duo de vozes terçadas - outra herança das modinhas portuguesas da segunda metade do século XVIII, que eram cantadas em duas vozes paralelas, segundo o historiador Mozart de Araújo. Os versos, geralmente longos, falam de tudo o quanto há ao redor do caipira, desde o rio que lhe banha os pés a infortúnios de todo tipo, a morte do boi preferido, o combate de rivais pelo amor da cabocla bonita. E ainda separações, desencantos, fatos engraçados, impressões de viagens [...] (NEPOMUCENO, 2005, p. 69).

É evidente, para quem assiste a "Paraíso", que nem todas as canções executadas em cena são modas de viola, mas nosso propósito aqui não é verificar quais delas poderiam ou não ser classificadas neste subgênero da música caipira. Devemos apenas ressaltar que, devido à forma como as vozes são sobrepostas, às temáticas abordadas e à presença constante de instrumentos como a viola caipira e o violão, todas as canções interpretadas nas cenas em que os peões se reúnem ao redor da fogueira acabam, erroneamente ou não, sendo classificadas por eles nesta categoria.

Observa-se também que muitas das temáticas das canções presentes nas rodas de viola coincidem, até certo ponto, com as situações narrativas vividas por alguns personagens, sobretudo o protagonista, no momento de sua execução na trama. Além disso, os próprios personagens comentam algumas letras de canções se comparando aos personagens da narrativa cantada. Um exemplo bastante relevante é o que acontece com a música "João-de-barro", a mais presentes na trama, tendo sido executada em cinco diferentes ocasiões. Nas duas primeiras (capítulos 49 e 55), a letra da canção é entoada por Zé Camilo acompanhado por Tiago e Juvenal, em rodas de viola na fazenda de Eleutério. Zeca está presente em ambas as cenas: na primeira delas, ele acaba de voltar do Rio de Janeiro, onde se recuperou da paraplegia, e planeja pedir Maria Rita em casamento. Por isto, ele destaca as primeiras estrofes da música, se comparando ao personagem-pássarinho que, segundo a letra, construiu uma casa planejando viver feliz com sua amada. Zeca pensa em raptar Maria Rita e passar a viver com ela, como o João-de-barro teria feito. Neste sentido, é destacada a habilidade do pássarinho em construir a própria moradia, numa exaltação à natureza que também engloba um elogio subentendido ao personagem que busca construir um lar, ter uma família.

Já na terceira e na quarta execuções de "João-de-barro" (capítulos 95 e 104) não é Zé Camilo quem canta, mas seus amigos Tiago e Juvenal¹⁹. Nos dois casos, é ressaltado, nas conversas posteriores à execução da música, o desfecho trágico da história do João-de-barro, que prende sua amada na casa que construiu para os dois, deixando-a morrer depois de descobrir sua traição. Nas duas ocasiões Eleutério está recebendo visitas cariocas: primeiro de Otávio e depois de Zuleika e Leni, que chegam a "Paraíso" muito interessadas em conhecer o cotidiano da fazenda do pai de Zeca. Na ocasião de sua visita, Otávio pouco opina sobre o assunto corrente na roda de viola, pois está bastante abatido por ter sido enganado por Geraldo e, conseqüentemente, perdido o amor de Maria Rosa. Assim, enquanto os peões-

¹⁹ A ausência de Zé Camilo ocorre durante alguns capítulos com a justificativa de que ele foi aprender a lidar com búfalos em uma fazenda vizinha, já que Zeca e Eleutério pretendem criar este animal em sua propriedade e precisam que algum dos peões se informe sobre o assunto.

violeiros cantam, o público vê cenas de flashback em que ele aparece feliz ao lado de Maria Rosa, numa clara associação entre os desfechos tristes das histórias de amor do personagem carioca e do passarinho-construtor.

Vale lembrar também que, no período da narrativa em que as duas cenas ocorrem, a história de amor dos protagonistas enfrenta um momento de desilusão: Zeca e Maria Rita estão afastados e a primeira das cenas ocorre num momento em que ele está noivo de Rosinha, enquanto a segunda não conta com sua presença devido a sua viagem de lua de mel. Portanto fica claro que há uma associação entre os protagonistas da canção e da telenovela, pois, Zeca, a princípio se mostrava esperançoso com a ideia de construir um lar ao lado de Maria Rita, mas se decepcionou com a opção dela por se tornar freira, assim como ocorreu com o João-de-Barro quando sua companheira decidiu-se por um novo amor.

Ao contrário de Otávio, Zuleika e Leni, muito empolgadas com a estadia na fazenda, fazem questão de opinar sobre a canção após sua execução, como vemos no diálogo a seguir, extraído do capítulo 104:

Zuleika: “Que lindo!”

Leni: “Ai, que lindo! Eu nunca tinha escutado essa música antes.”

Zuleika: “Eu não lembro de ter ouvido ela... ela tocar em alguma rádio por aí.”

Juvenal: “É que essa moda antiga a gente só ouve aqui nas roda de viola, não toca mais em lugar nenhum não.”

Zuleika: “É uma pena porque essa música é muito bonita.”

Tobi: “A senhora nunca viu uma casinha de João-de-Barro na vida?”

Zuleika: “Não, nunca, Tobi.”

Tobi: “Tem uma lá perto do rio, se a senhora quiser eu posso levar cê duas pra ver.”

Leni: “Ah, eu ia adorar.”

Zuleika: “Só não gostei daquela parte dele deixar a mulher morrer asfixiada dentro de casa.”

Terêncio: “Fez isso pra se vingar da traição dela.”

Leni: “Quem ama não mata, Terêncio.”

Eleutério: “É só uma moda de viola que esse povo faz aí pra gente espantar a tristeza.”

Zuleika: “E por que é que ele é chamado de pedreiro da floresta, seu Eleutério?”

Eleutério: “Ah, é por causa que eles constrói a casa deles sempre voltada pro sol, e de jeito que nunca chove dentro.”

Tobi: “A senhora vai ver amanhã.”

Zuleika: “Tô curiosa.”

Terêncio: “É uma... uma casinha pequenininha assim, com uma entrada bem acabadinha, sabe? Tem um corredor curvo assim que sai no quarto onde fica ele e a muié dele, faz o ninho, sabe?”

Juvenal: “Eles faz assim do tamanhozinho deles que é pra mó de não entrar nem gavião e nem as outra ave predadora que vem comer os filhotinho dele, né?”

Eleutério: “É, o João-de-Barro é um engenheiro formado na escola na natureza.”

Zuleika: “É verdade seu Eleutério, a natureza ensina coisa demais pra gente, né?”

Como vemos, quando há uma tentativa de crítica à atitude conservadora e machista do João-de-Barro de matar sua amada, o rumo da conversa é desviado, de maneira a voltar à exaltação inicial da natureza, mas também sem uma ideia de aprovação do castigo dado à companheira do passarinho. Permanece, porém, a ideia da tristeza pelo amor mal sucedido, que também está presente na ocasião da quinta e última execução da música (capítulo 116), quando Zeca volta da viagem de lua de mel e conclui que, como o João-de-Barro, não conseguiu construir uma história de amor feliz, nem com Maria Rita nem com Rosinha. Nesta cena, Zé Camilo também está de volta e é ele quem lidera a roda de viola.

A canção "João-de-Barro" está também classificada na categoria das "narrativas sobre personagens interioranos ou causos", pois existe nela uma espécie de lição trágica, muito presente nos causos caipiras, além de um personagem interiorano, no caso o passarinho personificado, que protagoniza sua narrativa com início, meio e fim, despertando o interesse dos ouvintes da canção. Como também se trata de uma triste história de amor que é associada à história de alguns personagens de "Paraíso", optamos por descrever, no presente tópico, as cenas em que ela é cantada, na busca pela compreensão da participação da música como elemento importante de manifestação da cultura caipira.

A canção "Chico Mulato" também é classificada nas categorias de "amor e relacionamento" e "narrativas sobre personagens interioranos ou causos", e também é uma história de amor mal sucedida: o personagem título, um violeiro, teria "morrido de amor" após a traição da mulher amada. E em "Paraíso", um sitiante vizinho da fazenda de Eleutério teria recebido o apelido de Chico Mulato por ter uma história muito parecida com a do personagem da antiga canção composta por João Pacífico e Raul Torres, representantes da chamada música sertaneja de raiz. O sítio do falecido Chico Mulato aparece na telenovela quando Zeca decide raptar Maria Rita para impedi-la de voltar ao convento. Ele pensa em um local para

onde levar a amada e Tobi sugere a tapera abandonada onde vivia Chico Mulato. Os peões comentam que as pessoas não se aproximam do local por conta da lenda de que a alma penada do sitiante apareceria ali com a viola em mãos para lamentar, cantando, o abandono de sua companheira. Zeca ignora os amigos e prepara o casebre para receber a amada. Ele intercepta a cavalo, com a ajuda de Terêncio e Zé Camilo, a charrete na qual Mariana conduzia a filha até a rodoviária, e leva a mocinha consigo até a tapera do Chico Mulato (capítulo 64).

Seguem-se cenas com os protestos de Maria Rita, as lamentações de Rosinha e a ida de Mariana com seus empregados armados até o pequeno sítio, culminando em um tiro de raspão em Zeca. Maria Rita se preocupa e decide passar a noite cuidando dele, e é neste ponto que se inicia a cena que nos interessa: na fazenda de Eleutério, os peões reunidos ao redor da fogueira comentam sobre a história do violeiro Chico Mulato e, enquanto alguns reprovam a decisão de Zeca de passar a noite na tapera com a amada, outros, como Zé Camilo e Terêncio se mostram destemidos e até se divertem com a situação. Tobi afirma que em noites de lua cheia, Chico Mulato aparece cantando e chorando nos arredores de seu sítio, ao que Zé Camilo responde: “Pois eu, se visse ele tocando viola, sentava do lado dele pra tocar junto com ele”. Terêncio então pede que o amigo cante a moda do Chico Mulato para chamar a alma penada, deixando Tobi amedrontado. Zé Camilo começa a cantar acompanhado por Tiago e Juvenal e a cena é transferida para uma conversa entre Maria Rita e Zeca na tapera, mas ao fundo ainda se ouve Zé Camilo cantando.

Maria Rita: “Dizem que o... o sujeito que morava aqui antes era violeiro que nem aquele seu amigo.”

Zeca: “Era violeiro. E morreu de amor.”

Maria Rita: “Ninguém morre de amor Zeca. Morre de... de tristeza, saudade, mas não de amor.”

Zeca: “Eu vou morrer de amor. Quando ocê for se trancar naquele convento.”

[...]

E mais uma vez há uma clara associação entre a história do personagem da música e a do protagonista da telenovela. Esta é a única ocasião na trama em que a canção "Chico Mulato" é executada em cena, porém o casebre continua na história e continuam as

referências à lenda da alma penada, quando Zeca passa sua noite de núpcias mal sucedida com Rosinha no local e quando Tobi e Das Dores se casam e reformam a tapera para ali viverem.

No mesmo capítulo em que Maria Rita é raptada por Zeca, na roda de viola, Zé Camilo e seus companheiros cantam, além de "Chico Mulato", a canção "Cavalo enxuto", a história do dono de um cavalo que compete com seu vizinho rico pelo amor de uma donzela. Os dois apostam uma corrida, estando o vizinho de carro e o narrador da canção a cavalo, e é este último quem vence, conquistando a moça. Esta canção é uma clara exaltação aos elementos da vida interiorana, representados pelo cavalo, em detrimento da modernidade, representada pelo carro, e, por esta razão, está também classificada nas categorias "contato, comparação ou conflito do interiorano com a modernidade ou a vida na cidade grande" e "vida cotidiana no interior e relação com a natureza". Contudo, cabe citá-la aqui devido ao objetivo da corrida de cavalo, que é a conquista de uma mulher, e à forma como Zeca agiu para levar a amada até a tapera, usando seu cavalo e correndo com ela para distante da charrete de sua mãe.

Assim, quando os peões-violeiros cantam "Cavalo enxuto", fica implícita a referência às habilidades de Zeca com o animal, já que as cenas do rapto valorizaram as imagens das patas do cavalo correndo e Zeca conduzindo-o. Porém, o personagem da canção atingiu seu objetivo de conquistar a amada, enquanto Zeca foi deixado sozinho por Maria Rita na tapera na manhã do dia seguinte. A partir de então ele passa a aceitar a decisão da mocinha de retornar ao convento e resolve reunir sua comitiva para voltar às estradas na tentativa de esquecê-la. Neste contexto, as canções das rodas de viola passam a se relacionar mais ao ofício de peão de boiadeiro e menos às conquistas amorosas, mesmo quando Zeca não está viajando com a comitiva. Em outras palavras, as canções que tratam da vida do peão de boiadeiro aparecem mais quando Maria Rita está afastada de Zeca.

É o que ocorre, por exemplo com "Boiadeiro errante", entoada por Zé Camilo, Tiago e Juvenal numa pousada quando a comitiva volta às estradas após a ida de Maria Rita para o convento (capítulo 67). Nesta ocasião, os amigos cantam tentando consolar Zeca, que diz estar morrendo de amor, como Chico Mulato. "Boiadeiro errante" é uma canção em que um solitário peão de boiadeiro descreve seu trabalho e culpa uma mulher por fazê-lo viver nas estradas sem ter para onde voltar. Destaca-se, assim, a solidão e a tristeza vividas por Zeca após a amada ter recusado seu pedido de casamento. A mesma canção também é executada pelos peões na fazenda de Eleutério quando Zeca viaja com Rosinha em uma frustrante lua de mel após se casarem (capítulo 107). Neste caso há uma referência à tristeza de Zeca, mesmo sem sua presença na roda de viola. Por outro lado, ganha maior destaque, nesta ocasião, a valorização do trabalho de peão de boiadeiro, já que, nesta canção, a temática amorosa é secundária, sendo seu assunto principal a descrição do ofício desempenhado pelos amigos de Zeca, como veremos no tópico dedicado à categoria do "trabalho do peão de boiadeiro".

Outra canção classificada na categoria "trabalho do peão de boiadeiro", mas que também se relaciona ao presente tópico é "Boiadeiro". Sua letra retrata o cotidiano de um boiadeiro, que leva seu gado enquanto pensa na amada. Fica claro que não se trata de um boiadeiro viajante de comitiva, mas de um sitiante que cuida do próprio gado diariamente. Em "Paraíso", ela também é entoada em momentos de afastamento entre o casal protagonista. É interessante que, na canção, há uma referência à mulher amada como "minha Rosinha", como se verifica nos versos a seguir: "E quando eu chego na cancela da morada / Minha Rosinha vem correndo me abraçar / É pequenina, é miudinha, é quase nada / Mas num tem outra mais bonita no lugar". Assim, a canção é entoada nas rodas de viola em momentos da narrativa em que a personagem Rosinha tem esperanças de viver uma história de amor com Zeca. No primeiro deles, os amigos cantam ao lado de Zeca, quando ele está paraplégico e sofre com a fuga de Maria Rita após o primeiro beijo do casal (capítulo 34). Já no segundo momento, é

Zeca quem pede a Zé Camilo para tocar "Boiadeiro", na roda de viola à noite, após seu casamento com Rosinha, que sorri ao lado dele enquanto Zé Camilo canta (capítulo 98). Parece haver aí uma associação entre o cotidiano do personagem da música e a vida que Zeca espera viver ao lado de Rosinha na fazenda.

A canção "Moreninha linda", tão conhecida dentro do gênero sertanejo, parece também ser uma referência à personagem Rosinha. Ela é entoada nas mesmas ocasiões que "Boiadeiro", ou seja, quando Maria Rita foge depois de ser beijada por Zeca, deixando-o triste, e no casamento de Zeca e Rosinha (capítulos 34 e 98). Além disso, "Moreninha linda" é entoada uma terceira vez, quando Zé Camilo canta na prisão, na tentativa de ser solto pelos soldados (capítulo 113). Como veremos mais tarde, a "cantoria" começa na delegacia e acaba na praça da cidade. Cabe-nos ressaltar agora, além da referência à personagem Rosinha, os versos tristes da canção, como na estrofe "meu coração tá pisado / como a flor que murcha e cai / pisado pelo desprezo / do amor quando desfaz / deixando a triste lembrança / adeus para nunca mais", que retrata uma tristeza devido a conflitos amorosos, da mesma maneira que ocorre com Zeca, quando se casa com uma mulher apaixonado por outra.

Percebemos que, sendo a telenovela uma narrativa sobre os conflitos de uma grande história de amor, as músicas executadas em cena tendem a acompanhar os momentos vividos pelos personagens. Isto fica muito claro quando "Estou apaixonado", uma versão de "Estoy enamorado", que tornou a dupla João Paulo e Daniel conhecida nacionalmente na década de 1990, é cantada nas rodas de viola. As duas ocasiões em que Zé Camilo, Tiago e Juvenal entoam a canção retratam, respectivamente, o período curto de namoro entre Zeca e Rosinha (capítulo 88) e o dia em que eles se casam (capítulo 98).

No primeiro caso, percebe-se que o romantismo é estendido a outros núcleos de personagens, já que neste mesmo capítulo ocorre o início do namoro entre Geraldo e Maria Rosa e o pedido de casamento de Ricardo a Aninha. Enquanto os peões-violeiros cantam,

Eleutério e Zefa trocam olhares apaixonados, mas Zeca continua pensando em Maria Rita mesmo tendo Rosinha a seu lado. Já na ocasião da roda de viola após o casamento de Zeca e Rosinha, os noivos não estão presentes, e Zé Camilo canta para uma plateia já reduzida de convidados da festa enquanto Antero, em sua casa, dorme no sofá tendo uma garrafa de bebida em mãos, demonstrando sua tristeza porque a filha já não mais terá a oportunidade de se casar com Zeca. Há uma sobreposição da voz de Zé Camilo à imagem de Antero, dando uma conotação melancólica aos versos românticos.

Ao contrário das canções comentadas até aqui, as de que trataremos a seguir se relacionam mais a momentos de resolução de conflitos e menos aos transtornos causados por estes conflitos na trama. Assim, "Chão de Goiás", cuja letra é um adeus de alguém que diz estar indo para o sertão do referido estado brasileiro, é entoada quando, no início da trama, Zeca se dá conta de sua paixão por Maria Rita e diz aos amigos que pretende visitá-la (capítulo 10); quanto ele vai à casa de Antero para pedi-la em casamento (capítulo 51); e quando Zé Camilo consegue sair da prisão após ter cantado algumas canções animadas, e entoada a melodia mais lenta de "Chão de Goiás" já na praça da cidade onde várias pessoas se aglomeram (capítulo 114). A letra da canção não coincide com as situações vividas pelos personagens, mas devemos ressaltar que sua classificação na categoria de "amor e relacionamento" se deve ao conteúdo de sua letra e não ao momento da telenovela em que ela aparece. Versos como "quando de ti me apartei no Riacho da Alegria / tanto meu olhos choravam, ai, ai, como o riacho corria", mostram a vertente amorosa desta canção, que também foi classificada na categoria de "viagens", como veremos.

Já a canção "Coração de menino", com seus versos "coração de menino é uma porta sem trâmela / lá vem ela, lá vem ela toda bela", retrata o momento em que Maria Rita volta do convento já convencida de que não deve seguir a carreira religiosa. Ao ouvir o som da roda de viola, ela pede ao pai que a leve à fazenda de Eleutério para ver Zé Camilo cantando e Antero,

pensando que Zeca não estaria lá, atende ao pedido da mocinha. Assim ocorre o reencontro entre Zeca e Maria Rita (capítulo 117), numa cena em que os dois se mostram bastante desconsertados e não chegam a se falar. Na cena do reencontro, "Coração de menino" é a canção entoada por Zé Camilo, desempenhando um papel descritivo da maneira como Zeca se sente com a surpresa de saber que a amada não mais será freira. Há, assim, uma adequação da música ao enredo da telenovela: assim como ocorre com Maria Rita em relação a Zeca, a letra de "Coração de menino" fala da distância e do afastamento da pessoa amada, mas também de sua volta, ou seja, corresponde à decisão da protagonista de se tornar freira, abandonando Zeca e, posteriormente, à sua conclusão de que não seria mais possível viver no convento.

Seguindo esta mesma linha de raciocínio, entendemos que "Paz do meu amor" é cantada por Zé Camilo em um momento já de desfecho para a trama (capítulo 157) em que realmente os protagonistas encontram paz em sua conturbada relação, quando Maria Rita já não aceita as decisões de sua mãe e o casamento de Zeca com Rosinha já está anulado no civil. Nesta altura da trama, Tobi e Das Dores estão casados e felizes, assim como Eleutério e Zefa e, além disso, Rosinha e Terêncio estão juntos e decidem se casar somente no civil, sem esperar a anulação religiosa do casamento dela com Zeca. Fica claro que, quando Zé Camilo canta "Paz do meu amor", com toda a família de Eleutério a seu redor embaixo de uma tenda na fazenda, os principais casais da telenovela estão unidos e os conflitos estão temporariamente suspensos.

Na ocasião em que Zé Camilo e Terêncio estão voltando a Paraíso depois de uma viagem, num momento que coincide com a doença de Rosinha e sua internação em Cuiabá, o peão-violeiro canta "Adoro amar você", e as cenas ao redor da fogueira são intercaladas com os delírios de Rosinha, que chama por Terêncio no hospital (capítulo 142). Fica claro que Rosinha já não se interessa por Zeca e deseja que Terêncio volte para que os dois se entendam, depois das constantes cenas em que ela o despreza. A canção romântica entoada

por Zé Camilo não retrata nenhum conflito, apenas exalta uma relação amorosa bem sucedida. Versos como "eu adoro amar você / como eu te quero eu jamais quis / você me faz sonhar, me faz realizar / me faz crescer, me faz feliz", antecipam a união de Rosinha e Terêncio e mostram o fim de um conflito que percorreu toda a trama.

"Adoro amar você" também é cantada por Zefa, dois capítulos mais tarde, quando ela finalmente, depois de vários dias casada, consegue ter sua noite de núpcias com Eleutério: na manhã seguinte, ela protagoniza uma cena cômica em que chega feliz à cozinha para preparar o café da manhã do marido, cantando a referida canção diante dos empregados, que ficam confusos vendo sua alegria depois de vários dias de mau humor. Fica clara a associação desta música à resolução de conflitos amorosos de longa duração, já que a paixão de Zefa por Eleutério é visível desde os primeiros capítulos de "Paraíso".

"Rosto molhado" é a última das canções entoadas em rodas de viola nas cenas de "Paraíso" a ser abordada aqui. Trata-se de uma das canções gravadas por Daniel em momentos anteriores à trama. Ela é cantada no primeiro capítulo e, apesar de não retratar a vida de nenhum personagem da trama e tampouco algum conflito (já que, no primeiro capítulo, ainda não há conflitos estabelecidos), funciona bem como forma de mostrar ao telespectador a identificação de Zé Camilo como o principal peão-violeiro da comitiva do protagonista. Sendo uma música já conhecida na voz de Daniel, proporciona o entendimento, até certo ponto, da função de Zé Camilo na telenovela, ou seja, a trama pega emprestado um representante da música interiorana da vida real para facilitar a composição do personagem.

Além das canções entoadas em rodas de viola, entre as 23 canções inerentes a este tópico, cinco são executadas em festas ou casamentos e quatro estão presentes nas cenas dos concursos de violeiros promovidos pelo personagem Geraldo em um programa de rádio. As canções executadas em festas são: "Beijinho doce"; "Ave Maria dos namorados"; "Eu me amarrei"; "Moreninha linda"; e "Saudade de matão". A primeira delas só é ouvida em uma

versão instrumental, tocada por uma banda composta majoritariamente por instrumentos de sopro, na praça da cidade de Paraíso na ocasião da inauguração da rádio (capítulo 32). Portanto, seu conteúdo romântico não é destacado nem se relaciona a nenhum personagem ou casal específico. Ela apenas funciona como identificadora da cultura interiorana, já que é um dos clássicos da chamada música sertaneja.

Já "Ave Maria dos namorados" é claramente uma prece pelo amor bem sucedido e, por isto, também está na categoria de "religiosidade". Ela é entoada por Zé Camilo na festa de casamento de Tobi e Das Dores (capítulo 158), o que não ocorre, por exemplo, no casamento do protagonista com a irmã de criação. Subentende-se que Tobi e Das Dores terão um casamento feliz e sem conflitos, ao contrário de Zeca e Rosinha. Já observamos, no capítulo anterior, que há, na narrativa de "Paraíso", uma comparação entre a união bem sucedida de Tobi e Das Dores e as atitudes equivocadas de Zeca e Maria Rita, que os impede de ficarem juntos. Entre os casais do núcleo das fazendas, os dois empregados de Eleutério são os únicos que conseguem construir um relacionamento equilibrado desde seu início e, talvez por esta razão, "Ave Maria dos namorados" esteja presente em seu casamento, sendo esta a única vez em que ela aparece em toda a trama.

Ao contrário de "Ave Maria dos namorados", a animada "Eu me amarrei" é entoada pelo peão-violeiro tanto no casamento de Zeca e Rosinha (capítulo 98) quanto no de Tobi e Das Dores (capítulo 158), em cenas em que os convidados aparecem dançando. O conteúdo da letra, que diz respeito a um relacionamento amoroso se torna coerente com as festas de casamento, já que o próprio título já faz referência à união de um casal, não necessariamente pelo matrimônio. Porém, esta canção aparece na trama com a função principal de demonstração do divertimento dos personagens, no caso, os convidados dos dois casamentos, e não de uma possível retratação da vida amorosa de algum deles, como acontece com tantas outras. Por esta razão é que, como veremos mais tarde, esta canção também se classifica na

categoria "festas e divertimento". Já "Moreninha linda" é entoada por Zé Camilo na ocasião do casamento de Zeca e Rosinha, mas não do de Tobi e Das Dores, o que reforça a ideia de que a moreninha da canção é uma referência à personagem Rosinha, interpretada por Vanessa Giácomo.

Já "Saudade de Matão" é cantada no casamento de Zeca, mas não no de Tobi. Trata-se de uma triste valsa com versos como "nesse mundo eu choro a dor / por uma paixão sem fim / ninguém conhece a razão / porque eu choro no mundo assim", que parecem retratar a melancolia de Terêncio devido ao casamento da amada com seu melhor amigo. Na cena da festa, enquanto os noivos dançam ao som da valsa, Terêncio os observa tristemente. Por outro lado, podemos também interpretar esta canção como detentora de uma função oposta à de "Ave Maria dos namorados", ou seja, a de predizer que o casamento do protagonista com Rosinha não dará certo.

Sobre as canções executadas nos concursos de violeiros promovidos por Geraldo na rádio "Voz do Paraíso", devemos lembrar que são interpretadas por artistas representantes da música sertaneja na vida real, que participam da trama como personagens que visam ganhar um prêmio em dinheiro com a vitória no concurso. As canções com temáticas relacionadas a amor e relacionamentos entoadas neste contexto são "No lugar onde eu moro", "Traz de volta minha vida", "100% casamento" e "Prenda minha". Com exceção desta última, todas fazem parte da trilha sonora de "Paraíso" lançada em CD e sua presença nos concursos parece estar mais relacionada à divulgação deste CD e de seus intérpretes do que a alguma referência a situações vividas por personagens.

Ainda assim, é possível, dentro da abrangência temática da telenovela e das letras das canções, traçar um paralelo entre os lamentos pela ausência da mulher amada presentes nas duas primeiras músicas citadas e a decepção de Zeca pelo casamento de Maria Rita e Otávio, visível na ocasião do penúltimo capítulo, quando as duplas Hugo e Tiago e Enzo e Rodrigo

cantam, respectivamente, "No lugar onde eu moro" e "Traz de volta minha vida" no palco do cinema local, de onde o programa de rádio é transmitido. Vale destacar que a segunda canção se limita à descrição de um conflito amoroso, enquanto a primeira também fala da vida interiorana, tendo como narrador um homem que descreve as belezas do lugar em que vive, mas lamenta a ausência da amada.

Já a canção "100% casamento" é interpretada por Bruno e Marrone no concurso de viola, num momento em que os personagens ligados à rádio ganham maior visibilidade na trama, depois que Maria Rita retorna ao convento e, conseqüente, o romance dos protagonistas perde espaço temporariamente (capítulo 66). No que se refere à temática, a canção não se liga a nenhuma situação vivida pelos personagens, ao contrário do que ocorre com "Prenda minha", a música que Zé Camilo canta no concurso da rádio no mesmo capítulo. Ele oferece a canção, que foi extraída do folclore e adaptada pela dupla Kleiton e Kedir, a Edith, buscando conquistá-la chamando-a de "minha prenda" e, como o personagem da canção, se despedindo. O peão-violeiro diz que a comitiva de Zeca vai voltar às estradas e que esta é sua última apresentação na rádio antes da viagem. De fato, versos como "vou-me embora, vou-me embora, prenda minha / tenho muito o que fazer / tenho que levar meu gado, prenda minha / pros campos do bem querer", retratam a despedida de um peão de boiadeiro, como Zé Camilo, sendo, portanto, condizente com o momento narrativo vivido pelo personagem.

No que diz respeito às conquistas amorosas, destaca-se a cena em que Geraldo, acompanhado pelos amigos frequentadores do bar de Bertoni, faz uma serenata para Maria Rosa, na mesma noite em que a beija pela primeira vez (capítulo 89), dando início a um romance que culmina no casamento entre o fazendeiro tradicionalista e a moça moderna. Geraldo canta "modinha", esbanjando romantismo com versos como "ai, amor, eu vou morrer buscando o teu amor" e fazendo a jovem suspirar enquanto olha pela janela de seu quarto.

Geraldo se declara e joga uma flor para amada, numa cena que retrata a ideia já entranhada no imaginário coletivo da serenata como símbolo do romantismo existente em cidades interioranas.

Para finalizar este tópico, precisamos voltar ao personagem Zé Camilo e dizer que ele tem o costume de citar trechos de canções em meio às conversas com os amigos. Assim, o peão-violeiro, em algumas cenas, apenas entoa alguns versos para descrever alguma situação, como quando, no início da trama, ele percebe que Zeca, apesar da negação, está apaixonado por Maria Rita (capítulo 12), e canta os versos "a paixão é um mistério / é um caso sério que machuca a gente / quando bate a paixão / não tem coração, coração que aguento", da canção intitulada "Quando bate a paixão", numa tentativa de debochar da situação do amigo. Como Zé Camilo é, além de peão-violeiro, também um conquistador, há cenas em que ele canta para atrair a atenção das mulheres. É o que ocorre quando ele vai ao Rio de Janeiro acompanhando Zeca, e conhece Zuleika, para quem mostra seus dotes musicais cantando os versos de uma música composta por Benedito Ruy Barbosa intitulada "Saudade Malvada"²⁰: "Uma saudade danada, morena / me mata devagarinho / hoje eu não tenho mais nada, morena / pois perdi o teu carinho" (capítulo 81). Zuleika se apaixona pelo peão-violeiro e, depois da volta dele a Paraíso, ela o segue, acabando por se instalar na pequena cidade.

Concluimos, assim, este subcapítulo, com a certeza de que, no que se refere à temática de amor e relacionamento, quase todas as canções executadas nas cenas de "Paraíso" cumprem um papel de recurso dramático auxiliar, pois suas letras retratam situações vividas pelos personagens, principalmente os protagonistas, como vimos, e, muitas vezes, seu conteúdo é comentado em cena, numa tentativa de reflexão sobre os conflitos presentes na trama. Por fim, é necessário destacar a grande relevância desta categoria, pois entre as 50

²⁰ Conforme o colunista Flávio Ricco, do UOL, em texto publicado no dia 16 de junho de 2009, época em que "Paraíso" estava no ar, "Saudade Malvada" foi composta há muitos anos por Benedito Ruy Barbosa na tentativa de reconquistar sua noiva, após um rompimento. Apesar das pesquisas, não foi possível obter a letra completa desta canção e, por esta razão, ela não se encontra nos anexos deste trabalho, como as demais aqui citadas.

canções presentes na trama, 23 fazem alguma referência ao amor ou a conflitos amorosos. Isto se explica quando se pensa no melodrama como matriz cultural da telenovela, ou seja, na recorrência de temáticas ligadas à vida privada ou familiar, tão bem representadas pelas numerosas histórias de amor, princípio fundamental de nossa teledramaturgia.

7.2 CONTATO, COMPARAÇÃO OU CONFLITO DO INTERIORANO COM A MODERNIDADE OU COM A VIDA NA CIDADE GRANDE

De acordo com Waldenyr Caldas (1999), a música caipira ou sertaneja sofreu, ao longo das décadas, modificações determinadas pelo desenvolvimento da sociedade brasileira. Sendo assim, a partir da década de 1950, com a urbanização da população, a música sertaneja também vai para a cidade e, para acompanhar o progresso da nação, adquire novas características abandonando em parte os temas rurais e passando a falar também da vida nos grandes centros. Segundo o autor, apesar da mudança da temática rural para a urbana, o público interiorano permaneceu fiel ao estilo musical, que também foi absorvido pelo homem da metrópole.

Entre as 11 canções sertanejas executadas pelos personagens de "Paraíso" que dizem respeito à relação entre campo e cidade ou entre tradicionalismo e modernização, encontramos mais lamentos do que exaltações ao progresso ou à vida urbana. "Pagode em Brasília" é o exemplo que mais se adéqua à valorização de uma urbanidade, pois sua letra, além de citar vários estados brasileiros, parece elogiar a construção da capital do país no verso "paulista ninguém contesta é um brasileiro que brilha / quero ver cabra de peito pra fazer outra Brasília". Contudo, na maior parte de seus versos, a canção destaca a rudeza do violeiro que a interpreta, como uma forma de solucionar vários problemas do homem do campo: "eu tiro a roça do mato, sua lavoura melhora / e o burro empacador eu corto ele na espora / e a mulher namoradeira eu passo o couro e mando embora". Estes versos deixam claro que, apesar de demonstrar uma visão positiva a respeito do progresso e da urbanização, a canção não deixa de lado o tradicionalismo do homem rude interiorano.

A canção composta por Lourival dos Santos e Teddy Vieira no fim da década de 1950, época da construção de Brasília, é executada uma única vez em "Paraíso", quando Zé Camilo, Tiago e Juvenal cantam numa roda de viola na fazenda de Eleutério assim que Zeca volta do Rio de Janeiro, onde ficou por bastante tempo se recuperando da paraplegia (capítulo 41). A canção não trata da vida rural, tampouco do trabalho do peão, mas ressalta uma espécie de força do homem do campo e é executada quando o protagonista volta de uma grande cidade. Assim, o contexto dramático em que o telespectador ouve a canção transmite uma ideia de reconhecimento da importância dos grandes centros, já que foi no Rio de Janeiro que Zeca se recuperou, e de comemoração desta recuperação, que teria ocorrido devido à força de vontade do personagem como representante da cultura interiorana.

Por outro lado, podemos associar a canção ao protagonista de maneira geral: ele é o único personagem de "Paraíso" que consegue estabelecer uma relação equilibrada com o campo e com a cidade, mesmo preferindo o primeiro. Ele, por ter passado tantos anos no Rio de Janeiro, se mostra familiarizado com a cidade grande, não demonstrando nenhum conflito cultural, ao contrário de seus amigos peões quando vão à cidade maravilhosa. Contudo, é óbvio que o peão-doutor, também conhecido como filho do diabo, é um dos principais representantes da cultura interiorana na trama, o que fica claro em seu discurso a respeito do ofício de peão. Assim, o protagonista, da mesma maneira que o narrador de "Pagode em Brasília", não deixa de lado sua origem e seus valores conservadores, mas sabe reconhecer o valor do progresso e das grandes cidades, que proporcionaram seus estudos e sua recuperação da paraplegia.

Outra canção cuja letra busca valorizar os benefícios do progresso sem, contudo, abandonar um sentimento de orgulho em relação à vida interiorana é "História de um prego". Sua letra fala de um pai que trabalhou como peão de boiadeiro mas quer que o filho seja doutor. Ele aponta um prego na parede e diz que ali costumava pendurar seus instrumentos de

trabalho, mas agora colocará uma sacola de livros para o filho. Fica clara uma associação entre a formação universitária e o futuro, enquanto o ofício de peão se liga a uma ideia de passado, mas com uma visão positiva, sem nenhuma desvalorização, como vemos nos versos seguintes: "quando amanhã você estiver aqui sentado / lembrando nosso passado / olhando o prego pioneiro / quero que seja um doutor bem afamado / e diga sempre em alto brado: / 'sou filho de um boiadeiro!'".

"História de um prego" é executada na ocasião em que Sérgio Reis participa de "Paraíso" (capítulo 151). Devemos lembrar que foi este artista quem interpretou o peão-violeiro amigo de Zeca, na primeira versão da telenovela, quando o personagem se chamava Diogo, e não Zé Camilo. Assim, há um encontro entre Zé Camilo e Diogo, como representantes de duas gerações de peões-violeiros, numa associação entre as duas gerações, pai e filho, presentes na canção interpretada por eles. Os personagens demonstram que se conhecem de longa data e cantam juntos, além de "História de um prego", "O menino da porteira" - que será comentada mais tarde -, diante dos olhares atentos de Terêncio e dos demais presentes.

No momento do encontro com Diogo, Terêncio e Zé Camilo estão voltando à fazenda de Eleutério, depois de terem viajado por vários dias em busca de trabalho sem conseguirem, numa clara demonstração, na narrativa, da dificuldade de adaptação destes profissionais a uma nova realidade em que o gado é transportado em caminhões. Antes de começar a cantar, Zé Camilo afirma que "História de um prego" também é a história dele e de seus amigos, se referindo à paixão pelo ofício de peão de boiadeiro e à consciência da decadência da profissão, sem que haja, contudo, um tom de insatisfação. A canção se adéqua, assim, ao contexto narrativo, tanto no que diz respeito à situação dos peões, que estão conformados com a falta de trabalho e buscam se readaptar à nova realidade, quanto no que se

refere à ideia de união entre duas gerações: pai e filho, na música, e Diogo e Zé Camilo na telenovela.

As demais canções classificadas na categoria de que tratamos neste tópico retratam ou uma melancolia diante do triunfo da cidade e da modernidade sobre o campo e a tradição, ou uma disputa em que a vida no campo e o tradicionalismo levam vantagem. O exemplo mais claro deste último caso é "Cavalo enxuto", de que já falamos no tópico anterior: trata-se da descrição de uma disputa travada entre um homem tradicionalista e seu vizinho adepto da modernidade pelo amor de uma donzela. Os dois apostam uma corrida em que o segundo vai de automóvel e o primeiro a cavalo, tomando atalhos e vencendo, numa clara valorização da relação com o animal e da sabedoria interiorana em detrimento da aparentemente vantagem que teria o vizinho rico por conta de seu automóvel importado, o que fica claro nos versos conclusivos da canção: "O progresso é coisa boa / reconheço e não discuto / mas aqui no meu sertão / meu cavalo é absoluto/ foi Deus e a natureza / que criou esse produto / essa vitória foi minha e do meu cavalo enxuto / a menina hoje vive nos braços deste matuto".

"Cavalo enxuto", como sabemos, é cantada por Zé Camilo, Tiago e Juvenal numa roda de viola como forma de enfatizar as habilidades de Zeca com seu cavalo e o participação do animal na concretização do plano de raptar Maria Rita (capítulo 64), o que nos leva a detectar a presença de uma adaptação da canção ao momento narrativo em que ela é executada. Todavia, fica claro que diferentemente do que ocorre com a donzela retratada na canção, quem disputa o amor de Maria Rita com Zeca é a religiosidade desequilibrada de sua mãe Mariana, e não outro homem.

As canções "Felicidade" e "Luar do sertão" são cantadas em momentos narrativos que retratam a tristeza dos personagens peões. A primeira delas aparece já no início da trama, numa das primeiras cenas saudosistas em que Terêncio, melancólico, recorda, sentado com os amigos em frente a uma fogueira, os ensinamentos de seu falecido pai, que era, como ele,

peão de boiadeiro (capítulo 9). Zé Camilo então canta para consolar o amigo, entoando versos que coincidem com o sentimento presente nas palavras de Terêncio. Ao contrário do que sugere o título, a música tem uma letra triste, com tom de lamento, como vemos nos versos "Felicidade foi-se embora / e a saudade no meu peito ainda mora". Há também versos em que o narrador compara campo e cidade, desprezando esta última: "Lá onde eu moro tem muita mulher bonita / que usa vestido sem cinta e tem na boca um coração / cá na cidade se vê tanta falsidade / que a mulher faz sacanagem até dentro de pensão". Mas o tom melancólico e saudosista é o que permanece como característica principal da canção e do momento que ela ajuda a retratar na trama.

A mesma canção volta a ser executada na telenovela, desta vez por Tiago e Juvenal, também retratando um momento triste, quando Zeca se desilude com Maria Rita por conta da amizade dela com Otávio (capítulo 144). Novamente prevalece o tom melancólico, já que o protagonista, depois de ter enfrentado tantos problemas para conseguir se unir à amada, encontra mais um empecilho representado por Otávio. Além disso, o mesmo capítulo traz um momento triste vivido também por Rosinha, que se descobre apaixonada por Terêncio, se culpa por tê-lo desprezado durante tanto tempo e sente medo de que ele não volte à fazenda.

Já "Luar do sertão" é cantada uma única vez na telenovela, também ilustrando um momento melancólico quando, em virtude da paraplegia de Zeca, a comitiva viaja sem ele (capítulo 18) e, numa pousada, Zé Camilo canta os versos de exaltação do interior em detrimento da cidade: "Oh que saudade do luar da minha terra / lá na serra branquejando folhas secas pelo chão / este luar cá da cidade tão escuro / não tem aquela saudade do luar lá do sertão". Novamente, não há um contexto, na trama, de disputa entre campo e cidade, e prevalece o tom melancólico da canção, que coincide com a tristeza dos personagens peões.

Por outro lado, "Mágoa do boiadeiro" é cantada por Zé Camilo em situações que traduzem, além da melancolia, a insatisfação do núcleo de peões pela falta de trabalho como

consequência do progresso. Na primeira delas, com a ausência de Zeca quando ele fica paraplégico, Zé Camilo se torna o novo líder da comitiva, e se culpa por não conseguir encontrar trabalho para ele e seus companheiros, como Zeca fazia. Mas os amigos o consolam e, como sempre, eles acabam a conversa cantando (capítulo 27). Já na segunda, Zé Camilo, ainda tímido, se apresenta pela primeira vez diante da plateia do programa "Hora da viola" da rádio "Voz do Paraíso" (capítulo 44). Transcrevemos a seguir as palavras que o peão-violeiro diz à plateia antes de se apresentar:

Com a licença d'ocês eu queria aproveitar e prestar aqui uma homenagem pro meu pai, pra todos os peão que viveram por essas estrada tocando boiada, pra esses peão que um dia tiveram que calar o berrante, pendurar o laço e as espora e seguir seu caminho por outras estrada. Essa moda que eu vou cantar é uma moda de um grande compositor, Indio Vago, que deve ter escrito ela chorando em homenagem aos peão que viraram frentista de posto de gasolina ou motorista de carreta. E eles que trocaram o som do berrante pelo som das buzina. Terêncio, por favor, me passa aqui esse berrante.

Terêncio então entrega o berrante ao amigo, que o toca longamente antes de começar a entoar versos como "tenho saudade de rever nas currutelas / as mocinhas nas janelas acenando uma flor / por tudo isso eu lamento e confesso / que a marcha do progresso é a minha grande dor". Os peões da comitiva de Zeca estão presentes e se emocionam, assim como toda a plateia, e a competição acaba empatada entre Zé Camilo e Chitãozinho e Xororó.

A canção ainda aparece uma terceira vez na trama, em sua fase conclusiva (capítulo 167), quando Zé Camilo, numa roda de viola na fazenda de Eleutério, canta os versos finais "saudade louca de ouvir o som manhoso / de um berrante preguiçoso nos confins do meu sertão". Em seguida, Terêncio e Rosinha fazem comentários sobre a música. Ela diz que é uma moda bonita e ele, bastante pensativo, afirma que a canção fala do fim de sua profissão. Concluimos assim que "Mágoa do boiadeiro" participa da trama como instrumento que traduz o sentimento dos personagens do núcleo de peões diante do progresso que lhes tira o trabalho.

A dupla Chitãozinho e Xororó participa de "Paraíso" cantando "Chuá, Chuá", no concurso de violeiros da rádio. A canção, como a maioria das que são executadas no contexto do programa de rádio, está incluída na trilha sonora da telenovela lançada em CD pela Som

Livre. Vale lembrar também que Geraldo decidiu fazer o programa com o objetivo de entrar em uma disputa contra Ricardo e Otávio pela conquista do amor de Maria Rosa, mas também para mostrar aos jovens cariocas que a rádio local deveria valorizar a cultura interiorana e não se adequar a uma programação padronizada. Assim, a função dos concursos de violeiros na trama é ressaltar a música sertaneja e as letras que, como a de "Chuá, chuá", contemplam elementos da vida e da cultura caipira. No caso da canção interpretada por Chitãozinho e Xororó, há, na letra, uma tentativa de convencer uma mulher que vive na cidade a voltar para o campo e os argumentos utilizados se referem à exaltação da natureza.

Continuando a falar sobre as canções executadas no programa de rádio, temos "Bruto, rústico e sistemático", interpretada por João Carreiro e Capataz no mesmo capítulo em que Chitãozinho e Xororó participam da trama (capítulo 44). A canção, também presente na trilha sonora lançada em CD, é uma clara referência à personalidade de Geraldo, o promotor do concurso, e só é executada em cena em uma única ocasião, mas é ouvida repetidas vezes nas cenas de disputa ou discussão entre Geraldo e os personagens cariocas. Na cena em que João Carreiro e Capataz acabam de se apresentar e recebem os aplausos da plateia, Geraldo se despede da dupla dizendo que se identificou com a música, que, de fato, retrata sua maneira de agir, com versos como "Aqui não! Posso até não ser simpático / comigo não tem desculpa / minha criação é xucra / a verdade ninguém furta / sou bruto, rústico e sistemático". Esta seria uma resposta do personagem da canção às investidas modernizadoras que ele não aprova, como o namoro da filha com um rapaz que tem tatuagens e gosta de rock. Assim, percebemos que não há a associação de "Bruto, rústico e sistemático" com uma situação vivida na telenovela, mas sim com a personalidade de um de seus personagens, contribuindo para sua caracterização através de muitas inserções incidentais.

Na sequência do capítulo em que há a estreia do programa de rádio comandado por Geraldo, há uma reunião entre os artistas que participaram do concurso, no bar de Bertoni,

onde eles cantam "Saudade da minha terra", mais uma música representante do engrandecimento interiorano em detrimento das grandes cidades. A ligação da música com o contexto narrativo ocorre quando percebemos que o concurso de violeiros não só obteve um grande público, tanto na plateia quanto de ouvintes, como também movimentou a cidade como um todo, lotando o bar e a pensão, e isto não ocorreu na ocasião da estreia de programas jornalísticos colocados no ar por Ricardo e Otávio. Ou seja, a situação dramática retrata o triunfo da cultura interiorana, representada por Geraldo e o sucesso de seu programa, sobre as preocupações metropolitanas, representadas pelos jovens comunicadores cariocas. De maneira semelhante, a letra da canção fala de um personagem interiorano que vive na cidade e, arrependido de ter deixado o sertão, decide retornar a sua terra e fala das belezas naturais, das festas típicas e da vida cotidiana que ele busca recuperar. Destacamos os seguintes versos: "Por Nossa Senhora, meu sertão querido / vivo arrependido por ter te deixado / nesta nova vida aqui na cidade / de tanta saudade, eu tenho chorado", que nos mostram, a ideia de tristeza associada à vida na cidade, enquanto o campo é visto de forma saudosista.

Voltando ao assunto da falta de trabalho para os peões de boiadeiro em virtude do progresso, quando Terêncio e Zé Camilo deixam a fazenda de Eleutério em busca de trabalho (e também porque Terêncio quer se afastar de Rosinha), os dois amigos percorrem muitas estradas sem conseguirem nenhum serviço e, desiludidos, conversam sobre o que vão fazer de suas vidas (capítulo 130). Numa cena em que os dois andam a cavalo, Terêncio afirma que eles tinham uma vida boa na fazenda e que Zeca queria que eles permanecessem ali. Zé Camilo conclui que o amigo quer voltar à fazenda por sentir saudades de Rosinha e diz que não pensa da mesma maneira, pois, se não conseguir emprego, prefere viver pescando e caçando como índio a voltar à propriedade de Eleutério. Terêncio ri da afirmação e Zé Camilo faz uma de suas citações musicais, cantando os versos "eu não me incomodo que me chamem de caipira / no lugar que o índio canta muita gente se admira", da canção "Pescador e

catireiro", se referindo à sua intenção de levar uma vida primitiva ao invés de voltar ao conforto da fazenda. A canção não é exatamente uma exaltação à vida interiorana, mas sim à ideia de que se pode viver bem apenas mantendo uma relação saudável e habilidosa com a natureza, apesar da existência de uma possível reprovação ou crítica, como os versos cantados por Zé Camilo sugerem.

Por fim, a última canção a ser comentada neste tópico não é interpretada pelos peões-violeiros, mas sim por Tobi, enquanto pinta sua nova casa, a antiga tapera do Chico Mulato sobre a qual já comentamos neste trabalho, para onde ele pretende se mudar com Das Dores quando se casarem (capítulo 143). O empregado de Eleutério canta, distraído, alguns versos de "O nhambu-xintã e o chororó", numa retratação da vida interiorana e da relação com a natureza, mas também numa ideia de preferência da vida no campo em detrimento do ambiente urbano, como fica claro nos versos iniciais da canção: " Eu não troco meu ranchinho amarradinho de cipó / por uma casa na cidade, nem que seja bangalô". A cena se insere no momento em que o personagem vai se casar e busca construir uma nova vida ao lado de Das Dores, com uma grande felicidade pelo amor bem sucedido e a valorização da tapera em que vão viver, sem que haja nenhuma cogitação de uma possível mudança do campo para a cidade.

Concluimos este subcapítulo com a compreensão de que a maioria das canções que abordam a relação entre campo e cidade ou entre tradicionalismo e modernização adotam uma visão negativa a respeito da vida urbana e da renovação de costumes, já que elas representam o afastamento em relação a uma vida cotidiana e uma tradição consideradas importantes na cultura caipira. Esta rejeição ora ocorre com o tom de lamento diante da inevitável marcha do progresso, ora em tom de disputa a qual a vertente interiorana sempre vence. Assim, em "Paraíso", prevalece a ideia do progresso como devastador das culturas tradicionais. São poucas as situações em que a identidade interiorana consegue se relacionar satisfatoriamente

com a metropolitana, e os conflitos estão presentes quase a todo momento, principalmente quando se pensa na situação dos personagens peões, pois, neste caso, não há um meio termo: o progresso tirou-lhes o trabalho e não há outra solução que não seja mudarem de profissão.

7.3 FESTAS E DIVERTIMENTO

As canções com temáticas relacionadas a festividade executadas nas cenas de "Paraíso" são poucas, que sempre se repetem ao longo da trama. "A jiripoca" e "Eu me amarrei", ambas gravadas por Daniel em momentos anteriores à telenovela, são interpretadas por Zé Camilo tanto na festa de casamento de Zeca e Rosinha (capítulo 98) quanto na de Tobi e Das Dores (capítulo 158), mas também são entoadas quando o peão-violeiro, preso injustamente ao lado de Terêncio, tenta se livrar da cadeia cantando (capítulo 113). As letras das duas canções falam de situações festivas em que o narrador se diverte dançando. Na primeira delas, há uma mulher com quem ele dança e por quem se apaixona, o que nos levou a classificar a canção também na categoria de "amor e relacionamento". O mesmo não ocorre com "A jiripoca", que somente narra o divertimento através da dança em uma festa.

Nas três situações em que "A jiripoca" e "Eu me amarrei", são entoadas, há pessoas se divertindo e dançando, como nas letras de ambas as canções. Não há o que se comentar em relação às festas de casamento, mas, no que se refere ao episódio da prisão de Terêncio e Zé Camilo, há que se destacar que, com a ajuda das moças fofoqueiras da cidade, o peão-violeiro não só consegue sair cadeia, como também continua a cantar na praça da cidade, onde muitas pessoas se aglomeram para dançar e cantar com ele, num clima muito festivo.

Por fim, a canção "Para tudo que eu cheguei" é interpretada por uma dupla não identificada na festa de rodeio na qual Zeca cai do touro ficando paraplégico, no início da trama (capítulo 12). Antes da montaria, o protagonista aparece feliz ao lado dos amigos se divertindo na festa enquanto a canção é ouvida. A situação festiva coincide com versos como: "No gemido da sanfona / vou querer me apaixonar / vou cair na brincadeira / quero ver o sol

raiar", mas não há grande destaque para a dupla ou para a própria canção, que funciona apenas como pano de fundo para a retratação da festa de rodeio.

Concluimos que as canções classificadas na categoria abordada neste tópico não se ligam a situações narrativas vividas pelos personagens e funcionam na trama como elemento descritivo das situações de festa, principalmente dos casamentos, sem maiores ênfases nas letras, como ocorre com as canções cantadas nas rodas de viola. São apenas músicas dançantes, em sua maioria sucessos já gravados por Daniel, que entram na telenovela retratando momentos que englobam uma coletividade de personagens reunidos em festas, e não situações individuais ou de núcleos específicos como já vimos.

7.4 NARRATIVAS SOBRE PERSONAGENS INTERIORANOS OU CAUSOS

Assim como ocorreu no tópico anterior, as músicas presentes nas cenas de "Paraíso" que foram classificadas na categoria "narrativas sobre personagens interioranos" também são poucas, mas, ao contrário daquelas relacionadas às festas e divertimento, estas se fazem mais presentes na trama, seja por serem cantadas várias vezes ao longo da telenovela, como "João-de-barro", seja porque o conteúdo de sua letra, que constitui uma narrativa, é lembrado pelos personagens em várias situações, como ocorre com "Chico Mulato".

As duas canções citadas acima já foram abordadas no subcapítulo sobre amor e relacionamentos e, por isto, não repetiremos aqui os comentários sobre as cenas em que elas são executadas. Apenas faremos algumas observações quanto a segunda classificação. Como sabemos, a primeira delas foi a que mais vezes apareceu ao longo da trama, sendo executada cinco vezes (capítulos 49, 55, 95, 104 e 116), enquanto a segunda, executada apenas uma vez (capítulo 64), foi recordada, a partir de então, durante toda a trama através das referências ao personagem-título. Ambas retratam histórias de amor mal sucedidas que culminam na morte de alguém. Mas seu enquadramento na categoria de causos se dá porque são narrativas com

começo, meio e fim, protagonizadas por personagens que, geralmente, passam por um enorme sofrimento ou morrem.

Em algumas cenas de "Paraíso", após a execução de alguma canção, há comentários sobre o destino ou as atitudes dos personagens da narrativa cantada. É o que ocorre quando Tiago e Juvenal interpretam "João-de-barro", no capítulo 95, e Tobi, Terêncio e Rosinha conversam sobre a atitude do passarinho em prender a amada na casa construída por ele para os dois:

Tobi: “Eta passarinho danado esse João-de-barro! A Joana-de-barro traiu ele, e ele deu uma lição nela.”

Terêncio: “E ocê acha isso certo, moleque, o que ele fez?”

Tobi: “Ah, ele lá construindo a casinha dos dois e ela traindo ele? Quem não tá certo é ela!”

Rosa: “Mas se ele amasse ela de verdade, Tobi, ele não trancava ela na casa, deixava ela voar atrás do amor a vida dela, memo não sendo ele.”

Terêncio: “Se ela tava traindo ele é porque não amava. Se amasse não traía.”

As visões dos personagens reforçam características da personalidade de cada um deles: Tobi é romântico e tradicionalista; Terêncio é fiel, principalmente no que se refere às amizades, já que, em nome da amizade com Zeca, ele abre mão, temporariamente, do grande amor de sua vida; e Rosinha diz que era por amor a Zeca que permitia que ele busque por Maria Rita, mesmo sendo seu noivo. Assim, percebemos que as músicas executadas em cena podem refletir a personalidade ou um momento vivido por algum personagem da telenovela, mas também pode proporcionar discussões que reforçam as características de vários deles.

Muitas vezes, os causos dão origem a lendas ligadas ao universo sobrenatural, como ocorre na própria temática principal de "Paraíso", com as lendas da santinha e do filho do diabo, sobre as quais Zé Camilo diz diversas vezes que vai compor uma moda de viola. Por sua vez, é por ter se tornado uma lenda é que a história de Chico Mulato, retratada na canção, ganha tanta relevância ao longo da trama, já que alguns personagens sentem medo do fantasma que apareceria em noites de lua cheia tocando viola e chorando pela traição da

mulher amada, o que estabelece uma ligação perpétua entre o conteúdo da canção e a narrativa da telenovela.

A tragédia é um elemento bastante comum nos causos interioranos retratados em canções, como ocorre com os clássicos da música sertaneja "Chico Mineiro" e "O menino da porteira", também presentes em "Paraíso". Ambos os personagens-título morrem ao fim da narrativa, deixando os narradores das duas canções profundamente abalados. "Chico Mineiro" é a história de dois grandes amigos que, subentende-se, poderiam ser peões de boiadeiro, já que a letra da canção fala da última viagem feita por eles, até a cidade de Ouro Fino, no estado de Goiás, onde Chico Mineiro é assassinado e, posteriormente, o narrador descobre que ele era seu irmão. Em "Paraíso", a canção é executada em dois momentos de demonstração da amizade entre os peões. A primeira delas ocorre quando Zeca planeja o rapto de Maria Rita e conta com o apoio de Terêncio e Zé Camilo, que entoam os versos de "Chico Mineiro" numa roda de viola, acompanhado por Tiago e Juvenal (capítulo 57). Já na segunda ocasião, ocorre apenas uma citação do trecho final da canção, quando Terêncio se casa com Rosinha e decide não mais viajar em comitiva, permanecendo na fazenda (capítulo 167). Na cena, Zé Camilo, diante de toda a família de Eleutério reunida ao redor da mesa em um almoço comemorativo, pede para dizer algumas palavras ao amigo:

Eu... queria dizer umas palavrinha antes de... da gente começar esse almoço. Queria dizer procê, meu amigo Terêncio, que quando eu canto aquela moda "Chico Mineiro" eu penso na nossa amizade causa que o último verso dela, ele diz "que era meu legítimo irmão". Ocê pra mim é um irmão, Terêncio. Irmão da lida, irmão das currutela, irmão das comitiva, irmão das maluquice que a gente andou fazendo por essa vida, irmão de guentar a tristeza do outro, de chorar junto e de rir também. [...] Eu vou sentir sardade dessa sua risada nas noite das currutela, nas noite das pousada... papagaio periquito! Vou sentir saudade do companheiro de truco [...].

Em seguida, Zé Camilo pede a Rosinha para não se chatear caso o marido sinta falta da vida nas estradas e diz a Terêncio que vai embora da fazenda e que, quando o encontrar novamente, quer vê-lo com filho galopando consigo em seu cavalo. Todos se emocionam, principalmente os três amigos Terêncio, Zeca e Zé Camilo, e este último se retira do local

pedindo licença e sendo seguido por Tobi. Nota-se que, mais uma vez, Zé Camilo se utiliza de uma citação musical para descrever uma situação vivida na telenovela, neste caso, exprimindo seu sentimento de amizade pelo peão que se casou. Não se pode comparar a morte de Chico Mineiro com o casamento de Terêncio, mas fica claro que são duas situações de separação entre amigos de longa data, o que traz dramaticidade à cena do almoço de casamento, e coloca a música como elemento auxiliar de expressão do peão-violeiro.

A última canção trágica a ser abordada neste tópico é "O menino da porteira", que é cantada uma única vez na telenovela na ocasião do encontro entre Zé Camilo e Diogo, interpretado por Sérgio Reis, como uma versão mais antiga do peão-violeiro²¹. Antes de cantarem "História de um prego", os dois amigos entoam os versos da narrativa sobre um peão de boiadeiro que sempre encontrava, em suas viagens a Ouro Fino (mesma cidade do estado de Goiás onde se ambienta a trágica narrativa de "Chico Mineiro"), um menino que gostava de ouvir o som do berrante. Depois de tê-lo visto muitas vezes, o narrador faz mais uma viagem e sente falta da presença da criança, acabando por descobrir que ele morreu pisoteado por um boi. Profundamente comovido, o peão decide não mais tocar berrante quando passar por aquela região.

Com exceção da referência às viagens do peão de boiadeiro, a canção de Teddy Vieira e Luizinho gravada pela primeira vez na década de 1950 não se relaciona diretamente com a narrativa da telenovela. Provavelmente sua escolha para a ocasião do encontro entre os dois intérpretes do peão-violeiro se deu numa tentativa de referenciar o filme homônimo da canção, que também foi estrelado tanto por Sérgio Reis quanto por Daniel. "O menino da porteira", assim, entra na narrativa de "Paraíso" como mais um caso interessante que os

²¹ A canção "O menino da porteira" inspirou um filme homônimo que foi produzido em duas versões, ambas dirigidas por Jeremias Moreira Filho. A primeira foi lançada em 1976 e estrelada por Sérgio Reis, que interpretava o peão Diogo, mesmo nome de seu personagem na primeira versão da telenovela "Paraíso", que foi ao ar pela Rede Globo em 1982. Como ocorreu na TV, na segunda versão do filme, que, assim como o *remake* de "Paraíso", foi lançada em 2009, o peão Diogo foi interpretado pelo cantor Daniel.

peões gostam de ouvir e como um clássico da música sertaneja comumente presente nas rodas de viola.

Finalmente, a última canção classificada na categoria dos causos não retrata uma tragédia. "Cavalo enxuto", cuja participação em "Paraíso" já foi comentada nos dois primeiros tópicos deste capítulo, é a narração das proezas de um homem interiorano que mostra sua habilidade com o cavalo e consegue conquistar uma donzela, mesmo disputando com seu vizinho rico adepto das modernidades e dono de um carro importado. Como sabemos, a canção é executada pelos peões-violeiros quando Zeca, também demonstrando sua habilidade com o cavalo, consegue raptar Maria Rita impedindo que ela vá para o convento. Este tipo de narrativa é bastante comum na música sertaneja, principalmente em sua vertente chamada de música de raiz. Basicamente, fala-se da realização de uma façanha ou ato heroico diante de grandes empecilhos ou forças contrárias. Na telenovela, ela retrata o ponto de vista dos amigos de Zeca, que a entoam na roda de viola por verem o protagonista como o herói que salva a mocinha de um destino triste no convento.

Ficou evidente, porém, que, dentro da narrativa de "Paraíso", as canções apresentadas em cena que narram causos ou trajetórias de personagens interioranos, em sua maioria retratam tragédias que envolvem a morte de alguém ao final e servem para conduzir ou revelar os pensamentos dos personagens da telenovela, sobretudo os do núcleo da fazenda de Eleutério, que frequentam as rodas de viola e parecem acreditar em todos os causos, tanto os presentes nas canções, quanto os narrados pelo dono da fazenda.

7.5 REFLEXÕES

A categoria retratada neste tópico foi uma das últimas a serem descobertas, já que engloba apenas três canções que, assim como algumas outras, não se encaixaram nas categorias com maior volume de exemplares e acabaram ficando para o fim do processo de organização das músicas executadas nas cenas de "Paraíso" em diferentes categorias.

Contudo, apesar de menor, o presente tópico aborda uma vertente importante da inserção da música em cena na telenovela em questão: trata-se da análise de um comportamento ou fato ou, ainda, da postura de alguém diante de determinada situação.

A canção "Tocando em frente", executada quatro vezes ao longo da trama, é um bom exemplar desta categoria. Versos como "hoje me sinto mais forte / mais feliz, quem sabe? / só levo a certeza de que muito pouco sei / ou nada sei" retratam momentos de incerteza e desorientação, como quando o protagonista fica paraplégico e os amigos, reunidos na roda de viola, cantam sem saber como ajudá-lo (capítulo 16); ou quando Zeca toma a atitude impensada de pedir Rosinha em casamento, sem depois conseguir tratá-la como sua noiva ou namorada e Zé Camilo, mais uma vez na roda de viola, entoando a mesma canção (capítulo 88).

A canção também é entoada por um tímido Zé Camilo, de improviso a pedido de Ricardo quando o peão-violeiro passa pela rádio fazendo as moças fofoqueiras suspirarem (capítulo 40). Esta ocasião também retrata momentos de incerteza: o peão-violeiro se sente pressionado e tem medo de errar a canção ao cantá-la num microfone, apesar de toda a sua prática nas rodas de viola. Além disso, no mesmo capítulo, Zefa abandona a fazenda, deixando Eleutério confuso com relação a seus sentimentos por ela, e, depois de muito tempo deitado em uma cama, Zeca consegue se colocar de pé, o que sugere que tenha ocorrido um milagre por conta da promessa de Maria Rita, fazendo surgir a incerteza em relação às possibilidades de concretização do romance entre os dois protagonistas. Enfim, a canção é entoada em um capítulo de apreensão e incerteza para vários personagens, que parecem ponderar sobre as atitudes a serem tomadas a partir de então.

"Tocando em frente" é cantada ainda pelas duplas Zé Henrique e Gabriel, Bruno e Marrone e Victor e Leo, que se reúnem no bar do Bertoni, após terem se apresentado com suas respectivas canções na rádio "Voz do Paraíso" (capítulo 66). Nesta ocasião, Zé Camilo não está presente, já que viaja no mesmo dia com a comitiva, depois de Zeca decidir voltar às

estradas diante da decisão irredutível de Maria Rota de se tornar freira. A impossibilidade de união com a mulher que ama, faz com que Zeca se torne pensativo e reflita sobre os rumos de sua vida a partir de então. Isto é visível na cena que começa com as três duplas acima citadas cantando no bar e termina, ainda com o áudio de "Tocando em frente", com imagens de Zeca e seus amigos montados em seus cavalos e guiando uma boiada.

"Que Deus é esse?", interpretada pela dupla Zé Henrique e Gabriel no concurso da rádio no mesmo capítulo descrito acima, segue o mesmo clima dramático de reflexão relacionado ao protagonista. É como se Zeca questionasse Deus por ter tirado dele o amor de Maria Rita, já que ela decidiu-se por seguir a vida religiosa ao invés de se casar. Mas ao contrário do que o título sugere, a letra da canção não revela um sentimento de revolta, pelo contrário, ela questiona e responde à pergunta do título com o verso "Meu Deus é esse que mora em mim", que corresponde ao ponto de vista do protagonista da trama, para quem Deus não está preso em um altar.

Por fim, a música "Disparada", que também se classifica na categoria de "trabalho do peão de boiadeiro", dá a Zé Camilo a vitória no concurso de violeiros da rádio de Paraíso, no penúltimo capítulo. Na ocasião, todo o elenco está presente, inclusive os protagonistas, cujo conflito só é solucionado, claro, no último capítulo. Assim, Zeca, na plateia bate palmas e canta olhando para o amigo no palco, o que revela uma cumplicidade entre os dois, tanto pela amizade quanto pela profissão. Além disso, a canção parece se relacionar à conclusão da trajetória de vários personagens, que a cantam e se emocionam na plateia.

A música, que narra a trajetória de um peão de boiadeiro, deixa implícitas algumas ponderações a respeito das relações humanas, comparando-as com a relação do peão com o gado, como ocorre nos versos "Então não pude seguir valente em lugar tenente / e dono de gado e gente porque gado a gente marca / tange, ferra, engorda e mata / mas com gente é diferente". Evidencia-se a inabilidade do peão em lidar com as pessoas, assim como ocorre

com Zeca, que se afasta de Maria Rita por ciúmes de Otávio, e também com Zé Camilo, que prefere viver viajando sozinho do que se apaixonar e criar uma família.

Percebemos que as três músicas de que falamos acima desempenham um papel importante em diferentes momentos da narrativa de "Paraíso", mostrando uma possível confusão ou desorientação sobretudo do protagonista, já que ele ora toma atitudes impensadas, ora não sabe como agir, apesar de sua firmeza de pensamento em vários aspectos. Portanto, mais uma vez, a música em cena auxilia na retratação de situações vividas pelos personagens, neste caso, os momentos em que são necessárias ponderações sobre os rumos seguidos em suas vidas.

7.6 RELIGIOSIDADE

Apesar da narrativa principal de "Paraíso" se basear nas lendas do filho do diabo e da santinha, a música em cena não é um dos recursos mais utilizados para retratar o aspecto religioso da trama. Assim, verificamos que são poucas as canções cuja temática das letras se refere à religiosidade e, entre elas, nenhuma é entoada em cenas de ênfase ou questionamento da suposta santidade da protagonista. Temos assim, dois pequenos grupos de canções. O primeiro deles, com "Ave Maria dos namorados", "Romaria" e o "Hino oficial das Congregações Marianas do Brasil", engloba temáticas que remetem à devoção a Nossa Senhora, símbolo do catolicismo predominante em praticamente todas as telenovelas rurais. Já o segundo, com as canções "Que Deus é esse?" e "Deus e eu no sertão", diz respeito à temática da religiosidade segundo a visão de Zeca, o protagonista, que associa Deus a elementos da natureza e à simplicidade da vida interiorana.

Como sabemos, "Ave Maria dos namorados" é entoada uma única vez, no casamento dos personagens Tobi e Das Dores (capítulo 158). Basicamente, trata-se de uma prece pela felicidade do casal, unindo as temáticas do relacionamento e da religiosidade e se adequando ao contexto da trama. Já o "Hino Oficial das Congregações Marianas do Brasil" é entoado

apenas em parte, quando Otávio, apaixonado por Maria Rita, decide conquistar a confiança da mãe da jovem, a beata Mariana, e afirma ter sido um congregado mariano²², cantando um trecho do referido hino como maneira de provar sua devoção religiosa (capítulo 142). Trata-se, portanto, de um recurso utilizado para enfatizar a presença do catolicismo na trama, representado, principalmente, pela beata antagonista. A letra da canção, neste sentido, pouco importa, desde que se refira ao catolicismo, no caso, através da figura de Nossa Senhora.

A canção "Romaria" também é entoada uma única vez na trama e também remete à figura de Nossa Senhora, desta vez mais especificamente de Nossa Senhora Aparecida, tida como padroeira do Brasil e protetora dos peões. E são os peões-violeiros que tocam a composição de Renato Teixeira numa das cenas de reunião entre os amigos ao redor da fogueira na fazenda de Eleutério (capítulo 57). Nesta ocasião, Zeca está presente e planeja raptar Maria Rita para impedir sua ida ao convento. Assim, entende-se que a função de "Romaria", com seu personagem que, como Zeca, não sabe rezar, mas demonstra respeito e devoção religiosa, cumpre o papel de indicar ao telespectador mais conservador que o protagonista não ignora ou despreza a religiosidade da mocinha e que o ato de raptar uma futura freira não corresponde a um sacrilégio.

Por outro lado, "Que Deus é esse?" e "Deus e eu no sertão" aparecem na trama num momento posterior ao rapto da mocinha, quando Zeca está prestes a viajar com sua comitiva, depois da tentativa frustrada de convencer Maria Rita a desistir da vida religiosa. As canções são interpretadas, respectivamente, pelas duplas Zé Henrique e Gabriel e Victor e Leo, em suas participações no fictício programa "Hora da viola", comandado por Geraldo na rádio "Voz do Paraíso" (seqüência dos capítulos 65 e 66), cumprindo o papel de reforçar o ponto de vista religioso do protagonista: a ideia de um Deus que vive na natureza, nas pessoas e na simplicidade e singeleza da vida interiorana, e não em um altar. Precisamos ressaltar que

²² Conforme o web site da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, a Congregação Mariana existe no país desde 1583. Trata-se de uma associação pública composta por leigos católicos que consagram suas vidas à Maria, mãe de Jesus Cristo, e têm como metas a santidade e o apostolado.

"Deus e eu no sertão" é a música de abertura da telenovela e que, portanto, o ponto de vista sugerido por sua letra, repetida em todos os capítulos, está enraizado ao conteúdo da trama. Assim, ao mesmo tempo que sugere o catolicismo tradicionalista das comunidades interioranas, "Paraíso" também o refuta com a inserção de ideias menos conservadoras a respeito da religiosidade.

7.7 TRABALHO DO PEÃO DE BOIADEIRO

A maior parte das canções classificadas neste subcapítulo já foi abordada em outros tópicos, principalmente no referente ao contato do interiorano com a modernidade e o mundo urbano, já que uma das temáticas de destaque em "Paraíso" e também nas canções executadas em suas cenas é a decadência do ofício de peão de boiaheiro devido às novas formas de cuidado e transporte de gado. Assim, as canções "História de um prego" e "Mágoa do boiaheiro" retratam a consciência da derrocada da profissão, no primeiro caso com a esperança de uma nova atividade para as gerações futuras, e no segundo, com uma grande melancolia. O fato é que as letras de ambas as canções descrevem a atividade do peão de boiaheiro e citam instrumentos de seu dia-a-dia, como o laço, a espora, o chapéu e o berrante.

"História de um prego" e "Mágoa do boiaheiro" são interpretadas por Zé Camilo sempre na presença de seus companheiros de trabalho. As cenas da trama em que estas canções são ouvidas já foram abordados, mas vale à pena recordar que as duas foram executadas em cenas de roda de viola, a primeira uma única vez (capítulo 151) e a segunda duas vezes (capítulos 27 e 167), em momentos de diálogo entre os peões. Além disso, "Mágoa do boiaheiro" foi a primeira canção interpretada por Zé Camilo no programa "Hora da viola", na rádio de Paraíso (capítulo 44), também com a presença dos demais personagens peões.

A adequação das canções relacionadas ao trabalho do peão às cenas da telenovela em que elas são inseridas se torna mais perceptível quando observamos que, com exceção de

"Cavalo preto", todas estas canções são interpretadas pelos peões-violeiros. Na sequência das apresentações de Zé Camilo na rádio, ele canta músicas com a mesma temática, apesar das diferentes abordagens. São elas "Prenda minha" (capítulo 66) e "Disparada" (capítulo 172), ambas também já citadas em tópicos anteriores. É importante lembrar que o personagem Zé Camilo sempre vence o concurso de violeiros, o que demonstra uma valorização das canções apresentadas por ele no concurso e, conseqüentemente, também de sua temática na narrativa.

As canções "Boiadeiro", "Boiadeiro errante" e "O menino da porteira" também já foram citadas em subcapítulos anteriores, cabendo-nos apenas recordar sua inserção em cenas de roda de viola e a ideia de aproximação entre os personagens boiadeiros das canções e o protagonista Zeca: "Boiadeiro" narra a vida cotidiana do personagem-título, que volta a sua casa, onde esposa e filhos o esperam ao final do dia de trabalho. Ela é cantada pelos peões violeiros quando Zeca está paraplégico e volta à fazenda do pai sem saber se retornará às estradas e aos rodeios (capítulo 34), e também no casamento do protagonista com Rosinha, quando ele planeja ficar na fazenda e levar uma vida semelhante à do personagem da canção (capítulo 98). Já a letra de "Boiadeiro errante" descreve o cotidiano do trabalho dos peões enquanto estão nas estradas, como Zeca e seus amigos, e é inserida em duas cenas de roda de viola, uma na fazenda de Eleutério quando Zeca não está presente (capítulo 107) e outra numa pousada durante uma das viagens da comitiva do protagonista, na qual a canção se torna mais relevante (capítulo 67). Por fim, "O menino da porteira", como sabemos é cantada uma única vez em cena, na ocasião do encontro entre Zé Camilo e Diogo, interpretado por Sérgio Reis em sua participação especial na trama. A letra, logicamente focada na figura do menino, fala das viagens de um peão de boiadeiro e de sua afeição pela criança para quem costumava tocar o berrante. Não há nenhuma relação entre este conteúdo e as situações vividas na telenovela, a não ser o fato de os personagens Zé Camilo e Diogo serem peões como o narrador da canção.

No que se refere às canções ainda não abordadas em outros subcapítulos, a letra de "Geração de boiadeiro" obviamente fala da tradição do ofício sendo passada de pai para filho, e uma de suas estrofes descreve exatamente a cena em que ela é interpretada pelos peões-violeiros de "Paraíso" durante uma viagem da comitiva (capítulo 8): "Enquanto descansava o gado fazia um fogo pra esquentar / e em volta todos os peões / a soluçar canções / em noites de luar". Já os versos de "Boiada" são entoados por Zé Camilo no momento narrativo em que ele e Terêncio estão retornando a Paraíso depois de não conseguirem trabalho pelas estradas (capítulo 146), numa demonstração de saudosismo em relação às atividades que costumavam desempenhar.

A última canção a ser tratada neste tópico é "Cavalo preto", a única que não é interpretada pelos personagens peões e sim por Tobi, enquanto cuida da ordenha na fazenda de Eleutério (capítulo 20). Nesta altura da trama, Tobi ainda sonha em ser um peão de boiadeiro, demonstrando grande admiração por seus amigos. Na letra da canção, encontramos um narrador valente que fala de seu cavalo e de seu ofício, o qual ele cumpre viajando por vários lugares, assim como Tobi gostaria de fazer. O empregado de Eleutério cumpre, entre outras funções, a de valorizar a figura do peão de boiadeiro em seu discurso, como também ocorre com outros moradores da fazenda. Assim, os peões são colocados como fortes, destemido e trabalhadores, além de unidos por uma amizade incondicional.

Concluimos, que, de maneira geral, as canções que tratam do ofício de peão de boiadeiro inseridas nas cenas de "Paraíso" ajudam na fixação de uma imagem positiva destes profissionais, mas também retratam a melancolia pela derrocada da profissão, como de fato os diálogos e trajetória dos personagens peões sugerem. Assim, a categoria que acabamos de abordar parece englobar canções especialmente selecionadas para compor o universo dramático de um núcleo específico da telenovela, que, sem dúvida, está totalmente entranhado no universo interiorano e na cultura caipira.

7.8 VIAGENS

A categoria tratada neste tópico surgiu quando encontramos, em uma das cenas de "Paraíso" (capítulo 95), os peões-violeiros Tiago e Juvenal interpretando a canção "Amanheceu, peguei a viola", de Renato Teixeira, em mais uma roda de viola na fazenda de Eleutério. A letra fala de um violeiro que, tocando seu instrumento, viaja pelo Brasil inteiro em um único dia, demonstrando uma valorização dos estados por onde ele passa e também do país como um todo. Como os personagens que a cantam na telenovela não estão viajando, a canção não se liga ao momento narrativo, mas cumpre o papel de representar o gênero sertanejo e a paixão pelas viagens, numa altura da trama em que os membros da comitiva de Zeca permanecem na fazenda. O único personagem presente na cena que está prestes a viajar é Otávio, que decide passar um tempo no Rio de Janeiro depois de terminar seu namoro com Maria Rosa e vender sua parte da rádio para Geraldo. Assim, podemos interpretar a inserção desta canção também como uma forma de demonstrar a importância do conhecimento da pluralidade da cultura brasileira, muito defendida pelo personagem jornalista.

A mesma canção é tocada novamente na trama, desta vez também por Zé Camilo, juntamente com Tiago e Juvenal, mais uma vez em uma das reuniões dos peões e demais moradores da fazenda à noite ao redor da fogueira (capítulo 161). A cena, que já retrata a fase final da narrativa, ocorre quando Zeca está envolvido com assuntos da cooperativa fundada por ele e sua comitiva já não faz mais viagens. Assim, o trabalho do peão de boiadeiro passa a ser menos destacado nas rodas de viola, já que a maioria dos personagens que desempenham este ofício, decidem-se por abandonar as estradas e permanecerem trabalhando na propriedade de Eleutério. Contudo, Zeca fala da possibilidade de voltar às estradas assim que cumprir seus compromissos na cidade, deixando Zé Camilo esperançoso, já que o peão-violeiro é o único que não aceita permanecer na fazenda. Enfim, apesar de não estar ligada o relato das viagens feitas pelas comitivas, "Amanheceu, peguei a viola" se mostra adequada às cenas em que é

executada por conta de sua temática relacionada a uma viagem pelo país e por seu narrador ser um violeiro "cantador", como a própria letra da canção afirma.

Por outro lado, as canções "Chão de Goiás", "Cavalo preto", "Chico Mineiro" e "O menino da porteira", todas já descritas anteriormente, também abordam a temática das viagens. Porém, assim como ocorre com "Amanheceu, peguei a viola", com exceção da primeira vez em que "Chão de Goiás" é cantada, todas demais execuções destas canções não coincidem com momentos em que os personagens que as interpretam estão viajando. A maioria das cenas em que elas são inseridas retratam, como já vimos, rodas de viola na fazenda, mas também há a cena em que Zé Camilo canta na praça, após de livrar da prisão com seus dotes musicais ("Chão de Goiás", capítulo 114) e a cena em que Tobi canta "Cavalo preto" enquanto ordenha a vaca sonhando em ser um peão de boiadeiro (capítulo 20).

As cenas que mais fazem referência à vida de viajante dos peões são a da roda de viola em uma pousada, quando a comitiva de Zeca está na estrada no início da trama e os peões violeiros cantam "Chão de Goiás" (capítulo 10), e a do almoço de comemoração do casamento de Terêncio e Rosinha, em que Zé Camilo cita "Chico Mineiro" para falar da saudade que vai sentir do amigo quando estiver nas estradas (capítulo 167), já que esta canção fala da última viagem feita por dois grandes amigos antes da morte de um deles. Enfim, fica claro que as canções com a temática das viagens estão totalmente relacionadas ao núcleo dos peões e à amizade entre eles, numa referência a seu cotidiano nas estradas, ainda que eles não estejam viajando quando interpretam estas canções.

7.9 VIDA NO CAMPO E RELAÇÃO COM A NATUREZA

Assim como ocorreu com a categoria "Amor e relacionamento", as canções cujas letras tratam das temáticas da vida no campo e do relacionamento com a natureza são mais numerosas do que as classificadas na maior parte das demais categorias. Quase todas elas,

porém (13 de um total de 16), já foram comentadas anteriormente, devido ao fato da temática da vida interiorana muitas vezes englobar outros assuntos, como, por exemplo, a religiosidade e o contato com o mundo urbano. Porém, nossa opção pela classificação não exclusiva, tomada com base na multiplicidade temática de algumas canções, nos leva a retomar, em comentários mais sucintos, é claro, a discussão sobre estas canções já citadas.

Está claro, pelo que vimos até agora, que a inserção da música em cena em "Paraíso" se dedica prioritariamente à exposição e à valorização da vida interiorana. Neste contexto, é claro que as canções que tratam das singelas ou sofridas histórias de amor de casais interioranos, das relações entre campo e cidade, das festas, dos causos, da religiosidade, das reflexões, das viagens pelo Brasil e do trabalho dos peões se inserem na temática da vida interiorana, pois, como sabemos, é este o universo onde se passa a história do filho do diabo e da santinha - história de amor e caso ao mesmo tempo -, e é ele que se busca retratar e tornar verossímil a cada cena da telenovela. Porém, a categoria abordada neste tópico está mais relacionada ao cotidiano no interior, ou seja, ao dia-dia de quem vive no campo e, conseqüentemente, sua relação com a natureza. Excluimos, assim, desta classificação as letras que se atêm somente aos relatos de viagem e de trabalho do peão de boiadeiro.

No que se refere à vida interiorana relacionada com a religiosidade, temos, nesta categoria, as canções "Romaria" e "Deus e eu no sertão", a primeira tocada em uma cena de roda de viola liderada por Zé Camilo (capítulo 57) e a segunda, que é o tema de abertura da telenovela, entoada no concurso de rádio, sendo interpretada pela dupla Victor e Leo (capítulo 65). Nossas principais observações sobre ambas já foram feitas, mas gostaríamos apenas de destacar que, no refrão de "Romaria", o narrador repete que é caipira, ou seja, que compartilha dos elementos desta cultura, que já detalhamos no segundo capítulo desta dissertação. Além disso, o narrador de "Deus e eu no sertão" discorre em seus versos sobre sua vida cotidiana, com referências ao trabalho com a terra e à casa onde vive, para, no refrão, repetir a frase-

título da canção. Ambas, então, retratam uma espécie de orgulho em relação à vida e à cultura interiorana, a nosso ver, um dos principais objetivos de "Paraíso" no que se refere ao merchandising de valores.

Em canções que retratam o cotidiano rural, a ideia de lar também se faz muito presente, tanto remetendo ao campo ou fazenda quanto a uma casa. Assim, temos as canções "Boiadeiro", "No lugar onde moro", "Felicidade", "Moradia" e "Casinha branca", todas seguindo este enquadramento. Como sabemos, "Boiadeiro" fala do contato diário do personagem-título com o gado e do ato de voltar, ao fim da jornada, para junto de sua família. Cabe lembrar que ela é cantada em dois momentos importantes da trajetória do protagonista: quando ele está de volta à fazenda do pai depois do acidente que o deixou paraplégico (capítulo 34) e quando ele se casa com Rosinha, planejando viver uma rotina parecida com a retratada na letra da canção (capítulo 98). Portanto, estamos falando de dois momentos que remetem às ideias de retorno e de construção de um lar. Já a canção "No lugar onde eu moro" descreve uma bela paisagem onde vive o narrador, que, porém, está insatisfeito pela ausência da mulher amada, como Zeca, na ocasião em que a música é inserida na trama, já que Maria Rita planeja se casar com Otávio (capítulo 172, quando a dupla Hugo e Tiago participa da telenovela se apresentando no concurso de violeiros da rádio).

Já "Felicidade", "Moradia" e "Casinha branca" se referem mais especificamente à casa como lar de seus narradores. A primeira delas é executada duas vezes ao longo da trama em cenas de roda de viola que retratam momentos de tristeza dos personagens Terêncio (capítulo 9) e Zeca (capítulo 144), sobressaindo-se, assim, o tom melancólico da canção em detrimento das referências ao local onde fica a moradia de seu narrador. A segunda é interpretada por uma cantora não identificada nas cenas da festa de rodeio onde Zeca cai do touro (capítulo 12). Na letra, o narrador começa falando do local onde mora, para depois se referir à moradia de vários animais e objetos. Não há uma ligação entre a letra da canção e o

momento narrativo da trama, sendo ela apenas um instrumento de auxílio para a composição do ambiente da festa.

"Casinha branca", por outro lado, ganha um destaque bem maior na trama, sendo executada quatro vezes, sempre por Zé Camilo e sempre nas rodas de viola na fazenda de Eleutério. Um fato interessante sobre as cenas em que esta canção é inserida é que o peão-violeiro nunca a toca por conta própria, mas sim atendendo a pedidos de outros personagens. São eles Eleutério (capítulo 104), Das Dores (capítulo 116), Tonha (capítulo 167) e Terêncio (capítulo 171). Os versos da música, que falam da construção de uma casinha onde o narrador pretende viver com uma mulher e de seus planos para o dia-a-dia no local, remetem a uma idealização do projeto de uma vida a dois concebida por todos os quatro personagens citados nos momentos em que eles pedem que Zé Camilo toque "Casinha branca": Eleutério planeja conquistar Zefa, Das Dores se prepara para o casamento com Tobi, Tonha sonha com uma vida ao lado do peão-violeiro, e Terêncio acaba de se casar com Rosinha. Todos eles, mesmo com planos inviáveis como o de Tonha, se mostram apaixonados e confiantes e, apesar de não se tratar de uma canção com a temática amorosa, "Casinha branca" se encaixa no contexto narrativo por descrever a singeleza e simplicidade dos planos de uma vida no interior ao lado de alguém.

As letras de "Saudade da minha terra" e "Luar do sertão" destacam o sentimento saudosista dos narradores, que vivem na cidade, em relação à vida interiorana. Como sabemos, na trama de "Paraíso", a única personagem da cidade fictícia que passa a viver no Rio de Janeiro cultivando uma grande saudade é Aninha, quando se casa, mas sua mudança ocorre já na fase final da trama, sem receber muita ênfase. Assim, as cenas em que as duas canções são inseridas não retratam a situação vivida por nenhum componente da narrativa, já que a primeira é entoada por duplas sertanejas da vida real em parceria com Zé Camilo, no bar de Bertoni, após o primeiro concurso de violeiros da rádio "Voz do Paraíso" (capítulo 45),

e a segunda é cantada pelo peão violeiro em parceria com seus amigos numa das tantas rodas de viola presentes na trama (capítulo 18). Mesmo assim, ao lembrar de nosso objetivo de desvendar possíveis interações, dentro da trama, entre a cultura interiorana (caipira) e elementos da vida urbana (representados, na telenovela, pela chamada cultura Zona Sul), nos momentos em que são ouvidas estas canções, se evidencia uma ideia de não aceitação dos avanços citadinos e de um desejo de manutenção ou retorno ao cotidiano tradicionalista interiorano.

Situação semelhante ocorre com "Tristeza do Jeca", canção ainda não abordada em outros tópicos, cujos versos demonstram, como se evidencia no próprio título, um sentimento de infelicidade, provavelmente devido ao distanciamento da terra ou da cultura de origem do narrador. A cena em que ela é agregada retrata mais uma das rodas de viola na fazenda de Eleutério, com o comando, é claro, de Zé Camilo (capítulo 70). A diferença, em relação às demais reuniões ao redor da fogueira é que esta conta com a presença de Antero, que está muito abatido devido à ida de sua filha para o convento e à notícia do noivado de Zeca e Rosinha. Assim, a tristeza do Jeca, passa a ser, claramente, a tristeza de Antero, que observa Rosinha abraçada ou protagonista e imagina Maria Rita no lugar dela. Assim, apesar de indicar elementos da vida interiorana, esta canção cumpre, na telenovela, a função de retratar um momento triste para um dos personagens.

As canções "O nhambu-xintã e o chororó" e "Chuíá chuá" são mais dois exemplos de exaltação da vida no campo e também da relação com a natureza. Na primeira delas, o cotidiano no campo é retratado principalmente com referência ao canto das aves, e, na segunda, ao barulho das fontes e cachoeiras. Percebemos assim, o protagonismo da natureza, que, em "Chuíá chuá", interpretada pela dupla Chitãozinho e Xororó em sua participação na trama (capítulo 44), não se refere à situação de nenhum personagem específico. Já na cena em que se insere "O nhambu-xintã e o chororó" há uma ligação entre a letra e o personagem

que a entoa, no caso, Tobi, que canta distraidamente enquanto pinta o casebre onde pretende viver com Das Dores após seu casamento (capítulo 143): ele faz planos para seu dia-a-dia ao lado da esposa no pequeno sítio, enquanto o narrador da canção também fala de seu lar, um "ranchinho amarradinho de cipó", ambos remetendo à simplicidade da vida interiorana.

Também é Tobi quem canta "Cavalo Preto", em outro momento da narrativa em que ele, ao invés de fazer planos para o casamento, ainda sonha em ser peão de boiadeiro (capítulo 20). Assim, o personagem cuida da ordenha enquanto entoa a canção que remete às viagens e ao trabalho deste profissional, mas também à relação com a natureza representada pela cumplicidade com o cavalo que dá título à música e acompanha o narrador em suas aventuras. Algo parecido ocorre na letra de "Cavalo enxuto", interpretada pelos peões violeiros quando Zeca consegue raptar Maria Rita com a ajuda de seu veloz cavalo (capítulo 64), muito parecido com o animal que proporciona ao narrador da canção a conquista de uma donzela.

Já em "Pagode em Brasília", o narrador se vangloria por ter as habilidades de, entre outras coisas, resolver problemas da lavoura e desempacar burros, além, é claro, de tocar viola. As noções da força e rudeza presentes na letra se transferem para o protagonista Zeca, que acaba de se curar de uma paraplegia na cena em que a canção é interpretada por seus amigos peões (capítulo 41). Finalmente, "Pescador e catireiro" também narra as proezas de um homem corajoso habilidoso, que sabe como lidar com a natureza e constrói um rancho em um local de mata virgem para ali viver. Como vimos, é Zé Camilo quem canta alguns versos desta composição durante uma conversa com Terêncio sobre a dificuldade dos dois em conseguirem trabalho (capítulo 130). Ele diz que vai viver como índio, se referindo à sua aptidão para se relacionar com a natureza.

Depreendemos assim que, também nesta última categoria de canções, referente à vida campestre e à relação com a natureza, há a predominância da exaltação aos elementos ligados ao interior, à sua cultura e a seu cotidiano. Não há indícios de retratação de nenhum

aspecto negativo, permanecendo sempre uma visão do campo como um paraíso, seja com cenas e canções com traços de saudosismo, religiosidade ou melancolia, seja através de referências ao dia-a-dia de uma vida simples, ou, ainda, a componentes específicos presentes no campo, como os animais ou as belas paisagens.

7.10 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE A MÚSICA EM CENA EM "PARAÍSO"

As reflexões sobre a música em cena na narrativa de "Paraíso" expostas neste capítulo nos permitem inferir que as rodas de viola são a situação dramática mais frequentemente utilizada para a inserção de canções executadas por personagens, sendo os peões-violeiros os responsáveis pela maioria delas. Assim, das 70 inserções encontradas ao longo da trama²³, 59 envolvem a participação de algum dos peões violeiros e 41 delas ocorrem em rodas de viola. Neste contexto, cabe-nos lembrar que o principal personagem ligado à música em cena na telenovela é Zé Camilo, interpretado pelo cantor Daniel, representante daquilo que é chamado no Brasil contemporâneo de música sertaneja.

O misterioso peão violeiro que não abre mão do ofício de boiadeiro apesar da decadência da profissão, foi interpretado na primeira versão da telenovela, em 1982, pelo também cantor Sérgio Reis, o primeiro violeiro da vida real a ganhar um papel semelhante na TV. Ele também participou de "Pantanal" (Rede Manchete, 1990) e "O rei do gado" (Rede Globo, 1996). Em ambas, desempenhou, ao lado de Almir Sater, a mesma função do peão que se destaca entre os amigos devido a suas habilidades musicais. Já Almir Sater, que lançou sua carreira musical no início da década de 1980, foi alçado ao patamar de galã rural das telenovelas na década seguinte. Ele não abriu mão da vida interiorana, apesar das

²³ Chegamos ao total de 70 inserções de música em cena contando cada uma das cinquenta canções encontradas e suas repetições em capítulos posteriores. Assim, quando uma mesma cena inclui a execução de duas canções, ela contabiliza duas inserções, e quando a apresentação de uma única música é dividida em mais de uma cena do mesmo capítulo, ela contabiliza apenas uma inserção.

possibilidades profissionais na cidade grande. Sater vive até hoje em uma fazenda no Pantanal, de onde não sairia se não tivesse que pagar suas contas (NEPOMUCENO, 2005). A fazenda do cantor-ator, onde não é possível chegar de automóvel durante a maior parte do ano (entre sete e oito meses), fica a 250 Km de Campo Grande, no Mato Grosso do Sul. Ou seja, trata-se de um legítimo representante da cultura interiorana.

Motter (2004), ao falar dos empréstimos que as telenovelas fazem de outras obras de ficção, ressalta também que a própria realidade brasileira é um elemento de onde podem ser extraídos nutrientes importantes na constituição dos enredos. Podemos, a partir deste pensamento, começar a compreender a inserção, nas tramas de Benedito Ruy Barbosa, de cantores representantes da cultura interiorana na vida real, como ocorre com Sérgio Reis, Almir Sater e Daniel. Em outras palavras, a presença destes artistas pode colaborar para a compreensão/adesão de seus personagens como pertencentes a um mundo interiorano verossímil, e é neste contexto que interpretamos a importância da participação do cantor Daniel, como Zé Camilo em "Paraíso", já que é ele a figura central relacionada à música em cena na trama.

Para melhor visualizarmos a predominância das rodas de viola em relação a outros contextos dramáticos no que se refere à música em cena, vale à pena citar que, além das 41 vezes em que as canções são tocadas nas reuniões dos peões e amigos ao redor da fogueira, há onze inserções musicais em cenas de apresentações em programas de rádio, sete em festas de casamento, cinco em festas ou reuniões na praça da pequena cidade e duas no bar de Bertoni. Além disso, cinco canções são interpretadas por personagens não peões em contextos diversos, quatro trechos musicais são entoados por Zé Camilo durante conversas com os amigos e duas canções são cantadas por artistas não identificados na festa de rodeio em que Zeca cai do touro. Esta divisão, portanto, só faz tornar mais evidente que as rodas de viola

foram escolhidas para representarem as manifestações musicais da cultura caipira em "Paraíso".

Mesmo assim, as cenas dos concursos de rádio também são importantes porque, como vimos, muitas delas inserem artistas da vida real interpretando as canções que foram lançadas no primeiro CD com a trilha sonora de "Paraíso", o que não as impede de se ligarem ao momento dramático da trama, principalmente no que se refere aos protagonistas. Na estreia de seu programa "Hora da Viola" (capítulo 44), o personagem Geraldo Valfrido tenta interagir com sua plateia e, depois de afirmar que nunca apresentou nada e, por isso está muito nervoso, fala sobre as duplas que irão participar do concurso.

O que importa é que lá atrás nos bastidor tá assim de sanfoneiro, violeiro querendo vir aqui tocar pr'ocês. E isso é muito bom, não é? Não é memo? Eu queria dizer procês que muita dessas dupla que tão aí eu já ouvi cantar. É nos churrasco, é nos casamento, nas quermesse do padre Bento. Bom, nas festa, né, aqui na cidade. E eu posso dizer pr'ocês: é tudo gente da melhor qualidade. Da melhor qualidade. Gente que canta as nossas música, música que fala do nosso povo, do nosso Brasil. É... é, música que muitas vezes ficaram esquecida junto com aqueles que escreveram elas. Eu tô falando aqui, minha gente, de gente como Índio Vago, João Pacífico, né? Tião Carreiro, Nonô e tantos outros. Bom, é, mas vão deixar de falatório, né, e vamo ao que interessa. É, tá certo, então tá certo. Com ocês a nossa primeira dupla de hoje que é Chitãozinho e Xororó, do Paraíso.

Quando cita compositores da música sertaneja de raiz, Geraldo revela uma intenção de priorização deste gênero musical, o que não ocorre na prática, já que a maior parte das músicas apresentadas no programa são composições recentes interpretadas por duplas de sucesso no ano em que a trama foi exibida (2009), ainda que estas canções também se refiram ao universo rural. Neste contexto, destacam-se as apresentações de Zé Camilo: todas as canções interpretadas pelo peão-violeiro nos concursos dos quais ele sempre sai vencedor, são composições antigas com letras que abordam, em diferentes níveis, a vida do peão de boiadeiro, o que não acontece com seus concorrentes. Assim, compreendemos que há, nestas cenas, ao mesmo tempo, a ideia de integração entre diferentes vertentes da música

sertaneja/caipira e uma sobreposição da música de raiz em relação às novas composições, o que se evidencia pelas vitórias de Zé Camilo.

Também é relevante a notoriedade dos instrumentos de corda em quase todas as cenas em que há alguma música sendo executada (isso só não ocorre em cenas com personagens cantando sem o acompanhamento instrumental e quando há uma banda composta por instrumentos de sopro), sobretudo a viola caipira e o violão. Esta foi a razão que nos levou a classificar as canções de acordo com a temática das letras e não com base nos arranjos, pois eles, em sua maioria, são desenvolvidos a partir de acordes simples ao som dos instrumentos citados, caracterizando-se como representantes da música sertaneja ou caipira.

Quando pensamos na classificação temática, evidenciam-se as duas categorias com mais canções enquadradas: "Amor e relacionamento", com 23 canções, e "Vida cotidiana no campo e relação com a natureza", com 16 canções. Elas também são as que contam com maiores números de inserções, 37 e 21, respectivamente. Estes resultados se adequam tanto à sinopse da telenovela relativa à história de amor do casal que não consegue se unir devido a lendas que giram em torno de suas personalidades, quanto ao objetivo de retratar a cultura e a ambientação do interior. Além disso, ficou evidenciado, em nossa análise, que muitas das canções que falam de amor de relacionamento o fazem no contexto da vida interiorana, com referências, por exemplo, à vida do peão de boiadeiro, como ocorre em "Boiadeiro", "Boiadeiro errante" e "Prenda minha"; à relação com a elementos da natureza, como em "Cavalo enxuto"; ao ambiente, como em "No lugar onde eu moro"; e às lendas ou causos, como em "Chico Mulato" e "João-de-barro", sendo esta última canção a que mais se repete ao longo da trama (cinco inserções).

Enfim, a presença da música em cena em "Paraíso" é muito expressiva tanto em termos qualitativos quanto quantitativos. Ficou claro, nos subcapítulos anteriores, que a maioria das canções analisadas não foi inserida arbitrariamente nas cenas, havendo, portanto,

uma relação entre suas letras e as situações vividas por determinados personagens. Por outro lado, com as 70 inserções musicais em um total de 173 capítulos, chegamos à conclusão de que há, aproximadamente, a presença de duas músicas em cena a cada cinco capítulos (0.4 canções por capítulo), o que revela uma ênfase em sua participação e, conseqüentemente, sua importância dentro do enredo. Concluímos, portanto, que a música em cena em "Paraíso" cumpre, em parceria com os diálogos e com os contextos dramáticos, a função de reforçar algumas ideias ou sensações, principalmente a respeito de uma visão positiva da vida no campo e da valorização de um tradicionalismo local, além de estar presente, é claro, como uma das manifestações mais expressivas da cultura caipira.

8 CONCLUSÃO

O grande desafio deste trabalho, como ocorre com todos os dedicados à análise de uma obra teledramatúrgica específica, foi a obtenção de uma visão aprofundada do objeto de estudos através da observação de todos os capítulos de "Paraíso". Ao contrário do que acontece com os estudiosos do cinema, por exemplo, investigar uma telenovela não é possível sem a dedicação de muitas e muitas horas assistindo, pausando, anotando, retornando à cena anterior, a capítulos anteriores, observando detalhes, enfim, destinando muito empenho à etapa de pré-análise. E, como sabemos, o tempo é um fator escasso durante o desenvolvimento de uma dissertação de mestrado. Na verdade, porém, entre os pesquisadores de teledramaturgia, é recorrente a hesitação em eleger uma amostragem pré-determinada devido à possibilidade de sua insuficiência no contexto de uma análise que pretenda dar conta da obra como um todo.

Nossa intenção, a princípio era desenvolver uma análise detalhada de apenas alguns capítulos de "Paraíso", porém surgiram as dúvidas: o que fazer se estes capítulos, escolhidos antes da assistência da obra, não contivessem os aspectos mais essenciais para sua compreensão enquanto trama rural? E se estivéssemos deixando de lado elementos importantes para nossa pesquisa? Voltamos então aos nossos objetivos e concluímos que o melhor a fazer seria observar cada capítulo da telenovela como detentor de possíveis informações a serem destacadas ao longo de nosso estudo. É claro que existem situações em que é possível desenvolver uma bela pesquisa com uma amostragem reduzida de capítulos de uma obra de ficção televisiva, mas, a nosso ver, este não era o caso do projeto aqui desenvolvido, dado nosso objetivo de caracterizar a representação interiorana dentro de uma telenovela e traçar a possível configuração de um relacionamento com a cultura metropolitana, levando em consideração a preponderância da cultura Zona Sul e o fato de ser o Brasil um país majoritariamente urbano.

Procuramos delinear, assim, o panorama identitário contido em "Paraíso" a partir de seus personagens que, como vimos, representam várias vertentes da cultura caipira e diferentes funções dentro da trama. Destacaram-se, através deles, características da cultura caipira tradicional, como as lendas e causos contados tantas vezes ao redor da fogueira, sendo inclusive a base temática da narrativa (o amor entre a santinha e o filho do diabo); a música caipira como manifestação cultural tão presente nas cenas de rodas de viola; a força das relações de compadrio materializadas pelo respeito do personagem Eleutério a seu compadre morto; a valentia e rudeza do homem do campo manifestada em algumas cenas do personagem Terêncio; a religiosidade exacerbada presente na constituição da beata Mariana; a abordagem do trabalho do peão de boiadeiro - bem como sua decadência e as consequências para a vida destes profissionais -; as práticas de auxílio mútuo expostas pela intenção de se fazer um mutirão e pela organização de uma cooperativa; o próprio ambiente da pequena cidade onde todos conhecem todos, observando-se tanto a política da boa vizinhança quanto a prática da fofoca; e a desconfiança em relação aos elementos vindos de fora, presente quando Ricardo e Otávio chegam a Paraíso. Tudo isto é, claro, perpetuado, por um sotaque e um linguajar peculiares.

Por outro lado, verificou-se também a presença de traços da cultura Zona Sul, que se fizeram presentes através de personagens como Maria Rosa, a moderna filha do prefeito que, apesar de sonhar com um grande amor e se render aos encantos de Geraldo, um típico caipira, não aceita os valores tradicionais ligados à submissão feminina, ao modo simplório de se vestir, à sustentação da família pelo marido e à ligação da mulher aos afazeres domésticos. Mesmo sendo justificável dentro do contexto social da própria cidade fictícia, o comportamento da personagem está ligado à sua permanência por alguns anos no Rio de Janeiro, de onde ela traz as ideias de inovação e onde teve acesso a parâmetros a partir dos quais conclui que seu município é muito atrasado no que refere à manutenção de um

tradicionalismo, a seu ver, infundado. Por outro lado, todos os novos moradores que chegam a Paraíso no decorrer da trama são oriundos do Rio de Janeiro e, obviamente, seus modos de pensar e seus comportamentos geram atritos com a população local, como quando quase ninguém aprova a união de Edith e Marcos sem o tradicional casamento religioso ou quando Otávio não pede Maria Rosa em namoro ou casamento, decidindo-se por apenas "ficar" com a moça.

Quando os personagens precisam resolver qualquer assunto, que vai desde fazer compras até procurar tratamento médico, seu destino é sempre o Rio de Janeiro e lá eles aparecem caminhando à beira da praia, se alimentando em restaurantes com vista para o mar, se hospedando em locais nas mesmas condições, além de visitarem o Cristo Redentor e a Pedra da Gávea. Há também a exploração do choque cultural nas figuras dos amigos peões que acompanham Zeca à cidade maravilhosa e acabam por considerá-la "uma desgrama", e de Aninha, que afirma que o apartamento onde passa a viver com o marido carioca é uma "lata de sardinha" onde ela se sente presa, além de se revoltar diante da intolerância dos colegas de trabalho com seu sotaque e as expressões que utiliza.

Enfim, as cenas envolvendo o Rio de Janeiro são esporádicas, mas muito representativas de uma interação assimétrica entre o interior e a metrópole, onde esta última trata o primeiro como atrasado e alguns elementos que o caracterizam como intolerável. Por outro lado, permanece a irredutibilidade dos personagens caipiras, que mantêm suas personalidades intactas. Além disso, quando os cariocas resolvem viver em Paraíso, são eles que se adaptam à cultura local, sem maiores discussões, demonstrando até uma admiração pelo tradicionalismo e pela simplicidade dos que ali já viviam.

Nossa inferência é a de que a cultura Zona Sul se faz presente não só no contexto das cenas de viagens, mas durante toda a trama, já que uma espécie de embate cultural já é estabelecida nos primeiros capítulos quando os cariocas Ricardo e Otávio chegam à pequena

cidade e ali permanecem durante quase todo desenvolvimento da narrativa. Além disso, quando pensamos na retratação de uma classe dominante como traço da cultura Zona Sul, destacam-se também os fazendeiros, que, apesar de serem uma minoria da população de personagens, desempenham importantes papéis na trama. Porém, há que se ressaltar que os personagens fazendeiros também cumprem importantes tarefas no que se refere à representação e à valorização da cultura caipira, o que se verifica nos casos de Eleutério e no concurso de violeiros promovido por Geraldo.

Concluimos que há, sem dúvida, uma priorização da cultura interiorana, que é retratada de maneira valorativa como parte importante e representativa da multiplicidade da cultura brasileira, e não de maneira pejorativa ou superficial. No entanto, isto não significa dizer que a telenovela renega sua tendência metropolitana ou tende a depreciar a cultura Zona Sul. Muito pelo contrário: não se cogita ir, por exemplo, a Cuiabá, para comprar qualquer produto ou equipamento - já que a cidade fictícia de Paraíso se localizaria no interior do estado Mato Grosso. Os personagens sempre vão ao Rio de Janeiro, onde se divertem e encontram a solução para todos os problemas práticos existentes em sua pacata cidade de origem. Há, neste sentido, uma interação entre a metrópole e o interior, em que se verifica um processo colaborativo até certo ponto. Contudo, quando a cultura metropolitana tenta se sobrepor à caipira, há uma resistência, um processo de não aceitação e de manutenção dos costumes locais, como quando Otávio consegue manter seu jornal circulando ao adaptar a linguagem e a abordagem de seus textos e quando Marcos é praticamente obrigado a se casar com Edith para seguir a tradição.

No que se refere à presença da música em cena, é claro que ela se manifesta, em "Paraíso", como um dos principais elementos de representação da cultura caipira, principalmente quando se pensa no contexto das rodas de viola. Canções conhecidas e reconhecidas como representantes de um universo rural são inseridas de modo a coincidirem

com a situação vivida por algum personagem. Além disso, há comentários sobre algumas canções assim que elas acabam de ser executadas, tanto com elogios aos intérpretes e às próprias músicas quanto com reflexões a respeito de suas letras. Predominam as histórias de amor, mas também se destacam as letras sobre a vida cotidiana no interior e a relação com natureza, bem como o trabalho dos peões e os causos, que acabam se misturando em canções que, muitas vezes, abrangem várias categorias temáticas. Desse modo, é evidente que o recurso musical é utilizado com a função de manifestar características da cultura caipira, através das letras, dos duetos e da predominância do violão e da viola caipira, mas também do próprio contexto das cenas, que, em sua maioria, retratam as reuniões na fazenda ao redor da fogueira.

Nosso projeto inicial não previa a investigação da música em cena, mas sua relevância dentro da trama nos levou à conclusão de que, sendo as manifestações musicais um traço marcante da cultura caipira apontado pelos autores estudados, e estando muitas músicas consideradas representantes do gênero sertanejo de raiz presentes constantemente dentro das cenas da telenovela examinada, sua análise seria não só uma opção plausível, mas também inevitável, tanto que a música em cena ganhou um capítulo só seu.

Verificamos que nossas hipóteses iniciais se revelaram verdadeiras: "Paraíso" realmente apresenta resquícios da cultura caipira tradicional, tanto na caracterização dos personagens e nas ambientações prioritárias, quanto - e sobretudo - nas inserções da música em cena. Além disso, a cultura Zona Sul é apresentada na trama sem que haja uma visão negativa a seu respeito, trazendo uma ideia de convivência e colaboração harmoniosa, mas o tradicionalismo ganha forças quando ela tenta se sobrepor a ele. Assim, prevalece uma ideia valorativa dos elementos da cultura interiorana - principalmente através da música e dos causos - como partes constituintes da pluralidade da cultura brasileira. Contudo, no que se refere à fofoca e à submissão feminina, há uma associação da ideia de atraso ao

tradicionalismo caipira e uma proposta de um novo comportamento, que não renega, contudo, os princípios básicos da cultura local. Por fim, a telenovela estudada, apesar de mostrar elementos da cultura Zona Sul, não os coloca como ideais a serem alcançados, pois nenhum morador de Paraíso manifesta o desejo de trocar sua vida pacata e tradicionalista pelos avanços metropolitanos. Portanto, a trama pode ser considerada uma rara alternativa à soberania da cultura Zona Sul nas telenovelas.

Por fim, vale lembrar que um segundo desafio enfrentado desde a concepção deste projeto foi o de desenvolver um trabalho sobre teledramaturgia rural diante da escassez de material de pesquisa a respeito do tema. As telenovelas rurais destacadas em trabalhos acadêmicos recebem atenção, quase sempre, devido a seu sucesso de audiência - o que poderia ocorrer com qualquer obra de ficção seriada televisiva -, e não por se proporem a representar os interiores do Brasil. Assim, deixamos manifestos aqui o desejo e a esperança de que futuramente haja um maior interesse na pesquisa sobre teledramaturgia rural, pois, se a telenovela superou o desprezo acadêmico inicial, sendo gênero de ficção seriada televisiva de grande impacto social, resta agora que se desenvolvam as investigações sobre seus subgêneros, já que não são poucas as obras existentes tratando de vários assuntos e apresentando diversas propostas.

9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Dalmer Pacheco de. **Telenovela** – o (in) discreto charme da burguesia. Maceió: Edufal, 1988.

ALMEIDA, Heloisa Buarque. **Telenovela, consumo e gênero**: “muitas mais coisas”. Bauru: EDUSC, 2003.

ANDRADE, Danubia. **A personagem Negra na Telenovela Brasileira**: Representações da negritude em “Duas caras” Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009. Disponível em: http://www.btdt.ufjf.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=476. Acesso em 15 set. 2012.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O fim do mundo**: imaginário e teledramaturgia. São Paulo: Annablume, 2000.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O fascínio de Scherazade**. Os usos sociais da telenovela. São Paulo: Annablume, 2003.

ANTUNES, Edvan. **De Caipira a Universitário**: a história do sucesso da música sertaneja. São Paulo: Matrix, 2012.

ARAÚJO, José Zito. **A Negação do Brasil**: O Negro na Telenovela Brasileira. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

BALOGH, Ana Maria. **O discurso ficcional na TV**: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BARBOSA, Benedito Ruy. In: AUTORES, **Histórias da teledramaturgia**. Rio de Janeiro: Globo, 2008, p. 186-248.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edição 70, 2000.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: Tratado de sociologia do conhecimento. Petrópolis: Vozes, 2007.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BORELLI, Sílvia H. Simões; PRIOLLI, Gabriel. **A Deusa Ferida**: por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência. São Paulo: Summus, 2000.

BOSI, Alfredo. Plural, mas não caótico. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura Brasileira**: temas e situações. São Paulo: Ática, 1987.

BOSI, Ecléa. Cultura e desenraizamento. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura Brasileira**: temas e situações. São Paulo: Ática, 1987.

BRANDÃO, Maria Cristina. **Telenovelas e identidade**. Considerações sobre o tema reunidas para apresentação pública do grupo de pesquisa “Comunicação, Identidade e Cidadania”, do Mestrado em Comunicação Social da UFJF, no dia 18 de outubro de 2007. Juiz de Fora, 2007.

BRANDÃO, Maria Cristina. Telenovela: Identidade calcada na verossimilhança da narrativa. In: LAHNI, Cláudia Regina, PINHEIRO, Marta de Araújo. (Orgs.). **Sociedade e Comunicação: Perspectivas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008. p.51-66.

BRANDÃO, Cristina; FERNANDES, Guilherme Moreira. Telenovela brasileira: formato que vem se impondo há seis décadas. In: BRANDÃO, Cristina; COUTINHO, Iluska; LEAL, Paulo Roberto Figueira (Orgs.). **Televisão, Cinema e Mídias Digitais**. Florianópolis: Insular, 2012. p. 19-46.

CALDAS, Waldenyr. **O que é música sertaneja**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

CALZA, Rose. **O que é telenovela**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CANCLINI, Néstor García. **A Globalização Imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e Cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CÂNDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. Avante Congregados Marianos. Disponível em: <http://www.cnb.org.br/articulistas/dom-orani-joao-tempesta/9336-avante-congregados-marianos>. Acesso em: 5 jan. 2014.

FOGOLARI, Élide Maria. **O visível e o invisível no ver e no olhar a telenovela**: recepção, mediação e imagem. São Paulo: Paulinas, 2002.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. São Paulo: Globo, 2005.

FRANÇA, Vera V. A televisão porosa: traços e tendências. In: FREIRE FILHO, João (Org.). **A TV em transição**: tendências de programação no Brasil e no mundo. Porto Alegre; Sulina, 2009.

FRANÇA, Vera Veiga. A TV e a dança dos valores: roteiro analítico para tratar da relação entre televisão e sociedade. In: FRANÇA, Vera Veiga; CORRÊA, Laura Guimarães. (Org.). **Mídia, instituições e valores**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

FREYRE, Gilberto. **Interpretação do Brasil**: Aspectos da formação social brasileira como processo de amalgamento de raças e culturas. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1947.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**; tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, Vozes, 1985.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: . In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil Antenado: A Sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Sinopse do Censo Demográfico 2010**. Disponível em: <http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=8>. Acesso em 10 jan. 2014.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; Borelli, Silvia Helena Simões; Resende, Vera Rocha. **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade**. São Paulo: Summus, 2002.

LUYTEN, Joseph M. Desafio e repentismo do caipira de São Paulo. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura Brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, 1987.

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

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão: a vida pelo vídeo**. São Paulo: Moderna, 1988.

MARQUES DE MELO, José. **As telenovelas da Globo: produção e exportação**. São Paulo: Summus, 1988.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Senac, 2004.

MATTELART, Michèle e Armand. **O carnaval das imagens: a ficção na TV**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MILANESI, Luiz Augusto. **O Paraíso Via Embratel: o processo de integração de uma cidade do interior paulista na sociedade de consumo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: Empréstimos e doações. In: VASSALO DE LOPES, Maria Immacolata (Org.). **Telenovela: Internacionalização e Interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ORTIZ, Renato: **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia H. Simões; RAMOS, José Mario Ortiz. **Telenovela, História e Produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

PARAÍSO. Página oficial da telenovela. Disponível em <http://www.globo.com/paraíso>. Acesso em 13 ago. 2013.

PIRES, Cornélio, **Conversas ao pé-do-fogo**: estudinhos – costumes – contos – anedotas – cenas da escravidão. Itu (SP): Ottoni Editora, 2002.

RAMOS, Roberto. **Grã-finos na Globo**: cultura e merchandising na novelas. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**: A formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

RICCO, Flávio. Novela das 6 na Globo também tem música de Benedito Ruy Barbosa. **Universo On Line**. Texto publicado em 16 de junho de 2009. Disponível em: <http://televisao.uol.com.br/colunas/flavio-ricco/2009/06/16/ult7278u104.jhtm>. Acesso em 17 jan. 2013.

RIGHINI, Rafael. **A Trilha Sonora da Telenovela Brasileira**: da criação à finalização. São Paulo: Paulinas, 2004.

ROCHA, Everardo. **A sociedade do sonho**: Comunicação, cultura e consumo. Rio de Janeiro: Mauad Ed., 1995.

SACRAMENTO, Igor Pinto. **Nos tempos de Dias Gomes**: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: . In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

SODRÉ, Muniz. **O monopólio da fala**: função e linguagem da televisão no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1977.

STOCCO, Daniela. A presença da cidade do Rio de Janeiro nas “novelas das oito” de 1982 a 2008. **Baleia na Rede: Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura**. São Paulo: Vol. 1, nº 6, Ano VI, Dez/2009. Disponível em: http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/8_O_rio_e_a_s_novelas_das_8.pdf. Acesso em: 15 out. 2013.

TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira**: história, análise e conteúdo. São Paulo: Globo, 1996.

TELEDRAMATURGIA. Página dedicada ao tema mantida por Nilson Xavier. Disponível em: <http://www.teledramaturgia.com.br>.

TRINTA, Aluizio Ramos. Televisão e formações identitárias no Brasil. In: LAHNI, Cláudia Regina, PINHEIRO, Marta de Araújo. (Orgs.). **Sociedade e Comunicação: Perspectivas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008. p.31-50.

TRINTA, Aluizio Ramos. **Personagem**. Texto elaborado e fornecido pelo autor aos alunos do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora que cursaram a disciplina “Televisão e Identidade Cultural”, no primeiro semestre de 2011.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público: Uma teoria crítica da televisão**. São Paulo: Ática, 1996.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

YATSUDA, Enid. O caipira e os outros. In: BOSI, Alfredo. **Cultura Brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, 1987.

REFERÊNCIA COMPLEMENTAR

PARAÍSO. Gravações dos capítulos da telenovela. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2009.

10 ANEXOS

Anexo I: Lista de personagens de "Paraíso" e respectivos atores

Alfredo Modesto - Genezio de Barros

Aninha - Juliana Boller

Antero - Mauro Mendonça

Antônia - Rosamarya Colin

Aristides - Gilberto Miranda

Aurora - Bia Seidl

Bertoni - Kadu Moliterno

Candinha - Cris Vianna

Capita - Gésio Amadeu

Chico - Thommy Schiavo

Cleusinha - Lucy Ramos

Das Dores - Lidi Lisboa

Delegado Valfrido - Paulo Carvalho

Deputado Ladeirinha - Paulo Ascensão

Dona Ida - Walderez De Barros

Dona Noca - Ana Paula Botelho

Dudu - Paulo de Almeida

Edith - Paula Barbosa

Efigênia - Luciana Barbosa

Eleutério - Reginaldo Faria

Eleutério (jovem) - Marcelo Faria

Falconi - Oscar Magrini

Geraldo - Lucci Ferreira

Irmã Matilde - Larissa Vereza

Isidoro - Jackson Costa

Jacira - Caroline Abras

Juca - Luciano Vianna

Juvenal - Yassir Chediak

Leni - Aisha Jambo

Madre Superiora - Anamaria Barreto

Mané Currupio - Duda Ribeiro

Marcos - João Sabiá
Maria Rita - Nathalia Dill
Maria Rosa - Fernanda Paes Leme
Mariana - Cássia Kiss
Nena - Luli Miller
Nina - Mareliz Rodrigues
Nono - José Augusto Branco
Norberto - Leopoldo Pacheco
Otávio - Guilherme Winter
Padre Bento - Carlos Vereza
Paraná - Eduardo di Tarso
Pedro do posto - Hugo Gross
Ricardo - Guilherme Berenguer
Rosinha - Vanessa Giácolo
Terêncio - Alexandre Nero
Tiago - Rodrigo Sater
Tibúrcio - Robert Guimarães
Tião - Jorge Lucas
Tobi - Alexandre Rodrigues
Tonha - Manuela du Monte
Vadinho - Claudio Galvan
Zeca (José Eleutério) - Eriberto Leão
Zé Camilo - Daniel
Zé das Mortes - Aramis Trindade
Zé do Correio - Cosme dos Santos
Zefa - Soraya Ravenle
Zuleika - Cristiana Oliveira

Anexo II: Letras das canções executadas nas cenas de "Paraíso"

Adoro amar você

Compositor: Peninha / Elias Muniz

Tá no meu paladar
Tá no meu paladar
Tá no meu olhar, olhando
Seu amor, meu amor
Fica latejando em mim

Tá no meu coração
Na luz do luar, luando
Fui me entregando
Dessa vez me pegou
Nunca foi tão bom assim

Quando não tô legal
Se estou mal eu te chamo
Quando me sinto em paz
Eu te amo, te amo
Tô afim de ficar com você
Mais uns 200 anos

Venha cá me ninar
Vem dizer que me ama
Na vida, na morte
Na dor e na cama
O meu corpo precisa do seu
E a minha alma te chama

Ah! Eu adoro amar você
Como eu te quero eu jamais quis
Você me faz sonhar, me faz realizar
Me faz crescer, me faz feliz

O amor que existe entre nós dois
É tudo que eu sonhei pra mim
É mais do que paixão, é mais do que prazer
Amor que não tem fim

A jiripoca

Compositor: Adriano Bernardes

Hoje a jiripoca vai piar, vai
Vai piar a noite inteira ai ai
Hoje eu quero enxugar
Vou tomar muita cerveja
Hoje eu quero aliviar

Hoje a jiripoca vai piar, vai
 Vai balançar o pé da roseira ai ai
 Hoje eu tô com dó de mim
 Caba não caba sim
 Tô facim, facim

Quando eu entrar no forró
 A poeira vai subir
 Sanfoneiro vai gritar
 Coqueiro que não balança
 Até vai balançar
 As mocinhas pelos cantos
 Vão começar a dançar

Um forró bem manhosinho
 Grudadinho é bom demais
 Eu que não sou nada bobo
 Puxo logo uma para trás
 Enquanto tiver suor
 E ele não virar pó
 Pode amanhecer o dia
 Não arredo o pé do forró

Amanheceu, peguei a viola
 Compositor: Renato Teixeira

Amanheceu, peguei a viola
 botei na sacola e fui viajar

Sou cantador e tudo nesse mundo
 vale pra que eu cante e possa praticar
 A minha arte sapateia as cordas
 Esse povo gosta de me ouvir cantar

Ao meio dia eu estava em Mato Grosso
 Do Sul ou do Norte, não sei explicar
 Só sei dizer que foi de tardezinha
 eu ja estava cantando em Belém do Pará

Em Porto Alegre um tal de coronel
 pediu que eu musicasse uns versos que ele fez
 para uma "china" que pela poesia
 nem lá em Pequim se vê tanta altivez

Parei em Minas pra trocar as cordas
 e segui direto para o Ceará
 e no caminho eu fui pensando
 é linda essa grande aventura de poder cantar

Chegou a noite e me pegou cantando
em um bailão lá no norte do Paraná
Dai pra frente ninguém mais se espante
o resto da noitada eu não posso contar

Ave Maria dos namorados

Compositor: Evaldo Gouvea / Jair Amorim

Ave Maria, rogai por nós, os pecadores
Iluminai com vossa luz nossos amores,
Se somos nós, hoje ou depois, mais pecadores
Por nós rogai, e o nosso amor, perdoai

Bendita sois, por todo o bem que me fizestes
E abençoai o amor que destes para mim
Mas não deixeis que entre nós dois exista mais ninguém,
Que seja assim, até o fim, amém

Beijinho Doce

Compositor: Nhô Pai

Que beijinho doce
Que ela tem
Depois que beijei ela
Nunca mais amei ninguém

Que beijinho doce
Foi ela quem trouxe
De longe pra mim
Dum Abraço apertado
Suspiro dobrado
De amor sem fim

Coração quem manda
Quando a gente ama
Se eu estou junto dela
Sem dar um beijinho
Coração reclama.

Boiada

Compositor: Daniel / Rick

Tem boiada aqui, tem boiada ali
Tem boiada por todo esse sertão
Tem tropa arriada nesse estradão
Dá pra ver de longe pelo poirão

Toque de berrante tem madrinheiro
 Tem mula de trote, potro ligeiro
 Peão desgarrado sem paradeiro
 Esta é a vida de um boiadeiro

Ei corre e cerca, atalha...É boi
 Que se não espalha...É boi
 E gado espalhado é trabalho dobrado
 E boi, e boi, e boi.

Para o gado aqui, desarreia a tropa
 Acende a fogueira, vê se não enrola
 Que mágoa de boiadeiro só consola
 Com pinga da boa e moda de viola

Deixa a noite linda, toda estrelada
 Cobrir com seu manto toda essa boiada
 E amanhã bem cedo acorda a peonada
 Quero a nuvem branca de gado na estrada

Boiadeiro

Compositores: Armando Cavalcanti/ Klecius Caldas

Vai, boiadeiro, que a noite já vem
 Guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem

De manhãzinha quando eu sigo pela estrada
 Minha boiada pra internada eu vou levar
 São dez cabeças, é muito pouco, é quase nada
 Mas num tem outras mais bonitas no lugar

Vai, boiadeiro, que o dia já vem
 Leva o teu gado e vai pensando no teu bem

De tardezinha quando eu venho pela estrada
 A fiarada tá todinha a me esperar
 São dez "filhim", é muito pouco, é quase nada
 Mas num tem outros mais bonitos no lugar

Vai, boiadeiro, que a tarde já vem
 Leva o teu gado e vai pensando no teu bem

E quando eu chego na cancela da morada
 Minha Rosinha vem correndo me abraçar
 É pequenina, é miudinha, é quase nada
 Mas num tem outra mais bonita no lugar

Vai, boiadeiro, que a noite já vem
 Guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem

Boiadeiro Errante

Compositor: Teddy Vieira

Eu venho vindo de um querência distante
 Sou um boiadeiro errante que nasceu naquela serra
 O meu cavalo corre mais que um pensamento
 Ele vem num passo lento porque ninguém me espera

Tocando a boiada, uê, uê, uê, boi
 Eu vou cortando estrada, uê boi
 Tocando a boiada, uê, uê, uê, boi
 Eu vou cortando estrada

Toque o berrante com capricho Zé Vicente
 Mostre para essa gente o clarim das alterosas
 Pegue no laço não se entregue companheiro
 Chame o cachorro campeiro que esta rês e perigosa

Olhe na janela, uê, uê, uê, boi
 Que linda donzela, uê boi
 Olhe na janela, uê, uê, uê, boi
 Que linda donzela

Sou boiadeiro, minha gente o que é que há?
 Deixa o meu gado passar vou cumprir com a minha sina
 Lá na baixada quero ouvir a seriema
 Pra lembrar de uma pequena que eu deixei lá em Minas

Ela é culpada, uê, uê, uê, boi
 De eu viver nas estradas, uê boi
 Ela é culpada, uê, uê, uê, boi
 De eu viver nas estradas

O rio tá calmo e a boiada vai nadando
 Veja aquele boi berrando Chico Bento corre lá
 Lace o mestiço salve ele das piranhas
 Tira o gado da campanha prá viagem continuar

Com destino a Goiás, uê, uê, uê, boi
 Deixei Minas Gerais, uê boi
 Com destino a Goiás, uê, uê, uê, boi
 Deixei Minas Gerais.

Bruto, Rústico e sistemático

Compositor: João Carreiro/ Jadson

Tudo que dá na TV minha muié quer fazer não mede as consequências
 Fez um tar de topless, quando vi me deu um stress, perdi minha paciência
 Por me faltar o respeito, na muié eu dei um jeito, corretivo do meu modo
 No quarto deixei trancada, quinze dia aprisionada e com ela não me incomodo

Aqui não
 Posso até não ser simpático
 Comigo não tem desculpa
 Minha criação é xucra
 A verdade ninguém furta
 Sou bruto, rústico e sistemático

Fim de semana passado
 Conheci o namorado da minha filha caçula
 Achei que não deu pareia, tava de brinco na orelha e o corpo cheio de figura
 Não suportei por muito tempo
 Nesse relacionamento eu tive que opinar
 Sujeitinho era roqueiro não dá certo com violeiro
 Nos num ia combinar

Sistema que fui criado vêr dois homem abraçado pra mim era confusão
 Mulher com mulher beijando
 Dois homens se acariciando, meu Deus que decepção
 Mas nesse mundo moderno não tem errado e nem certo achar ruim é preconceito
 Mas não fujo à minha essência pra mim isso é indecência
 Ninguém vai mudar meu jeito

Casinha branca

Compositor: Elpidio Dos Santos

Fiz uma casinha branca
 Lá no pé da serra
 Prá nós dois morar
 Fica perto da barranca
 Do Rio Paraná
 o lugar é uma beleza
 Eu tenho certeza
 Você vai gostar
 Fiz uma capela
 Bem do lado da janela
 Prá nós dois rezar

Quando for dia de festa
 Você veste o seu vestido de algodão
 Quebro meu chapéu na testa
 Para arrematar as coisas do leilão
 Satisfeito eu vou levar
 Você de braço dado
 Atrás da procissão
 Vou com meu terno riscado

Uma flor do lado e meu chapéu na mão

Cavalo Enxuto

Compositor: Moacyr Dos Santos / Lourival Dos Santos

Eu tenho um vizinho rico
Fazendeiro endinheirado
Não anda mais a cavalo
Só compra carro importado

Eu conservo a minha tropa
O meu cavalo ensinado
O fazendeiro moderno
Só me chama de quadrado
Namoramos a mesma moça
Veja só o resultado

Um dia a moça falou
Pra não haver discussão
Vamos fazer uma aposta
A corrida da paixão
Grã-fino corre no carro
Você no seu alazão

Eu vou pra minha fazenda
Esperar lá no portão
Quem dos dois chegar primeiro
Vai ganhar meu coração

Ele calibrou os pneus
Apertou bem as arruelas
Eu ferrei o meu cavalo
Que tem asas nas canelas
O grã-fino entrou no carro
Pulei em cima da sela

Ele funcionou o motor
E fechou as quatro janelas
Chamei o macho na espora
Bem por baixo das costelas

Eu entrei pelos atalhos
Pulando cerca e pinguela
Quando terminou o asfalto
Ele entrou numa esparrela
Numa estrada boiadeira
Toda cheia de cancela

Cheguei no portão primeiro
Dei um beijo na donzela

Quando o grã-fino chegou,
Eu já estava nos braços dela

O progresso é coisa boa
Reconheço e não discuto
Mas aqui no meu sertão
Meu cavalo é absoluto
Foi Deus e a natureza
Que criou esse produto

Essa vitória foi minha
E do meu cavalo enxuto
A menina hoje vive
Nos braços deste matuto

Cavalo Preto

Compositor: Anacleto Rosa Jr.

Tenho um cavalo preto por nome de ventania
Um laço de doze braças do couro de uma novilha
Tenho um cachorro bragado que é pra minha companhia
Sou um caboclo folgado, ai eu não tenho família.

No lombo do meu Cavalo eu viajo o dia inteiro
Vou de um estado pra outro, eu não tenho paradeiro
Quem quiser ser meu patrão me ofereça mais dinheiro
Eu sou muito conhecido por esse Brasil inteiro.

Tenho uma capa gaúcha que troquei por boi carreiro
Tenho dois pelegos grandes que é pura lã de carneiro
Um me serve de colchão, o outro de travesseiro
Com minha capa gaúcha eu me cubro o corpo inteiro

Adeus que eu já estou partindo vou posar noutra cidade
Depois de amanhã bem cedo quero estar em piedade
Deus me deu este destino e muita felicidade
Onde eu passo com meu preto deixo rastro de saudade!

100% casamento

Compositor: Marcelo Barbosa / Fábio Caetano / Bozzo Barreti / Elias

Você diz que sou ciumento
Sou briguento, rabugento
Que esse meu comportamento tá difícil de aturar
Apesar desse argumento
Te garanto 100%, isso acaba em casamento

Diz que não tem cabimento
Que virou um sofrimento
Esse relacionamento tá na beira de acabar

Contra todo esse argumento
Te garanto 100%, isso acaba em casamento

E depois do casamento
Quando vai passando o tempo
Tem chamego e xingamento
Paixão, arrependimento
Isso é que é um sentimento, ai, ai, ai
100% casamento

Chão de Goiás

Compositor: Raul Torres

Adeus morena eu vou pro lado que o vento vai
Amanhã muito cedinho peço a benção do meu pai
Me fizeram judiação é coisa que não se faz
Adeus morena eu vou, adeus eu vou pro sertão de Goiás.

Na passagem da porteira quem achar um lenço é meu
Que me caiu da gibeira, ai, ai do pulo que o macho deu.

Quando de ti me apartei no Riacho da Alegria
Tanto meu olhos choravam, ai, ai, como o riacho corria.

Chico Mineiro

Compositor: Tônico / Francisco Ribeiro

Fizemos a última viagem
Foi lá pro sertão de Goiás
Fui eu e o Chico Mineiro
Também foi o capataz
Viajamos muitos dias
Pra chegar em Ouro Fino
Aonde passamos a noite
Numa festa do Divino

A festa estava tão boa
Mas antes não tivesse ido
O Chico foi baleado
Por um homem desconhecido
Larguei de comprar boiada
Mataram meu companheiro
Acabou o som da viola
Acabou-se o Chico Mineiro

Depois daquela tragédia
Fiquei mais aborrecido
Não sabia da nossa amizade
Por que nós dois "era" tão unido
Quando eu vi seu documento

Me cortou o coração
 Vim saber que o Chico Mineiro
 Era meu legítimo irmão

Chico Mulato

Compositor: João Pacífico E Raul Torres

Na vorta daquela estrada
 Bem em frente uma encruzilhada
 Todo ano a gente via
 Lá no meio do terreiro
 A imagem do padroeiro
 São João da Freguesia

Do lado tinha fogueira
 Em redor, a noite inteira
 Tinha caboclo violeiro
 E uma tal de Teresinha
 Cabocla bem bonitinha
 Sambava nesse terreiro

Era noite de São João
 Tava tudo no sertão
 Tava Romão cantador
 Quando foi de madrugada
 Saiu com Teresa pra estrada
 Talvez confessar seu amor

Chico Mulato era o festeiro
 Caboclo bão violeiro
 Sentiu frio seu coração
 Tirou da cinta um punhal
 E foi os dois encontrar
 Era o rival seu irmão

Hoje na vorta da estrada
 Em frente aquela encruzilhada
 Ficou tão triste o sertão
 Por causa de Teresinha
 Essa tal de caboclinha
 Nunca mais teve São João")

Tapera de beira da estrada
 Que vive assim descoberta
 Por dentro não tem mais nada
 Por isso ficou deserta

Morava Chico Mulato
 O maior dos cantador
 Mas quando o Chico foi embora

Na vila ninguém sambou
Morava Chico Mulato
O maior dos cantador

A causa dessa tristeza
Sabida em todo o lugar
Foi a cabocla Teresa
Com outro ela foi morar
E o Chico acabrunhado
Largou então de cantar

Vivia triste o coitado
Querendo só se matar
E o Chico acabrunhado
Largou então de cantar

Emagrecendo o coitado
Foi indo até se acabar
Chorando tanta saudade
De quem não quis mais voltar

E todo mundo chorava
A morte do cantador
Não tem batuque nem samba
Sertão inteiro chorou
E todo mundo chorava
A morte do cantador

Chuá, Chuá

Compositor: Pedro De Sá Pereira E Ary Pavão

Deixa a cidade formosa morena
Linda pequena e volta ao sertão
Beber a água da fonte que canta
Que se levanta no meio do chão
Se tu nasceste cabocla cheirosa
Cheirando a rosa do peito da terra
Volta pra vida serena da roça
Daquela palhoça do alto da serra.

E a fonte a cantar
Chuá, chuá
E as águas a correr
Chuê, chuê
Parece que alguém
Que cheio de mágua
Deixasse quem há de dizer
A saudade
No meio das águas
Rolando também

A lua branca de luz prateada
Faz a jornada do alto do céu
Como se fosse a sombra altaneira
Da cachoeira fazendo escarcéu
Quando esta luz, na altura distante
Loira ofegante no poente a cair
Dai-me esta trova que o pinho dissera
Que eu volte pra serra,
Que eu quero partir.

Coração de Menino

Compositor: Alexandre/Bruno/Giuliano

Um dia vai e outro vem
Espero o tempo que for
Vivendo longe de alguém
Sou beija-flor sem a flor

Quem parte, leva a certeza
Mas deixa a saudade coberta de dor
Quem fica, dorme sozinho
Chorando os espinhos morrendo de amor

Coração de menino esperando na janela
Lá vem ela, lá vem ela, Toda bela
Coração de menino é uma porta sem trâmela
Lá vem ela, lá vem ela, toda bela

Deus e eu no sertão

Compositor: Victor Chaves

Nunca vi ninguém viver tão feliz
Como eu no sertão
Perto de uma mata e de um ribeirão
Deus e eu no sertão

Casa simplesinha, rede pra dormir
De noite um show no céu deito pra assistir
Deus e eu no sertão

Das horas não sei, mas vejo o clarão
Lá vou eu cuidar do chão
Trabalho cantando, a terra é a inspiração
Deus e eu no sertão

Não há solidão, tem festa lá na vila
Depois da missa vou, ver minha menina

De volta pra casa, queima a lenha no fogão
 E junto ao som da mata vou eu e um violão
 Deus e eu no sertão

Disparada

Compositor: Geraldo Vandré / Théo de Barros

Prepare o seu coração pras coisas que eu vou contar
 Eu venho lá do sertão, eu venho lá do sertão
 Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar
 Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar
 E a morte, o destino, tudo, a morte e o destino, tudo
 Estava fora do lugar, eu vivo prá consertar

Na boiada já fui boi, mas um dia me montei
 Não por um motivo meu, ou de quem comigo houvesse
 Que qualquer querer tivesse, porém por necessidade
 Do dono de uma boiada cujo vaqueiro morreu

Boiadeiro muito tempo, laço firme e braço forte
 Muito gado, muita gente, pela vida segurei
 Seguia como num sonho, e boiadeiro era um rei
 Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo
 E nos sonhos que fui sonhando, as visões se clareando
 As visões se clareando, até que um dia acordei

Então não pude seguir valente em lugar tenente
 E dono de gado e gente, porque gado a gente marca
 Tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente
 Se você não concordar não posso me desculpar
 Não canto prá enganar, vou pegar minha viola
 Vou deixar você de lado, vou cantar noutro lugar

Na boiada já fui boi, boiadeiro já fui rei
 Não por mim nem por ninguém, que junto comigo houvesse
 Que quisesse ou que pudesse, por qualquer coisa de seu
 Por qualquer coisa de seu querer ir mais longe do que eu

Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo
 já que um dia montei agora sou cavaleiro
 Laço firme e braço forte num reino que não tem rei

Estou Apaixonado

Compositor: Estefano / Donato / versão: Carlos Colla

Quero beber o mel de sua boca
 Como se fosse uma abelha rainha
 Quero escrever na areia sua história junto com a minha

E no acorde doce da guitarra

Tocar as notas do meu pensamento
Em cada verso traduzir as fibras do meu sentimento

Que estou apaixonado e este amor é tão grande
Que estou apaixonado e só penso em você a todo instante

Eu quero ser o ar que tu respiras
Eu quero ser o pão que te alimenta
Eu quero ser a água que refresca, o vinho que te esquenta

E se eu cair que caia em teu abraço
Se eu morrer que morra de desejo
Adormecer dizendo que te amo e te acordar com um beijo

Quero sair contigo em noite enluarada
Dois adolescentes pela madrugada
Pra viver a vida sem pensar em nada

Eu me amarrei

Compositor: Waldir Luz / Tivas

Eu me amarrei, eu me amarrei
Eu me amarrei no seu coração
Eu me amarrei
Eu me amarrei, eu me amarrei
Tô amarrado nessa paixão

Ela me agarra num chamego tão gostoso
O meu corpo pega fogo, é demais essa mulher
Chora a sanfona e eu aqui grudado nela
A noite inteira um rela rela, e é isso que ela quer

Eu ganho um beijo num cantinho escondidinho
E ela fala bem baixinho seu desejo de mulher
Suor pingando feito tampa de panela
Xonado, gamado nela, e é isso que ela quer

Felicidade

Compositor: Lupicínio Rodrigues

Felicidade foi-se embora
E a saudade no meu peito ainda mora
E é por isso que eu gosto lá de fora
Porque sei que a falsidade não vigora

Lá onde eu moro tem muita mulher bonita
Que usa vestido sem cinta e tem na boca um coração
Cá na cidade se vê tanta falsidade
Que a mulher faz sacanagem até dentro de pensão

A minha casa fica lá detrás do mundo
 Mas eu vou em um segundo quando começo a cantar
 E o pensamento parece uma coisa à toa
 Mas como é que a gente voa quando começa a pensar

Na minha casa tem um cavalo tordilho
 que é irmão do que é filho daquele que o Juca tem
 Quando eu agarro seus arreios e lhe encilho
 Sou pior que limpa trilho e corro na frente do trem

Geração De Boiadeiro

Compositores: José Fortuna / Carlos César

Já vem do tempo do vovô o gosto pelo vaquejar
 Desejos de ouvir distante choro de berrantes no estradão passar

Enquanto descansava o gado fazia um fogo pra esquentar
 E em volta todos os peões a soluçar canções em noites de luar

Meu pai aprendeu seguindo meu avô pelos sertões
 E hoje sigo os mesmos passos porque sou pedaço de três gerações

Sinais eu encontrei no chão do tempo que bem longe vai
 E vem dos anos percorridos até meus ouvidos gritos de meu pai

Num galho seco e torto eu vi a forma que um berrante tem
 Parece que o tempo parou onde meu pai ficou, ele ficou também

Beirando estradas dos sertões restaram só alguns sinais
 Botões já se fizeram flores, ganhou novas cores velhos matagais

Menino hoje meu filho, é menino por aqui passei
 A ele vou deixar a herança que quando criança de meu pai herdei

Cipó que acompanha o pau ou pó que sai do mesmo chão
 E vim o mesmo sol seguindo pelos campos lindos da recordação

Semente no passado fui, mas hoje sou também raiz
 Pra encontrar a minha origem sobre a terra virgem em sertão me fiz

Hino Oficial das Congregações Marianas do Brasil

Letra: Padre Roque Schneider, S. J.

Música: Monsenhor Licínio Refice

Do Prata ao Amazonas
 do mar às cordilheiras
 cerremos as fileiras
 soldados do Senhor

O nome teu, Maria
 ó Virgem Soberana
 nos une e nos irmana
 nos dá força e valor
 nos dá força e valor

A Igreja eterna no tempo avança
 sob a bandeira da esperança!
 Nós te saudamos, Virgem Maria
 com entusiasmo e alegria.
 Jesus é o centro de toda a História
 nós lhe rendemos louvor e glória
 e te juramos, ó Mãe querida
 fidelidade por toda a vida!

O Mundo está sedento
 de paz e unidade
 amor, fraternidade
 queremos difundir
 Nós somos missionários
 por Cristo convidados
 Vamos pois, Congregados
 seu Reino construir
 seu Reino construir

História de um prego

Compositor: João Pacífico

Meu filho, vem cá, corre
 Vem sentar aqui comigo
 Sou seu pai, sou seu amigo
 Quero te aconselhar.
 Olhe na parede,
 Aquele prego, ali pregado
 Ele sabe o meu passado
 Mas eu quero te contar

Naquele prego
 Eu já pendurei meu laço
 O arreio do Picasso
 Cavalo de estimação
 E um par de esporas
 Que custou muito dinheiro
 E o chapéu de boiadeiro
 Que eu lidava no sertão

Naquele prego
 Pendurei muito cansaço
 Muito suor do mormaço
 E poeira do estradão

E quantas vezes
 Minha mágoa pendurei
 Sentimentos eu guardei
 Pra não magoar teu coração

De agora em diante
 Vou tirar dele meu laço
 O arreio do Picasso
 E as esporas vou guardar
 Naquele prego
 Pendure uma sacola
 Cheia de livros da escola
 E vontade de estudar

Quando amanhã
 Você estiver aqui sentado
 Lembrando nosso passado
 Olhando o prego pioneiro
 Quero que seja
 Um doutor bem afamado
 E diga sempre em alto brado
 Sou filho de um boiadeiro

João-de-barro

Compositor: Teddy Vieira / Muibo Cury

O João-de-barro, pra ser feliz como eu
 Certo dia resolveu arranjar uma companheira
 No vai e vem com o barro da biquinha
 ele fez sua casinha lá no galho da paineira

Toda manhã, o pedreiro da floresta
 cantava fazendo festa pr'aquela a quem tanto amava
 Enquanto ele ia buscar um raminho
 para construir seu ninho, seu amor lhe enganava

Mas neste mundo, o mal feito é descoberto
 João-de-barro viu de perto sua esperança perdida
 Cego de dor, trancou a porta da morada
 deixando a sua amada presa pro resto da vida

Que semelhança entre o nosso fadário
 só que eu fiz o contrário do que o João-de-barro fez
 Nosso Senhor me deu calma nesta hora, a ingrata eu pus pra fora
 Por onde anda eu não sei

Luar do Sertão

Compositor: Catulo da Paixão Cearense / João Pernambuco

Não há, ó gente, ó não
Luar como esse do sertão

Oh! que saudade do luar da minha terra
Lá na serra branquejando folhas secas pelo chão
Este luar cá da cidade tão escuro
Não tem aquela saudade do luar lá do sertão

Se a lua nasce por detrás da verde mata
Mais parece um sol de prata prateando a solidão
E a gente pega na viola que ponteia
E a canção é a Lua Cheia a nos nascer do coração

Mas como é lindo ver depois pro entre o mato
Deslizar calmo regato transparente como um véu
No leito azul das suas águas murmurando
E por sua vez roubando as estrelas lá do céu

Mágoa de Boiadeiro

Compositor: Índio Vago / Nonô Basílio

Antigamente nem em sonho existia
tantas pontes sobre os rios nem asfalto nas estradas
A gente usava quatro ou cinco sinueiros
prá trazer o pantaneiro no rodeio da boiada

Mas hoje em dia tudo é muito diferente
com progresso nossa gente nem sequer faz uma ideia
Que entre outros fui peão de boiadeiro
por esse chão brasileiro os heróis da epopeia

Tenho saudade de rever nas corruptelas
as mocinhas nas janelas acenando uma flor
Por tudo isso eu lamento e confesso
que a marcha do progresso é a minha grande dor

Cada jamanta que eu vejo carregada
transportando uma boiada me aperta o coração
E quando eu vejo minha tralha pendurada de tristeza
dou risada prá não chorar de paixão

O meu cavalo relinchando pasto a fora
que por certo também chora na mais triste solidão
Meu par de esporas meu chapéu de aba larga
uma bruaca de carga o berrante e o facão

O velho basto o sinete e o mateiro

o meu laço e o cargueiro o ginete e o gibão
 Ainda resta a guoiarca sem dinheiro
 deste pobre boiadeiro que perdeu a profissão

Não sou poeta, sou apenas um caipira
 e o tema que me inspira é a fibra de peão
 Quase chorando encolhido nesta mágoa
 rabisquei estas palavras e saiu esta canção

Canção que fala da saudade das pousadas
 que já fiz com a peonada junto ao fogo de um galpão
 Saudade louca de ouvir um som manhoso
 de um berrante preguiçoso nos confins do meu sertão

Modinha

Compositor: Sérgio Bittencourt

Olho a rosa na janela
 sonho um sonho pequenino
 Se eu pudesse ser menino
 eu roubava essa rosa
 e ofertava, todo prosa
 à primeira namorada
 e nesse pouco ou quase nada
 eu dizia o meu amor
 o meu amor

Olho o sol findando lento
 sonho um sonho de adulto
 Minha voz, na voz do vento
 indo em busca do teu vulto
 e o meu verso em pedaços
 só querendo o teu perdão
 Eu me perco nos teus passos
 e me encontro na canção

Ai, amor, eu vou morrer
 buscando o teu amor
 Ai, amor, eu vou morrer
 buscando o teu amor

Moradia

Compositor: Nhô Chico / Tião Carreiro / Craveiro

Eu moro lá num recanto onde ninguém me amola
 Numa casa ao pé da serra mora eu e a viola
 O Sapo mora no Brejo o Sabiá na Gaiola
 Minha voz mora no peito e meus versos na cachola

Tatu mora no buraco aranha mora na teia

O Anel mora no dedo o brinco mora na orelha
 Coração mora no peito o sangue mora na veia
 Gente boa mora em casa criminoso na cadeia

Porco mora no chiqueiro, o boi mora na invernada
 Pescador mora no rancho, boiadeiro na estrada
 Boêmio mora na rua sereno na Madrugada
 A Lua mora no céu e o vento não tem morada

A perdiz mora no campo o bem te vi no sertão
 Baleia mora no mar lambari no ribeirão
 Rato mora no paiol, o morcego no porão
 Eu moro nos braços dela e ela em meu coração

Palhaço mora no circo a rima na poesia
 O Uirapuru lá na mata na festa mora a alegria
 O rico mora no centro pobre na periferia
 Num casebre em Nazareth morou a virgem Maria

Moreninha Linda

Compositor: Tônico / Priminho / Maninho

Meu coração tá pisado
 Como a flor que murcha e cai
 Pisado pelo desprezo
 Do amor quando desfaz
 Deixando a triste lembrança
 Adeus para nunca mais

Moreninha linda do meu bem querer
 É triste a saudade longe de você

O amor nasce sozinho
 Não é preciso plantar
 A paixão nasce no peito
 Falsidade no oíá
 Você nasceu pra outro
 Eu nasci pra te amar

Eu tenho meu canarinho
 Que canta quando me vê
 Eu canto por ter tristeza
 Canário por padecer
 Da saudade da floresta
 Eu saudade de você

No lugar onde eu moro

Compositor: Rick / Alexandre

É fim de tarde no lugar onde eu moro
 Eu vejo o sol se escondendo na serra
 A lua branca tímida chegando
 Vai lentamente prateando a terra

Meu gado manso preso no curral
 E a minha mente solta por aí
 Pego a viola e vou pensando nela
 E viver sem ela é muito triste aqui

A lua é clara e a minha vida é escura
 E o coração procura um jeito pra esquecer
 Feito o meu gado preso, na saudade
 Todo fim de tarde é de enlouquecer
 Em cada acorde da minha viola
 Meu coração chora e chama por você

E vem a noite no lugar onde eu moro
 Tudo é silêncio mas dentro de mim
 Uma saudade, um coração sem sono
 É outra noite que não chega o fim

Mas a viola conhece meu jeito
 Cola em meu peito e não dorme também
 E fica eu, a viola e o coração
 E essa solidão vira canção pra alguém

O nhambu-xintã e o chororó

Compositor: Atos Campos

Eu não troco meu ranchinho amarradinho de cipó
 Por uma casa na cidade, nem que seja bangalô
 Eu moro lá no deserto, sem vizinho, eu vivo só
 Só me alegra quando pia, lá pr'aqueles cafundó
 É o nhambu-xintã e o chororó
 É o nhambu-xintã e o chororó

Quando rompe a madrugada canta o galo carijó
 Pia triste a coruja, na cumeeira do paiol
 Quando vai entardecendo, pia triste o jaó
 Só me alegra quando pia, lá pr'aqueles cafundó
 É o nhambu-xintã e o chororó
 É o nhambu-xintã e o chororó

Não me dou com a terra roxa, com a seca larga pó
 Na baixada do areão eu sinto um prazer maior
 A rolinha quando anda, no areão faz caracol

Só me alegra quando pia, lá pr'aqueles cafundó
 É o nhambu-xintã e o chororó
 É o nhambu-xintã e o chororó

Eu faço minha caçada bem antes de sair o sol
 Espingarda cartucheira, patrona de tiracolo
 Tenho buzina e cachorro pra fazer forrobodó
 Só me alegra quando pia, lá pr'aqueles cafundó
 É o nhambu-xintã e o chororó
 É o nhambu-xintã e o chororó

Quando eu sei de uma notícia que outro canta melhor
 Meu coração da um balanço, fica meio banzaró
 Suspiro sai do meu peito, que nem bala jéveló
 Só me alegra quando pia, lá pr'aqueles cafundó
 É o nhambu-xintã e o chororó
 É o nhambu-xintã e o chororó

O menino da porteira

Compositor: Teddy Vieira / Luizinho

Toda vez que eu viajava pela estrada de Ouro Fino
 De longe eu avistava a figura de um menino
 Que corria abrir a porteira e depois vinha me pedindo:
 "Toque o berrante, seu moço, que é pra eu ficar ouvindo"

Quando a boiada passava e a poeira ia baixando
 Eu jogava uma moeda e ele saía pulando
 "Obrigado, boiadeiro, que Deus vai lhe acompanhando"
 Pra aquele sertão à fora meu berrante ia tocando

Nos caminhos desta vida muito espinho eu encontrei
 Mas nenhum calou mais fundo do que isso que eu passei
 Na minha viagem de volta qualquer coisa eu cisme
 Vendo a porteira fechada o menino não avistei

Apeei do meu cavalo num ranchinho à beira chão
 Vi uma mulher chorando, quis saber qual a razão
 "Boiadeiro veio tarde, veja a cruz no estradão
 Quem matou o meu filhinho foi um boi sem coração"

Lá pras bandas de Ouro Fino levando gado selvagem
 Quando passo na porteira até vejo a sua imagem
 Seu rangido tão triste mais parece uma mensagem
 Daquele rosto trigueiro desejando-me boa viagem

A cruzinha no estradão do pensamento não sai
 Eu já fiz um juramento que não esqueço jamais
 Nem que meu gado estoure, e eu precise ir atrás
 Neste pedaço de chão berrante eu não toco mais

Pagode em Brasília

Compositor: Lourival dos Santos / Teddy Vieira

Quem tem mulher que namora, quem tem burro empacador
 Quem tem a roça no mato, me chame que jeito eu dou
 Eu tiro a roça do mato sua lavoura melhora
 E o burro empacador eu corto ele de espora
 E a mulher namoradeira eu passo o coro e mando embora

Tem prisioneiro inocente no fundo de uma prisão
 Tem muita sogra encrenqueira e tem violeiro embruião
 Pro prisioneiro inocente eu arranjo advogado
 E a sogra encrenqueira eu dou de laço dobrado
 E os violeiro embruião com meus versos estão quebrado

Bahia deu Rui Barbosa, Rio grande deu Getúlio
 Em minas deu Juscelino, de São Paulo eu me orgulho
 Baiano não nasce burro e gaúcho é o rei das coxilhas
 Paulista ninguém contesta, é um brasileiro que brilha
 Quero ver cabra de peito pra fazer outra Brasília

No estado de Goiás meu pagode está mandando
 No bazar do Vardomiro em Brasília é o soberano
 No repique da viola balancei o chão goiano
 Vou fazer a retirada e despedir dos paulistano
 Adeus que eu já vou me embora que Goiás tá me chamando

Para Tudo Que Eu Cheguei

Compositor: Rafael Salfi Garcia / Anselmo Salfi Garcia

Para tudo que eu cheguei quero ver o chão tremer
 mulherada só piora, faz meu coração ferver
 Eu cheguei pra comandar agitar esse bailão
 Eu não saio dessa festa sem levar outra paixão

Vou tomar um gelada, eu quero ficar doidão
 Vou dançar com a mulherada, arrasar o coração
 O povão que tá lá fora fica doido pra entrar
 Eu falei pra parar tudo que eu acabei de chegar

No gemido da sanfona, vou querer me apaixonar
 Vou cair na brincadeira, quero ver o sol raiar
 O povão que tá lá fora fica doido pra entrar
 Eu falei pra parar tudo que eu acabei de chegar

Paz do meu amor

Compositor: Luiz Vieira

Você é isso, uma beleza imensa
 Toda recompensa de um amor sem fim
 Você é isso, uma nuvem calma
 No céu de minh'alma é ternura em mim

Você é isso, estrela matutina
 Luz que descortina um mundo encantador

Você é isso, é parto de ternura
 Lágrima que é pura, paz do meu amor.

Quando estou nos braços teus sinto o mundo bocejar
 Quando estás nos braços meus sinto a vida descansar
 No calor dos seus carinhos sou menino passarinho com vontade de voar

Pescador e catireiro

Compositor: Carreirinho / Rei do Gado

Comprei uma mata virgem do coronel Bento Lira,
 Fiz um rancho de barroite, amarrei com cipó cambira
 Fiz na beira da lagoa só para pescar traíra
 Eu não me incomodo que me chamem de caipira
 No lugar que o índio canta muita gente admira

Canoa fiz de paineira, varejão de guaiuvira
 A poita pesa uma arroba, dois remos de sucupira
 Se joga a tarrafa n'água sozinho um homem não tira
 Capivara é bicho arisco quando cai na minha mira
 Puxo o arco e joga a flecha, lá no barranco revira

Eu sou grande pescador, também gosto de catira
 Quando eu entro num pagode não tem quem não se admira
 No repique da viola contente o povo delira
 Se a tristeza está na festa eu chego, ela se retira
 Bato palma e bato o pé até as moças suspiram

Muita gente não conhece o cantar da curruíra,
 Nem sabe o gosto que tem a pinga com sucupira
 Morando lá na cidade não se come cambuquira
 É por isso que eu gosto do sistema do caipira
 Pode até ficar de fogo, que ele não conta mentira

Prenda minha

Compositor: adaptação do folclore por Kleiton e Kledir

Vou-me embora, vou-me embora, prenda minha
 Tenho muito que fazer
 Tenho que levar meu gado, prenda minha
 Pros campos do bem querer

Noite escura, noite escura, prenda minha
Toda noite me atentou
Quando foi de madrugada, prenda minha
Foi-se embora e me deixou

Troncos secos deram frutos, prenda minha
Coração reverdeceu
Riu-se a própria natureza, prenda minha
No dia em que o amor nasceu

Quando bate a paixão

Compositor: Goiá

Quando a gente se apaixona
O coração vira uma zona
Bagunça o nosso peito
A tristeza é de dar pena
E não tem ponte de safena
Que consiga dar um jeito

O peito fica machucado
Quando não tem do seu lado
Quem tanto a gente ama
A doença da paixão
Derruba qualquer machão
Faz ele chorar na cama

Paixão é ternura e delícia
Quando há carícia entre dois amores
Mas no amor imperfeito
Ele arrasa o peito só causando dores

A paixão é um mistério
É um caso sério que machuca a gente
Quando bate a paixão não tem coração
Coração que aguente

Quando a paixão tortura
Não tem nada que segura
Um coração machucado
Vem a tal disritmia
No galope da agonia
Deixa qualquer um pirado

A angústia e a solidão
São sintomas da paixão
Dói bem mais do que dor de dente
Não quero ser pessimista
Mas não tem cardiologista

Pra curar a dor da gente

Da paixão nasce o ciúme
Essa faca de dois gumes
Que corta peito de aço
Essa dor não tem remédio
Causa depressão e tédio
Coração vira um bagaço

Por causa dessa paixão
Saudade virou ferrão
Coração pede socorro
Tô vivendo esse castigo
E o que ela faz comigo
Não desejo pra um cachorro

Que Deus é esse

Compositor: Marcelo Barbosa / Elias Almeida / Bozzo Barretti / Fabio Caetano

Se Ele chegar nesse lugar
Onde ninguém espera.
Pode ficar, seguir, voar
Ou fincar os pés na terra

Por que partiu pra longe daqui
E levou a primavera?
O Sol que nasce, brilha
O eclipse encerra

Por que se foi? Por que será
que não é mais como era?
Um amor tão puro e desigual
muda tudo aquilo que se espera
Tudo, tudo que se espera

Ah, que Deus é esse?
Que Deus é esse que mora em mim?
Ah, que Deus é esse?
Meu Deus é esse que mora em mim!

Romaria

Compositor: Renato Teixeira

É de sonho e de pó
O destino de um só
feito eu perdido em pensamentos
sobre o meu cavalo

É de laço e de nó
De gibeira ou jiló

Dessa vida cumprida a sol
Sou caipira pirapora
Nossa Senhora de Aparecida
Ilumina a mina escura
e funda o trem da minha vida

O meu pai foi peão
Minha mãe, solidão
meus irmãos perderam-se na vida
a custa de aventuras

Descasei, joguei
investi, desisti
Se há sorte eu não sei, nunca vi

Me disseram, porém
que eu viesse aqui
pra pedir de romaria e prece
Paz nos desaventos

Como eu não sei rezar
Só queria mostrar
Meu olhar, meu olhar, meu olhar

Rosto Molhado

Compositor: Ronaldo Adriano / José Fortuna

Enxugue o rosto meu amor não chore não
Rosto molhado pra você não fica bem
Teu novo amor lhe maltrata o coração
Teu sofrimento só me faz sofrer também

Faça de conta que teu pranto derramado
São gotas d'água do oceano da ilusão
Todas caídas do azul de vossos olhos
Vindas do triste temporal do coração

Eu quero ser o sol da tarde pra enxugar
Teu lindo rosto no verão do meu calor
Com os meus beijos beberei todo o teu pranto
Para matar a minha sede de amor

Não chore mais porque teu rosto se entristece
E eu não quero ver você tão triste assim
Írá de novo clarear a nossa estrada
Quando você se decidir voltar pra mim

Essa pessoa não merece o teu pranto
Volte depressa antes que seja pior

Tire da vida o que a impede ser feliz
Para nós dois o amanhã será melhor

Saudade da Minha Terra

Compositor: Goiá / Belmonte

De que me adianta viver na cidade
Se a felicidade não me acompanhar
Adeus, paulistinha do meu coração
Lá pro meu sertão, eu quero voltar

Ver a madrugada, quando a passarada
Fazendo alvorada, começa a cantar
Com satisfação, arreio o burrão
Cortando estradão, saio a galopar

E vou escutando o gado berrando
Sabiá cantando no jequitibá

Por Nossa Senhora, meu sertão querido
Vivo arrependido por ter deixado
Esta nova vida aqui na cidade
De tanta saudade, eu tenho chorado

Aqui tem alguém, diz que me quer bem
Mas não me convém, eu tenho pensado
Eu fico com pena, mas esta morena
Não sabe o sistema que eu fui criado

To aqui cantando, de longe escutando
Alguém está chorando com rádio ligado

Que saudade imensa do campo e do mato
Do manso regato que corta as Campinas
Aos domingos ia passear de canoa
Nas lindas lagoas de águas cristalinas

Que doce lembrança daquelas festanças
Onde tinham danças e lindas meninas
Eu vivo hoje em dia sem ter alegria
O mundo judia, mas também ensina

Estou contrariado, mas não derrotado
Eu sou bem guiado pelas mãos divinas

Pra minha mãezinha já telegrafei
E já me cansei de tanto sofrer
Nesta madrugada estarei de partida
Pra terra querida que me viu nascer

Já ouço sonhando o galo cantando
O nhambu piando no escurecer
A lua prateada clareando as estradas
A relva molhada desde o anoitecer

Eu preciso ir pra ver tudo ali
Foi lá que nasci, lá quero morrer

Saudade de Matão

Compositor: Raul Torres / Antenógenes Silva / Jorge Gallat

Nesse mundo eu choro a dor
Por uma paixão sem fim
Ninguém conhece a razão
Porque eu choro no mundo assim

Quando lá no céu surgir
Uma peregrina flor
Pois todos devem saber
Que a sorte me tirou, foi uma grande dor

Lá no céu junto à Deus
Em silêncio minha alma descansa
E na terra todos cantam
Eu lamento minha desventura dessa pobre dor

Ninguém me diz que sofreu tanto assim
Essa dor que me consome, não posso viver
Quero morrer, vou partir para bem longe daqui
Já que a sorte não quis me fazer feliz

Tocando em Frente

Compositores: Almir Sater / Renato Teixeira

Ando devagar porque já tive pressa
e levo esse sorriso porque já chorei demais
Hoje me sinto mais forte, mais feliz, quem sabe?
eu só levo a certeza de que muito pouco eu sei
ou nada sei

Conhecer as manhas e as manhãs
O sabor das massas e das maçãs
É preciso amor pra poder pulsar
É preciso paz pra poder sorrir
É preciso a chuva para florir

Penso que cumprir a vida seja simplesmente
compreender a marcha, ir tocando em frente
como um velho boiadeiro levando a boiada

eu vou tocando os dias pela longa estrada, eu vou
estrada eu sou

Todo mundo ama um dia, todo mundo chora
Um dia a gente chega, no outro vai embora
Cada um de nós compõe a sua história
e cada ser em si, carrega o dom de ser capaz
de ser feliz

Ando devagar porque já tive pressa
e levo esse sorriso porque já chorei demais
Cada um de nós compõe a sua história
e cada ser em si, carrega o dom de ser capaz
de ser feliz

Traz de volta minha vida

Compositor: Rodrigo Munari / Mari Pinheiro

Outra vez você se foi
E não sei se vai voltar
Outra vez estou aqui a te esperar
E não vou me acostumar sem teu cheiro, teu gosto
Teu toque, teu sorriso

Outra vez você se foi
E nem quero acreditar
Que outra vez você fugiu do meu olhar
Como posso ser feliz sem teu beijo, teu jeito
Tua voz e teu carinho

Porque é que tem que ser assim
Não quero mais dizer adeus
Toda a vez que você vai partir
Me abraça e diz que tem que ir embora

Eu sempre peço pra você ficar
Não me deixar com a solidão
Mas no dia que você voltar
A saudade vai te perdoar na hora

Volta, tô com saudade de você
Sem teu amor não sei viver
Dói de mais tua partida

Volta, diga que nunca me esqueceu
Que o teu amor ainda é meu
Traz de volta a minha vida

Tristeza do Jeca

Compositor: Angelino de Oliveira

Nestes versos tão singelos
Minha bela, meu amor
Pra você quero contar
O meu sofrer e a minha dor

Sou igual o sabiá
Quando canta é só tristeza
Verde o galho onde ele está

Nesta viola eu canto e gemo de verdade
Cada toada representa uma saudade

Eu nasci naquela serra
Num ranchinho beira-chão
Todo cheio de buraco
Onde a lua faz clarão

Quando chega a madrugada
Lá no mato a passarada
Principia o barulhão

Lá no mato tudo é triste
Desde o jeito de falar
Pois o jeca quando canta
Dá vontade de chorar

E o choro que vai caindo
Devagar vai se sumindo
Como as águas vão pro mar

