

COELHO, Thiago Henrique Fernandes. **A voz e as mãos:** um estudo interpretativo da comicidade sobre a representação de um personagem contador de “causos”. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. Iarte – Instituto de Artes. Programa de pós-graduação em artes cênicas – mestrado; Mestrando; Bolsa Capes. Orientadora: WUO, Ana Elvira. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. Iarte – Instituto de Artes. Programa de pós-graduação em artes cênicas.

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

PALAVRAS-CHAVE: “Causos”. Contadores de “causos”. Telenovela. Comicidade. Cultura caipira.

The voice and the hands: an interpretative study of the comics about the representation of a character telling of "causos"

ABSTRACT: The objective of this work is to investigate the representation of the hillbilly culture and its relationship with the comedy in soap operas through the analysis of the representation of the character teller of "stories" Eleutério Ferrabrás (Played by actor Reginaldo Faria) in the soap opera "Paraíso" (2009). Seeking to analyze its performance as a "cause" counter based on studies by Luciana Hartmann (2011) on the performance of "cause" counters on the border between Brazil - Uruguay and Argentina. Since Eleutério's “causes” greatly affect the lives of the soap opera characters in question, generating many comic situations, an analysis of the comics that “causos” provoke will be made, based on the theories of Henri Bergson (2001) and Vladimir Propp (1992), who formulated concepts to analyze the comic, how it occurs, its causes, the different types of laughter, etc. The choice of this soap opera is based on the fact that soap opera author Benedito Ruy Barbosa constantly portrays in his works characters linked to the field, either as presenting the context of the Farm as the nucleus, or presenting all the plot and plot around the interior issues.

KEYWORDS: “Stories”. “Stories” counters. Soap opera. Comics. Country culture.

O Brasil é um país de proporções continentais, que foi formado com a “mistura”¹ de diversos povos, sendo os três principais os africanos, os indígenas, e os portugueses. E cada região do país tem sua própria cultura, com seus tipos humanos característicos. Um destes tipos de grande destaque é a figura do caipira, que já foi representado em diversas obras, como em livros, filmes, quadrinhos, e nas telenovelas.

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

A chegada da televisão no Brasil na década de 50 no século XX ocorreu em paralelo com a migração das pessoas do campo para a cidade. A televisão começa a exibir as telenovelas, e com o passar do tempo as telenovelas passam também a tratar de temas rurais. Tal como a telenovela Paraíso (Rede Globo, 1982), tema de estudo dessa pesquisa², escrita por Benedito Ruy Barbosa em 1982, que teve um *remake*³ em 2009, cuja trama se passa na atualidade no interior do estado do Mato Grosso.

A telenovela Paraíso (2009) é de cunho religioso. Aborda a história de uma moça cuja mãe lhe atribuía milagres. Em paralelo a abordagem religiosa, surge o personagem Zeca, conhecido como o “Filho do Diabo”, pois, segundo a crença popular, seu pai guarda dentro de uma garrafa, um diabo. Nesse contexto, a telenovela faz uma mescla do sagrado (representada pela personagem da Santinha) com o profano (representado pelo personagem Zeca, o “filho do Diabo”), que é o que os “causos” contados no universo caipira fazem.

As telenovelas rurais focam na figura do caipira, o modo de vestir, suas falas, o cotidiano na fazenda, suas crenças e tradições, sua relação com os

¹ Ressaltando que essa mistura não foi pacífica, mas através de uma colonização portuguesa violenta e autoritária com o massacre de povos indígenas e o sequestro de povos africanos na África, seu tráfico para o Brasil e sua tortura no trabalho forçado, seja nas fazendas de café, de cana-de-açúcar e em outros diversos serviços conforme evidencia Marilena Chauí no livro “Brasil: mito fundador e sociedade autoritária”.

² Esse artigo é um recorte da pesquisa de mestrado em andamento.

³ Regрavar uma telenovela já exibida anteriormente.

animais, e a relação com as outras pessoas do campo. As telenovelas também mostram a relação das pessoas do campo com as pessoas da cidade.

A Urbanização

O século XX foi a fase de maior urbanização do Brasil. Inúmeras cidades surgiram, enquanto outras se expandiram para comportar as populações oriundas do campo. Em 2013, a população urbana corresponde a 86% da população total do país segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (doravante IBGE, 2016). Com a extrema maioria da população vivendo nas cidades, os hábitos e costumes do campo vão desaparecendo, e se mantendo como focos de resistência nas populações ainda residentes no campo, ou sendo transformadas a partir do êxodo rural, do avanço do agronegócio.

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

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

Com todas essas transformações na vida das pessoas no campo se faz necessário neste trabalho discutir o conceito de construção de identidade na constituição do sujeito, faremos isso a seguir.

Identidade

Segundo Hall (2006), somos seres incompletos, pois estamos em constante formação. A identidade não é formada no ato do nascimento do ser humano, mas ao longo de sua vida. A identidade do caipira se constitui através da

reprodução de comportamentos e das manifestações culturais que ocorrem em seu entorno. Antônio Candido (1982) já evidencia que desde bem pequenas, as crianças participam dos trabalhos e das comemorações religiosas e, a meu ver, essa participação, é um fator importante para a constituição do sujeito-caipira.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Como pensar em cultura popular num país de migrantes? O migrante perde a paisagem natal, a roça, as águas, as matas, a caça, a lenha, os animais, a casa, os vizinhos, as festas, a sua maneira de vestir, o entoadado 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, credence 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 apud FARIA, 2014, p.).

Canclini (2007) aponta três tipos de migrações: definitivas, temporárias por trabalho e uma intermediária. No entanto, afirma que as trocas culturais ocorrem atualmente mais pela mídia do que pela migração (apud FARIA, 2014).

França (2012) aponta para discursos que lançam tentativas de imposição através da televisão, mas também discursos alternativos que vão contra a corrente dominante são apresentados, diversos agentes colocam suas posições, modas são levantadas, problemas sociais são discutidos. "A TV é um centro de forças; por ela, escutamos e auscultamos o ritmo e a melodia de uma cultura, e acompanhamos os 'passos de dança' executados pelos agentes sociais" (FRANÇA, 2012, p.39). A representação da cultura caipira nas telenovelas tanto pode contribuir para sua valorização como para a criação de preconceitos e visões estereotipadas.

O Caipira

De acordo com Luiz Câmara Cascudo no Dicionário do Folclore Brasileiro o termo caipira significa (MONTEIRO, FERNANDES e COSTA, 1998)

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

A cantora e apresentadora Inezita Barroso do programa “Viola Minha Viola”⁴, comenta sobre o preconceito em relação ao caipira “[...] durante muito tempo todo mundo tinha vergonha de ser caipira. Por quê? Porque não era realmente o significado da palavra, que é o homem do interior. Então, o caipira era uma mulher mal vestida, era um cara doente, sem dente, descalço” (In MONTEIRO, FERNANDES e COSTA, 1998, s/p). A fala de Inezita Barroso evidencia o preconceito sofrido pelo caipira ao longo das décadas colaborado por visões e construções preconceituosas e eurocêntricas como as de Câmara Cascudo, Monteiro Lobato, Saint-Hilaire, entre outros.

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

De acordo com Darcy Ribeiro, ao retratar o caipira com o personagem Jeca Tatu, Monteiro Lobato “não compreendeu o traumatismo cultural vivido por ele, que tinha perdido a posse de suas terras a partir do desenvolvimento

⁴ Programa da TV Cultura, apresentado nos domingos pela manhã.

das fazendas de exportação, e era obrigado a abandonar seu modo de vida tradicional” (FARIA, 2016, p. 11). Segundo Ribeiro:

As páginas de Monteiro Lobato que revelaram às camadas cultas do país a figura do Jeca Tatu, apesar de sua riqueza de observações, divulgam uma imagem verdadeira do caipira dentro de uma interpretação falsa. Nos primeiros retratos, Lobato o vê como um piolho da terra, espécie de praga incendiária que atçava 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 apud FARIA, 2016, p. 11).

Com o processo de industrialização fica explícita a oposição entre o urbano e o rural, dessa forma, os representantes da modernização vão julgar o caipira como um símbolo que atrapalha o progresso. Temos assim uma visão hegemônica pregando a superioridade do colonizador em relação ao colonizado (YATSUDA, 1987, p. 104 apud FARIA, 2016).

Desse modo, esse estereótipo sobrevive até hoje, como aponta Inezita Barroso “Falar caipira é pecado. Chamar de caipira é pecado”. O cantor violeiro Almir Sater também vai na mesma direção de Inezita, dizendo “alguém falava: ‘o cara lá é caipira’. Esse respondia: ‘eu não sou caipira, não’. Isso era um preconceito” (apud MONTEIRO, FERNANDES e COSTA, 1998, s/p). Hall (1987) explica que “estereótipos existem onde há grandes desigualdades de poder e onde há, como consequência, construção do outro” (SCHNORR, 2011, s/p).

Diversos autores (Ferreira 1986; Câmara Cascudo 1972; Amaral 1955) não chegam a um acordo sobre a origem do termo caipira. Mas de acordo com Cândido (1971) caipira é um grupo de pessoas com características comuns (CAMPOS, 2011).

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 “cal” que quer dizer: “Gesto do macaco ocultando o rosto”. “Capiara”, quer dizer o que é do mato. “Capia”, de dentro do mato: faz lembrar o “capiou” 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 apud FARIA, 2014, p. 50).

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

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

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

As características da cultura caipira são: a forte presença do catolicismo, das relações de compadrio, linguajar peculiar, tradição oral dos “causos”- pequenas histórias que são passadas de geração para geração por via oral com temáticas sobrenaturais e supersticiosas sobre a vida do homem do campo, somando-se a isso a música caipira (PIRES, 2002, CÂNDIDO, 2010 apud FARIA, 2014).

Segundo Darcy Ribeiro (2006) a cultura caipira se desenvolve nas antigas áreas de mineração e dos povoamentos com base na produção de mantimentos, que supriam os trabalhadores da mineração. Com isso, ocorre uma difusão pelos estados de São Paulo, Espírito Santo, Rio de Janeiro, Minas

Gerais, Mato Grosso e partes do Paraná, área esta que era explorada na captura dos índios e na procura de ouro.

Existe uma visão pejorativa do caipira ao longo do século XX, visto como desconfiado, preguiçoso, bobo e violento. Com a industrialização, fica mais evidente a oposição entre caipira e homem da cidade. Os pregadores da industrialização olham o caipira como um representante do atraso do país, um empecilho para a modernização (YATSUDA, 1987 apud FARIA, 2014).

Com o passar das décadas do século XX o caipira foi sofrendo preconceito pelo seu próprio modo de falar, por isso agora abordaremos um pouco dessa temática.

O Modo de Falar

No Brasil temos pouco prestígio em relação aos dialetos rurais, caso oposto ocorre na Inglaterra, onde essa cultura é reconhecida (BORTONI-RICARDO, 2005). Isso vem “[...] do prestígio da norma culta, imposta pela ação da escola, dos meios de comunicação e do status das classes mais favorecidas” (BORTONI-RICARDO, 2005, p.33).

Os grupos dominantes acabam impondo hábitos linguísticos como forma correta da língua. O brasileiro de origem rural percebe o preconceito contra seu modo de falar, assim, procura adaptar-se a fala urbana (BORTONI-RICARDO, 2005).

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

No Brasil existe o mito que a forma correta da língua é a norma culta, por estar presente nos documentos oficiais e ser sistematizada por gramática.

Esse preconceito linguístico em um país como o Brasil, com enorme diversidade linguística é prejudicial. Outra dificuldade, é que pessoas que usam variedades linguísticas desprestigiadas tem dificuldades para compreender documentos dirigidos a eles pelo poder público, porque estão na língua padrão (BAGNO,1999).

O preconceito linguístico se baseia na crença de que só existe, (...), uma única língua portuguesa digna deste nome e que seria a língua ensinada nas escolas, explicada nas gramáticas e catalogadas nos dicionários. Qualquer manifestação linguística que escape desse triângulo escola-gramática-dicionário é considerada, sob a ótica do preconceito linguístico, “errada, feia, estropiada, rudimentar, deficiente”, e não é raro a gente ouvir que “isso não é português” (BAGNO, 1999, p.40).

O não reconhecimento da diversidade linguística do Brasil pela escola é outro grave problema, porque ao lidar como se o português fosse homogêneo, estudantes provenientes de lugares onde não é usado a norma padrão da língua sente dificuldades ao entrar em contato com a norma culta, soando como se fosse uma língua estrangeira (BAGNO, 1999).

Metodologia: Análise Interpretativa das Cenas

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

Assisti aos capítulos da telenovela e usei como critério de seleção as cenas consideradas mais cômicas em relação aos “causos” de Eleutério, como também as cenas que o mesmo conta seus “causos”. Como o norteador da pesquisa é o método cartográfico, as cenas escolhidas foram de acordo com a percepção da comicidade.

A forma de colher os dados foi assistir e transcrever os vídeos buscando não interferir na forma como os personagens falam, fazendo uma

escrita espontânea com base na proposta de grafia feita por Luciana Hartmann (2011).

Acompanhando essa perspectiva, a disposição das falas transcritas ao longo deste trabalho busca uma diagramação que se aproxime do fluxo da narrativa tal como ela ocorreu em sua forma oral: mudanças de linha representam separação de sentenças/pequenas pausas de respiração, facilitando a percepção de rimas, repetições, etc.; letras maiúsculas indicam pronúncias em volume mais alto; repetição de vogais indicam sílabas alongadas; negrito indica ênfase dada pelo contador à determinada palavra; grafia incorreta de algumas palavras busca maior proximidade com a sua pronúncia na oralidade; parênteses com reticência indicam a edição da fala na transcrição; colchetes são utilizados para a inclusão de observações da pesquisadora. Esta diagramação permite também que a linguagem poética que caracteriza muitos “causos” transpareça de forma mais evidente. De qualquer forma, estas são apenas alternativas de “traduzir” a oralidade para a escrita (HARTMANN, 2011, p. 57).

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

Abaixo está uma cena escolhida, esta é identificada pelo capítulo em que foi ao ar, como também, dei um nome para cena a partir do seu conteúdo, ou seja, resumi a cena nesse título de certa forma.

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

Contexto Técnico e Cênico

O local da cena é a varanda da fazenda de Eleutério. O período da cena é a noite e toda feita na penumbra, com muitas sombras. A cena é intercalada por outras cenas e dividida em quatro partes dentro do capítulo. A

primeira parte começa aos 9 minutos e 46 segundos indo até aos 11 minutos e 6 segundos. A segunda parte começa aos 13 minutos e 43 segundos indo aos 15 minutos e 28 segundos, sendo intercalada por um intervalo comercial. A terceira parte começa aos 18 minutos e 32 segundos e para aos 20 minutos e 58 segundos. A última parte começa aos 21 minutos e 44 segundos e termina aos 23 minutos e 50 segundos. Conforme os autores Jesús Martín-Barbero e Germán Rey (2004), isso faz parte das características do folhetim, que nos momentos de clímax corta para o intervalo, para outra cena ou termina o capítulo, para prender a atenção do público.

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

A cena

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

Zé das Mortes: Noite!

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

Zé das Mortes: Aqui é a fazenda do cramulhão?

Tóbi: Não senhor! Aqui é a fazenda Ferrabrás.

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

medo, que é perceptível na sua expressão corporal. O disfarce é outra característica que leva ao efeito cômico, segundo o teórico Bergson (2001), pois revela a falta de naturalidade, ou seja, o desajeitamento do ser humano frente a situações que não consegue controlar.

Zé das Morte: Vai chamar seu patrão, muleque!

Eleutério: (Vem chegando) Num carece!

Zé das Morte: (Tira o chapéu) Noite.

Eleutério: Noite.

Zé das Morte: O senhor é o seu Eleutério?

Eleutério: Em pessoa. E o amigo quem é?

Zé das Morte: Meu nome é Zé. Zé das Morte.

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

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

Eleutério: Pois vá falando.

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

[...]

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

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

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

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

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

Eleutério: Bem se vê que o amigo num sabe com quem tá lhe dando, né? Trato com

o cramulhão, meu amigo, é pra toda vida! E pra depois dela também.

Zé das Morte: 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 Morte: 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 (Grita) DE AMEAÇAR UM SUJEITO QUE TEVE O CORPO FECHADO PELO DEMO!

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

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

(Zé das Mortes segura a arma na cintura).

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

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

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

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

Eleutério: Hum.

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

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

Eleutério: O amigo se sente, faz favor. O que eu vou lhe contar é um segredo e o amigo vai ter de me prometer que não vai levar ele em diante. Aliás não é pra mim que o amigo vai prometer não. É pra ele. Pra aquele que a gente não pronuncia o nome. Entendeu? Eu mesmo só tô lhe dizendo isso porque ele tá aqui ó, soprando na minha orelha. Primeiro: o amigo vai ter de arranjar uma galinha preta, que não tenha uma só pena de outra cor. E essa galinha não pode ter visto um galo na vida dela. Ela vai ter que botar um ovo na sexta-feira da paixão e esse ovo não pode tocar o chão. Aliás, melhor que ela bote esse ovo na sua mão. Ocê vai pegar esse ovo inda quente, vai colocar ele no sovaco esquerdo, que é o lado do coração. E vai chocar ele lá. Vinte e um dia e vinte e uma noite, sem tirar, entendeu? (Corta outra cena)

[...]

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

Propp (1992) demonstra que o riso tem gradações, pois nem sempre as pessoas vão cair na gargalhada, pode ser apenas um esboço de sorriso.

Sendo importante ter momentos de alternância entre momentos de comicidade e de não comicidade, pois isso reforça a piada quando ela vem. Em um primeiro momento, essa cena pode não parecer cômica, mas o desenrolar dela e a sua resolução em outros capítulos levará a comicidade. Como a bolha que encheu, encheu, encheu até estourar.

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

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

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

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

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

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

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

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

Zé das Mortes: Se for só um.

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

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

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

Eleutério: O amigo acha que eu vou precisar?

Zé das Mortes: Não senhor. (Zé sai.)

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

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

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

Figura 1: Eleutério sentado, encolhido, próximo do ouvinte, usando as mãos para contar o caso



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

As características dos contadores de causos, apontadas por Luciana Hartmann (2011), tais como: contar o caso sentado, uso de entonações vocais, as mãos ajudando a compor a narrativa, a relação com o ouvinte, estão presentes nessa cena. Eleutério quando vai contar o caso de como pegar o diabinho e o prender na garrafa, senta e convida Zé das Mortes para sentar. O contador vai fazendo modulações da sua voz, abaixando e aumentando o volume e a força, a expressão de Eleutério vai se alternando de acordo com os momentos do caso. As mãos vão ajudando a história a ser narrada. Eleutério encurva o corpo e se aproxima do ouvinte, como também vai dialogando com este, fazendo perguntas, para não perder sua atenção. No momento que Eleutério começa a contar o caso, com todos esses recursos apontados acima, feitos pelo ator Reginaldo Faria, consegue-se estabelecer uma outra atmosfera para o momento, de algo místico, mágico, dando mais credibilidade para o caso narrado.

A ambientação da cena pelo autor e diretor também contribui para a contação do “caso”, pois esta se passa a noite, em uma penumbra, com música de suspense/tensão, dando um ar sinistro à cena. Com isso, é criada uma atmosfera para a narração de Eleutério. Usando meu avô como exemplo que contava várias histórias de assombrações, geralmente a noite, pois era o período que se reunia com toda a família, pois durante o dia estava

trabalhando. Somando-se ao fato, de na casa em que meu avô contava os “causos” não ter luz elétrica, mas sim luz de lamparina, isso contribuía para aumentar o terror presente nos “causos” contados pelo meu avô. É o mesmo que acontece nos “causos” de Eleutério, só que agora em uma telenovela, a partir de um texto escrito por um autor, com a direção de um diretor, a interpretação do ator Reginaldo Faria e todos os recursos dramatúrgicos para dar veracidade ao fato, seja trilha sonora, iluminação, cenografia, enquadramento da câmera nos diferentes planos, caracterização e a atuação dos atores, somando-se a isso a edição da cena pela direção da telenovela, pois os planos selecionados, o momento que a câmera foca no rosto do ator, ou em um determinado detalhe, como o olhar de Zé das Mortes, por exemplo, no momento que a trilha sonora entra, o volume da mesma, a intercalação da câmera entre o rosto dos atores, tudo isso influi na construção de uma cena em telenovela.

Tabela 1: Elementos no contador e no causo

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

Fonte: Elaborada pelo pesquisador

Referências

ALKMIM, Tania Maria. **Sociolingüística**. Parte I. *In*: MUSSALIM, F., BENTES, A. C. (Orgs.) *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

BAGNO, Marcos. **Preconceito lingüístico**: o que é, como se faz. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1999.

BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi**: o Jeca do Brasil. Campinas, SP: Átomo, 2002.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris. **Nós chegemos na escola, e agora?** Sociolinguística e educação. São Paulo: Parábola, 2005.

CAMPOS, Judas Tadeu de. **A educação do caipira**: sua origem e formação. Educ. soc., Campinas, v. 32, n.115, p.489-506, abr.-jun. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v32n115/v32n115a14.pdf>, Acesso em: 20 de junho de 2017.

CANCLINI, Néstor García. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

CÂNDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1982.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da invenção do outro. *In*: LANDER, Edgardo. (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais perspectivas latino-americanas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade_do_saber_eurocentrismo_ciencias_sociais.pdf. Acesso em: 19 de setembro de 2019.

FARIA, Paula Beatriz Domingos. **A cultura caipira na teledramaturgia brasileira**: uma análise da representação da identidade interiorana em "Paraíso". Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de fora, 2014. Disponível em <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/772/1/paulabeatrizdomingosfaria.pdf> . Acesso em: 20 de junho de 2017.

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, 2012.

FRESSATO, Soleni Biscouto. **Caipira sim, trouxa não**: representações da cultura popular no cinema de Mazaropi e a leitura crítica do conceito pelas Ciências Sociais. Tese (Doutorado em ciências sociais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br:8080/ri/handle/ri/10240>. Acesso em: 24 de junho de 2019.

FREYRE, Gilberto. **Interpretação do Brasil**: aspectos da formação social brasileira como processo de amalgamento de raças e culturas. São Paulo: José Olympio, 1947.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

HARTMANN, Luciana. **Gesto, palavra e memória**: performances narrativas de contadores de “causos”. Florianópolis: UFSC, 2011.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

IBGE. Contagem populacional de 2016- Estrela do Sul. Disponível em: www.ibge.gov.br. Acesso em 24 de maio de 2017.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. Tradução de Jacob Gorender. 2ª ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

MONTEIRO, Ana Cecília Del Mônico; FERNANDES, Carlos Eduardo; e COSTA Marcelo Silva. **Do caipira ao sertanejo**: cultura, música e indústria cultural. Taubaté, 1998. Disponível em: http://screamyell.com.br/especial/monografia_mac.pdf. Acesso em: 13 de maio de 2018.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

SCHNORR, Júlia. **A representação do viver no campo**: o estereótipo do homem e do espaço rural na televisão. Cadernos de Comunicação (v. 15, n. 2, Jul-Dez 2011). Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/ccomunicacao/article/viewFile/4722/4343>. Acesso em: 13 de maio de 2018.