

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ - UFPI
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO - CCE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO - PPGC

Núbia de Andrade Viana

**IDENTIDADE E TELENÓVELA: AS REPRESENTAÇÕES DO PIAUÍ NA
NOVELA *CHEIAS DE CHARME* DA REDE GLOBO DE TELEVISÃO**

Teresina

2013

Núbia de Andrade Viana

**IDENTIDADE E TELENVELA: AS REPRESENTAÇÕES DO PIAUÍ NA NOVELA
CHEIAS DE CHARME DA REDE GLOBO DE TELEVISÃO**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Piauí. Linha de Pesquisa Mídia e produção de subjetividade.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Fortes Said

Teresina

2013

FICHA CATALOGRÁFICA

Serviço de Processamento Técnico da Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castelo Branco

V614i Viana, Núbia de Andrade

Identidade e Telenovela: as representações do Piauí na novela
Cheias de Charme da rede Globo / Núbia de Andrade Viana. –
2013.
201 f.

Cópia de computador (printout).

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Piauí,
Programa de Pós Graduação em Comunicação, 2013.

“Orientador: Prof. Dr. Gustavo Fortes Said

1. Telenovela, 2. Identidade, 3. Estereótipo, 4. Mídia, 5. Piauí –
Cultura. I. Título

CDD 791.455

Núbia de Andrade Viana

**IDENTIDADE E TELENVELA: AS REPRESENTAÇÕES DO PIAUÍ NA NOVELA
CHEIAS DE CHARME DA REDE GLOBO DE TELEVISÃO**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Piauí. Linha de Pesquisa Mídia e produção de subjetividade.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Fortes Said

Teresina

2013

Núbia de Andrade Viana

**IDENTIDADE E TELENVELA: AS REPRESENTAÇÕES DO PIAUÍ NA NOVELA
CHEIAS DE CHARME DA REDE GLOBO DE TELEVISÃO**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Piauí. Linha de Pesquisa Mídia e produção de subjetividade.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Fortes Said

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gustavo Fortes Said - UFPI
Orientador

Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior - UFRN
Membro Externo

Profa. Dra. Ana Regina Barros Rego Leal - UFPI
Membro Interno

Profa. Dra. Janete de Páscoa Rodrigues - UFPI
Suplente

A Deus, que me permitiu trilhar esse caminho.

Ao Cícero que me deu forças para continuar.

À família, amigos, colegas de trabalho e de Mestrado.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Gustavo Fortes Said, pelo incentivo, conhecimento e amizade, sem ele nada disso teria sido possível.

AGRADECIMENTOS

À minha família, meu pai João Evangelista, minha mãe Rosa, minha irmã Jane, e familiares como um todo, pela força, carinho e compreensão por minhas ausências nesse período de entrega aos estudos.

Ao meu noivo Cícero, pelo incentivo, zelo, paciência e amor com que cuidou de mim ao longo desses dois anos de pesquisa. Suas contribuições para minha pesquisa foram ímpares, sempre me instigando a novos questionamentos e mostrando meu lado pesquisadora diante de minhas inseguranças. Um agradecimento especial à minha sogra Antônia Rita, pela acolhida e carinho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Gustavo Fortes Said, que sempre me recebeu com calma e entusiasmo, diante de minhas conquistas e descobertas no campo da Comunicação. Obrigada, por acreditar nesse projeto e por contribuir para meu crescimento profissional.

Aos meus amigos, da turma Mestres de Primeira, Adriana, Américo, Cássia, Edienari, Jennyfer, Marcela, Renata, Samária e Thays, obrigada, por dividir comigo momentos de angústia e felicidade nesses dois anos. A amizade de vocês foi uma grande conquista.

Aos amigos, de longa data, que compreenderam minhas ausências e falhas durante esse período.

Agradecimento especial à minha amiga Leila Sousa, da segunda turma do Mestrado, por compartilharmos o orientador, as leituras, as conquistas, as alegrias e as paranoias.

Aos meus colegas de trabalho, professores, alunos e funcionários do curso de Moda, *Design* e Estilismo da UFPI, pela compreensão de minhas limitações de tempo e dedicação neste momento específico.

Ao corpo docente e aos funcionários do Mestrado em Comunicação da UFPI, pelas contribuições fundamentais à minha pesquisa: Prof. Dr. Paulo Fernando Lopes (responsável pela mudança do meu objeto para a novela *Cheias de Charme*); Prof. Dr. Laerte Magalhães; Profa. Dra. Janete Páscoa; Profa. Dra. Ana Maria da Silva; Profa. Dra. Graça Targino; Profa. Dra. Ana Regina Rêgo; Profa. Dra. Jacqueline Dourado; Profa. Dra. Samantha Viana.

RESUMO

Nesta pesquisa, discurriremos sobre a telenovela no Brasil enquanto instância representacional. Para tanto, partimos de uma telenovela que destaca o Piauí por meio de personagens que representam o Estado. Dentre suas potencialidades, a analisaremos como um objeto sociocultural capaz de revelar traços culturais da sociedade em que se projeta. A reflexão será sobre as identidades manifestadas na telenovela *Cheias de Charme* da Rede Globo de Televisão, que foi ao ar de 16 de abril a 17 de setembro de 2012. A pesquisa tem como problemática geral: – Como a telenovela *Cheias de Charme* representa o Piauí ou os piauienses? Trabalhamos com a análise de conteúdo categorial como metodologia, com a interpretação dos dados baseados na frequência de determinadas categorias entre as cenas da telenovela que destacam os personagens piauienses. Autores como Stuart Hall, Manuel Castells, Nestor Garcia Canclini, Hommi Bhabha, Edward Said, Durval Muniz de Albuquerque Junior e Renato Ortiz, nortearão discussões sobre identidade, alteridade, estereótipo e sua relação com a telenovela. Com base nestas discussões e nos dados empíricos, constatamos que o Piauí que a novela apresenta é carregado de estereótipos nordestinos, como, por exemplo, primitivismo, falta de instrução, coronelismo, fome, seca, entre outros. No entanto, representam também os atravessamentos e a perda de fronteiras que certas identidades engessadas enfrentaram ao longo dos últimos anos.

Palavras-chaves: Identidade. Representação. Estereótipo. Mídia. Telenovela.

ABSTRACT

In this research, we are going to discourse about the telenovelas in Brazil as a representational instance. For such, we are going to start from a telenovela that puts Piauí in the spotlight by characters that represent the province. Among its potentialities, we are going to analyze as a sociocultural object capable to reveal cultural traits of the society in which it is designed. The reflection is about the identities manifested in the telenovela *Cheias de Charme* from Rede Globo of Television, which went on air from April 16th until September 17th in 2012. The research has as general problem: - How does the telenovela *Cheias de Charme* represent Piauí or the Piauienses? We worked with the analyze of categorical content with methodology, with the interpretation of data based in the frequency of determined category among the scenes of telenovela that highlight the piauiense characters. Authors such as Stuart Hall, Manuel Castells, Nestor Garcia Canclini, Hommi Bhabha, Edward Said, Durval Muniz de Albuquerque Junior and Renato Ortiz, are guiding discussions about identity, otherness, stereotype and its relation with telenovela. Based on those discussion and empirical data, we proofed that the Piauí represented on the telenovela is stuffed with nordestino stereotypes, such as, for example, primitivism, lack of instruction, coronelismo, hunger, drought, and others. However, they represent the crossings and the lost of borders that certain closed identities have suffered all over the past few years.

Key words: Identity. Representation. Stereotype. Media. Telenovela.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	08
2	CONSIDERAÇÕES SOBRE A CULTURA, IDENTIDADE E MÍDIA.....	23
2.1	Os conceitos atribuídos à cultura.....	24
2.2	Compreensões sobre identidade.....	29
2.2.1	A identidade como narrativa.....	32
2.2.2	Identidade: o papel do outro.....	35
2.2.3	Identidade e representação.....	40
2.3	Mídia e suas relações com a cultura e a identidade.....	43
2.3.1	A televisão e a narrativa.....	45
2.3.2	A televisão no Brasil.....	48
3	AS REPRESENTAÇÕES SOBRE O PIAUÍ E O NORDESTE.....	51
3.1	As representações identitárias do Piauí.....	55
3.2	História do Piauí.....	63
3.2.1	O Piauí e a tradição histórica e cultural.....	66
3.2.2	As identidades do Piauí atualmente.....	72
4	A TELENÓVELA BRASILEIRA, UMA INVENÇÃO TUPINIQUIM.....	74
4.1	Fases da telenovela brasileira.....	76
4.1.1	Telenovela e estereótipos.....	79
4.2	O Nordeste e o Piauí nas telenovelas.....	81
5	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS: CATEGORIZAÇÃO, ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS.....	92
5.1	Categorização e interpretação.....	99
5.2	Discussão dos resultados.....	127
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS: o Piauí na novela <i>Cheias de Charme</i> e suas possibilidades identitárias.....	138
	REFERÊNCIAS.....	146
	ANEXOS.....	152

1 INTRODUÇÃO

Vivemos um período em que a questão da identidade se volta não mais para uma única essência, mas para o constante atravessamento de referências diversas, nas quais a fluidez da comunicação garante o contato entre os mais inatingíveis locais, causando uma desconstrução de velhas identidades, antes pensadas como imutáveis. Mas como entender essa rede de significados? Ainda tentamos eleger características que nos diferenciam, e, mesmo diante da rapidez das transformações, ainda buscamos nos fixar a uma ideia de pertencimento. A mídia é um dos lugares nos quais esse tipo de caracterização é praticada. Conforme Martin-Barbero (2001), a mídia surge como um dos lugares “de onde se outorga o sentido ao processo da comunicação”, ou seja, um espaço que produz entendimentos. Neste caso, a mídia seria uma grande força constituidora de padrões que geram sentido.

Stuart Hall (1997) afirma que culturalmente partilhamos valores, significados e um conjunto de práticas, logo, podemos entender que nos são oferecidos modelos que nos fazem inserir todas as coisas em um padrão, velho, novo, feio, bonito, bom, ruim. É importante esclarecer que esses modelos não são imutáveis, mas essas distinções categorizadas servem para nos diferenciar uns dos outros e de nós mesmos. Tudo isso é apreendido ao longo da nossa existência e se ressignifica ao longo da história do mundo. Deste modo, não se perguntar como esses conceitos foram construídos é naturalizá-los.

Diante da problemática sobre a identidade na contemporaneidade, procuramos entender como o Piauí, que já teve sua identidade tradicionalmente construída com base na família, na religião, tendo no vaqueiro uma figura de destaque, se apresenta atualmente em termos simbólicos-identitários, sobretudo na mídia. O estudo aqui proposto elege o Piauí como local simbolicamente construído ou propositadamente inventado¹ a partir de um produto midiático, a telenovela. Dentre as novelas que já foram apresentadas ao longo de mais de cinquenta anos, *Cheias de Charme* (2012) é a única telenovela que destaca o Piauí com mais relevância. Com o intuito de compreender como o Estado é representado por esta telenovela e quais as características são eleitas como estereótipos na constituição identitária do Piauí nesta narrativa, analisaremos a competência representacional² da telenovela, além da constituição e variação de identidades piauienses que nesta aparecem.

¹Baseado na teoria de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, desenvolvida em sua tese de doutoramento, que se tornou o livro *A invenção do nordeste e outras artes*, (2011). Sua teoria envolve a discussão de que o Nordeste, como local simbólico, foi inventado ao longo do século XX.

²A capacidade de representar da Telenovela e de seus produtores, sua competência em descrever algo.

Para Douglas Kellner (2001), há uma cultura da mídia que se baseia no mesmo processo da cultura mais ampla. A ideia de cultura está intrinsecamente relacionada à de comunicação, pois o ser humano é, histórica e culturalmente, instituidor de sentido. Segundo Kellner (2001), a cultura da mídia seria criada a partir da introdução e participação efetiva, no cotidiano de uma sociedade, de diversos meios para comunicação, como rádio, televisão, jornais, cinema, dentre outros.

Cada meio, entre os citados no parágrafo anterior, cria seus produtos com base na característica e no potencial de cada um. Destacamos, para este estudo, a telenovela, como produto surgido na televisão. A televisão no Brasil (TV) já é objeto de estudo desde a década de 1960, “seus gêneros comunicacionais falam *da* e diretamente *à* sociedade brasileira” (BUCCI, 2005, p. 25). A telenovela se destaca como um gênero desse meio que tem grande teor representacional. Dada à possibilidade plural de leituras, a imagem em movimento possui diversidade de produção e interpretação. Estas se baseiam no tempo, na fotografia, no som, e no movimento, ou seja, em uma leitura mais ampla, que abrange não apenas a visão.

A telenovela, neste contexto, aparece como formadora de um universo fantástico sobre o qual se constroem identidades. Ela é criada dentro de um contexto e de um repertório cultural que se direcionam a pessoas por meio de generalizações de certas características em comum (estereótipos). Os Estereótipos são representações sociais que nos remetem a generalizações sobre determinadas características. O conceito de Ferrés é esclarecedor sobre a origem da palavra estereótipo e sobre o que ela designa:

[...] são representações sociais, institucionalizadas, reiteradas e reducionistas. São representações sociais porque pressupõem uma visão compartilhada que um coletivo social possui sobre outro coletivo social. São reiteradas porque são criadas com base na repetição. A palavra estereótipo provém, justamente, da tecnologia utilizada para a impressão jornalística, ‘na qual o texto é escrito em um molde rígido – na impressão em offset ou de estereótipo – que permite reproduzi-lo tantas vezes quanto se deseje’ (E.Noelle-Neumann, 1995, p. 191). O estereótipo tem, pois, muito desse molde rígido que permite a repetição. A base de rigidez e de reiteração, os estereótipos acabam parecendo naturais; seu objetivo é, na realidade, que não pareçam formas de discurso e sim formas da realidade. Finalmente, são reducionistas porque transformam uma realidade complexa em algo simples (FERRÉS, 1998, p. 135).

Os estereótipos presentes nas telenovelas, de certa forma, tentam afirmar identidades culturais que se definem diante da efemeridade do momento. Portanto, os estereótipos contribuem para tornar inteligível a atmosfera identitária criada para o desenrolar da trama telenovelistica. São rótulos limitadores, mas auxiliam na indicação da leitura da

teledramaturgia. É importante compreender que a telenovela não se propõe a explicar tudo sobre determinado tema, ela apenas utiliza modelos preconcebidos e aceitos em determinada cultura para falar de maneira que se entenda mais rapidamente.

A telenovela é uma narrativa ficcional que influencia no imaginário nacional. No Brasil desfruta de grande audiência e se mantém como um dos grandes fenômenos populares e culturais do País nos últimos sessenta anos. A telenovela surgiu de um gênero literário, com origem na Idade Média – a novela – que se originou nas canções de gesta³ espanholas. Mais tarde, misturou-se ao gênero, criado na França, do romance-folhetim, do qual herdou a estrutura fabular de contar histórias em capítulos. Em meados do século XIX, o folhetim passou a designar uma longa história de ficção publicada em partes (ROCHA, ALBUQUERQUE, 2006).

Sua estrutura é resultado da convergência de outras linguagens, como o folhetim, o rádio e o teatro, pautados pelo desenvolvimento tecnológico da transmissão de imagens por meio de satélites e a recepção através de aparelhos de TV. Nesse resultado híbrido se pode perceber o surgimento de uma nova linguagem a partir da metade do século XX.

A primeira novela⁴ no Brasil foi exibida pela TV Tupi, em 1951, *Sua vida me pertence*, não era diária, mas sim transmitida ao vivo, duas vezes por semana, do Grande Teatro Tupi. A primeira novela diária foi *2-5499 Ocupado*, exibida, em 1963, pela TV Excelsior, de Dulce Santucci, baseada no original de Alberto Migré. Com um início tímido e despretensioso, a telenovela foi ganhando espaço e tornou-se mania nacional, em 1964, com a novela *O Direito de Nascer*, de Thalma de Oliveira e Teixeira Filho, uma adaptação do original de Félix Caignet. Recebendo influência do Cinema novo e da Tropicália,⁵ o gênero e a fórmula brasileira se consolidaram nas décadas de 1970 e 1980. Mas foi na TV Globo que a telenovela experimentou seu auge. A primeira telenovela desta emissora foi ao ar em 1965, intitulada *Ilusões Perdidas*, e foi a primeira telenovela diária da TV Globo no horário das 19h30. A autora era Ênia Petri.⁶ A partir daí, a emissora se tornou líder de audiência nesse

³Poemas épicos medievais, recitados por jograis e menestrelis baseados, como os textos épicos, em façanhas e fatos guerreiros.

⁴Informações obtidas no site Teledramaturgia de Nilson Xavier. Disponível em: <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/home.asp>. Acesso em: 20 ago. 2011.

⁵Tropicália foi um movimento nascido no final da década de 1970, que misturava as manifestações culturais tradicionais brasileiras, com as inovações culturais de outros países numa espécie de hibridismo. Já o Cinema Novo nasce na mesma época de posse dessas influências. Inicia-se uma fase experimental no cinema brasileiro, com temáticas voltadas para a realidade social do País.

⁶Informação obtida no site Teledramaturgia de Nilson Xavier. Disponível em: <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/ilusoes.asp>.

produto – novelas – e passou a contribuir com uma grande parcela de elementos na ressignificação do imaginário do país, a partir de suas representações utilizadas.

A Rede Globo se destaca como produtora de telenovelas desde então, e, como líder, ocupa a posição de principal instituidora de sentidos na mídia do País. Suas telenovelas quase sempre cumprem a prerrogativa de ensinar “algo valioso” (moral), mesmo sendo exclusivamente um produto voltado para o entretenimento. Vide o caso da telenovela João da Silva (1974), feita em parceria com a TVE, de Gilson Amado, Jairo Bezerra e Jamil El- Jaick. A mencionada novela conta a história de João da Silva, um rapaz simples e batalhador, vindo do Nordeste para o Rio de Janeiro que luta para vencer na vida pelos dos estudos.⁷

João da Silva implementou um conceito novo no campo da educação de adultos que foi a teatralização. Com uma narrativa de novela, pretendia-se que o adulto brasileiro concluísse o antigo curso primário. A novela foi a percussora dos Tele cursos 1º e 2º Grau. As situações apresentadas eram pretexto para aplicar ensinamentos básicos de primeiro grau. Numa cena na feira, por exemplo, um personagem podia passar noções de matemática (XAVIER, 2010. Não paginado).

Além desses casos, podemos citar episódios mais recentes como as novelas de Glória Perez e suas campanhas de utilidade pública. Exemplo: em *Explode Coração* (1995/1996), uma criança desaparecida na trama servia de ligação com o grupo Mães da Cinelândia, as mães davam seu depoimento ao final do episódio, na esperança de encontrarem seus filhos desaparecidos. No final da trama, sessenta e quatro crianças foram encontradas. Manuel Carlos, entre outros autores, trata de problemas familiares, tais como a agressão à mulher e o cuidado com os idosos.

As telenovelas da Rede Globo apresentam temas e cenários frequentemente ligados a Rio de Janeiro e São Paulo, generalizando-os como lugares em que a diversidade nacional se instaura por seu *status* de metrópole. Com um histórico de duzentos e setenta e três telenovelas, desde a década de 1970 até o final de 2012, podemos observar dentre elas algumas que se passam na região Nordeste ou que possuem personagens principais nordestinos.

No desenvolvimento da nacionalização das telenovelas,⁸ a Rede Globo tem grande influência social, compreendendo desde a formação de opinião, a atribuição de valores e moral, até a divulgação de hábitos de consumo. No enalço destes atributos é que se entende a

⁷Id *ibid*.

⁸Deu-se na década de 1960. Anteriormente, suas temáticas se voltavam para um romantismo idealizado; na década de 1960 essa visão mudou, e instituíram a tentativa de conscientizar o público dos problemas do País. E a partir dessa conscientização, trazer à sociedade o conhecimento sobre a realidade brasileira objetivando a reafirmação de um sentimento de nação.

importância da TV no processo criador e ressignificador de identidades, além de sua relevância nos estudos sobre a cultura. Uma das primeiras⁹ telenovelas da Rede Globo que tratam de temas mais voltados ao cotidiano ou a cultura do país é *Verão Vermelho* (1970), pois na década de 1960, as telenovelas eram baseadas em romances europeus, ou brasileiros, mas com temáticas voltadas ao final do século XIX e início do século XX. Coincidentemente, *Verão Vermelho* se passa em Salvador, Bahia, mas não se diferencia muito do gênero romanesco, apenas muda o cenário para um mais atual e reconhecível. A intenção dessa mudança era retratar o País com seus problemas, no início de uma busca não apenas por temas nacionais, mas por sinopses que mostrassem sua realidade contemporânea. Isso denota uma tentativa de aproximação com a realidade do público, com a formula de adaptações desses romances desgastadas, essa aposta na cultura local trouxe novas possibilidades à telenovela.

A partir de *Verão Vermelho* (1970) temos mais vinte e três novelas (de 1970 até o ano de 2012) que se passam no Nordeste ou têm personagens de destaque nordestinos, variando os Estados, Bahia, Pernambuco, Ceará, entre outros, com histórias sempre voltadas para o cômico ou para o realismo fantástico.¹⁰ Algumas novelas exemplificam essa afirmação: *O Bem Amado* (1973), *Saramandaia* (1976) e *Roque Santeiro* (1985/1986), todas de Dias Gomes; e, mais recentemente, *Cordel encantado* (2011), de Thelma Guedes e Duca Rachid.

Das representações dos Estados do Nordeste nas telenovelas, uma ausência nos causou estranheza: o Piauí. O Estado quase sempre teve pouco espaço na mídia nacional, no entanto, a partir de 2007, começou a aparecer esporadicamente em telenovelas da Rede Globo. Por sua vez, *Sete Pecados* (2007/2008) e *Passione* (2010/2011) apresentaram o Estado de maneira rápida, passeando por suas belezas naturais como, por exemplo, O Parque Nacional das Sete Cidades e o Delta do Parnaíba.¹¹ O maior destaque nacional que o Estado já desfrutou foi na telenovela *Cheias de Charme*, apresentada de abril a setembro de 2012. Distinguimos esta telenovela como a primeira que apresentou vários personagens do Estado, destacando sua cultura, culinária, sotaque, e mostrando sua região e seu povo. É a primeira representação de importância do Estado na teledramaturgia, o que significa que agora se pode contar com uma

⁹ A primeira é *Véu de Noiva* de Janete Clair, que foi ao ar em 1969 e se passa no Rio de Janeiro, inspirada no sucesso de *Beto Rockfeller* (TV TUPÍ) que mostrava uma história que se passava no Brasil daquele período.

¹⁰ Corrente literária que surgiu entre 1960 e 1970 na América Latina, com o objetivo de fundir o universo mágico à realidade, mostrando elementos irreais ou estranhos como algo habitual e corriqueiro. No Brasil temos exemplo de José J. Veiga e Murilo Rubião.

¹¹ O Parque Nacional das Sete Cidades situa-se no Norte do Estado do Piauí e abrange a região de Piracuruca e Brasileira. O Delta do Parnaíba é formado pelo encontro do rio Parnaíba com o Oceano Atlântico.

imagem do Piauí na mídia nacional. O Estado deixa de ser um *não lugar*¹² na mídia nacional, para se tornar um local simbolicamente construído.

Com cento e quarenta e três capítulos, a telenovela de Felipe Miguez e Isabel de Oliveira é o objeto de estudo desta pesquisa. Sua sinopse revela a história de três Marias, Maria do Rosário, Maria da Penha e Maria Aparecida, três empregadas domésticas, que, em um golpe de sorte, gravam um clipe que vira sucesso na Internet. As três Marias têm seu sucesso atrapalhado pela cantora Chayene, uma piauiense que já foi aclamada rainha do eletroforró e que está com a carreira em decadência. Ajudada por sua conterrânea e empregada doméstica, Maria do Socorro, Chayene arma diversos planos para separá-las.

Nessa pesquisa, analisaremos a telenovela para vislumbrá-la como um objeto sociocultural, capaz de revelar traços culturais da sociedade em que se projeta. A reflexão será sobre as identidades manifestadas na amostra da telenovela. Não trataremos de seu aspecto mercadológico ou político. Diante das muitas possibilidades que o objeto empírico oferece, optamos por um que se adapte à problemática e aos objetivos propostos.

Especificamente, faz-se necessário compreender como a identidade piauiense se configurou nessa telenovela, quais elementos se destacam como piauienses e quais elementos novos a novela agrega às identidades do povo piauiense, sempre em constante ressignificação. Para essa análise, destacamos as cenas ambientadas no Piauí, além das cenas dos quatro personagens piauienses e das cenas em que são mencionados. Esses elementos apresentam-se significativamente para a identificação de marcas identitárias. O processo constitutivo de uma identidade coletiva envolve o meio social, resultado de lutas simbólicas, construções e ressignificações de símbolos comunais. No caso específico da telenovela, os autores da novela utilizaram no Piauí, nacionalmente, alguns padrões de uma identidade social e regional, que talvez não seja a que é construída no Estado.¹³ Junto a essas discussões discorreremos sobre a temática da representação, sobre os campos teóricos da cultura, identidade e comunicação.

Sabe-se que a identidade é algo em constante mutação, então como falar de identidade cultural frente a mudanças constantes nas práticas culturais? Na pós-modernidade, em que as identidades são cada vez mais mutantes, como classificar um grupo ou uma região a partir de características peculiares e afinidades?

¹² Conceito criado por Marc Augé, etnólogo francês, que quer dizer “o lado ‘cara’ de uma moeda da qual a pós-modernidade só nos apresenta o lado ‘coroa’, o positivo e o negativo” (AUGÉ, 1994, p.33). Aqui o conceito aparece não no sentido total do conceito que implica no vazio, sem identidade, factual, mas como um possível sinônimo de desconhecido para o Sul e Sudeste dentro da obra.

¹³ O sentido de Estado utilizado passa pelas instituições oficiais que constroem seu sentido e com a contribuição dos seus grupos socioculturais.

Precisamente, o estudo parte de uma problemática geral: como a telenovela *Cheias de Charme* representa o Piauí ou os piauienses? A partir daí dá lugar a perguntas mais específicas, como:

- Quais os elementos identitários dos indivíduos piauienses construídos na telenovela?
- Quais os estereótipos afirmados pela telenovela em relação ao Piauí?
- Como os personagens piauienses são construídos em relação aos outros (sudestinos)?

As perguntas partem da ideia de que o Piauí, por ser um Estado que desfruta de pouco espaço na mídia nacional, possui, nesta, rara representatividade. Antes de escrever uma telenovela faz-se necessária uma pesquisa sobre todos os aspectos que se deseja abordar. Logo, todas as informações que se obtêm são importantes na construção das características do tema representado. No caso do Piauí, como o pouco que se tem de informação está voltado para peculiaridades, vemos nesta telenovela a generalização de suas características. No caso de um Estado que faz parte do Nordeste há a tendência de caracterizá-lo mediante estereótipos já consolidados sobre a região. As características apresentadas são folclorizadas e o típico enfatiza a generalização e a diluição das diferenças.

Sobre os tipos identitários, em princípio, podemos encontrar, nas cenas da novela, uma matrona (Dona Epifânia), a mãe superprotetora, mas que também sabe castigar quando necessário; mulher forte (chega a ser chamada de “jagunça” e general por outros personagens), bom caráter, bom humor, religiosidade exacerbada, apegada às tradições e de extremo amor por sua terra natal. Outro tipo de personagem apresenta algumas características do homem cordial,¹⁴ Rivonaldo José do Cordeiro de Jesus, um tipo conformado com sua vida, honesto, religioso e que gosta de ajudar os outros, mas em alguns momentos desconsidera as relações hierárquicas, na tentativa de travar contatos amistosos. Maria do Perpétuo Socorro do Cordeiro de Jesus é outro tipo de personagem que chega a ser descrito na novela como uma “figura com um volume energético de um *saci pererê*”.¹⁵ Maria do Socorro apronta reviravoltas, no início da novela aparece com maior dose de maldade, na sequência, justificada por seu amor incondicional à cantora Chayene. Ela apresenta características como:

¹⁴ Conceito mencionado por Sergio Buarque de Holanda (1995), quando escreve sobre a constituição da identidade nacional; revela que o homem brasileiro tem a base da cordialidade em seu caráter.

¹⁵ Em uma das cenas da novela, Maria do Socorro encontra a vidente Madame Kastrupe na casa da cantora Chayenne e a vidente passa mal pelo excesso de energia emanada por Socorro. Nesse momento, a vidente a compara com o Saci Pererê. O saci é um dos personagens mais conhecidos do folclore brasileiro, jovem negro com apenas uma perna; de acordo com o mito, havia perdido a outra numa luta de capoeira. Muito divertido e brincalhão, o saci passa todo o tempo aprontando travessuras nas matas e nas casas. Assusta viajantes, esconde objetos domésticos, emite ruídos, assusta cavalos e bois no pasto etc. Apesar das brincadeiras, não pratica atitudes com o objetivo de prejudicar alguém ou fazer o mal.

falta de instrução, maldade disfarçada de ingenuidade, preguiça para o trabalho, fome extrema e soberba. Diferente do irmão Rivonaldo, que aceita sua vida como é, Socorro vai à busca de se tornar rica ou estar perto dos ricos. A personagem mais marcante de *Cheias de Charme* é Chayene, antagonista, cantora de eletroforró, com a carreira em declínio. Personifica o que há de novo entre os personagens piauienses, talvez por ter deixado sua terra natal há mais tempo que os outros personagens. Ela é ligada em tecnologia, mas não tem muita escolaridade, fala errado e tem personalidade forte.

A telenovela afirma estereótipos baseados nos erigidos para o Nordeste, no início do século XX; e o Piauí, como parte dessa região, também se baseia nestes estereótipos. Alguns deles são: a ignorância, a pobreza, o apego a tradições, a força, a cordialidade, as comidas exóticas, o sotaque acentuado, a religiosidade. Em oposição a esses estereótipos, podemos citar a aproximação com o contemporâneo, como no caso de Chayene, no quesito uso de tecnologias e moda. No entanto, ela apresenta aspectos que caracterizam o homem primitivo, como sua impulsividade, passionalidade e crenças em mitos e curas populares. O Piauí que aparece é um híbrido entre personagens de uma cidade pequena do litoral, Sobradinho, e sua vivência no Rio de Janeiro, ou seja, o resultado da mistura entre o moderno e o tradicional.

Essa aproximação com as temáticas predominantes do Nordeste estereotipado, como religiosidade intensa, pobreza, falta de instrução, flagelos (seca e chuva em excesso), consiste (ALBUQUERQUE JR., 2011) no resultado de uma política cultural regionalista, que vem se definindo desde o início do século XX, e que no decorrer dos anos vem sendo afirmada por diversos meios, como a música, a literatura, o cinema e a TV. Se compararmos os padrões definidos historicamente com os criados pela mídia, veremos que há uma profunda ligação. No caso do Piauí não é diferente. A mídia tenta defini-lo e legitimá-lo a partir de suas particularidades e semelhanças com o Nordeste generalizado. São semelhantes, na medida em que os estereótipos que aparecem na mídia derivam dos que foram legitimados historicamente. O diferencial reside no fato de que atualmente muita coisa mudou e esses estereótipos podem ter sido transformados com o tempo.

Segundo Albuquerque Junior (2011), o Nordeste só passou a existir como espaço geográfico no início do século XX, quando o Instituto Federal de Obras Contra a Seca (IFOCS) delimitou a sua área de atuação. Nesse contexto, o termo Nordeste surge exclusivamente com conotação geográfica e não como representação cultural de um povo que se identifica pelas semelhanças dos costumes. Ainda de acordo com Albuquerque Junior (2011), a palavra Nordeste foi usada pela primeira vez, como demarcação de espaço pelo IFOCS, em 1919, quando este delimitou a região atingida pela seca; o que nos leva a crer que

o espaço já nasce com a marca do flagelo. No entanto, o sentimento de abandono da região, com relação aos outros Estados, é experimentado quando, no auge da Grande Seca (1877-79), há uma convenção agrícola no Rio de Janeiro e a participação dos Estados do Norte é descartada. Imbuídos por um sentimento de exclusão que os conectou, reuniram-se e organizaram sua própria convenção.¹⁶ Este foi um dos momentos mais significativos para a criação de algo que os unisse, propondo uma homogeneização e certa resistência ao que vem de fora.

A partir desses acontecimentos, Albuquerque Junior (2011) afirma que esse sentimento de diferenciação foi se moldando e tomou forma mais concreta quando, no contexto do Modernismo de 1922,¹⁷ surge o Centro Regionalista do Nordeste (1924, Recife), criado por Gilberto Freyre com o objetivo de desenvolver o sentimento de unidade do Nordeste, designando seu conceito identitário e mantendo suas tradições, promovendo conferências, exposições de arte, congressos etc. O *Manifesto regionalista*, também de Gilberto Freyre, é uma *ode* ao Nordeste. Representa diversos aspectos que exaltam a vida na região, como a valorização da culinária, do artesanato, da vida no campo, do povo acolhedor, do calor, das paisagens, entre outros.

Esses momentos se destacam como discursos importantes na constituição identitária do Nordeste, que, apesar de ser uma região plural, que não está parada no tempo, e que constrói e reconstrói sua identidade diariamente, instituiu esse estigma a si próprio e o exportou através da música e da literatura para outras regiões durante todo o século XX. Podemos citar exemplos na literatura regionalista, José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Ariano Suassuna, João Cabral de Melo Neto, em livros como: *A Bagaceira* (1928), *Vidas Secas* (1938) e *Fogo Morto* (1943), respectivamente. São livros com temáticas nas quais o mote principal é o embate do moderno como antigo, o clássico, ficando a cargo do Nordeste tudo o que se envolve com o velho, ultrapassado e tradicional. As características comuns em todos estes livros são a pobreza, a seca e o êxodo, a ignorância, o conformismo com desígnios de Deus, já demonstrando uma religiosidade exacerbada. Alguns utilizam o drama e o romance para contar as histórias.

Na música, houve um grande poeta popular que escreveu e cantou sobre o Nordeste: – Patativa do Assaré. Sua poesia, de temática social, reivindicava justiça e igualdade para todos.

¹⁶ Palestra de Durval Muniz de Albuquerque no SALIPI, Teresina, Piauí em junho de 2011.

¹⁷ Movimento que se caracteriza pela busca das origens da cultura brasileira, com a valorização do índio, com um nacionalismo, às vezes, crítico ou utópico.

No entanto, em 1947, Luís Gonzaga e Humberto Teixeira lançaram a música *Asa Branca*, que viria a ser a tradução do sentimento nordestino.

Luís Gonzaga foi uma figura emblemática para o Nordeste, marcou a imagem do nordestino vestindo-se como um vaqueiro e falando com um forte sotaque regional. Muitas outras músicas que seguiram os mesmos estereótipos foram se somando à *Asa Branca*, tais como *O Último Pau de Arara*, escrita em 1956, por Venâncio e Corumbá, *Fogo Pagou*, em 1951, de Humberto Teixeira e Sivuca; e em 1963, temos Geraldo Vandré, retomando esses estereótipos, com a música *Canção Nordestina*. À época de ouro do Rádio (década de 1940), a música surge como mais um instrumento aglutinador dentre as mídias. Com o crescimento do êxodo em detrimento da constância das secas e enchentes, muitos artistas cantavam o Nordeste para os filhos saídos dele, com uma representação saudosista e idílica, ressaltando os sofrimentos que os fizeram deixar a região ou cantando seus amores que ficaram para trás. As músicas aqui apresentadas evidenciam os flagelos que a região sofria (secas ou enchentes), mas percebe-se também a religiosidade, o temor a Deus, e até mesmo a forma de falar demonstra o déficit na educação presente no espaço representado.

A essa situação o cinema vem agregar um novo discurso, que potencializa os estereótipos com suas imagens de um sertão místico. O Cinema Novo, iniciado por um grupo de jovens cineastas que lutavam por um cinema mais realista e de baixo custo, vem se juntar a esse mundo comunal. Nesta conjuntura, destacam-se os cineastas: Cacá Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Rogério Sganzerl, Ruy Guerra e Olney São Paulo. No cinema, o Nordeste é representado sempre como espaço de conflitos, sofrimento e sol causticante. Nos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, e *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, essa visão é afirmada. O Nordeste litorâneo aparece em *Barravento* (1961) de Glauber Rocha, rodado na Bahia e mesmo assim enfatiza o sol forte, a pobreza, a ignorância e a religiosidade exacerbada.

Isso fez da região Nordeste um lugar não apenas geográfico, mas simbólico, repleto de imagens que se foram cristalizando pelo povo de outras regiões e os da própria região Nordeste com características propriamente nordestinas.

As imagens construídas da nordestinidade exercem constantes influências sobre o imaginário social brasileiro. Um exemplo dessa homogeneização das características dos Estados Nordestinos é o estereótipo do *paraíba*, muito forte no Sudeste. A maioria dos sudestinos se refere ao nordestino como *Paraíba*, ou como baiano, remetendo ao seu estado de origem, apagando sua individualidade. Assim, é necessário entender essa construção

histórica para identificar os principais estereótipos constituídos por meio dos anos e compreender como essa identidade se tornou a marca homogênea dos Estados dessa região, destacando o Piauí como exemplo mais recente na mídia. Sabe-se que cada Estado possui diferenças culturais, e que em comparação com os outros Estados da região Nordeste também possui semelhanças e distinções, mas na mídia o que se tem percebido é a tentativa de homogeneizar a região, a partir de estereótipos que Albuquerque Junior (2011) identificou em sua pesquisa como: pobreza, messianismo, seca, cangaço, dentre outros. Inspirados nestes estereótipos, construídos historicamente, teremos a base da análise da novela, em uma tentativa de identificar se o Piauí se constitui na mídia como o Nordeste ou se há alguma diferença nessa representação datada do século XX. Os processos constitutivos dos estereótipos dão ênfase ao reconhecimento de tradições ou de práticas sociais, como: culinária, música, cantoria, cordel, migração, valentia, cultura popular, biótipo e sotaque.

No Piauí, os primeiros registros sobre a identidade piauiense acontecem na historiografia, a partir do século XIX. Segundo Paulo Gutemberg (2010, p.45), a historiografia tem papel importante nas primeiras concepções de identidade no Piauí. Os historiadores que, segundo ele, contribuíram para uma das primeiras caracterizações da província são: Clodoaldo Freitas, Abdias Neves e Higino Cunha. Em suas produções intelectuais esses historiadores criavam “imagens, conceitos e interpretações em torno do ser piauiense e das razões do seu secular atraso material e intelectual”. A identidade piauiense apontada por eles se constitui atrelada ao estigma da pobreza. Para Renato Ortiz (1994), os intelectuais são os responsáveis pela formulação de modelos de identidade, e desempenham o papel de mediadores simbólicos entre o nacional e o popular. No tecido nacional, a identidade se constitui a partir de conflitos representativos entre quem vive a cultura e os que conduzem a sociedade.

Na dissertação de mestrado (2008) de Elson de Assis Rabelo, há a defesa de que a identidade de um Piauí nordestino foi inventada com base nos estereótipos de Nordeste já erigidos desde o início do século XX. Apesar de ter sido anexado à região somente a partir de 1945, sua identidade passou a ser afirmada:

Escrevendo uma história da invenção de identidades espaciais piauienses - especificamente daquelas que foram pensadas para figurar entre os estereótipos nordestinos, como os da necessidade e da pobreza, que já haviam se cristalizado em meados do século XX -, tentamos narrar a produção de um Piauí que, perante a experiência do empobrecimento nos anos 1950 e a efetividade da máscara identitária da região, optou por assumir a “nordestinidade”, por aparecer como Nordeste, como uma área “à parte”, distante, “ocidental”, mas conectada com a discussão cultural e com as

práticas regionalistas, ainda que tivesse sido inserida tardiamente entre os estados nordestinos. Neste esforço inventivo e nesta batalha política, onde palavras e coisas foram articuladas, terminando por fabricar territórios e simular um “ser piauiense”, muitos sujeitos do período que estudamos se constituíram a si mesmo (RABELO, 2008, p.17).

Para fazer parte dessa região, ao que parece, foi preciso criar um imaginário análogo ao nordestino. Deste modo, não se trata apenas de uma localização geográfica, mas da inserção em uma cultura. Para tanto, um discurso de semelhança é organizado desde Fontes Ibiapina, passando por Raimundo Santana, Hidemburgo Dobal e Noé Mendes, que, de acordo com Rabelo (2008), “instituíram o Piauí como espacialidade nordestina na enunciação do sertão, da pobreza ou da cultura popular piauiense”.

Portanto, o Nordeste foi uma criação simbólica da elite da região perpetuada pela mídia, uma comunidade que precisava se destacar e o fez a partir da instituição de uma identidade. O Piauí, com esse destaque na história da telenovela nacional, a partir de *Cheias de Charme*, começa a se inscrever midiaticamente pelas interpretações dos sudestinos, interpretações feitas a partir de imagens que são exportadas pelo Nordeste como um todo, e pelo Piauí também. Essas imagens não dão conta da imensa pluralidade cultural que transborda de um Estado.

Seria como a dialética da oposição um componente importante na constituição da nossa identidade, na qual o Piauí, na novela, seria o outro estranho e pitoresco em relação ao Sudeste civilizado. Edward Said,¹⁸ em sua tese intitulada *Orientalismo*, trata dessa questão usando como exemplo a relação cultural e histórica entre Europa e Ásia. Said (2003, p.62) afirma que o ser humano produz fatos, símbolos, imagens e fantasias ideológicas sobre aquilo que lhe é alheio, algo que delimita uma linha firme que separa o que lhe é próprio do que lhe causa estranheza. Essa linha ele intitula de “geografia imaginária”, algo que não é produzido pela natureza, mas levantada pelo homem. Sua teoria destaca também as “comunidades de interpretação” como uma troca simbólica ambivalente. Cada rótulo criado, nessa troca interpretativa para caracterizar ou descrever, servia para afirmar suas diferenças e assim cada identidade se construiria em oposição a seu “outro silencioso”.

Partindo dessa dialética, propomos nossa análise baseada em características dicotômicas que diferenciam o Sudeste do Nordeste. Exemplos como: riqueza x pobreza; acesso à educação x falta de instrução; racionalidade x primitivismo; cientificidade x credence; pragmatismo x religiosidade. Além dessas características, nos apoiamos nos estereótipos apontados por Durval Muniz de Albuquerque (2011) e em algumas categorias

¹⁸ Escritor e crítico literário de origem palestina.

que Sérgio Buarque de Holanda distingue em seu livro *Raízes do Brasil* (1995), no qual assinala características da formação da identidade nacional balizadas na dicotomia entre o rural e o urbano, o tradicional e o moderno. Relembrando a cisma entre o popular e o de elite, que chegou ao ápice no período Romântico (final do século XVIII) na Europa, segundo Martin-Barbero (1997), os românticos valorizavam o primitivo e o irracional, além de idealizar o passado. A noção do homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda relaciona-se com valores ligados à família e ao patriarcalismo reafirmando o sentimento do colonizado. Homi Bhabha (1998) não credita a essa relação tanta pacificidade. Para ele há uma cisão e um desejo entre o colonizado e o colonizador. Entre eles há o estranhamento e a vontade de ocupar de cada um o lugar um do outro.

O tema proposto requer ampla pesquisa bibliográfica para suprir os referenciais teóricos básicos que norteiam os estudos na área de identidade e dos processos de produção de sentidos midiáticos. A pesquisa partirá do método qualitativo baseado nas relações de valores, a partir de inferências. Segundo Duarte e Barros (2008, p. 284) “[...] a inferência é considerada uma operação lógica destinada a extrair conhecimentos sobre os aspectos latentes da mensagem analisada”.

A metodologia adotada neste estudo é a análise de conteúdo categorial, que toma como ponto de partida a mensagem e que se estrutura num conjunto de procedimentos que permite programação adequada às necessidades da pesquisa. A análise de conteúdo pode se organizar a partir das seguintes etapas: preparação da informação, unitarização ou codificação, categorização, descrição e interpretação.

A análise de conteúdo teve base no pensamento positivista a partir do século XVIII. Trata-se de uma técnica de leitura que sistematiza com maior rigor e objetividade o processo de pesquisa. No entanto, foram tecidas críticas a essa metodologia, no século citado, quanto ao seu foco quantitativo. Foi então que, segundo Bardin (1988), houve uma mudança, o procedimento continuou sistemático, mas sua função não era meramente descritiva, e sim baseada na inferência. Essa metodologia, para a pesquisa em comunicação, é uma forma de se analisar segundo a lógica e a partir de inferências. O analista trabalha as pistas que a mensagem manifesta, em uma tentativa de deduzir logicamente as intenções por trás das construções discursivas. Segundo Fonseca Júnior (2008), “a inferência também contribuiu para amenizar o impacto da herança positivista na análise de conteúdo”.

A pesquisadora francesa Laurence Bardin (1988) é a responsável por uma estruturação do método da análise de conteúdo, dando a ele cinco fases: 1) Organização da análise; 2) Codificação; 3) Categorização; 4) Inferência; 5) Tratamento informático e interpretação.

Nesta pesquisa, utilizaremos a análise de conteúdo categorial, que, segundo Fonseca Júnior (2008), “funciona por desmembramento do texto em unidades, em categorias, segundo agrupamentos analógicos”. É um tipo de classificação a partir de unidades que são reagrupadas em um número fixo de categorias. Neste caso, a categorização será semântica, ou seja, dividida em grupos temáticos que serão compostos por elementos semelhantes.

Na pré-análise e exploração do material, decidimos trabalhar apenas as cenas da novela em que os personagens piauienses atuavam, e os momentos em que outros personagens os citavam, na tentativa de compreender a relação dual de representação, tanto a partir dos personagens, quanto da concepção que outros personagens faziam deles. Dentre essas cenas, definimos: as cenas de Chayene, as cenas de Maria do Socorro, as cenas de Rivonaldo, as cenas de Dona Epifânia e as cenas de outros personagens falando sobre eles.

A categorização semântica foi demarcada com base nos seguintes temas: patriarcalismo e cordialidade; tipo físico; cangaço; fome e seca; falta de instrução; irracionalidade ou primitivismo; religiosidade exacerbada e tradição. Em oposição a esses temas, há os que aparecem na novela como característica dos personagens do Sudeste: racionalismo, acesso ao estudo e ao desenvolvimento tecnológico, cientificidade, entre outros. Além desses, faz-se importante incluir categorias referentes ao Piauí, baseadas na cultura indígena, a cultura do vaqueiro e a valorização da família, que foram os principais formadores culturais, de acordo com Tânia Maria Brandão, Claudete Dias e Renato Castelo Branco. Dentre os conceitos que nortearam a pesquisa estão os de identidade, de Stuart Hall e Manuel Castells; os de cultura, de Nestor Garcia Canclini, Hommi Bhabha e Edward Said; os da constituição identitária do Brasil, com Sergio Buarque de Holanda; e sua relação com a constituição do Nordeste, de Durval Muniz de Albuquerque.

O texto se compõe em seis partes ou capítulos: 1 Introdução ou capítulo 1. No capítulo 2, há uma explanação sobre os conceitos de cultura, mídia e identidade, dentro dos aportes teóricos, trazendo dos Estudos Culturais os conceitos de identidade, os de cultura, além dos de mídia, baseando-se em Douglas Kellner, dentre outros. Os conceitos abordados serão os de estereótipos, hibridismo e alteridade na constituição da identidade cultural. A intenção é captar concepções que auxiliarão na interpretação dos resultados obtidos na pesquisa e que refutarão ou confirmarão as hipóteses definidas.

O capítulo 3 aborda rapidamente aspectos sobre a composição de uma identidade nacional e a constituição do Nordeste, até chegarmos ao enfoque principal que é a construção identitária do Piauí.

O quarto capítulo conta com uma contextualização sobre a telenovela, com informações sobre teledramaturgia de Nilson Xavier, Ana Maria Balogh, Renato Ortiz, dentre outros, além de incursões no campo da representação, partindo dos conceitos de Roger Chartier, com o intuito de compreender a telenovela como expressão cultural, marcada pelo seu contexto histórico, social e cultural.

Temos, no quinto capítulo, a contextualização e descrição da telenovela, além da definição dos personagens baseados nas cenas da telenovela com base no recorte mencionado anteriormente. Em seguida, a separação por categorias semânticas. A interpretação diante da categorização das cenas será feita neste capítulo, onde relacionaremos as categorias com as teorias estudadas para tentar compreender quais estereótipos foram construídos e como a identidade piauiense foi representada.

Pretende-se com essas discussões chegar a conclusões a respeito das representações apresentadas na telenovela. Em suma, entender como essas representações foram construídas e como nos são apresentadas.

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A CULTURA, IDENTIDADE E MÍDIA

Desde que o homem começou a se entender como ser pensante, quando as primeiras civilizações começaram a se formar e a delimitar umas as outras, houve a necessidade de se diferenciar. As primeiras tentativas se fundamentaram nas características biológicas e no pertencimento geográfico.¹⁹ Observamos, ainda, nos dias atuais, a presença desse tipo de pensamento na fala nacionalista de algumas regiões do mundo. Portanto, a forma pela qual o homem se insere no mundo como ser social passa pela relação com o outro e sua necessidade de assemelhar e se diferenciar.

No anseio pela identificação o homem procurou definir-se em grupos que seguiam determinados rituais, crenças ou costumes em comum. Já na pretensão de se distinguir, ele elege características no outro com as quais não se considera parte. É importante ressaltar que essas práticas possuem diferenças a partir de cada lugar e do contexto histórico e social em que se insere. Essas práticas se inserem num espaço denominado cultura, no qual, mesmo possuindo similaridades, não chega a ser um espaço consensual, pelo contrário, é cheio de conflitos, cisões, negociações. Marcado por disputas de poder contínuas, portanto, não pode ser considerado um espaço inativo.

A cultura sempre foi estudada nas ciências humanas e sociais, seus aspectos destacáveis vão da ordem do cotidiano ao particular. Nesse sentido, a identidade tem lugar na cultura como algo que partilha de suas características e possui fatores de pertencimento à determinada cultura pela adequação e aceitação de certos significados. O local da mídia nesse contexto é o de eleger determinadas identidades culturais as quais pretende destacar. No entanto, a mídia também é produto de certas características, assim produz representações que podem ser compreendidas dentro da linguagem da cultura na qual se constrói ou a outras a que pretende alcançar.

Faz-se necessário destacar que a importância dada neste texto consiste em como as representações identitárias são construídas e narradas a partir dos meios produzidos pelos campos sociais.

¹⁹ Para Roque de Barros Laraia (2001): Determinismo biológico são capacidades específicas inatas a "raças" ou a outros grupos humanos. Determinismo geográfico considera que as diferenças do ambiente físico condicionam a diversidade cultural.

2.1 Os conceitos atribuídos à cultura

A cultura se define por uma rede de significados compartilhados e divididos por aqueles que detêm o mesmo código de signos criados dentro da mesma. Para Stuart Hall (1997), os seres humanos partem de sua característica interpretativa e instituidora de sentido para significar, codificar, organizar e regular sua conduta em relação aos outros. São esses sistemas que permitem a comunicação e o entendimento das ações alheias.

O conceito de cultura passou por diversas modificações ao longo da história. De acordo com Roque de Barros Laraia (2001), tem influência do evolucionismo de Charles Darwin, e seu estudo nasce na antropologia, atrelado a uma visão linear evolutiva. A antropologia começou dividindo a evolução em estágios: selvageria, barbárie e civilização. O homem passa por seu estado primitivo, ou barbárie, e, com o passar dos anos, vai acumulando o conhecimento necessário para sair desse estágio e chegar à civilização. Segundo Laraia (2001), vários ramos do conhecimento passaram a adotar uma perspectiva evolucionista: a linguística, a pedagogia, a sociologia, a filosofia e a política, legitimando o poder do Império sobre a Colônia, reforçando a visão evolucionista da civilização como mais alto patamar cultural.

A visão iluminista sobre a cultura baseava-se nos princípios da razão e do progresso. Segundo Clifford Geertz (2008, p. 25), o homem era *uno* com a natureza, ou seja, “há uma natureza tão regularmente organizada, tão perfeitamente invariante e tão maravilhosamente simples como o universo de Newton”. Essa é a visão moderna em que a natureza humana é considerada estável, independente das circunstâncias que a cercam, como trabalho, família, economia, religião, contexto histórico. Ainda segundo o princípio evolucionista positivista, o estágio civilizado representava o momento de progresso intelectual, junto a ele viria o progresso, a modernização e a ciência. Na Europa, surge a distinção entre Alta cultura (erudita), Média cultura (cultura de massa) e Baixa cultura (cultura popular).

No entanto, uma visão contrária a essa posição surgiu na Alemanha no final do século XVIII, o termo *kultur* ou cultura sofreu ataques vindos dos intelectuais alemães, pois buscavam legitimar o estado nacional diante da civilização iluminista francesa. Segundo Raquel Sousa Lima (2009), essa perspectiva romântica considerava a cultura como um sistema mais subjetivo, voltado para o passado de costumes, valores e morais tradicionais.

A ideia de cultura tem se desenvolvido no campo científico a partir das correntes estruturalistas, marxistas, mas é com os estudos de Clifford Geertz que ganham um viés mais subjetivo. Ele defende a ideia de que o homem se apoia em um sistema de “símbolos

significantes” (linguagem, arte, mito e ritual) que formam e são formados pela cultura. Para ele o ser humano pode, a partir da seleção do meio, evoluir geneticamente; contudo, essa evolução foi paralela à criação de meios (como extensões de si) que puderam mediar sua sobrevivência e adaptação aos locais. Segundo Geertz (2008), a mudança mais importante na constituição humana se deu no sistema nervoso que possibilitou a comunicação simbólica.

Essas concepções de cultura, aliadas à noção de cultura como referente ao erudito, iriam ser preponderantes até meados do século XX. No entanto, a partir desta época, após a “civilização européia” ter passado por duas grandes guerras e, ainda, com o desenvolvimento dos meios de comunicação em massa na década de 1960, não era mais plausível pensar em cultura dessa forma, como se uma só cultura fosse comum a toda a sociedade (LIMA, p.02, 2009).

O conceito de cultura está intrinsecamente relacionado ao de comunicação, pois o ser humano é histórica e culturalmente instituidor de sentido. A reflexão do homem sobre si ganha força com os séculos, e a ideia acerca de sua relação com o meio não tardou a ganhar destaque. Os estudos dos processos comunicacionais humanos vêm se desenvolvendo desde o estudo da Retórica (Grécia Antiga) até o advento da comunicação massificada, no início do século XX. Com a interlocução dos meios de comunicação cada vez mais rápidos e eficientes na conexão de ideias, o esboço de sua teoria vem ganhando corpo ao passar dos anos. Esses estudos serviram para aglutinar teorias oriundas da psicologia, da ciência política e da sociologia, compondo um campo teórico de investigação chamado Teoria da Comunicação.

Dentre os modelos teóricos propostos no campo comunicacional, o que melhor se ajusta a nossa proposta de pesquisa são os Estudos Culturais. Para Ana Carolina D. Escosteguy (2001), são teorias que consideram as práticas culturais dentro de seus contextos, sem determiná-las de modo linear, levando em conta a complexidade do processo comunicacional em sua vertente constitutiva e constituinte. Portanto, os Estudos Culturais partem da relação entre cultura, história e sociedade; alguns de seus autores serão importantes para a pesquisa como ideias de base para nossas constatações.

Segundo Douglas Kellner (2001), os Estudos Culturais possuem um ponto que os diferencia dos outros estudos anteriores sobre a cultura: a subversão à distinção entre cultura inferior e cultura superior. Kellner (2001, p. 49) revela que os estudos culturais “valorizam formas culturais, como cinema, televisão e música popular, deixadas de lado pelas abordagens anteriores, que tendiam a utilizar a teoria literária para analisar as formas culturais, ou para focalizar, sobretudo, ou mesmo apenas, as produções da cultura superior”.

No modelo teórico dos Estudos Culturais, entendemos os meios de comunicação como produtores de cultura. E a cultura aqui se apresenta como um modo comum de representações valores e sentidos. Ela não é apenas mais um produto da esfera econômica, seus estudiosos destacam o papel do sujeito, ele é atuante e determina o conteúdo dos meios de comunicação de massa. Seus trabalhos foram desenvolvidos em torno do Centro de Estudos da Cultura Contemporânea da Escola de Birmingham, tendo como principais representantes Raymond Williams, E.P. Thompson, Richard Hoggart e Stuart Hall. Nessa teoria, a mídia e o público passam a ter um envolvimento mais participativo, ampliando o espaço da dinâmica cultural das sociedades contemporâneas.

Desta forma, com a multiplicidade de intercâmbio entre diferentes países e regiões, a cultura passou a ser vista como plural (WILLIAMS, 1979). O termo cultura ganhou significado e se ampliou, abarcando a diversidade das artes, da história, e das práticas dos povos. A essa visão deu-se o nome de virada cultural, um movimento que surgiu a partir da década de 1970. Para Stuart Hall (1997, p. 9), trata-se de uma abordagem que vê a cultura como uma “condição constitutiva da vida social”. Destacando a linguagem e a construção e circulação de significados na constituição da cultura.

Diante desse percurso do conceito de cultura, percebe-se que há uma ênfase no contexto social, sua constituição no tempo, no espaço e na interação com o grupo. De acordo com Ana Carolina Escosteguy (2001, p. 45), “a importância dada ao contexto, ao foco localizado e historicamente específico, a atenção às especificidades e particularidades articuladas a uma conjuntura histórica determinada produz, então, uma teoria engajada nas diferenças culturais”.

[...] os estudos das culturas populares pretendiam responder a indagações sobre a constituição de um sistema de valores e de um universo de sentido, sobre o problema de sua autonomia, também, como esses mesmos sistemas contribuem para a constituição de uma identidade coletiva e como se articulam as dimensões de resistência e subordinação das classes populares (ESCOSTEGUY, 2001, p. 30).

Isto seria entender como cultura e identidade se constroem concomitantemente, levando em consideração o processo de resistência e de concordância entre os que definem um sistema e aqueles que têm uma participação menos ativa e mais passiva. A identidade, portanto, também é imbuída deste sentimento de disputa e negociação em que a cultura se encontra. No século XIX, há conceito de Cultura formado a partir dessa disputa, em que os termos de um e de outro são negociados. Uma disputa entre o tradicional e o moderno que

tem perdurado até os dias atuais, mesmo que no campo intelectual esse tipo de divisão já não mais esteja presente.

Essa visão de um mundo homogêneo não mais existe, e a revolução cultural global é imprevisível. O que faz com que a cultura se transforme sempre é o fator diferença. Conforme Hall (1997, p. 3), “a cultura global necessita da ‘diferença’ para prosperar”. No entanto, as mudanças implementadas com a vinculação da diferença podem implicar em um movimento contrário, o de rejeição ao novo ou diferente em detrimento da manutenção de uma cultura já conhecida e definida anteriormente.

Nessa reflexão sobre cultura, enfatizamos o sentimento de pertencimento, que surge como aglutinador nas construções culturais. A partir daí podemos destacar o nacionalismo que, segundo Edward Said (2003, p. 49), é “uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural”. Para este autor, o desenvolvimento do nacionalismo em seus primeiros estágios se dá a partir da cisão, de lutas por independência entre um Estado colonizador e sua colônia. Essa primeira fagulha dá origem a um sentimento de união contra injustiças que, logo em seguida, se transforma em uma narrativa coletiva de triunfo, onde aqueles que se identificam vão se vincular. Esse sentimento reforça as fronteiras e o desejo de se diferenciar. Desse desejo, fronteiras físicas e imaginárias são erguidas, dando origem ao que Said intitula geografia imaginativa, que se caracteriza por suposições, imagens e fantasias ideológicas a respeito do outro estranho.

Estudiosos e filósofos como Nietzsche, Hegel, Sartre, Fanon, Lacan estiveram envolvidos em estudos que produziram conceitos aparentemente dicotômicos, alguns voltados para a constituição do indivíduo, outros mais para a sua relação social. Diante da constituição de culturas e identidades, com base na relação com o outro, temos em Nietzsche um pensamento que descreve a relação dicotômica na formação moral que influencia questões identitárias. Nietzsche foi um pensador que, no final do século XIX, diagnosticou a força da negatividade tanto nos valores morais, quanto na constituição da nossa identidade. Para Nietzsche (1998), os valores morais são aqueles considerados universalmente autênticos e aplicáveis em todas as culturas. A ação de negar necessita do estabelecimento desses valores a partir dos quais se julgam aqueles que se ajustam ou não a estes. Negar o outro não é nada mais do que afirmar a si mesmo, Nietzsche já dizia isso no seu texto sobre os cordeiros:

Que os cordeiros guardem rancor das grandes aves de rapina é algo que não se surpreende: mas não é motivo para censurar às aves de rapina o fato de pegarem as ovelhinhas. E se as ovelhas dizem entre si: “essas aves de rapina são más”; e quem for o menos possível ave de rapina, e sim, o seu oposto, ovelha - este não deveria ser bom? Não há o que se objetar a esse modo de

erigir um ideal, exceto talvez que as aves de rapina assistirão a isso com um ar zombeteiro, e dirão para si mesmas; “nós nada temos contra essas boas ovelhas, pelo contrário, nós as amamos: nada mais delicioso que uma tenra ovelhinha” (NIETZSCHE, 1998, p. 69-70).

Vemos aqui a eterna dicotomia entre o bem e o mal em que Nietzsche lança também a questão de associarmos sempre o bom ao fraco e o mal ao forte, em uma maneira quase bíblica de escrever por parábolas, tentando nos mostrar a fonte de uma doença social, a vitimização, um artifício ao qual a sociedade costuma recorrer para negar sua fraqueza, culpando a força do outro. Para Edward Said (2003), em torno do termo “colonizado”, diversas expressões que representavam as minorias oprimidas foram sendo anexadas. Termos que reforçaram características como dominado, inferior, nos quais a dependência era ampliada.

O medo do desconhecido (do outro) sempre foi motivo de disputas e guerras. Exemplos clássicos (GALLIAN, 2011) são os Gregos *versus* Bárbaros (palavra que vem do grego antigo *βάρβαρος*, significa canto de pássaro; ou seja, para os gregos todos aqueles que não falavam sua língua soavam tão estranhos quanto o canto de um pássaro), ou dos Tupis *versus* Tapuias (palavra que em Tupi significa aquele que não fala minha língua, os tamoios na verdade eram todos os povos indígenas que viviam no interior e que tinham costumes e línguas diferenciados dos Tupis), uma relação na qual o estranho que ameaça ao mesmo tempo projeta o outro.

Descobrir o outro é um grande processo para o conhecimento de si mesmo. Na verdade o outro seria a projeção, como no estágio do espelho de Jacques Lacan.²⁰ Após a conscientização desse estado de desejo daquilo que falta em si como projeção no outro, mudar o olhar para perceber o distinto como alguém dotado de sentido é o passo adiante na desconstrução e desnaturalização de antítese pessoal e social. Pressupor é uma maneira de mascarar os indícios do que provoca a mudança; portanto, a busca do conhecimento parte do enfrentamento e desconforto. “Eu me desvendo para poder desvendar o outro” (GALLIAN, 2011, 56’37’’).

A cultura se configura a partir de diversos fatores aqui levantados, mas atualmente tem se tornado cada vez mais indelimitável, com fronteiras mais flexíveis. Para Clifford Geertz (2008, p. 4), “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura dos

²⁰ Psicanalista francês que estudava o Eu como experiência narcisista, estado de ilusão e alienação. O estágio do espelho é marcado pela dualidade do sujeito inconsciente (o grande outro) e o sujeito.

significados”. Se é uma ‘teia de significados’, faz parte de uma linguagem, um contexto que é mutável a partir das interpretações que a constroem e a ressignificam. Negando a falsa ideia de transparência e homogeneidade, a construção do significado pela interpretação necessita ser contextualizada e historicizada.

O conceito de hibridismo se adapta a esta afirmação. Uma sociedade como a brasileira pode ser considerada híbrida, pois viveu sob o conjunto de valores dos que aqui chegaram para colonizar o País e dos que aqui já viviam.

O hibridismo colonial não é um problema de genealogia ou identidade entre duas culturas diferentes, que possa então ser resolvido como uma questão de relativismo cultural. O hibridismo é uma problemática de representação e de individuação colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que outros saberes "negados" se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha a base de sua autoridade - suas regras de reconhecimento (BHABHA, 1998, p. 166).

O pensamento de Bhabha revela que o hibridismo não é apenas um produto relativista da intersecção de duas culturas, ele é resultado de um jogo de alteridade, diferença, desejo e fetiche pelo lugar do outro. Com base nesse jogo, Bhabha defende uma cultura dinâmica, na qual as experiências entre nações estão sempre produzindo novas construções.

Para Stuart Hall (1997), culturas são sistemas ou códigos de significado que nos permitem interpretar as ações alheias. Há uma imensa variedade de significados em nosso cotidiano, eles representam o discurso das culturas que hão de sedimentar as características com as quais nos identificaremos e formaremos nossa identidade.

2.2 Compreensões sobre identidade

As questões sobre identidade passam por disputas que evidenciam fatores como: novo x velho, eu x outro, tradição x modernidade, individual x coletivo. Entre tantas dicotomias uma rede de significados é traçada e escolhida de acordo com o contexto e as relações de poder.

A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e de revelações de cunho religioso. Porém todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo/espço (CASTELLS, 2000, p.22).

Portanto, a identidade não é um dado fixo, ela parte da construção influenciada por diversos fatores. Afirmativas baseadas nesse sentido vêm confirmar o deslocamento da fixidez para a mobilidade das identidades. Stuart Hall (1997) considera que as identidades as quais nos identificamos são ofertadas pelas culturas que temos contato e que nos proporcionam um conjunto de experiências, sentimentos, histórias e acontecimentos únicos em nossos eventos pessoais.

Stuart Hall (2007) afirma que as certezas do passado com relação à identidade, a solidez das localizações dos indivíduos sociais estão perdendo sua fixidez e dando lugar a um deslocamento da identidade, o que ele chama de “descentramento do sujeito”. Ele acredita que esse deslocamento é duplo, tanto do sujeito do seu lugar social e cultural, quanto de si próprio. Hall (2007) parte do princípio de que há três concepções de identidade: sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno. Cada uma dessas concepções mostra a posição do sujeito para a sociedade e para si mesmo no decorrer da história, a partir do século iluminista (XVII) até a contemporaneidade.

O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo "centro" consistia num núcleo interior, que pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou "idêntico" a ele – ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa. Direi mais sobre isto em seguida, mas pode-se ver que essa era uma concepção muito "individualista" do sujeito e de sua identidade (na verdade, a identidade dele: já que o sujeito do Iluminismo era usualmente descrito como masculino) (HALL, 2007, p.10-11).

Cada um desses conceitos reúne uma gama de características que ainda estão muito presentes nas interpretações identitárias. Apesar de sabermos que o sujeito pós-moderno é a concepção que mais condiz com a constituição identitária atual, entendemos também que muitas interpretações ainda partem de concepções arraigadas no essencialismo. A mídia é um dos casos em que há a reafirmação desse tipo identitário.

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com "outras pessoas importantes para ele", que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. [...] O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o "eu real", mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais "exteriores" e as identidades que esses mundos oferecem (HALL, 2007, p.11).

No entanto, Stuart Hall (2007, p.12) afirma que, diante da rapidez das transformações, tudo está ficando mais “provisório, variável e emblemático”. Portanto, as identidades se constroem em bases efêmeras e acabam por se transformar constantemente, causando crises no sujeito que é programado subjetivamente para sintetizar, unificar a complexidade do seu entorno, revelando-se agora como ser complexo e múltiplo.

[...] o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. E definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. [...] Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do eu" (HALL, 2007, p. 13).

Diante desses argumentos sobre a identidade do sujeito, o que dizer sobre a constituição de identidades coletivas atualmente? As identidades coletivas devem possuir itens de aglutinação, nos quais é possível identificar-se com aquela característica e tornar-se parte do grupo, passando por processos de aceitação pela maioria. A identidade seria como um significado construído em interação com o meio; e as identidades coletivas como “a fonte de significação e experiência de um povo” (CASTELLS, 2000).

Os conceitos descritos por Stuart Hall e as questões de identidade coletiva passam por concepções inscritas no que é considerado tradicional e o que é tido como moderno (contemporâneo). Construções que variam entre o permanente, o valor do passado e aquilo que se configura em incertezas, na fluidez das transformações e na rapidez com a qual algumas convicções são substituídas.

Esse tipo de construção pode ser observado na constituição identitária de diversos países, dos mais antigos aos mais novos. No Brasil, por exemplo, essa dicotomia é compreendida desde a relação entre os europeus e os indígenas, entre os habitantes do litoral e os do sertão, entre os habitantes da cidade e os do interior. Como uma espiral, essa concepção permeia toda a história das identidades no mundo.

A construção social da identidade é permeada por essa disputa e por outras questões que podemos destacar como a relação com o outro. Uma identidade coletiva ou individual é sempre afirmada em relação ao seu oposto.

2.2.1 A identidade como narrativa

No contexto da modernidade e da subsequente pós-modernidade, destacamos a formação da identidade cultural de um grupo como um aglutinamento através de um sentimento de pertencimento e afinidade, em uma constante ressignificação dessas relações. Isso traz a sensação de efemeridade, ou a fluidez tão destacada por Zigmund Bauman.²¹ Mesmo diante dessa insolidez, podemos falar em constituição de tipos identitários. Uma das maneiras de constituir identidades é através da narrativa.

Segundo Canclíni (1999, p. 163), “a identidade é uma construção que se narra”. Para ele, a partir de “acontecimentos fundadores”, como independência, defesa de território, embates contra estrangeiros, aqueles que se aglutinam (seja por ocupar o mesmo território, seja por hábitos e gostos comuns) ordenam suas diferenças e passam a conviver a partir de seus modos de legitimação para se estabelecer como diferentes dos demais. Essas narrativas incorporam significados sociais, culturais e políticos dos espaços em que se encontram.

Para Michel de Certeau (1998, p. 202), os espaços são práticas construídas através das narrativas cotidianas. O espaço é um “cruzamento de móveis”, um “lugar praticado”. As narrativas transformam lugares em espaços, ou seja, preenchem de significado algo antes sem definição. Apesar de esse jogo ter se tornado múltiplo e não mais unitário nos dias atuais, a fragmentação das narrativas não tirou suas possibilidades demarcatórias. Certeau (1998, p.211) afirma que: “uma atividade narrativa, mesmo que seja multiforme e não mais unitária, continua, portanto se desenvolvendo onde se trata de fronteiras e de relações com o estrangeiro. Fragmentada e disseminada, ela não cessa de efetuar operações de demarcação”.

Dentre as tentativas de legitimação, convém destacar discursos de diversos tipos, como a historicização da origem contada em livros, até formas mais atuais como o destaque do nacionalismo em telenovelas e filmes. Manuel Castells (2000, p. 24) afirma que há três formas de construir uma identidade: a *legitimadora*, estabelecida pelas instituições dominantes da sociedade; a de *resistência*, criada por pessoas comuns que se encontram em posições desfavorecidas ou dominadas; há ainda a de *projeto*, em que os agentes sociais buscam transformar e redefinir sua posição na sociedade com a utilização de qualquer material cultural disponível. Dentre essas características, podemos apontar o objetivo comum de todas essas formas: a tentativa de validar uma ideia. Um exemplo deste ensaio de validação está nesta afirmação:

²¹Sociólogo polonês, conhecido por sua ampla produção científica; autor de *Modernidade Líquida* (2000) que trata das mudanças sofridas pela sociedade moderna.

Os símbolos são eficientes quando se afirmam no interior de uma lógica comunitária afetiva de sentidos e quando fazem da língua e da história dados “naturais e essenciais”; pouco passíveis de dúvidas e de questionamento. O uso do “nós”, presente nos hinos nacionais, nos dísticos e nas falas oficiais, faz com que o sentimento de pertença se sobreponha à ideia de individualidade e apague o que existe de “eles” e de diferença em qualquer sociedade (HALL, 2006, p. 7).

Na perspectiva antropológica, a identidade era considerada advinda de uma cultura homogênea, em uma visão unificada e totalizante. Entretanto, com a revolução dos transportes e dos meios de comunicação, essa teoria foi se tornando cada vez mais ultrapassada, dando lugar a conceitos menos totalizadores. Diante das constantes transformações na estrutura da sociedade moderna, muitas regiões lutaram pela permanência de algo como o tradicional. Por medo de mudanças, discursos foram levantados em favor da identidade; e a mídia em massificação, ao tempo em que espalhava as novidades, praticava algumas tentativas de fixação ideológica. A nação seria (ANDERSON, 2008) uma “comunidade imaginada”, onde seus indivíduos podem comungar do muito que têm em comum e esquecer as diferenças entre si.

No Brasil, podemos citar exemplos como a literatura regionalista da década de 1930, que tinha foco no interior do País, na tentativa de referenciar o sertão como símbolo de autenticidade nacional. Há, entre outros, o Cinema Novo, que destacava a realidade do Brasil e buscava temas considerados nacionais. Dentre esses temas, uma identidade se formulava e ganhava força no início do século XX. Essa identidade marcou profundamente uma região do País – a região Nordeste, antes de se tornar uma região geográfica ela foi construída discursivamente. Desde o início desse século, livros, jornais, revistas, músicas, filmes e até novelas, quando querem referenciar algo que é típico do Brasil tradicional e antigo, recorrem em maioria a essa região, ou se referem ao interior do País como símbolo de pureza.

O sentimento de pertencimento de uma nação é construído aos poucos, cada passo serve para naturalizar a identidade; ou seja, agir como se ela sempre existisse daquela forma, ligada a tradições antigas e fundamentais na formação do povo que a habita. Voltando ao caso da construção identitária no Brasil, pensando historicamente, ainda no século XIX, não tínhamos esse sentimento de brasilidade, Lilia Moritz Schuwarcz (2008, p.16) afirma que nesse período a população era constituída de negros e mestiços (mais de 80%), e mesmo assim nos considerávamos como europeus ou no máximo como indígenas. Somente na década de 30 do século XX ocorreu uma mudança profunda, que Schuwarcz chama de “milagre”, na qual o que antes era considerado “mácula” se transformou na “nossa mais profunda

redenção”. A mestiçagem se tornou então o que melhor representava o povo do País; cultura disforme e sem um marco, por causa da diversidade que a permeia, o múltiplo se torna o que há de singular no Brasil. É quando Gilberto Freyre em seu livro, *Casagrande & Senzala* (1933), fez da plurirracialidade um constituinte importante na identidade nacional.

A identidade se constitui como plural, no âmbito da pós-modernidade, mas o medo do esvaziamento identitário se torna constante, então a tentativa de uma valorização étnica cultural é a forma de se manter presente.

Como nação construída, outro exemplo forte são os Estados Unidos. Até certa época, estrangeiros eram bem-vindos, mas quando se tornaram uma massa unida e pensante, seu primeiro passo para tornar-se nação foi a busca de um sentimento de pertencimento, com restrição da entrada de imigrantes e de conteúdos que ferissem os princípios considerados típicos da cultura do País.

No início do século XX, no cinema norte-americano os filmes da Pathé²² correspondiam a quase 60% dos filmes apresentados nos *Nickelodeon*, teatros familiares com entrada no valor de um níquel. À época, a experiência cotidiana era a principal temática dos filmes. Características como roupas, aparência física, gestos, modo de falar, comidas típicas, os filmes da Pathé forneciam material narrativo sobre o cotidiano e o pensamento parisiense, o que tornou essa influência totalmente indesejada, pois quem ia aos *Nickelodeon* eram, em maioria, os imigrantes provenientes do Leste Europeu (Rússia, Polônia, Áustria, Hungria e Itália), além de mulheres e crianças. Richard Abel (2004, p. 236) avalia uma preocupação que tomou conta dos norte-americanos, “como iriam aqueles sem cidadania plena – especificamente, imigrantes, mulheres e crianças – ser mais bem treinados para assumirem a identidade e se tornarem sujeitos sociais propriamente ditos em uma cultura norte-americana?” A solução encontrada foi “americanizar os imigrantes”. Os Estados Unidos criaram então um Conselho Nacional de Censura, que proibia qualquer modelo inapropriado, ou que expusesse valores ou atitudes duvidosas. Passaram a divulgar mais os filmes norte-americanos e a infligir barreiras a filmes estrangeiros. Os filmes norte-americanos continham motivos típicos do país, com o intuito de educar as massas em relação ao seu estilo de vida do país. Esse tipo de atitude demonstra como a formação da identidade é pautada no embate e na tentativa de afirmação de verdades em detrimento de outras.

²² Empresa francesa que vendia filmes, sua marca registrada era o galo vermelho.

2.2.2 Identidade: o papel do outro

Olhar o outro nas últimas décadas nunca possuiu significado tão amplo e interativo com a ampliação do alcance dos telejornais, das novelas, e da interação com os *realities shows*, as redes sociais, tudo em conexão com o mundo inteiro através da Internet. Esse olhar ganhou uma dimensão inconcebível em meados do século XX, com a disseminação da comunicação de massa, oriunda da imprensa, do cinema, do rádio e da televisão, que ganha espaço rapidamente e vai deixando um pouco de lado as culturas consideradas tradicionais, sejam elas populares sejam de elite, uma divisão cultural ainda comum no século XIX.

A relação com o “outro” fundamenta questões importantes na constituição identitária. A identidade de um povo se constrói baseada em tentativas de afirmação e distinção de outras já existentes. Há, porém, muitos estudos sobre a relação do homem consigo próprio e com outros, além da relação entre culturas diferentes que podem explicar melhor como nos constituímos nessa dialética. No caso específico deste estudo sobre Piauí, é imprescindível compreender como filósofos, sociólogos, dentre outros estudiosos, trataram desta questão da identidade. A relação com o outro na configuração cultural e identitária deste Estado é muito forte. O “outro”, neste caso, seria o Sul e seus estereótipos preconcebidos de Nordeste e consequentemente de Piauí. Por ser pouco conhecido pela maioria dos Estados sulistas, há uma ausência de representações específicas do Piauí; portanto, torna-se comum a generalização.

Podemos reconhecer em Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1992) alguns dos elementos que compõem o pensamento sobre a consciência de si e sua relação com o “outro”. Hegel discorre sobre a relação do escravo com seu senhor. Nesse texto, a consciência é significada a partir de si, da cultura e da história, ou seja, um conhecimento do sujeito que se descobre. Temos, a partir dessa concepção, a relação entre o mundo sensível, o mundo da percepção, e, por fim, o entendimento (estrutura deduzida a partir da percepção e da experiência). Sua ênfase, nessas fases, pretende dar conta das etapas da formação do espírito.

Diferentemente de Fichte e de Descartes, que preconizavam uma primazia do sujeito, quer seja na teoria do cogito, quer seja na teoria do eu=eu, Hegel tentará conciliar o mundo sensível (sentido por cada indivíduo) com o mundo da percepção (sentido pelo outro). Tal coisa traria uma unidade da consciência consigo mesmo. A consciência de um objeto se daria sempre a partir de si e isso seria a mola propulsora do desejo e da vida. Um ponto de destaque na *Fenomenologia* é o desejo. No entender hegeliano, todo homem precisa conciliar sua vida natural com a história. Dessa junção de coisas nasce, segundo ele, a consciência de si. O eu que deseja realiza sempre uma

duplicação da consciência de si. Trata-se de um processo de reconhecimento do outro (GIMENEZ DE PAULA, 2010, p. 101-102).

Para Adilson Xavier da Silva (2008, p. 15), Hegel constrói a relação da consciência do espírito a partir da dialética entre consciência e objeto, em que um toma o lugar do outro à medida que se reconhecem: “A essência da consciência-de-si é o movimento em que a oposição entre o ser-outro e ela mesma é suprasumida e a consciência-de-si chega à unidade consigo mesma; o movimento de retorno da consciência-de-si mesma a partir do ser-outro”.

Essa discussão ao nível da consciência do sujeito propicia uma analogia para uma discussão em nível cultural. Autores que refletem sobre a cultura e a identidade, como Edward Said e Homi Bhabha dialogam com Hegel, não no sentido totalitário e transparente de sua filosofia histórica, mas na dicotomia que sua análise da constituição do espírito humano se estabelece. Seu pensamento diz respeito a uma dialética entre negação e afirmação, segundo Said, dominação e passividade, segundo Bhabha, na qual um sempre se sobressai ao outro, uma relação de dependência, na qual Homi Bhabha elege o escravo e seu senhor como exemplo para explicar a conexão entre um e outro.

Para que a consciência – de – si alcance a sua identidade concreta será necessário que ela se encontre a si mesma no seu objeto. Em outras palavras, será necessário que a verdade do mundo das coisas e da vida animal passe para a verdade do mundo humano, ou a verdade da natureza passe para a verdade da história. Nos termos de Hegel equivale dizer que ‘a consciência-de-si alcança a sua satisfação somente numa outra consciência-de-si’ (HEGEL apud LIMA VAZ, 1992, p.16).

Para ele, a identidade individual se constitui a partir dessa relação. O uso da alegoria senhor x escravo aponta que a relação é de dependência tanto do senhor, com seu desejo por sobressair-se e subjugar, quanto do escravo com o sentimento de inferioridade e submissão.

Os estudos de Jacques Lacan²³ tiveram profunda ligação com o trabalho de Hegel. O psiquiatra francês enfatiza um dos aspectos dos estudos de Hegel, o desejo. O desejo pelo lugar do Outro²⁴ ou o desejo pelo reconhecimento do outro, todas essas afirmações constituem uma faceta da constituição identitária em relação ao ser imediato que corresponde ao outro, podendo ser ele o vizinho, a cidade próxima, um país rival, ou dominante, tanto no

²³ Seu artigo, “O Estádio do Espelho como formação do je”, foi apresentado em 1936, no Congresso Internacional de Psicanálise e foi o responsável por destacar a relação sujeito-outro; para ele a criança consegue se perceber como ser, completar seu corpo a partir do momento em que se enxerga no outro e a partir daí aliena-se na imagem e se unifica como ser.

²⁴ Para Lacan, o outro com o minúsculo seria da ordem da imagem e o Outro com O maiúsculo da ordem do simbólico.

âmbito individual, quanto no social. Uma vez que o mundo social inclui a pessoa ou sujeito, é importante entender as questões relevantes nos dois sentidos.

Edward Said (2003) também estuda esta questão, mas relaciona o caso do estranhamento entre Oriente e Ocidente, onde inventaria questões entre “poder e conhecimento; o papel do intelectual e a relação entre texto e contexto e texto e história”, especificamente tratando de conflitos entre o mundo árabe-islâmico e sua interação com a Europa. Para ele, o Oriente e o Ocidente existiam como “comunidades de interpretação”, onde os rótulos designam os significados de cada um.

Enquanto setor do pensamento e do conhecimento, o orientalismo compreende naturalmente vários aspectos sobrepostos. Em primeiro lugar, a relação histórica cambiante entre Europa e Ásia – uma relação com 4 mil anos de história. Em segundo, a disciplina científica no Ocidente segundo a qual, a partir do século XIX, alguém se especializava nos estudos de várias culturas e tradições orientais. Em terceiro, as suposições, imagens e fantasias ideológicas sobre uma região do mundo chamada Oriente (SAID, 2003, p. 62).

No seu livro *Orientalismo* (2001), Edward Said especifica as duas regiões geográficas como regiões também simbólicas, onde a diferença entre as culturas e o constante contato realçam suas diferenças. Para Said (2001, p.64): “As fronteiras geográficas acompanham as sociais, étnicas e culturais de um modo previsível”. Segundo Said (2001), o Orientalismo moderno resulta de estereótipos levantados pela cultura europeia a partir do século XVII.

O Oriente que aparece no orientalismo, portanto, é um sistema de representações enquadrado por todo um conjunto de forças que introduziram o Oriente na cultura ocidental, na consciência ocidental e mais tarde no império ocidental. [...] O orientalismo é uma escola de interpretação cujo material, por acaso, é o Oriente, suas civilizações, seus povos e suas localidades (SAID, 2001, p. 209).

A geografia imaginativa citada por Said (2001, p. 210) reafirma uma linha de separação imaginária, na qual ambos os lados são vistos por lentes carregadas de estereótipos, construindo preconceitos a respeito um do outro. O oriente é o estranho, o diferente, o exótico e sensual. Os orientalistas definem os árabes, por exemplo, “como libertinos montados em camelos, terroristas, narigudos e venais, cuja riqueza não é merecida, é uma afronta à verdadeira civilização”. Pensamento que podemos, exageradamente, comparar ao Nazismo, que tinha Hitler como líder e que defendia a hegemonia da raça ariana sobre outras etnias, como judeus e negros. Hitler acabou suscitando o ódio e a intolerância, na tentativa de reafirmar a Alemanha unida em um só povo, império e líder. Hitler culpava os judeus pela

derrota da Alemanha na Primeira Grande Guerra Mundial (1914-1918), defendendo seu extermínio e confisco dos bens. Podemos utilizar este fato como exemplo do que a intolerância ao diferente pode causar.

Gustavo Fortes Said (2008) trata das questões relativas à data de 11 de setembro de 2001, quando terroristas árabes riscaram os céus dos Estados Unidos e marcaram Nova York e Washington com centenas de mortes. Para ele, as duas possíveis matrizes identitárias opostas travam embates simbólicos, tentando definir determinadas imagens a respeito do outro que lhe é estranho culturalmente. Seus estudos sobre as representações em produtos culturais, como: revistas e histórias em quadrinhos, do período entre 2001 e 2003, apresentam repetições de determinados padrões significativos, onde o árabe (outro) é visto como vilão, o estrangeiro do mal.

Na medida em que os dominados e subalternos tiveram que ‘assumir’ o estereótipo e desvendar o projeto político inscrito nele. O que se lhes tornou claro foi uma imagem reflexa, mas que não era essencialmente a deles: era a imagem do próprio dominador, a cultura do dominador. Esse mecanismo reflexo, essa ‘pista de mão dupla’, esse reencontro de pares tão aparentemente descontraídos produziu efeitos surpreendentes na relação entre Ocidente e Oriente. É dessa imagem reflexa que nascem, ao mesmo tempo, os sentimentos de islamofobia e de antiamericanismo, de pan-arabismo e de antiamericanismo (FORTES SAID, 2008, p. 184).

Seus estudos confirmam que as imagens criadas no século XVII continuam sendo ressignificadas. Representações, tanto de um lado (americano) quanto do outro (árabe), servem para reforçar estereótipos seculares, na tentativa de distinção, separação que, não deveria, mas, por vezes, insufla a intolerância.

A similaridade nos estudos da relação colonizador e colonizado, defendida por Homi Bhabha, com os estudos de Frantz Fanon²⁵ é intensa. Podemos perceber a semelhança do cerne de seus estudos com a metáfora do senhor e do escravo, utilizada por Hegel.

A fantasia do nativo é, precisamente, ocupar o lugar do senhor enquanto mantém seu lugar no rancor *vingativo* do escravo. "Pele negra, máscaras brancas" não é uma divisão precisa; é uma imagem duplicadora, dissimuladora do ser em pelo menos dois lugares e são ao mesmo tempo, que torna impossível para o *évolué* desvalorizado, insaciável (um abandono neurótico, afirma Fanon) aceitar a convite do colonizador a identidade: "Você é um médico, um escritor, um estudante, você é *diferente*, você é um de nós." É precisamente naquele uso ambivalente de "diferente" - ser diferente daqueles que são diferentes faz de você o mesmo - que o Inconsciente fala da forma da alteridade, a sombra amarrada do adiamento e

²⁵ Escritor e teórico anticolonialista francês dirigiu o Dept. de Psiquiatria do Hospital Blida-Joinville, na Argélia, onde também se engajou na luta pela independência deste país. Foi soldado durante a II Guerra e condecorado duas vezes por bravura.

do deslocamento. Não é o Eu colonialista nem o Outro colonizado, mas a perturbadora distância entre os dois que constitui a figura da alteridade colonial – o artifício do homem branco inscrito no corpo do homem negro (BHABHA, 1998, p. 76).

Bhabha (1998) reafirma a questão da alteridade e da identificação. A Alteridade no fato de uma ordem diferenciadora entre o eu e seu externo; a identificação na pressuposição de que o outro assume a identidade que lhe é prevista. Nesta citação se mostra o artifício do colonizador ao perceber a vontade do colonizado em tomar seu lugar, o artifício produz uma imagem de identidade na qual o sujeito colonizado se identifica e tenta se inscrever.

A relação do opressor *versus* oprimido é destacada em seus estudos. O opressor supervisiona, repreende, subjulga, imagens violentas o representam. O oprimido se sujeita à influência ou hegemonia de outro grupo social. Essa relação se amplia indo além da antiga relação *pólis* (cidades-estados gregas) *versus* áreas rurais, da relação países dominantes *versus* dominados, alargando-se ou definindo relações de poder entre diversas instituições, como Igreja, Família, Estado, entre outras diversidades que se proliferam e se diluem na conjuntura contemporânea.

Se levarmos em conta o Brasil como país colonizado, perceberemos sua constituição ao longo dos primeiros séculos em diálogo com a Europa. Suas características de civilidade sempre ligadas a tentativas de aproximação com a Europa, os trajes, as construções das cidades, as políticas de gestão. No entanto, isso não passava de máscaras que os colonizadores lançavam, para que os colonizados sentissem-se próximos à Colônia, mas não fizessem parte dela. Uma das primeiras regiões a se unir em torno da cultura foi a região Nordeste, que, em oposição às características advindas de outros Estados, passou a defender a tradição vinda dos habitantes iniciais do País, o negro, o índio e o Europeu. A região existia culturalmente pela união de características dos Estados que a compunham e pela oposição às outras regiões.

As imagens de identidades ou estereótipos eleitos pela coletividade são formas de representação que não simplificam, mas que generalizam, negando a diferença. Para Bhabha (1998), não é uma falsa realidade, mas uma representação pré-fixa, que dissimula a diversidade. Segundo Bhabha (1998, p.116), o estereótipo é fetichista²⁶ e tem uma relação dicotômica e oposicionista, pois é baseado tanto na dominação e no prazer, quanto na ansiedade e na defesa: “uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma. Este conflito entre prazer/desprazer, dominação/defesa, conhecimento/recusa, ausência/presença, tem uma significação fundamental para o discurso

²⁶ O fetiche segundo Freud (1905) tem a ver com o desejo, a falta que se tem e que é buscada no objeto de desejo.

colonial”. Esse tipo de representação facilita a relação do opressor para com o oprimido, simplificando-o, levantando tipos que poderão servir como saberes discriminatórios.

2.2.3 Identidade e representação

As diferentes possibilidades representativas se desenham em um cenário cada vez mais plural. O século XXI traz em sua diversidade comunicacional amplos tipos de contato e de trocas entre culturas. A representação simbólica se vê em um âmbito no qual o alcance aos mais variados lugares e tipos de sujeitos é frequente, portanto as linguagens devem portar chaves para que possam ser decodificadas na maioria das culturas.

No entanto, o pensamento de Linda Hutcheon (1991, p.31) revela que as narrativas-mestras perdem espaço para uma diversidade de configurações culturais que se conectam e dão origens a outras híbridas, instalando-se assim a efemeridade. Segundo a autora, o pós-moderno sempre está envolvido com o múltiplo e o provisório. Em contraponto a essa tendência, há construções simbólicas voltadas para o tradicional, em uma tentativa de “fincar o pé no chão” se ligando a algo que as torne decodificáveis; e para tanto, a existência de símbolos duráveis coexiste com a abundância de signos tão voláteis. Essas tentativas de se manter presentes ou de se diferenciar afirmando uma identidade cristalizada aparecem diante do medo do esvaziamento provocado pelo pós-moderno. A verdade é que, por mais que se tente, nada consegue manter-se intacto, principalmente quando se trata de construções identitárias.

De acordo com Nestor Garcia Canclini, no seu livro *Culturas Híbridas* (1997) a América Latina uniu de forma híbrida o tradicional e o moderno, diferentemente da Europa, onde ocorre a ruptura da tradição, com sua substituição pelo moderno e, subsequentemente, o pós-moderno. Na América Latina, há combinação da cultura arcaica com a moderna. Portanto, compreende-se que a constituição identitária no Brasil deve ser examinada de acordo com suas particularidades. No país essas duas culturas puderam conviver de forma a conceber uma cultura híbrida que vive em conflito entre o novo e suas raízes fundantes. Conforme Serge Moscovici (2010, p.41), “para se compreender uma representação é necessário começar com aquela, ou aquelas, das quais ela nasceu”.

Se tomarmos como exemplo a narrativa sobre o Brasil, perceberemos a criação de símbolos que representam sua fundação como nação. O mito das três raças fundantes (branco, negro e índio), defendido por Gilberto Freyre em seu livro *Casa Grande & Senzala*, instaura, em 1933, a teoria de um país miscigenado, criando o mito de uma convivência pacífica entre

todas as raças. Esses símbolos são ressignificados e outros são criados à medida que o tempo passa. Hoje, o País apresenta outras imagens que o representam tanto para o seu povo quanto para os estrangeiros, estereótipos construídos pelas práticas cotidianas e afirmados nos discursos diversos, principalmente na mídia.

Especificando um pouco mais e já adentrando em nosso objeto de estudo, a narrativa sobre o Piauí possui seus mitos fundacionais pautados nas figuras dos vaqueiros, que viviam nas fazendas de gado que originaram o Estado. Segundo Tanya Maria Pires Brandão (1999), é importante dar créditos também ao papel da família nas articulações dos grupos sociais existentes no Piauí Colônia.

O Piauí é um Estado nordestino, mas pertence a outro Nordeste, aquele cuja economia de subsistência, durante a fase colonial, baseou-se na pecuária, voltada para o abastecimento interno da Colônia, e na lavoura de subsistência. Sua População, oriunda, na maioria, de outras capitâneas, distribuía-se pelas fazendas, sem manter contatos mais estreitos e contínuos com os grandes centros coloniais (BRANDÃO, 1999, p. 24).

A constituição identitária é complexa e também se pauta na instituição de modelos, nos quais podemos verificar a verossimilhança e a tentativa de permanência por meio de sua repetição e naturalização. Serge Moscovici (2010, p. 34 a 36) afirma que as representações possuem duas funções primordiais, são elas: “a convencionalização dos objetos” de onde extraem um modelo de determinado tipo para que seja melhor decodificado (a estereotipia se assemelha a essa concepção); “representações prescritivas”, essas prescindem ao homem atual, dizem respeito à tradição e às estruturas sociais que o acolhem, ou seja, são construções sociais que foram cristalizadas a um certo tempo.

Para Moscovici (2010, p.221), “nossas ideias, nossas representações são sempre filtradas através dos discursos de outros, das experiências que vivemos, das coletividades às quais pertencemos”. Ele não acredita que as representações estejam limitadas aos estereótipos. Os estereótipos não são simples descrições de conteúdos, são elementos que servem para classificar, e as representações utilizam-nos como signos entrelaçando os significados. O estereótipo não é tão fixo quanto parece, ele é ligado a um contexto, mas sofre mutações à medida que a sociedade muda.

Roger Chartier (2002, p.61) concebe as imagens e textos como um “espaço aberto a múltiplas leituras, não podem, então, ser apreendidos nem como objetos cuja distribuição bastaria identificar nem como entidades cujo significado se colocaria em termos universais, mas presos na rede contraditória das utilizações que os constituíram historicamente”. Ele renuncia ao símbolo, tão caro ao conceito de cultura concebido por Geertz (2008), como um

“sistema simbólico”. No entanto, não pretendemos abrir mão do símbolo como elemento da cultura. Buscamos uma leitura amplificada que possa dar conta do que o objeto necessita.

O conceito de representação aparece em Chartier (2002) como primordial para compreender o funcionamento de uma sociedade.

Ela permite articular três modalidades da relação com o mundo social: em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é, contraditoriamente, construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças as quais uns «representantes» (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade (CHARTIER, 2002, p. 24).

Diante destas afirmações, podemos dizer que o estudo de Roger Chartier discorre sobre conceitos como o de “representações coletivas”, a tensão “entre práticas e representações”, o de mundo como representação, dentre outros que interessam nesta dissertação. O “mundo como representação” (produto da representação) é, para Chartier, uma articulação entre o “mundo do texto” e o “mundo do sujeito” produtor e leitor. Os produtos culturais trazem representações que, segundo o autor, atendem a formas de discurso codificadas e regulamentadas por processos de persuasão e justificação. Portanto, cada produto cultural tem sua forma de representar, de acordo com o resultado que deseja alcançar. Certamente, o resultado no âmbito da produção é ainda uma prospecção, mas define as estratégias que determinam a construção de sentidos.

Nas Ciências Sociais, a ideia de representação social se baseia no conceito de representações coletivas, de Emile Durkheim (1975). Ao definir representações coletivas, ele as creditava como algo comunal, vindas do senso comum ou do pensamento científico; ou seja, são como formas de pensamento coletivo que a sociedade constrói para expressar sua realidade. Por sua vez, Moscovici (2003) trata a construção de sentido de forma mais dinâmica e preocupa-se com o caráter móvel da sociedade; e as define como em constante reconstrução, atribuído aos meios de comunicação de massa essa aceleração e multiplicidade de mudanças.

Os significados são formados a partir de formas de interpretar o meio e são ditados pela sociedade inserida em um cotidiano que também o interpreta, é como uma rede de interação que sempre recomeça e se modifica. Os significados estão sempre se refazendo; contudo, a efemeridade das circunstâncias produz tentativas de conexões e de difusão de

símbolos que unifiquem algum sentido. O estereótipo seria como uma tipificação que serve para generalizar uma característica, tornando-a, em certos casos, símbolos pejorativos de uma identidade, mas que também funcionam como organizadores de entendimentos. No caso da telenovela, a construção de elementos unificadores é algo constante na constituição do folhetim, pois os autores tentam criar personagens com características que englobem alguns estereótipos, para conseguir a atenção dos telespectadores que se identifiquem com eles. Em outras palavras, utilizam os estereótipos para simplificar a representação do real. Tanto o emissor quanto o receptor devem partilhar códigos semelhantes, que os tornem capazes de compreender um ao outro. É uma questão de referenciais com conceitos análogos.

Ao pensar sobre questões de representação, percebemos que o mundo em que vivemos está repleto destas. Códigos, imagens, sons, efeitos em composição que juntos significam algo para a compreensão de mais pessoas. Desde a época das cavernas se buscava instrumentalizar a relação com o outro. A criação de mecanismos que permitiram uma comunicação mais eficaz foi algo em constante desenvolvimento na história do homem. Provavelmente a comunicação seria impossibilitada, ou mais difícil, sem a representação, sem o estereótipo (não no sentido apenas reducionista, mas no sentido tipológico de organização de sentidos).

2.3 Mídia e suas relações com a cultura e a identidade

Gestos, fala, imagens, escrita, sons e imagens... Desde os mais remotos tempos, o homem sempre buscou narrar histórias reais ou fictícias. Com o passar dos séculos foi criando dispositivos que potencializaram essa predisposição, desde a tinta com materiais orgânicos, até o mais avançado software de computador. No decorrer do desenvolvimento, desses dispositivos, que sempre estiveram atrelados à necessidade da sociedade em que eram criados, percebe-se a tendência de conectar essas competências para que a mensagem possa ser apreendida pelos diversos sentidos humanos.

Contudo, a intensidade e a velocidade da informação têm produzido efeitos efêmeros, mas determinantes na composição do processo comunicacional. Essa dinâmica deve ser encarada não como resultado apenas do desenvolvimento tecnológico acelerado, mas como algo presente na constituição da sociedade. Perceber esse fenômeno como uma construção social, como diria Bernard Miège (2009), é entendê-lo como um processo em constante resignificação e reconstrução, e não como um dado previsto por um sistema automatizado.

O conceito de mídia surge, em primeira instância, como um meio ou instrumento pelo qual nos comunicamos (a mídia também já foi concebida como sinônimo de imprensa). No

entanto, o seu papel tem sido ampliado com o passar dos anos. A ela não é atribuída apenas a função de informar, mas de conhecer, entreter, comercializar, produzir bens, investir, dentre outras.

Com o aparecimento de diversas mídias, as que já existiam começam a se reinventar; analisando a história da humanidade, isso é um fato que acontece há muito tempo. O jornal escrito sentiu a força da chegada do rádio, este com o advento da televisão e estes mais recentemente com o surgimento da Internet. Na verdade, nenhum deles desapareceu. Com o aparecimento do novo, podem até ter perdido força em alguns momentos, mas tiveram que se transformar ou aliar-se uns aos outros para conseguir manter sua audiência.

De nossa parte, definimos regularmente as mídias como dispositivos sociotécnicos e sociossimbólicos, baseados cada vez mais no conjunto de técnicas (e não mais em uma única técnica como antigamente), que permite emitir e receber programas de informação, de cultura e de entretenimento, com regularidade, ou então, cada vez mais permanentemente, no contexto de uma economia de funcionamento que lhe é própria (assim, a economia do “duplo mercado” da imprensa), e cuja produção é garantida pelas organizações às especificidades marcadas (um canal de televisão não pode de forma alguma ser confundido com uma empresa de produção de música gravada, ou seja, uma gravadora) para destinos de públicos cujas características estão mais ou menos estabilizadas (MIÈGE, 2009, p. 110).

Assim, esse alargamento transferiu a força do instrumento para o seu conteúdo e sua linguagem. O rádio, a televisão, o cinema, o jornal são mais do que objetos ou canais. Nas palavras de Jesús Martin-Barbero (2001, p. 28), “a comunicação se tornou para nós questões de mediações mais do que de meios, questão de cultura e, portanto, não só de conhecimento, mas de reconhecimento”. A ampliação do domínio midiático é uma questão não apenas mercadológica, mas introjetada no contexto cultural da população; acaba por ser ritualizada e ressignificada constantemente.

Para Stuart Hall (1997, p. 2), a mídia veio encurtar distâncias com sua velocidade máxima. “Estes são os novos ‘sistemas nervosos’ que enredam numa teia sociedades com histórias distintas, diferentes modos de vida, em estágios diversos de desenvolvimento e situadas em fusos horários diferentes”. Seu pensamento nos faz perceber que a mídia veio nos trazer um contato mais próximo com diferentes culturas, porque ela é um instrumento de expansão e relacionamentos entre culturas.

Os acontecimentos da “vida moderna” propiciaram um crescimento econômico, político e industrial. A superpopulação das zonas urbanas formou massas que necessitavam de

entretenimento, e o desenvolvimento da tecnologia propiciou um ambiente em que a criação de novos meios foi possível.

A possibilidade de uma audiência de massa, juntamente com a atmosfera de excitação visual e sensória, abriu as portas para novas formas de entretenimento, que surgiram tanto como parte da cultura de sensações quanto como um esforço para atenuá-la (CHARNEY, SCHUARTZ, 2004, p.21).

Segundo Ana Maria Balogh (2002, p. 140), “a cultura pode ser concebida como uma vasta rede de relações entre os diferentes textos que a compõem”. Portanto, a evolução tecnológica e a criação de diferentes instrumentos de comunicação causaram modificações na forma de concebê-los e interpretá-los.

Desses meios visuais como fotografia e cinema que foram se desenvolvendo no decorrer dos séculos XIX e XX, podemos destacar a narrativa ou representação do cotidiano como marca fundamental.

Desde os primeiros curtas de Thomas Edison e dos Irmãos Lumière, o cinema tem demonstrado verdadeiro fascínio pela representação do cotidiano. [...] Além disso, os primórdios do cinema tem a vantagem de se apresentar, notadamente, como um gênero cotidiano, uma forma popular de espetáculo. O teor da relação do cinema com o cotidiano torna-se tanto mais complexa quanto maiores forem suas ambições estéticas (COHEN apud CHARNEY, SCHUARTZ, 2004, p. 259-260).

A mistura desses instrumentos e as relações de suas características estão em desenvolvimento até hoje. A multiplicação de ofertas de sentido, por meio de novas tecnologias tem papel de destaque na constituição das trocas sociais comunicativas, com o surgimento da Internet e o desenvolvimento de seu campo de atuação em uma expansão mundial. Suas possibilidades comunicativas aumentaram com a explosão de dispositivos tecnológicos capazes de associar diversas mídias.

A invenção destes dispositivos permitiu que a comunicação humana fosse ampliada, e experimentou a criação de linguagens para cada um deles. A televisão, que é destaque neste estudo, possui sua linguagem semelhante à do cinema, no entanto, tem possibilidades de produtos diferenciados. Trata-se de um meio popular que alcança grandes massas; capaz de abordar narrativas diversas dependendo do gênero que transmite. Entretanto, qual o lugar das representações culturais e identitárias na TV?

O reconhecimento da vida diária nesses meios é uma das formas de percebermos sua relação com a cultura e a identidade. Eles mapeiam os contornos de nossa realidade e criam

representações ou até mesmo fantasias que se inserem em contextos reais ou não, mas que advêm de experiências culturais de seus criadores. Por exemplo, ao criar, partimos de um repertório pessoal formado por nossas experiências com o mundo.

O processo criativo não parte do nada, devemos entender que cada pessoa possui seu repertório pessoal formado por elementos retirado do que vivemos, do vimos ou sentimos. Portanto, o fazer criativo nunca é totalmente inédito.

Vigotsky (1982) apresenta quatro formas consideradas básicas para o fazer criativo:

- 1) Vinculação da fantasia com a realidade: homem constrói a fantasia a partir do mundo que vê. A partir da realidade é que se constrói a fantasia.
- 2) Produtos originados da fantasia e de certos fenômenos complexos da realidade: os elementos da realidade são modificados através da fantasia, ou seja, a criação se apoia na fantasia.
- 3) Enlace emocional: o sentimento se vincula a imagens que são manifestadas a partir do estado emocional criando uma linguagem para o sentimento.
- 4) Apresentação de algo totalmente inovador, fruto da fantasia, não existe na experiência humana e nem semelhante a nenhum objeto real.

Portanto, não há como se desvencilhar da cultura nem da questão identitária, já que esta se inicia na cultura. Não há como criar produtos midiáticos que não estejam embebidos de tipos identitários. Seria utópico afirmar que há uma maneira de se livrar de certas características deterministas no fazer criativo, claro que há quebras nas representações, mas é importante entender que esse tipo de associação a estereotipia identitária é algo que sempre existiu.

2.3.1 A televisão e a narrativa

Para nos aproximarmos um pouco mais do objeto de pesquisa deste estudo, destacamos a televisão e a descrevemos como um meio bastante próximo do cinema, mas o fato de ser transmitida via satélite possibilitou-lhe chegar a mais lares pelo país. A televisão trouxe a proximidade no tempo e no lar das pessoas, era um meio mais presente nas casas, assim como o rádio, mas com a adição da imagem. A possibilidade de transmissão pela televisão deve-se a muitos avanços nas pesquisas em Matemática e Física desde o início do século XIX. A descoberta do Selênio em 1817, pelo químico Jakob Berzelius, e a comprovação de suas propriedades de transformar energia luminosa em energia elétrica com

os estudos do inglês Willoughby Smith, em 1873, constituiu avanços que permitiram, em 1920, as primeiras transmissões de imagens.²⁷

A televisão é um meio que está mais próximo do cotidiano, proporcionando uma excelente maneira de acessar o imaginário social de uma era. Ela pode transmitir narrativas sobre o passado, ou aspirações para o futuro, trazendo maior visibilidade a assuntos que fazem parte do cotidiano ou da memória coletiva de determinado lugar. Sua possibilidade de alcance maior transmite informações entre culturas diferentes, ampliando o acesso à diversidade cultural entre os grupos.

Meios massivos como a TV são vistos por alguns estudiosos e críticos como algo que reforça o desaparecimento das grandes narrativas, mas talvez seja apenas um meio contemporâneo de contá-las. Provavelmente os grandes sábios das civilizações antigas que transmitiam as histórias oralmente devem ter sentido o mesmo no período do surgimento da escrita, dos símbolos, dos livros e assim caminha a Humanidade e seu temor ao desconhecido.

A narrativa da ficção televisual abriga estruturas antigas, já consagradas em outras artes, que convivem com novas formas e são revitalizadas por novos modos de recepção e veiculação. Os relatos são veiculados de modo descontínuo, interrompidos pelos comerciais. A fragmentação representa outra marca própria do mundo contemporâneo aos quais as narrativas se adaptam (BALOGH, 2002, p. 52).

Enquanto no cinema assistimos ao filme por inteiro, na TV as narrativas são sempre interrompidas. Essa é uma característica que podemos frisar na fala de Ana Maria Balogh (2002). Em consonância com a atualidade em que a fragmentação e o efêmero imperam, o homem tem cada vez menos concentração para passar tanto tempo em um único canal de TV ou em um único site no computador.

Destacamos no texto de Anna Maria Balogh (2002) um conjunto de características que constituem narrativa em um objeto cultural na TV.

- A narrativa deve ter começo, meio e fim, onde o sentido se configure gradualmente.
- Destaque para um esquema mínimo de personagens que se relacionem entre si.
- Os personagens precisam ser qualificados a partir das ações que desenvolvem na trama.
- Os personagens são a mola propulsora da história, é através de suas ações que a narrativa se desenvolve.

²⁷ Informação obtida no site Tudo sobre TV. Disponível em: <http://www.tudosobretv.com.br/histortv/histormundi.htm>. Acesso em: 15 dez. 2012.

-A temporalidade deve ser perceptível, um “momento anterior” e um “momento posterior”, dando sentido à narrativa.

-Uma correlação entre a temporalidade e os conteúdos desenvolvidos na ação.

Dentre essas características acrescentaríamos a espacialização. É necessário que o local seja reconhecido. Vem do cinema o plano aberto que configura uma introdução do local em que a cena é apresentada; na literatura há também a descrição do cenário para o melhor entendimento do desenrolar da história.

A televisão e o cinema conseguem plasmar em imagem e som o que se quer relatar. No entanto, não podemos deixar de frisar que a televisão objetiva, entre desígnios nobres e outros não tão nobres, dar acesso à população a bens de cultura, como também, formar opinião e comercializar produtos.

2.3.2 A televisão no Brasil

O desenvolvimento econômico do Brasil sempre foi um empecilho quando o assunto era tecnologia; mas no início do século XX, um leve crescimento industrial começou a reverter esse processo. Apesar disso o País ainda importava muita coisa de fora, exportava matéria-prima e importava bens manufaturados. Foi no governo de Getúlio Vargas que se adotou uma política protecionista, tentando substituir produtos importados por produtos locais.

A televisão chega ao País em 1950, durante um período de florescimento industrial. De acordo com Sérgio Mattos (2010, p. 30-31): “com a intensificação da industrialização nos anos de 1950, aumentou a migração das áreas rurais para as urbanas [...]. Em resumo, a introdução da televisão no Brasil coincide com o começo de um importante período de mudanças na estrutura econômica, social e política”.

A pré-estreia da televisão no Brasil aconteceu em 3 de abril de 1950. Foi apresentada por Frei José Mojica, no saguão dos Diários Associados em São Paulo, onde havia alguns aparelhos instalados.²⁸ Mas foi somente com Francisco de Assis Chateaubriand, em 10 de setembro, que ocorre a primeira transmissão por uma emissora – a TV Tupi.

O regime da TV brasileira é feito por concessões do governo a empresas privadas ou estatais. Esse tipo de sistema foi importante em determinado período histórico, mas continua influenciando as emissoras.

²⁸Id. *ibid.*

O que queremos evidenciar é que, no Brasil, a escolha de todos os sistemas que envolvem as telecomunicações sempre passa pelo crivo oficial que as empresas, historicamente, tem arcado com os benefícios ou prejuízos que as decisões tomadas (sejam elas de caráter político, tecnológico ou econômico) acarretam ao longo dos anos (MATTOS, 2010, p. 50).

A influência ou o crivo do Estado maior foi sempre perceptível na programação televisiva. O produto televisivo ainda trazia características do rádio. A televisão foi crescendo e ampliando sua grade de programas.

Três categorias de programas de televisão são identificadas pela pesquisa da Abepec e definidas por Marques de Melo, que realizou tal pesquisa em conjunto com outros profissionais. Ela apresenta a seguinte classificação e os respectivos resultados: A televisão brasileira é quase exclusivamente um veículo de entretenimento. Para cada dez horas de programas exibidos, oito se classificam nessa categoria. Complementarmente, ela dedica uma hora a programas informativos (jornalísticos) e uma hora a programas educativos ou especiais (SOUZA, 2004, p. 39).

O importante aqui é entender como esse contexto influenciou na produção televisiva e como seus ecos são sentidos na programação atual, até chegarmos à telenovela. Um produto concebido inicialmente como entretenimento.

Segundo Gaskell e Bauer (2004), “os meios audiovisuais são um amálgama complexo de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, sequências de cenas e muito mais”. A televisão faz parte dessa descrição, e a telenovela se destaca como um gênero desse meio que tem grande teor representacional. Dada a sua possibilidade plural de leituras, a imagem em movimento ganha formas condutoras de interpretação. Elas se baseiam no tempo, na fotografia, no som, e no movimento; ou seja, é uma leitura mais ampla, que abrange não apenas a visão. Os símbolos tendem a estereotipia e a construção de elementos unificadores é algo constante na constituição do folhetim televisivo. Isso constitui uma tentativa de simplificar o entendimento e provocar maior identificação com o público que almeja.

A linguagem televisiva se aproxima muito da cinematográfica, seus elementos audiovisuais se organizam, segundo a classificação de Francis Vanoye (1994) em: elementos fílmicos específicos e elementos fílmicos não específicos. Os específicos são: sequências, planos, enquadramentos etc. Os não específicos configuram: o figurino, o cenário, os personagens, a direção ou encenação e o ritmo.

Todos esses elementos constituem o significado na narrativa da telenovela e nos são caros durante a inferência dos sentidos produzidos pela telenovela que estudamos. Partindo da

descrição de cada elemento presente, a compreensão de sentido na leitura que cada um deles indica poderá ser mais clara.

3 AS REPRESENTAÇÕES SOBRE O PIAUÍ E O NORDESTE

De início, faz-se necessário delimitar o Nordeste temporal e regionalmente, pois até o início do século XX o Nordeste não existia como região; em 1913 o País era dividido em: Setentrional, Norte Oriental, Oriental, Meridional. Os critérios para tal divisão baseavam-se nos aspectos físicos, tais como vegetação, clima e relevo.

As divisões geográficas sofreram mudanças no decorrer do século, e, a partir de 1940, uma nova divisão feita pelo IBGE baseava-se também nos aspectos socioeconômicos: região Norte-Amazonas, Pará, Maranhão e Piauí e o território do Acre; região Centro-Goiás, Mato Grosso e Minas Gerais; região Leste Bahia, Sergipe e Espírito Santo; Nordeste-Ceará, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Paraíba e Alagoas; região Sul-Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, São Paulo e Rio de Janeiro. Em 1945, o Piauí e o Maranhão já faziam parte de Nordeste ocidental. Finalmente em 1950, os Nordestes ocidentais e orientais se fundem em um só. Bahia e Sergipe só passaram a fazer parte do Nordeste a partir da década de 1970 (CERQUEIRA, 2011).

Segundo Albuquerque Junior (2011), o Instituto Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS) foi o responsável pelo primeiro uso da palavra Nordeste, no sentido geográfico, atrelando-a à região atingida pela seca. Para o autor, a Grande Seca de 1877 a 1879 causou grande perda para a agricultura da região e, conseqüentemente diminuiu sua participação na economia nacional. Esse fator gerou implicações como a não participação dos Estados do Norte em uma convenção agrícola nacional no ano de 1878, o que gerou um sentimento de vitimização diante dos que agora eram considerados os Estados ricos da federação. Esse sentimento de abandono foi um dos motores para a tentativa de se sobressair culturalmente diante das outras regiões.

Gilberto Freyre dá o primeiro passo construindo o Centro Regionalista do Nordeste (1924, Recife), com o objetivo de desenvolver o sentimento de unidade do Nordeste, designando seu conceito identitário e mantendo suas tradições, promovendo conferências, exposições de arte, congressos etc. O *Manifesto regionalista*, também de Gilberto Freyre, elege elementos comuns à região na culinária, costumes, danças, folclore, tradições de uma forma saudosista, tentando caracterizar a região de forma estereotipada para que seus habitantes possam se identificar e formar uma “comunidade imaginada”.

Percebemos que esses primeiros passos foram fundamentais na construção de imagens sobre o Nordeste que até hoje são ressignificadas. Nesse ponto, a identidade começa a se

constituir como legitimadora, fazendo uma analogia com a teoria de Castells (1996), na qual as estruturas dominantes, vendo que estão perdendo o controle sobre a sociedade, impõem certas características homogeneizantes para manter e expandir seu campo de domínio. Percebe-se que o princípio dessa construção está presente no momento em que as elites do Norte são preteridas em relação às do Sul. No entanto, seu momento de maior legitimação se dá com a publicação do *Manifesto regionalista* e com a criação Centro Regionalista do Nordeste, por Gilberto Freyre e outros intelectuais, no Recife em 1924. A partir de então, há uma busca pelo termo unificador, aquele que produz empatia ou identificação imediata.

A tentativa de delinear uma narrativa fundadora de uma cultura é uma prática presente em toda a história da Humanidade; os faraós egípcios usavam o discurso sobre sua ascendência divina para que seu poder não fosse contestado pelo povo. O *Manifesto regionalista*, citado anteriormente, afirma essa condição de que a região Nordeste possui um mito fundador do País, a mistura das três raças originais do Brasil, o europeu, o índio e o negro. Portanto, toda cultura produzida nesta região faria parte da essência do País. A partir desse discurso, essa identidade se levanta como legitimadora, com a necessidade de possuir algo que a destaque, que a ascenda como primordial.

As mídias foram as responsáveis pela disseminação desse modelo nordestino, jornais, revistas, rádio, músicas, cinema, e mais recentemente a telenovela repetiram e ressignificaram esses estereótipos, construindo um imaginário nordestino que perdura até hoje.

Identifica-se, basicamente um planejamento identitário nas atitudes afirmativas dessa identidade, mas que não deixam de sofrer influência em diversos sentidos. Para Castells (1996, p. 23), “a construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso”.

Aos poucos esse movimento foi tomando conta das regiões; e, em seu crescimento, um sentimento oposto surgiu como conceito, o de voltar-se ao passado, o pensamento romântico de pensar as tradições como ideais. No meio do turbilhão de mudanças, a necessidade de “fincar o pé no chão”, manter uma zona de segurança, o Nordeste figura como grande exemplo dessa reação. Exemplo de tradicionalismo, de cultura própria, um mundo campestre, bucólico, pastoril, quase casto. Estes são exemplos das singularidades que vão formando o imaginário a respeito dessa região.

O que falar sobre a origem do estigma da pobreza miserável e da ignorância educacional e política? Esses advêm dos constantes flagelos que assolavam a região numa alternância entre secas severas e chuvas rigorosas, e do mau emprego do dinheiro público. No

caso da educação, há uma crença de que o Estado não repassava recursos suficientes à região e que, por isso, seus recursos não cobriam as necessidades educacionais. Mas segundo Albuquerque Júnior (2011), o Nordeste sempre recebeu do País mais do que arrecadou. A ignorância política é outro estigma que carimba o nordestino, diz respeito à subserviência aos coronéis que indicavam em quem o povo deveria votar.

Essa construção ganhou terreno e se espalhou pelo País, e, aos poucos, foi se tornando a principal vertente de representação nordestina. No século XX, uma região inteira se configura geográfica e simbolicamente. O Nordeste aparece pela primeira vez como campo significativo de uma cultura, no momento em que ele é negado como força econômica e começa a se estabelecer quando seus sujeitos instituem discursos sobre ele. Esse primeiro momento se baseia na diferenciação, o nordestino se enxerga como diferente do sudestino, e este por sua vez afirma essa diferenciação. Esse tipo de diferenciação já foi analisado por Edward Said em seu estudo sobre o orientalismo, visto como um modo de pensar o Oriente, um modo negociado e comparado com o Ocidente:

Portanto, assim como o próprio Ocidente, o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, imagística e vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, desse modo, apóiam e, em certa medida, refletem uma a outra (SAID, 2001, p.17).

Essa relação incita à formação de um sentimento de nordestinidade, que tenta se legitimar através da busca de elementos unificadores, em uma tentativa de aglutinação dos semelhantes, por meio da identificação com os modelos alegados. Os estereótipos aparecem como dados configurados socialmente, que demandaram tempo e repetições para seu estabelecimento como verdades. Os elementos unificadores desse grupo social eleitos pelos sujeitos transformadores e indicadores²⁹ de uma visada de cultura foram o tradicionalismo, o ruralismo, o abandono da nação em relação à região, e alguns elementos que denotam fraqueza, tais como a pobreza, a ignorância, e a impotência perante os flagelos do clima; há também elementos que insuflam a força nordestina como a valentia, e o purismo de caráter do homem sertanejo.

De acordo com Oliveira (1996), dentre esses elementos, podemos identificar estereótipos que se estabeleceram a partir deles, como: aversão ao moderno, tanto no pensamento quanto nos avanços tecnológicos; lugar predominantemente agrário, onde a maioria da população vive da agricultura; comidas simples e exóticas; sotaque

²⁹ Nesse caso, as elites nordestinas no início do século, e, em seguida, os meios midiáticos de outras regiões.

homogeneizado e forma errada de falar; ignorância política com o voto por cabresto; submissão, conformismo com a situação de marginalização social, advinda do coronelismo; características físicas definidas com base na privação de alimentos, como baixa estatura, cabeça grande e chata e magreza acentuada. Alguns estereótipos de resistência são destacados como: fé inabalável em ligação com o messianismo; luta pela sobrevivência, a resistência às intempéries do clima e as lutas contra o poder dos coronéis na figura dos cangaceiros.

Em aproximação com o pensamento de Castells (1996), há certos momentos na constituição dessa identidade que se pode dividir em: identidade legitimadora, identidade de resistência e identidade de projeto. Cada uma delas se aproxima dos momentos históricos definidores dessa identidade. A identidade legitimadora acontece quando as instituições dominantes querem reafirmar sua dominação, através da expansão de políticas que acentuem sua dependência. Ela se configura aqui na ocasião da reunião agrícola feita em Pernambuco, em 1878; em contrapartida à reunião organizada no mesmo ano no Rio de Janeiro pela elite cafeeira na qual os Estados do Nordeste foram excluídos.

A identidade de resistência se configura, quando a elite nordestina resolve criar um discurso de afirmação da região iniciada com a criação do Centro Regionalista do Nordeste, em 1924. É um tipo de identidade criada por sujeitos que se encontram em posições desfavoráveis ou desvalorizadas na sociedade e resolvem criar posições de afirmação cultural, afirmando seu valor diante das modificações temporais da sociedade. Uma forma de tentativa de sobrevivência diante das transformações eminentes, voltando-se para o passado e vendo-o como única esperança para a manutenção da identidade fixa.

Por sua vez, a identidade de projeto se firma quando os sujeitos utilizam os materiais culturais para redefinir sua posição na sociedade, ou seja, empregam esses materiais como discurso legitimador e construtor de uma imagem que gere empatia e aglutine na formação de uma identidade definidora. Esse momento na construção da identidade nordestina fica nítido quando surgem as músicas, os livros, os programas de rádio, os filmes, entre outros meios, responsáveis pela construção da imagem do Nordeste no imaginário da população brasileira. Lançando estereótipos que foram repetidos e resignificados no decorrer do século e que acabaram por definir o Nordeste como um lugar homogêneo e parado no tempo. Essa limitação engessou o pensamento do restante do País sobre essa região, e incutiu um discurso conformista e derrotista na maioria dos nordestinos.

Todos esses elementos construídos ao longo do século, determinados por fatores históricos, políticos e econômicos, transmitidos através de todos esses dispositivos, interferiram na constituição da identidade dos nordestinos. À medida que eles se identificam

com algumas dessas chaves simbólicas, as ressignificam e as afirmam no contexto social a qual pertecem. Essa identidade construída deve ser percebida não como elemento determinante e homogeneizador, mas como um processo em constante construção.

Desmistificar o método de como esses estereótipos foram construídos ao longo do século é entender que há atravessamentos e mobilidade nos discursos moldantes e que a história do nordestino pobre, burro, feio e conformado ou cabra macho e valente é nitidamente nova. A pesquisa de Durval Muniz de Albuquerque (2011) contesta exatamente essa naturalização do ser nordestino como existente desde sempre, e desmistifica esse conceito mostrando como este foi construído ao longo da história. Portanto, entender essa construção é aprofundar os caminhos; perceber sua configuração na mídia ajuda a compreender de que maneira essa homogeneização se configura atualmente; tudo isto é imprescindível para entender como o Piauí se junta a esse discurso a partir do que concebe sobre si e a partir do que os outros pensam sobre ele.

3.1 As representações identitárias do Piauí

A maioria das representações sobre o Piauí enfatiza aspectos como os da pobreza, da falta de segurança, saúde e educação. Há uma lacuna no quesito representatividade do Estado para as outras regiões. Tanto que a maioria das pessoas de outros Estados não sabe o que falar quando o assunto é Piauí. Muitas vezes não conseguem repetir nem o nome, chamando de *Piui*, *Piauá* ou *Piouí*. Dentre as regiões que mais se destaca no cenário nacional como dominância na cultura e na economia, encontra-se a região Sudeste. Suas representações dominam o cenário midiático por se tratar do local em que as maiores emissoras estão presentes.

O Piauí não aparece muito, e quando surge é sempre atrelado aos estereótipos próprios do Nordeste. Não que isso seja ruim, afinal tantos desejam se destacar por características próprias e distintas. O complicado é reproduzir uma imagem que não pode ser mais tão igual. Há diferenças entre os Estados do Nordeste, há diferenças entre as regiões do Piauí, é importante compreendê-las para entender a formação das identidades híbridas do Estado. Alguns ainda procuram uma imagem que possa representar o Estado, mas isso não daria conta de sua imensa diversidade, se levarmos em consideração a miscelânea de povos que formaram sua população.

Diante disso, percebemos que algumas representações do Estado se perdem no *não-saber-sobre*. Podemos citar como exemplo de interpretação sudestina sobre o Piauí, a publicação do Jornal O Globo, Rio de Janeiro, na coluna de Nelson Rodrigues, que dizia:

Vamos aos fatos. Ontem, fui apresentado a um rapaz magro, tímido, o rosto cravejado de espinhas. Que ele fosse magro, ou tímido, não teria importância. Mas pergunto: - "Por que as espinhas?". Sou homem de gerações passadas. E posso afirmar que, antigamente, todo mundo tinha espinhas. Hoje quem as tem? Só o Oduvaldo Viana Filho. A pele do brasileiro atual é admirável. E eu me espantei das espinhas que floriam do rosto do tal rapaz. Súbito, alguém sussurra: - "É do Piauí". O fato de ser do Piauí soou como uma explicação geográfica da timidez, das espinhas e das canelas (canelas de Olívia Palito). Olhei o apresentado com uma curiosidade nova e aguda. Enfim, eu encontrava, na vida real, um piauiense. Por um momento, deu-me uma vontade pueril e terrível de perguntar-lhe: - "Quer dizer que o Piauí existe mesmo?". Conversamos alguns minutos (eu estava magnetizado pelas espinhas). Até o fim, o rapaz teve um olhar súplice, infeliz, de quem pede desculpas de não sei que faltas imaginárias. Por fim, despediu-se. Sua humildade era irrespirável. Mal o piauiense virou as costas, imaginei: - se o Amazonas tem menos gente do que Madureira, que dizer do Piauí? O Piauí deve ter menos habitantes do que a praça SaenzPeña (RODRIGUES, 1996, p. 103-106).

Diante dessa afirmação diversas vozes se levantaram no Piauí, umas irritadas, outras que clamaram por revide. No entanto, muitas outras vezes o Piauí teve sua imagem tratada por outros Estados de forma indefinida, como um local onde os discursos não se levantavam para defini-lo, ou seja, um “não-lugar”. A escassez de representatividade fora do Estado pode ser em razão da pouca exportação da imagem de Piauí a outros Estados. Nessa fala, podemos destacar alguns estereótipos como: resignação, humildade, tipo físico associado ao raquitismo e a má alimentação, além da fantasia presente diante do desconhecido na pergunta: – O Piauí existe mesmo? Vemos aqui o estranhamento do autor diante da figura de um Estado que, paradoxalmente, para ele não existia, mas já tinha estereótipos formados a respeito.

Esse texto foi publicado no Jornal *O Dia* de Teresina em 1969, para dar ciência à população do que esse importante literato falava sobre o Estado. Parte desse trecho também foi citada por Elson Rabelo (2008), para destacar a forma de representatividade que o Piauí recebe lá fora. Aqui também destacamos esse fato, nesse período para contrapo-lo a outros fatos mais atuais:

1ª) A entrevista que o ator e humorista Fábio Porchat concedeu para Rafinha Bastos em maio de 2013, o diálogo entre os dois ocorreu da seguinte forma:

Porchat: “Me dá certa depressão, quando eu começo a falar eu pareço um polvo. Eu vou mexendo”.

Rafinha: “Quando você se assiste você não gosta?”

Porchat: “Eu tenho vontade de largar tudo e ir para o Piauí virar cortador de grama”.

Rafinha: “Eu não sei o que é pior, largar a arte ou ir para o Piauí”.

Porchat: “Talvez seja melhor ser cortador de grama”.

Rafinha: “Tá vendo? Mais um processo para o Rafinha Bastos”.³⁰

2ª) Em dezembro de 2011, uma estudante gaúcha reuniu a Hastag *#insultopiauiense* em uma rede social. A garota participou de uma discussão com alguns piauienses e foi autora de diversas frases de teor abusivo:

“Vai aprender a falar, seus otários, ninguém aqui fala tupi-guarani, pra entender vocês não...”

“No Piauí só tem raladora de mandioca e cortador de cana, seus otários”.

“Sai da internet e vai contribuir para o crescimento do seu Estado, otários. Vivem no ‘4º mundo’ e querem vir pagar de ‘moralistas’”.

“Me informar sobre algo que não existe? Desculpa se não tenho interesse nenhum no seu Estado...”³¹

3ª) Paulo Zottolo, presidente da Phillips em agosto de 2007, tem uma fala infeliz a respeito do Estado.

“Se o Piauí deixasse de existir, ninguém ficaria chateado com isso”.³²

Essas, entre outras, são representações muitas vezes baseadas em estereótipos erigidos no passado, e que, pela falta de discursos novos, representando algo bom sobre o Estado, acabam se solidificando como imagem mais significativa do local. A maioria dessas representações recebeu o repúdio da população, em alguns momentos reações exageradas foram constatadas no Estado, como a ojeriza aos produtos da Phillips. O humorista João Cláudio Moreno (CIDADE VERDE, 2012, p. 60) credita esse tipo de reação à baixa autoestima: “se a autoestima fosse mais forte, nenhuma piada pejorativa nos atingiria. Em

³⁰ Diálogo encontrado no site Proparnaíba: Disponível em: <http://www.proparnaiba.com/redacao/2013/05/03/pol-mico-rafinha-bastos-faz-cr-tica-ao-piau.html>. Acessado em 25/03/2013

³¹ Notícia veiculada no portalaz: Disponível em: http://www.portalaz.com.br/noticia/geral/233477_estudante_gaucha_ofende_nordestinos_e_diz_que_piaui_e_o_%E2%80%98mundo%E2%80%9999.html. Acessado em 25/03/2013

³² Texto retirado do site do jornal O estado: Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/nacional,presidente-da-phillips-e-declarado-persona-non-grata-no-piaui,37798,0.htm>. Acessado em 25/03/2013

minha opinião, tudo é consequência do complexo de inferioridade coletivo e generalizado que aqui existe, mas que, graças a Deus, está em fase de mudança”.³³

Esse tipo de representação que serviu para reforçar estereótipos sobre o Piauí é apenas um dos muitos exemplos de perfil sobre o Estado. É importante destacar que as representações não devem ser entendidas aqui como uma forma maldosa de caracterizar o Estado, nem entender o Piauí como vítima da situação. O Estado (seu povo, suas instituições) é sujeito, agente transformador, ele constrói sua imagem e também recebe incursões do imaginário de outras regiões a partir do que exporta e do que imaginam sobre ele.

Segundo Elson Rabelo (2008), o Piauí passou a ser enunciado e pensado como um lugar a ser inserido no imaginário nacional, a partir das tentativas de intelectuais piauienses, filhos das elites rurais e formados fora do Estado. Ainda segundo o autor, o grupo Meridiano, formado por Orlando Geraldo Rego de Carvalho, Hindemburgo Dobal Teixeira, Eustachio Portela, José Camilo da Silveira, e o Movimento de Renovação Cultural do Piauí, com os integrantes Manoel Paulo Nunes, Odilon Nunes, Pedro Celestino, Fontes Ibiapina, Artur Passos, Pedro Marques e Nerina Castelo Branco, são alguns dos responsáveis pela tentativa de inscrever uma identidade piauiense no século XX.

Mas o que estes representantes da literatura piauiense constroem em relação à imagem do Estado? O Meridiano era uma revista de literatura e crítica literária. Segundo Rabelo (2008, p. 30): “imbuído do ‘novo espírito’ anunciado, o Meridiano seria uma proposta de integração literária do Piauí ao modernismo e, simultaneamente, de atualização do modernismo nacional com as matérias de expressão telúricas piauienses”. No entanto, a imagem que construíram do Estado foi de um local provinciano e bucólico, no qual a incursão de elementos modernizadores foi aos poucos modificando a região. Falavam de um local rural, monótono e de sua introdução na modernidade, com certa nostalgia. O Movimento de Renovação Cultural do Piauí se preocupava com as representações identitárias sobre o Estado.

No entanto, a maioria dos autores, sejam eles na literatura regionalista, na história econômica, política e social do Estado, mencionam a pobreza, o ruralismo, a passividade e a desigualdade econômica e social. Essas representações não estavam distante da realidade, pelo contrário, todas se baseiam nas experiências de seus autores com o contexto em que viviam. Certamente esses discursos, junto ao cotidiano e aos incursos históricos, ajudaram a construir uma imagem de Piauí no século XX. Uma imagem que seria propositalmente

³³ Entrevista concedida à revista Cidade Verde de 17 de junho de 2012, edição 34, na reportagem Pense, numa personagem Porreta, sobre a novela *Cheias de Charme*.

ligada à do Nordeste,³⁴ já que a partir da década de 1940 o Estado passava a integrar essa região.

Escrevendo uma história da invenção de identidades espaciais piauienses – especificamente daquelas que foram pensadas para figurar entre os estereótipos nordestinos, como os da necessidade e da pobreza, que já haviam se cristalizado em meados do século XX –, tentamos narrar a produção de um Piauí que, perante a experiência do empobrecimento nos anos 1950 e a efetividade da máscara identitária da Região, optou por assumir a “nordestinidade”, por aparecer como Nordeste, como uma área “à parte”, distante, “ocidental”, mas conectada com a discussão cultural e com as práticas regionalistas, ainda que tivesse sido inserida tardiamente entre os Estados nordestinos. Neste esforço inventivo e nesta batalha política, onde palavras e coisas foram articuladas, terminando por fabricar territórios e simular um “ser piauiense”, muitos sujeitos do período que estudamos se constituíram a si mesmos (RABELO, 2008, p.17).

Dentre as inúmeras disputas simbólicas presentes em uma cultura, o Piauí se encontra em plena efervescência e passa por um momento de mudanças simbólicas. A cultura piauiense passa por um período de transição, onde há poucos investimentos, mas muita vontade por parte dos artistas. A arte no Estado se inspira muitas vezes nos costumes e na tradição que foram construídos ao longo da história. Nas artes plásticas representantes como Nonato Oliveira, um expoente na criação de um estilo de cores puras e formas simplificadas para a representação bidimensional de figuras do folclore, das festas populares, da religiosidade e dos costumes.

Nonato Oliveira é um dos grandes artistas do Piauí, além dele, podemos citar: Arnaldo Albuquerque, quadrinhista e cineasta que representava em seus desenhos a contracultura da década de 1970, na sua visão a partir de Teresina; Rogério Albino, desenhista, pintor e escultor que criou um estilo próprio a partir de figuras rotundas, cores em tons pastéis, texturas e volutas na composição e temática voltada para o cotidiano; Dora Parentes pinta cavalos e a sensualidade feminina, com cores suaves e um simbolismo lírico. Esses e outros artistas plásticos como Amaral, Braga Tepí, Fátima Campos, Gabriel Archanjo, Genivaldo Costa, Jeová, Portelada, Hostyano Machado, transitam entre a representação da cultura e dos costumes do piauiense, a partir da visão particular de cada artista, e a representação do que há de global e o que há de híbrido e de pós-moderno.

Na música, os representantes atuais também tendem a misturar o antigo e o novo, o rock, o forró, o clássico e o tecno-eletrônico, entre outras misturas. Como exemplo dessa diversidade nos arranjos musicais, temos bandas como Validuaté, que mescla esses estilos, e a Banda Narguilê Hidromecânico que foi uma das primeiras a utilizar essa mistura de ritmos na

³⁴Teoria de Elson de Assis Rabelo (2008).

música do Estado. A música piauiense tem influência em sua raiz do cordel e do repente; mas na história da música do Estado temos a presença constante das bandas. Um dos marcos na história da música piauiense foi a criação da Banda de Música Lira dos Educandos Artífices, em Oeiras no ano de 1848.³⁵

A música piauiense é diversificada, mas há também representantes de estilos como o brega com Naira Lima, Paulinho Paixão, entre outros, passando pelo forró com o Trio Xenhenhêm. A música é um dos principais termômetros da efervescência cultural de uma região. No entanto, o que aparece como imagem da música piauiense atualmente para outros Estados são poucos artistas que conseguiram destaque na mídia nacional, como Stefhanny e Frank Aguiar, estes cantores de brega e forró respectivamente. A imagem da música do Estado se constrói no imaginário das outras regiões a partir destas figuras caricatas, o que engessa e estereotipiza a diversidade das criações musicais presentes no Piauí.

No teatro, a representação do cotidiano sertanejo e as adaptações literárias são constantes nas encenações. Peças como O príncês do Piauí de Beijamim Santos, utiliza uma estrutura de fábulas que, misturada à cultura piauiense, constrói um estilo diferenciado. Outras peças importantes na história do teatro piauiense, tais como Raimunda Pinto, Sim Senhor, de Francisco Pereira da Silva, Apareceu a Margarida de Roberto Athayde, dão ênfase a características da cultura nordestina e piauiense. Atualmente os principais grupos teatrais na cidade são o Grupo Harém de Teatro, Grupo Escalet, Grupo Raízes e o Núcleo Galpão do Dirceu, entre outros. Este último realiza um grande trabalho com a aproximação do teatro da comunidade, além de inovar, mesclando outras linguagens com o teatro. Mas o teatro piauiense tem uma forte veia humorística, os principais representantes dessa vertente são João Cláudio Moreno, Dirceu Andrade e Amaurí Jucá, suas peças estão, quase sempre, lotadas de público.

A dança é muito forte na história da cultura piauiense, o balé clássico é muito ensinado nas escolas de dança da capital. O balé folclórico piauiense, um dos exemplos da dança no Estado, já possui uma diferenciação. Segundo Janete Páscoa (2006, p. 132), “constitui-se num fenômeno artístico cultural criado pelo poder público local [...] onde é enunciado, entre outras denominações, como agente de ‘resgate’, de ‘manutenção’ e de ‘representação’ da cultura piauiense”. Esse balé nasce atrelado a uma linguagem de regionalidade, buscando criar coreografias relacionadas ao folclore do Estado. Mais uma idéia de retorno ao passado que

³⁵ Informação obtida no site Maestro Rocha Sousa, sobre a história da música piauiense. Disponível em: <http://maestrorochasousa.blogspot.com.br/2010/06/historia-da-musica-piauiense-uma.html>. Acessado em 30/04/2013

engessa a cultura, na tentativa de representar a cultura do Estado como algo voltado ao passado.

Para Canclini (2001), a arte, a antropologia, a história e a comunicação, dentre outros, se constituem em harmonia com as tecnologias comunicacionais, derrubando fronteiras conceituais, e divisões culturais como o erudito e o popular, possibilitando desconstruções e interferências. O que vem produzindo maior possibilidade interativa e acesso maior da população aos bens culturais.

A cultura midiática piauiense vem se construindo de forma sólida, através de jornais, revistas, programas de TV e de rádio, sites de informação e entretenimento. Em Teresina, capital do Estado, temos os jornais escritos Meio Norte, O Dia, e Diário do Povo. Contamos com os canais de televisão como a TV Clube, afiliada a TV Globo, a TV Cidade Verde, afiliada ao SBT, a TV Antena 10, afiliada à Rede Record e a TV Meio Norte, que não é afiliada a mais nenhuma outra TV do Rio de Janeiro ou São Paulo. Essas são os principais canais do Estado e que têm maior alcance entre os municípios. No entanto, há outros canais como TV Antares, TV Assembleia, TV Piauí, TV Alvorada, TV Delta, TV Costa Norte, entre outras.

Dentre as revistas, podemos destacar atualmente a revista Cidade Verde (informações e reportagens sobre o Estado do Piauí, sua economia, sociedade e cultura), a Revestrés (arte, cultura, literatura e algo mais) e ainda The Maison e Yai! que são sobre moda, essas são as de maior circulação. O Estado possui mais de sessenta emissoras ou retransmissoras de rádio entre AM e FM³⁶.

Todas essas possibilidades de mídia possuem seu público-alvo e seus objetivos para a criação de um perfil comercial adequado a sua proposta. Cada TV tem uma maneira de anunciar ou de apresentar notícias sobre o Estado. A TV Clube tenta manter o padrão Globo de sobriedade com o toque de carisma de alguns apresentadores para comentar notícias. Já a TV Meio Norte apresenta uma linguagem mais coloquial, aproximando-se da linguagem do telespectador que quer conquistar, trazendo maior regionalismo à sua linguagem e se diz a primeira exclusivamente piauiense. A TV Cidade Verde é um misto entre as duas, variando entre programas mais populares e outros mais sóbrios. Percebe-se que muitas dessas emissoras tratam a população ainda como de baixa instrução, com programas de baixo teor

³⁶ Modulação em Amplitude (AM) e Modulação em Frequência (FM), a modulação é a variação de um parâmetro de uma onda portadora senoidal, de maneira linearmente proporcional ao valor instantâneo do sinal modulante ou informação.

intelectual. No entanto, podemos contar com emissoras como a TV Antares com uma programação mais intelectual e cultural.

Os jornais escritos têm uma linguagem visual clara, alguns já possuem diagramação mais atual, em consonância com os cadernos internacionais. Os três jornais de maior circulação no Piauí são O Dia, Diário do Povo e Meio Norte, eles buscam uma identificação com o público piauiense, em seus *slogans* temos respectivamente: Líder em credibilidade; Diário do povo do Piauí; Tudo para estar perto de você. Todos possuem portal eletrônico com uma construção visual bem simples e clara para uma leitura rápida e eficiente. É nítido que os jornais escritos se aproximam em sua construção dos jornais de outros Estados; não há uma depreciação do seu público como se nota em alguns programas de TV criados no Estado.

As revistas atuais são novas na mídia piauiense, elas não têm mais de quatro anos de circulação. A revista Cidade Verde se volta para a economia, a política e a sociedade piauiense, no estilo Veja e Isto é, aproximando-se de uma linguagem nacional, mas sem esquecer resquícios de regionalidade na construção de algumas matérias. Esta é uma tentativa de aproximação com seu público que identifica características regionais como próprias de sua cultura, mesmo que esta seja dinâmica, mesmo que não seja estanque. As características de regionalidade, criadas historicamente ao redor de uma tradição inventada para uma ascensão da pureza idílica, servem para que haja a identificação, uma empatia diante de características que se considerem comum a um grupo.

Revestrés é uma revista de linguagem híbrida, com toques de tradição e representação da cultura piauiense, aliados a uma visualidade bem contemporânea. Aborda assuntos de vanguarda ligados à arte; é uma inovação no Estado, uma revista sobre a cultura piauiense que traz conexão com a cultura nacional.

As revistas de moda como a Yai! e a The Maison são mais voltadas para a publicidade e propaganda, tanto que ocupam grande parte das revistas. No entanto, elas acompanham a construção visual das melhores revistas do Brasil; no quesito visualidade não devem em nada a muitas revistas. Nestas não se nota muita referência a uma tradição cultural,³⁷ mas sim uma tentativa de aproximação à linguagem global da moda.

Em uma avaliação superficial, percebe-se que o comportamento da mídia local não é mais tão voltado ao regionalismo, agora sua postura se aproxima da linguagem nacional. Aproxima-se de um padrão, mas não deixa de possuir suas peculiaridades como forma de diferenciação.

³⁷ Entender tradições culturais como uma narrativa construída com base em costumes do passado.

Diante dessas informações, constatamos que a cultura que o Piauí produz tem recorrência temática voltada para uma tradição cultural e identitária. Apesar de ter-se diluído muito dessa identidade construída, ainda há esforços para sua manutenção. Quais dentre as imagens eleitas na história do Piauí foram fortes o suficiente para perdurar diante do hibridismo inevitável e a mudança contínua na cultura? Quais imagens romperam as fronteiras do Estado, ou quais delas o Estado exportou? Diante das ofertas e do imaginário já construído de Nordeste, como o Piauí está sendo construído pelos outros Estados, principalmente o do Sudeste? Essas questões são importantes para o desenrolar da pesquisa, com relação às representações na telenovela. Portanto, conhecer um pouco da história do Estado é fundamental para entender como essas características foram construídas.

2.2 História do Piauí

Podemos perceber na descrição geográfica de Odilon Nunes, encontrada no livro de Claudete Dias (2011), datada de 1966, que já existe o destaque para a região da qual faz parte o Nordeste.

O Piauí estende-se entre o arco descrito pelo rio Parnaíba (pouco mais de 1400 quilômetros) e as montanhas que pertencem ao sistema nordestino e que se levantam a poucos quilômetros do litoral, a princípio com a denominação de Serra de Ibiapaba, e, em seguida, Serra Grande, Dois Irmãos, Piauí, Vermelha, Gurgueia, Tabatinga, a também a descrever uma curva e a traçar também as fronteiras do Estado, num percurso de quase dois mil quilômetros, prendendo-se, enfim, ao Maciço Central, onde nasce o Parnaíba (NUNES apud DIAS, 2011, p. 83).

Foi em meados do século XVI que o território que hoje é conhecido como Piauí recebeu os primeiros colonizadores. Segundo Claudete Dias (2011), há duas vertentes sobre a entrada de colonizadores nessa região. Uma se dá com o naufrágio do português Nicolau de Resende no litoral, próximo ao Delta do Parnaíba. Outra vertente é a entrada de colonizadores pela Serra da Ibiapaba, por onde as fazendas de gado foram se formando. Ainda segundo a autora, numerosas expedições militares foram organizadas pela Bahia, Maranhão e Pernambuco para a desocupação das terras pelos nativos.

A própria metrópole portuguesa mandava distribuir armas, munição e recursos entre os colonos, que recebiam em troca, grandes extensões de terras doadas em sesmarias, tanto pelo governo português, como pelas autoridades do Ceará, Bahia e Pernambuco – que em muitos casos ultrapassavam os limites fixados pela legislação. Um dos maiores sesmeiros do Piauí, Domingos Jorge Velho, chegou a possuir uma área de 10 a 12 léguas de extensão, o equivalente a 24.000 km² (DIAS, 2011, p. 23).

A partir da segunda metade do século XVII, houve a intensificação das missões bandeirantes; Domingos Jorge Velho teve papel de destaque nesse período por chefiar muitas das expedições armadas pelos sertões para a expulsão ou dizimação dos nativos. Pela quantidade de terras que conseguiu com recompensa, se tornou um dos maiores donos de fazendas de gado na região.

Por ser um território de caatinga e cerrados, com uma bacia hidrográfica de poucos rios perenes, segundo alguns historiadores, isso é a causa para o Piauí dispor de poucas possibilidades na agricultura e ter maior vocação ao pastoril. Segundo Luiz Mott (2011, p. 231) “apenas 23 anos após sua descoberta, em 1697, já existiam no Piauí nada menos que 129 fazendas de gado, passando para 400 em 1730 e para 578 em 1772”.

As missões jesuíticas tiveram papel importante na colonização do Estado; a partir de 1655 em missões bandeirantes de caráter apostólico, passaram pela região da bacia do Parnaíba e pelas terras que hoje constituem o Piauí. Na tentativa de catequização, os religiosos tentavam pacificar os indígenas existentes na região para evitar que fossem dizimados pelos criadores de gado da região. Os sesmeiros,³⁸ donos de currais interessavam-se pela submissão do nativo e não por sua instrução ou educação.

A descrição das fazendas-criatórios era, segundo Paulo Machado (2011, p. 463), uma “estrutura simples, planejada que foi a partir das construções dos currais de pedra. A essa estrutura inicial acresceram-se a casa-sede e a pequena capela, destinada a devoção do santo protetor da família patriarcal”. A posse de grandes extensões de terra e a consequente concessão de sesmarias feitas pelo Estado português deu origem a uma estrutura fundiária que serviu de base para a organização da sociedade piauiense. Em 1661, a maioria dos colonos era da Bahia, de São Paulo, de Pernambuco, do Maranhão e do Ceará, na região que hoje tem o nome de Oeiras fundaram a primeira vila, Vila da Mocha.

Em 1758, o Piauí torna-se capitania e recebe o nome de Capitania de São José do Piauí, a cerimônia ocorreu na Vila da Mocha que, a partir de 13 de novembro de 1761, passou a se chamar Oeiras, elevando-se à categoria de cidade para se tornar a capital. Outras vilas importantes surgiram a partir de 1762, Nossa Senhora do Livramento do Parnaguá, Jerumenha, Campo Maior, São João da Parnaíba, Marvão do Piauí e Valença do Piauí.

Desde 1798, a transferência da capital para um local onde o comércio fosse mais desenvolvido fez-se necessária. A princípio a ideia era transferir a capital do governo para a Vila de São João da Parnaíba, mas não foi atendida. A transferência só foi atendida em 1852,

³⁸ Os sesmeiros eram donos de terras concedidas em sesmarias pela Coroa Real. Apropriavam-se das terras, em seguida pediam as concessões de sesmarias para confirmar sua posse.

quando o Conselheiro Dr. José Antônio Saraiva assumiu o governo da Província e escolheu a Nova Vila do Poti para instalar a nova capital, que, elevada à categoria de cidade, passou a chamar-se Teresina, em homenagem à imperatriz do Brasil Teresa Cristina, esposa de Dom Pedro II.

A independência do Piauí foi proclamada em 1822, em Parnaíba, por Simplício Dias da Silva, João Cândido de Deus e Silva, Domingos Dias da Silva, José Meireles, Bernardo Antônio Saraiva, Ângelo da Costa Rosal, Bernardo de Freitas Caldas e Joaquim Timóteo de Brito. João José da Cunha Fidié, que era Chefe das Armas da Coroa, tentou acabar com o movimento; ele tem êxito até chegar a Parnaíba, mas o movimento havia se espalhado por outras cidades. Oeiras e Campo Maior erguiam resistência, muitos dos favoráveis à independência não tinham como se armar e enfrentaram os 1200 homens de Fidié em 13 de março de 1823. Cerca de 200 pessoas morreram às margens do rio Jenipapo, em uma das maiores resistências já vistas no País. Fidié saiu vitorioso, mas foi para Caxias-MA, em busca de reforços.³⁹

O extrativismo foi uma atividade bastante importante para o Piauí, depois de uma instabilidade política no século XIX. Segundo José Natanael Fontenele de Carvalho e Jaíra Maria Alcobaça Gomes (2007), a maniçoba, de onde se extrai o látex, foi uma das primeiras atividades extrativistas do Piauí, uma grande fonte de renda do Estado que entrou em declínio após a descoberta de outros produtos que a substituíram com mais eficiência e rapidez na produção. De acordo com os autores, a carnaúba foi tão importante quanto, pois da palmeira, tudo era aproveitável. Suas folhas forneciam o pó, matéria-prima para a cera de carnaúba, o fruto era usado na alimentação animal e o talo na construção civil, além disso, sua raiz tem propriedades medicinais.

No pós-guerra o extrativismo da carnaúba, do babaçu e da maniçoba entra em declínio.

É nos anos 1950 - quando a economia extrativa da maniçoba, da carnaúba e do babaçu, entra em franco declínio de suas exportações após a Segunda Guerra, e no momento também em que a política de desenvolvimento e integração nacional pretende alcançar e agitar todo o país - que o Piauí surge, de modo demarcado e estratégico, como espaço nordestino, que possuiria áreas naturalmente secas. Daí que se entende a ênfase na existência e no impacto da "seca piauiense", bem como o engajamento do senador Leônidas Melo na formulação de um enunciado que procurava chamar a atenção para o Piauí por meio da temática da pobreza, e, particularmente, da ideia de que se tratava do "Estado mais pobre" da nação. o tema da pobreza, com efeito, tinha uma relação com a própria dinâmica da economia

³⁹ Informações obtidas no site Piauí HP. Disponível em: <http://piauihp.com.br/?p=39>. Acessado em 23/04/2013

piauiense, tal como veio a se configurar no final dos anos 1940 e nos anos 1950 (RABELO, 2008, p. 7).

Para Odilon Nunes (2011, p. 85), o Piauí era um corredor de migrações, onde “os flagelados da seca, tocados pela fome”, passavam pela bacia do Parnaíba, porque está situada entre “as terras castigadas do Nordeste e as frescas e ubérrimas terras do Maranhão”. Percebe-se em seu discurso, a tendência para demarcar o Piauí no polígono das secas e inseri-lo no discurso construído para a região Nordeste. Não queremos afirmar que essa construção denota algo inexistente, mas demonstrar a necessidade de pertencimento a uma determinada identidade em construção.

Tido como espaço de passagem de retirantes e de gado, distante do Nordeste do açúcar e do cacau, o Piauí foi visto historicamente como uma simples zona intermediária entre o “Nordeste das secas” e a região amazônica. Nas divisões regionais que tentaram dividir os Estados brasileiros e ordená-los segundo características geográficas que seriam estanques, o Piauí representou uma dificuldade para este olhar organizador por ser definido como área de transição. Híbrido de Norte, Nordeste e Centro-Oeste, situado entre chapadões e vales, o Piauí, assim como o Maranhão, não possuía “localização” regional precisa. No final da década de 1930, ambos foram incluídos na região Norte; em seguida, na divisão regional de 1941, passaram a integrar definitivamente o Nordeste, mas com a reserva de serem chamados de 'Meio Norte' ou 'Nordeste Ocidental' (RABELO, 2008, p. 14-15).

Somente a partir da década de 1950, o Piauí passou a integrar o Nordeste unificado, e discursos de historiadores como Odilon Nunes passaram a justificá-lo baseado em características atribuídas ao Nordeste (RABELO, 2008).

Um espaço que nasce atrelado à economia extrativista e pecuária, que teve seu auge e declínio entre o final do século XIX e a segunda metade do século XX passa por constantes transformações, possui potencial para crescer. No entanto, as marcas de Estado esquecido após o declínio de sua economia perduram até hoje, na imagem que seu povo constrói de si (baixa autoestima piauiense) e na imagem que os outros Estados fazem dele. É importante conhecer um pouco de sua construção histórica e um pouco de como seu povo se constituiu.

3.2.1 O Piauí e a tradição histórica e cultural

Em função das concepções identitárias, é necessário compreender como um local se constrói, ou inventa suas tradições, na tentativa de entender as possíveis faces das imagens que compõem o mosaico identitário. De acordo com Giddens (2007, p. 49), “as raízes linguísticas da palavra ‘tradição’ são antigas. A palavra inglesa *tradition* tem origem no termo

latino *tradere*, que significa transmitir, ou confiar algo à guarda de alguém”. Mas ainda segundo Giddens, o sentido que adquiriu atualmente é recente, tem mais ou menos duzentos anos e teve origem na Europa. Para Giddens (2007) a tradição possui características como o ritual e a repetição.

A tradição é uma forma inventada de tentar dar continuidade a um passado que, certamente, não existiu daquela forma. É geralmente uma releitura do passado que incorpora questões relativas ao poder e não é imutável, pelo contrário, está sempre se reinventando a partir das ressignificações que recebe da sociedade (grupo) que a constrói.

E no Piauí, como essa tradição se constitui? Decerto, muito do que se fala sobre a constituição cultural piauiense é ligado à herança das fazendas de gado.

Por certo, a vida privada nas fazendas foi que determinou, por um longo período, desde a sua gênese, a atividade cultural no território piauiense. Com efeito, por longo tempo, as relações domésticas e produtivas nas fazendas, com suas divisões explícitas de atividade comercial, com sua lógica de divisão de poder, suas segregações sociais e raciais, geraram grande parte da experiência cultural, econômica e política do Piauí (FORTES SAID, 2003, p. 341-342).

Essa é uma das principais vertentes da formação cultural piauiense, mas há de se dar destaque também à cultura indígena, nativos que já habitavam a região antes da colonização e que foram expulsos violentamente, em sua maioria. É importante entender que essas foram apenas bases da constituição cultural de uma sociedade que mudou muito no decorrer dos séculos e continua mudando. Não se sabe ao certo quantas nações⁴⁰ indígenas realmente existiram no Piauí, mas segundo João Gabriel Batista (2011), é possível destacar quatro grandes nações, subdivididas em inúmeras tribos: *Jê (Acroá, Gueguê, Jaicó e Timbira)*; *Tupi (Tabajara)*; *Cariri (Tremembé)* e *Caraíba (Pimenteira)*.

É importante compreender que a expulsão da maioria das tribos indígenas não foi suficiente para que sua cultura desaparecesse da nossa formação. Muitos resistiram quando tentaram ajudar o “homem branco” a expulsar outras tribos, uma forma de sobreviver em plena guerra. A miscigenação também foi outro fator para que a algo da cultura indígena chegasse até a formação cultural piauiense.

Durante muito tempo ignorou-se a existência de índios em terras onde é hoje o Estado do Piauí, sobretudo porque essa população foi praticamente extinta na época da colonização, iniciada em meados do século XVII, por bandeirantes paulistas e baianos. Apenas há algumas décadas começaram a

⁴⁰ Classificação feita na divisão em grandes grupos, segundo João Gabriel Baptista (2010) em “função das características raciais (quando possível), da posição geográfica de contato, informações coevas e outros dados”.

aparecer estudos e pesquisas de alguns raros pesquisadores, e assim mesmo muito pouco difundidos, sendo conhecidos apenas por uma pequena parcela de estudantes, professores e pesquisadores interessados na História do Piauí. A organização deste livro de História dos Índios do Piauí, objetiva preencher uma lacuna na historiografia local e nacional, com a sistematização dos trabalhos sobre a temática para que possa afirmar categoricamente: existe sim uma história dos índios do Piauí e os índios do Piauí tem história (DIAS, 2011, p. 19).

Portanto, herança indígena também existiu, mas não foi a vencedora na narração da história do Estado. A tradição sertaneja se destacou nesse processo e todos os esforços se voltaram para uma construção histórica baseada nos costumes das antigas fazendas de gado. Claudete Dias é uma historiadora preocupada com essa “memória escondida”, para ela é importante ressaltar a participação dos índios na história do Estado.

Para Baptista (2011), traços culturais indígenas são muito visíveis, aparecem no nome dos municípios como Aroazes, Curimatá, Gilbuéis, Jaicós, Itaueira, Parnaguá, Parnaíba, Piracuruca; nos rios como Gurguéia, Uruçuí, Paraím, Piauí, Poty, Longá; nas lagoas como Ibiapaba, Pavaçu e nas serras Ibiapaba e Araripe. O autor cita também a influência na alimentação com a indicação ao “homem branco” de plantas comestíveis como o ananás, a mandioca, o milho, a batata, o feijão, o jerimum, o amendoim, a pimenta, o tabaco, as bananas, e as frutas como cajá, caju, mangaba, mamão e jenipapo. Na alimentação preparada, Baptista destaca a farinha, o beiju, o mingau, a canjica, a paçoca, a muqueca, dentre outros. Segundo Clarence (1991 apud BAPTISTA, 2011, p. 201), “o legado mais significativo do indígena à sociedade piauiense foi sem dúvida o tipo físico – o caboclo⁴¹ do Piauí tem de seus antepassados dos potis, gueguês, tremembés ou pimenteiras da cabeça aos pés”.

Na verdade, esse tipo de esclarecimento é necessário para estabelecermos uma cronologia e uma contextualização. Não tratamos disso aqui para moldar uma nova máscara identitária para a cultura piauiense, mas para entender como uma tradição se sobrepôs a outra – os colonos organizados em fazendas em oposição aos “nativos selvagens”. Em consequência, poderemos entender a constituição atual e as possibilidades culturais e identitárias no Estado.

Portanto, a tradição piauiense foi inventada com base na tradição sertaneja proveniente das fazendas de gado. Essa tradição surge como suporte cultural à formação do Estado, utilizando relatos que o grupo narrador da história elegeu como importantes para que a população se identificasse em torno de uma narrativa fundadora. De acordo com Benedict

⁴¹ Segundo Moysés Castelo Branco (2011), o caboclo era o mestiço nascido do branco com o índio, ou seja, da união entre gentio e sertanejo.

Anderson (2008, p. 56) “a nação é concebida como uma comunidade sólida, percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente”. Para ele, as nações são como “comunidades imaginadas”, onde as desigualdades não são importantes perante sua história, sua função é incitar o amor iludido da população concebendo uma profunda “camaradagem horizontal”.

É necessário deixar claro que não é nossa intenção dar conta da multiplicidade identitária do Piauí, até porque seria praticamente impossível diante das constantes ressignificações, interferências e hibridismos que suas representações sofrem ao longo dos anos. O que pretendemos é fazer um apanhado geral das principais formas de caracterizar o Estado e daquelas que possivelmente foram eleitas como as mais representativas. A percepção do Estado pelas outras regiões é necessária para que possamos entender como ele se configura externamente. Como a imagem que criou ao longo de sua construção chegou até os outros e como esses o representam.

Portanto, que seria a civilização do couro no Piauí? Se partirmos da descrição determinista de Renato Castelo Branco (1970, p. 43), o piauiense seria antes de tudo um vaqueiro, principalmente pelo meio em que se encontra, um “Estado-vale, onde 62% das terras são campos, caatingas ou chapadas cobertas de pastagens extensas a perder de vista, a geografia traçou, inflexível, o destino do homem”.

Essa é a teoria com base na qual a tentativa de identidade mais conhecida entre os paiuienses se desenhou. O gado entrou em terras piauienses no início de seu povoamento. De acordo com Luiz Mott (2011), o Piauí apresentava poucas possibilidades de desenvolver uma agricultura exportadora, e com a expansão da agricultura açucareira que estava carente de espaços em que se desenvolvesse a criação de gado e cavalos, era necessária a expansão para novos territórios onde essa cultura pudesse ser desenvolvida. Os sertões situados entre o rio Parnaíba e a Serra da Ibiapaba foram a alternativa para o desenvolvimento da pecuária.

Com o crescimento do rebanho, sobretudo no Nordeste oriental, o senhor do engenho sentiu-se atormentado com as constantes invasões do gado no canavial, conseguindo, através de Carta Régia datada de 1701, ato proibitivo para que o criatório não ficasse a menos de 10 léguas do litoral. Como a alternativa era o interior, as boiadas seguiram o curso do rio São Francisco e penetraram o sertão nordestino. O trajeto foi marcado por muita fome, sede, poeira e pelo conflito com o gentio. Bandeirantes, paulistas e, sobretudo, aventureiros, enfrentavam as tribos indígenas, dizimando-as e, como recompensa, adquiriam sesmarias da Coroa Portuguesa. Se as propriedades onde se plantavam a cana-de-açúcar eram verdadeiros latifúndios, as fazendas de gado eram maiores ainda. Para se ter uma ideia, os limites destas eram estabelecidos pelas marcas deixadas pelo gado. Se no engenho, a casa grande é imponente, rica, reproduzindo o estilo de vida do colonizador, na

fazenda de gado, o que distingue a casa do fazendeiro da do vaqueiro, é a cobertura. Esta, geralmente de palha, enquanto aquela é de telha (RÊGO, 2010. Não paginado).

Conforme José de Moura Rêgo (2010)⁴², há diferenças na hierarquia e no trato entre patrão e empregado nos Currais de gado, pelo menos nos primeiros anos da implementação das fazendas onde o fazendeiro e o vaqueiro trabalhavam harmonicamente. A civilização do couro é um termo cunhado por Capistrano de Abreu e reutilizado por Renato Castelo Branco, com o sentido de “pátria de vaqueiros”. Segundo Castelo Branco (1970, p. 44-45), “[...] o gado está para o Piauí não apenas como a maior fonte de riqueza e esteio de sua vida econômica. Mais que isto – o gado é a própria alma do Piauí”.

A pecuária sertaneja no Piauí iniciou-se no século XVII, com a colonização, e até hoje é recorrente. Castelo Branco (1970) afirma que uma das provas da importância desta atividade é o fato de muitos municípios terem nomes derivados da prática da criação de gado como: Campo Maior, Marruás, Curralinho, Pastos Bons. Muitas cidades e vilas se formaram em torno das fazendas ou currais.

Segundo Moysés Castello Branco (2011, p. 67), os caboclos se tornaram vaqueiros e tocavam o gado nas fazendas da região. Quando essa atividade decaiu, em meados do século XIX, a extração da cera de carnaúba e do coco babaçu fez os caboclos ocuparem-se “do corte da palha de carnaubeira e da quebra do coco no babaçual, a salários minguaos investidos na birosca do fazendeiro, em gêneros e trastes por preços especulativos”. Portanto, a agricultura extrativista e a pecuária foram o esteio inicial do Estado, não apenas no âmbito econômico, mas também na questão cultural e social.

É inegável que esse período marcou a economia e a sociedade piauiense durante muitos anos; influenciou a cultura, o folclore, as lendas da região, e principalmente, o modo de vida no sertão durante um longo tempo. No entanto, é uma cultura que atualmente não exerce mais tanta influência na população de modo geral. Em algumas cidades do interior, ainda se pode ver vaqueiros de profissão; há vaquejadas, corridas, festas de apartação que trazem à tona esses costumes. Mas esses festejos foram modificados e trazem diversas características dos rodeios norte-americanos, além disso, o vaqueiro hoje em alguns municípios foi se modernizando, deixando de montar cavalos para utilizar motocicletas, algo inevitável diante do livre acesso à informação e à rapidez das transformações.

Compreender o caráter dinâmico da cultura é entender como tradições diferentes podem se misturar. É necessário entender suas principais vertentes, por isso a explicitação da

⁴² Afirmções obtidas no site: http://www.piauihp.com.br/ciclo_do_couro.htm, acessado em 20 de junho de 2013

participação indígena na formação do povo piauiense e a marcante era das fazendas de gado. No entanto, a identidade cultural abarca muito mais do que essas influências de base; para Gustavo Fortes Said (2003), é inegável a participação dos elementos da cultura do gado nos costumes, folclores, expressões de fala, organização e divisão dos espaços. Mas não se deve dar a esse período o crédito único pela formação identitária do Piauí. Esse período não dá conta da multiplicidade e da instabilidade identitária do Estado.

Outro fator importante na constituição da sociedade piauiense foram as famílias.⁴³ Para Gilberto Freyre (1977), o modelo da família brasileira surgiu no Nordeste açucareiro; é resultado de uma adaptação da família portuguesa patriarcal. A formação dos primeiros núcleos de povoação no Piauí colonial convém para entender como as relações entre a economia, o poder e a sociedade piauiense se firmaram.

Segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz (apud BRANDÃO, 1999, p. 265), “a estrutura política conhecida por coronelismo, com vigência em todo o território brasileiro, durante a República, apoiava-se em grupos detentores do poder local que se haviam constituído com base nas parentelas, cuja origem remonta ao período colonial”. As famílias, o patriarcalismo e o coronelismo no Piauí também dominavam a economia; e com o passar do tempo passaram a dominar cargos de poder. Para Brandão (1999, 266), “também é consenso entre os estudiosos que o domínio da família no Brasil Colonial decorria da fraqueza do Estado”. No Piauí essa relação é nítida na história. Percebe-se que, de certa forma, estende-se até os dias atuais.

A supremacia política dessas famílias consolidara-se quando seus componentes passaram a concentrar a posse da terra e a ocupar os cargos da burocracia estatal. A hegemonia desses grupos de parentesco foi legitimada e aceita pela população local e pela Coroa, que não conseguia ou não se interessava em minimizar o poder e o prestígio monopolizados pelas elites rurais piauienses. (BRANDÃO, 1999, p. 267)

Por ser um local distante do grande centro do governo nacional, a Coroa não se importava muito com o que acontecia; desde que não ameaçasse de forma mais direta seu poder totalitário. No Piauí o poder era exercido de forma fragmentada, segundo Brandão (1999), os clérigos, os militares e principalmente os vaqueiros desempenhavam esse papel. Os vaqueiros, mandados pelos senhores da terra, e os criadores de gado ficavam a cargo da manutenção da ordem social.

⁴³ Entender família como uma instituição formada pelos pais, filhos e demais parentes. A família aqui tratada é a tradicional, onde o pai era o provedor a quem se devia respeito e temor, e a mãe era a dona da casa que cuidava dos filhos e marido.

Para Vicente E. L. Alves (2003), o isolamento inicial da população piauiense teve como consequência o pouco desenvolvimento de núcleos urbanos na região. Até o século XIX o “caráter dispersivo” da população ainda era nítido e a reunião em torno das fazendas de gado acabou por formar núcleos rurais em torno delas. Havia também muitas lutas entre sesmeiros⁴⁴ e posseiros⁴⁵ pela posse das terras que lidavam.

As famílias consideradas de elite na região eram as que possuíam propriedades rurais, e para manter o monopólio de poder tentavam unificar as famílias com casamentos entre primos e outros familiares para que o patrimônio e o status fossem mantidos.

Essas evidências indicam que no Piauí o casamento foi o elemento que deu configuração à elite colonial. Através dele eram selecionados e acomodados, no quadro familiar de elite, os indivíduos de fora e de dentro do conjunto de habitantes locais. O fato de a escolha de cônjuge nestas famílias ocorrer sempre entre pessoas pertencentes a determinados segmentos da sociedade permite entender o casamento como uma estratégia na formação de grupos sociais que se constituíram com base nos vínculos de parentesco, isolando-se, assim, do restante da população (BRANDÃO, 1999, p. 279).

Segundo as conclusões de Tânia Maria Brandão (1999), a história da família no Piauí indicava que a força do prestígio político era gerada nas relações familiares e a institucionalização desse poder foi definidor do comportamento econômico e político do Estado pelos séculos seguintes ao período Colonial.

3.2.2 As identidades do Piauí atualmente

Todos esses elementos constitutivos da formação social e cultural do Estado foram suficientes para criar imagens que o representem? Não há como afirmar que eles tenham sido os responsáveis pela formação das identidades presentes no Piauí atual. Mas a forma como foram compreendidos e ressignificados, ao longo dos anos, apontou imagens que já significaram algo e que hoje não passam de imagens de um passado saudoso.

Em entrevista à revista *Revestrés* (2012, n. 4), Teresinha Queiroz fala das disputas simbólicas na conjunção de significados ao Piauí. Ela comenta sobre a representatividade do vaqueiro que hoje é a imagem de um passado; a pecuária está modernizada, a era da carnaúba acabou, e se houvesse a necessidade de inventar um símbolo para o Piauí ela não saberia qual seria eleito. Teresinha Queiroz (2012, p. 12) percebe que “há um esforço de que haja uma doação de uma identidade para o piauiense. Essa é uma discussão muito antipática. Parece

⁴⁴ Donos das terras com Carta Régia de posse dada pela Coroa.

⁴⁵ Criadores que não possuíam as propriedades rurais que administravam.

que a gente é uma coisa oca e o governo precisa instituir uma identidade para colocar em nosso interior”.

A questão identitária também faz parte da busca de um diferencial para se destacar. A constituição identitária transita entre a diferença e a similaridade. No Piauí percebe-se que não há um movimento tão forte pela definição identitária, até porque isso seria tentar engessar algo que é mutável. No entanto, a tentativa de fixação de uma identidade histórica é utilizada por Estados, ou países para gerar um sentimento de nacionalidade e um aglutinamento de sua população em torno de uma narrativa fundacional.

A narrativa fundacional piauiense se deu em torno da entrada nessa região de bandeirantes, que implementaram fazendas de gado, disputaram terras com indígenas, e do orgulho pela participação da independência e por uma participação importante na economia nacional na era do gado e do extrativismo. Mas essa construção não mais se aproxima do momento atual do Estado. O que então faria parte da constituição identitária do Piauí atualmente?

Para responder a essa pergunta, seria necessário um estudo mais aprofundado das representações eleitas pela mídia, pelos intelectuais, pelos literários, pelos historiadores, e pelas instituições responsáveis pela construção de sentido predominante na sociedade. É claro que essas representações não ditariam uma identidade estanque, mas indicaria vertentes de sentido.

4 A TELENVELA BRASILEIRA, UMA INVENÇÃO TUPINIQUEM

Inventar como sinônimo de criar seria, segundo Fayga Ostrower (1999), condensar um novo entendimento em termos de linguagem, introduzindo novas ordens, formas e arranjos. Pensando assim, creditamos hipoteticamente como invenção⁴⁶ brasileira a telenovela, pois nasceu do rearranjo de produtos midiáticos ou de entretenimentos diversos.

Neste capítulo, veremos como a telenovela se desenvolveu no Brasil, até entendermos suas temáticas atuais, chegando ao nosso objeto de estudos – a telenovela *Cheias de Charme* da Rede Globo de Televisão.

Um fenômeno recente na história da mídia, esse produto aparece em um período onde a visualidade virtual se consolida. Após o cinema, a produção e a narrativa visual começaram a se modificar, adaptando-se aos novos meios de comunicação e entretenimento.

No Brasil, a televisão pode ter chegado mais tarde, mas muito das estruturas das narrativas visuais, que são a base para a elaboração da cena já se construíam por aqui. A telenovela possui filiação com o romance-folhetim, e para Renato Ortiz (1991) passou pela *soap opera* americana e pela rádonovela latino-americana. Poderíamos comparar sua composição visual com a estrutura dos quadrinhos que já eram feitos por aqui desde 1867. A primeira história em quadrinhos com diálogo foi feita no Brasil⁴⁷ por Angelo Agostini. As *cobranças*, contava a história de um cobrador que batia de porta em porta, mas era enganado por todos e voltava sem nenhum pagamento. As histórias em quadrinhos podem ter influenciado na narrativa sintética visual e na construção dos enquadramentos no cinema, o que consequentemente também foi utilizado na televisão.

Segundo Ortiz (1991), o folhetim se desenvolve no Brasil quase simultaneamente a seu surgimento na França. A primeira publicação é Capitão Paulo de Alexandre Dumas, pelo Jornal do Comércio, no Rio de Janeiro, em 1838. Em sua maioria são traduções, mas contam com alguns autores brasileiros como José de Alencar.

O folhetim é um tipo de narrativa literária seriada, feita para o entretenimento, que se enquadra em gêneros, como ficção, prosa e romance. Na França, os folhetins eram escritos seriadamente e no Brasil essa característica não era seguida “a risca”.

O que seriam as “óperas de sabão”? De acordo com Ortiz (1991), as *soap operas* surgiram no rádio norte-americano, na década de 1930, inicialmente atreladas às agências

⁴⁶ A afirmação em si necessitaria de uma verificação empírica mais aprofundada.

⁴⁷ Informação obtida no livro de Moya, Álvaro de. **História das histórias em quadrinhos**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

patrocinadoras do rádio, empresas, especialmente de produtos de limpeza e higiene pessoal, que queriam vender seus produtos às donas de casa. Se a compararmos com o folhetim, veremos que possuem características discordantes. As *soap operas* são seriadas, mas sua narrativa não possui um fim. Ela tem núcleos de histórias diversificadas que se desenrolam, mas não se encerram.

Segundo Renato Ortiz (1991), em Cuba os folhetins e as experiências de radioteatro chegaram ao ápice no ano de 1930, e somente por volta de 1935, em Havana, começam a surgir as primeiras radionovelas. Também patrocinadas por empresas de produtos de limpeza e higiene pessoal, Cuba teve importante papel na exportação desse produto midiático, além de artistas, diretores de rádio e histórias, chegando ao Brasil na década de 1940, como um produto importado, mas segundo Ortiz (1991), vindo pelas mãos de Oduvaldo Viana, diretor artístico da Rádio São Paulo, que descobriu o gênero em uma de suas viagens a Argentina.

A televisão chega ao Brasil na década de 1950, mas inicia-se com transmissões para poucos aparelhos, mesmo assim a TV Tupi lança em 1951, em São Paulo, a primeira telenovela brasileira, *Sua Vida me Pertence* de Walter Foster,⁴⁸ de 21 de dezembro de 1951 a 8 de fevereiro de 1952, com 15 capítulos. Wálter Forster, Lia de Aguiar e Vida Alves formavam o triângulo amoroso da história.⁴⁹ Foi nessa produção que o primeiro beijo da telenovela brasileira aconteceu, entre o casal da ficção Vida Alves e Walter Foster. Mudanças na linguagem nessa transposição para a TV foram necessárias, entre elas, a entonação da voz, a expressão corporal e facial durante a interpretação. Essa mudança dá início a uma nova linguagem híbrida que se compõe a partir do folhetim, do teatro, do rádio e do cinema. Assim, Ortiz (1991) destaca características que foram inspiradas nas radionovelas como a presença do narrador. As primeiras telenovelas possuíam um narrador que servia como uma ligação aos capítulos anteriores ao capítulo que se iniciava, era uma forma de relembrar aos telespectadores o que havia acontecido anteriormente. Algo como *cenas dos capítulos anteriores* ou, também, *cenas dos próximos capítulos*.

Entre tantas características, quais podemos eleger como as que representam a telenovela brasileira? Poderíamos citar várias, mas esse formato foi se modificando ao longo da história e, para entendê-lo, é preciso compreender essas fases.

⁴⁸ Ator e diretor de novelas do início da prática televisiva no Brasil.

⁴⁹ **De Noite Tem... Um Show de Teledramaturgia na TV Pioneira**, Mauro Gianfrancesco e Eurico Neiva, Giz Editorial, 2007.

4.1 Fases da telenovela brasileira

Surgindo como uma construção híbrida entre diversas mídias, a telenovela desenvolveu especificidades além das características em comum com os elementos de cada uma das mídias. Seu desenvolvimento como linguagem e produto visual se constitui a partir de fases delimitadas, segundo Ismael Fernandes (1987), a partir de telenovelas marcantes. Ismael Fernandes destacou três fases marcantes da telenovela que também são explicitadas por Anna Maria Balogh (2002). Vejamos a seguir essa divisão.

25499 – *Ocupado* que foi ao ar de 22 de julho a setembro de 1963, pela TV Excelsior, é a telenovela que marca a primeira fase, caracterizada, segundo Anna Maria Balogh (2002, p. 158), pela “importação e adaptação de textos mormentes latino-americanos, muitos deles já consagrados como sucesso em rádio novelas”. Esta telenovela conta a história de uma detenta,⁵⁰ que trabalhando como telefonista no presídio em que se encontra presa acaba atendendo a ligação de um homem pelo qual se apaixona instantaneamente. O homem se chama Larry e é advogado. Ele também se apaixona pela voz da moça, chamada Emily, mas nem desconfia de sua condição.

As telenovelas que seguem neste mesmo ano e na mesma emissora são: *Aqueles que Dizem Amar-se* e *Corações em Conflitos*, repetindo a ótica do melodrama. No ano seguinte, o sucesso fora *Ambição* (de março a abril de 1964) também da TV Excelsior, outro melodrama argentino. O gênero de telenovela já começava a se estabelecer como entretenimento, mas ainda causava reações de estranhamento à população, como o fato de uma das atrizes dessa telenovela ter quase apanhado na rua por causa de sua personagem malvada na história.⁵¹

A temática gira sempre em torno de amores impossíveis, com estruturas maniqueístas na narrativa.

O mundo do folhetim distribui de maneira inequívoca os atributos sociais e individuais, justiça/injustiça, fidelidade/infidelidade, amor/ódio. É como se o universo se estruturasse por antinomias, que nos lembram o sistema de “pensamento selvagem” dos povos primitivos. O herói sempre redentor ou mártir, por isso convive com o sofrimento e os obstáculos que a vida lhe coloca no caminho. [...] Os personagens folhetinescos estão distantes da realidade, vivem exageradamente os dramas cotidianos, transfigurando a vida pelo mistério. Neste sentido eles são mais arquétipos do que modelos que possam inspirar um determinado comportamento a ser seguido na sociedade (ORTIZ, 1991, p.47-48).

⁵⁰ Descrição encontrada no site teledramaturgia de Nilson Xavier. Disponível em: <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/ocupados.asp>. Acessado em: 15/06/2012

⁵¹ Ibid.

Ainda em 1964, um segundo período na telenovela se destaca a partir da telenovela *O Direito de Nascer* (TV Tupi). É um período que, segundo Ismael Fernandes (1987), é consolidado o folhetim televisual. Esta telenovela⁵² se passava em Havana, Cuba, no ano de 1899. A mocinha principal era Maria Helena de Juncal, filha de um dos homens mais importantes e poderosos de Havana, Dom Rafael Zomora de Juncal. A trama é baseada em um amor impossível entre ela e Alfredo Martins, filho de Dom Ramiro Martins, ex-sócio e inimigo do pai da moça. A telenovela também traz à tona temáticas pouco abordadas pela televisão à época, como maternidade fora do casamento e aborto.

Ainda nesse segundo período as telenovelas trazem enredos folhetinescos, ocorridos preferencialmente em países distantes; os personagens são claramente divididos de forma maniqueísta, os ambientes são inusitados, exóticos, de preferência com muito romance de capa e espada⁵³, entre outros (BALOGH, 2002, p. 158).

O Direito de Nascer foi um marco de audiência nas telenovelas, e um exemplo a ser seguido por outras emissoras, tanto que inaugura um período na linguagem telenovelistica. Ela ainda traz elementos do folhetim, mas já apresenta características que marcaram a narrativa televisiva, como o fato de o público saber de todos os mistérios antes dos personagens, sem surpresas, o expectador ficava torcendo para que tudo fosse descoberto logo.⁵⁴

De acordo com Ismael Fernandes (1987), o terceiro período foi marcado pela telenovela *Beto Rockfeller* de 4 de novembro de 1968 a 30 de novembro de 1969, escrita por Bráulio Pedroso, exibida na TV Tupi. Conta a história de Alberto ou Beto, um vendedor que mora num bairro de classe média baixa em São Paulo. Beto é um malandro que se faz passar por Beto Rockfeller, primo de um magnata norte-americano, para se aproximar da alta sociedade paulista.⁵⁵ Segundo Ismail Xavier (2010), *Beto Rockfeller* foi revolucionária também na interpretação dos atores, os exagerados gestos dramáticos passaram para uma forma mais natural de interpretação. Esta telenovela inaugurou uma representação mais próxima ao “modo de ser brasileiro”, também uma forma estereotipada de imagem. Com personagens da classe média paulista, com uma linguagem coloquial mais próxima à falada pela população.

⁵² Ibid. Informação obtida no site Teledramaturgia de Nilson Xavier. Disponível em: <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/direitonas65b.asp>. Acessado em 15/06/2012

⁵³ Um dos subgêneros dramáticos do teatro clássico espanhol do Século de Ouro. Em geral escrito em prosa, com enredos baseados em romances idealizados e desenganos amorosos.

⁵⁴ Informação obtida no site Teledramaturgia de Nilson Xavier. Disponível em: <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/direitonas65b.asp>. Acessado em 15/06/2012

⁵⁵ Ibid. Disponível em: <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/betos.asp>. Acessado em 15/06/2012

O herói está menos ligado à tradição maniqueísta do melodrama e muito mais próximo do caráter tido como brasileiro. A inovação de ordem dramática é respaldada pela de ordem tecnológica, como a adoção do vídeotaípe, que facilita a produção diária da novela e interfere na linguagem televisual permitindo um ritmo mais ágil. Embora Beto Rockfeller tenha sido exibida na Tupi, representa uma nova era de abasileiramento da novela, que teria seu momento de consolidação em outra emissora, conforme a cronologia estabelecida por Ismael Fernandes: ‘1970-1987: A Liderança Global’ (BALOGH, 2002, p. 158).

Essa fórmula descoberta de aproximação à realidade do espectador trouxe inúmeras possibilidades na criação telenovelistica. Essa telenovela abriu precedentes para outras emissoras investirem em histórias abasileiradas. A primeira foi a Rede Globo, que, em 1969, lançou *Véu de Noiva*, escrita por Janete Clair. Esta novela foi de 10 de novembro de 1969 a 27 de junho de 1970.

[...] na mesma época em que Emerson Fittipaldi despontava nas pistas de corrida, Janete Clair assumia sozinha a história da jovem humilde que se apaixona por um corredor de automóveis, dando adeus aos dramalhões supervisionados por Glória Magadan. O mundo de castelos, masmorras, calabouços, galeões espanhóis da Sra. Magadan foi substituído por imagens de um Rio de Janeiro luminoso, casa de campo em Petrópolis, autódromos movimentados (XAVIER, 2010. Não paginado).

Véu de Noiva tinha um cenário inovador, mas alguns elementos do melodrama continuavam imperando, foram mascarados pelo cenário, mas a mocinha sofredora continuava lá. Esse movimento de abasileiramento tomou corpo principalmente nessa emissora, que viu um grande mercado alavancado pela aproximação das histórias das telenovelas com histórias próximas ao cotidiano de seu público. A aposta da emissora foi tão grande que estabeleceu sua grade de programação em função da telenovela. Criou três horários para esta e conseguiu um público cativo para suas histórias. Uma estratégia que deu certo e fez de sua grade a mais assistida nas décadas seguintes, por isso se destaca até hoje como principal investidora em telenovelas.

As próximas telenovelas da Rede Globo de Televisão também seguirão essa premissa, a que surge concomitante à *Véu de Noiva* é *Verão Vermelho*, de 10 de janeiro a 17 de julho de 1970, escrita por Dias Gomes, a primeira ambientada na região Nordeste (podemos afirmar isso, porque a Bahia já fazia parte do Nordeste em 1970). Em *Verão Vermelho*, a história começa com o aniversário de 15 anos de Patrícia, no Iate Clube de Salvador. Patrícia é filha de Adriana e Carlos que haviam casado muito cedo, estavam infelizes e pensavam em separação. Até aí uma história comum, que poderia ser retratada em qualquer canto do País.

Pela primeira vez uma telenovela mostrava elementos da cultura brasileira, com signos e símbolos presentes na cultura popular, com Salvador como cenário. Dias Gomes retratou festas populares, mostrou a capoeira, e abordou o tema religião, enfatizando o Candomblé. Em uma tentativa de caracterizar o País com imagens de raízes populares e tradicionais, escolheram o Nordeste e este aparece como contraponto à modernidade mostrada em *Véu de Noiva*. Esta telenovela inaugura a construção de uma narrativa televisiva sobre o Nordeste, com as primeiras representações desta região.

4.1.1 Telenovela e estereótipos

As representações das telenovelas produzem significados influenciados pela experiência de vida de quem escreve e dirige, mas também influenciam na construção de sentidos. A representação da telenovela constitui uma linguagem que abrange imagem em movimento, sons e narrativas, nos quais os significados circulam.

Segundo Stuart Hall (1997), representamos o mundo por meio da linguagem, e o tornamos inteligível a partir do compartilhamento dos significados produzidos. De certa forma, a representação produz estereótipos. Para João Freire Filho (2004), a conceitualização de estereótipo costuma centrar-se no seu conceito-chave, que partiria do grego *stereós* (sólidos) + *typos* (molde, marca ou sinal).

No entanto, esse termo que inicialmente fora de uso tipográfico teve seu sentido alargado e é amplamente discutido pelos Estudos Culturais. Para Hall (1997), essa tipologia tem função além de generalizar ou delimitar uma característica, ela funciona como um meio de representação que garante a manutenção do *status*, em que as minorias continuam sendo representadas como subordinadas. O estereótipo é reducionista, e impede a concepção da pluralidade. Foi dito anteriormente que os estereótipos são parte da cognição humana e que servem como uma redução de significados para a compreensão do mundo. Entretanto, concordamos com Freire Filho (2004), quando este diz que seria limitante reduzi-lo e desculpá-lo em razão de uma condição humana.

A utilização de estereótipos está presente em todas as linguagens, e a cultura de massa também reitera esse uso. Ao destacar a telenovela como produto midiático que se utiliza de estereótipos, examinamos os motivos pelos quais são utilizados. A telenovela teria, segundo Ortiz (1991), uma “fórmula” para sua construção, mas essa fórmula tem sido questionada nos últimos anos. É notório o anseio do público por tramas cada vez mais dinâmicas e com personagens menos previsíveis.

Para Ortiz (1991, p. 141) “quando na história a ser contada é introduzida uma série de signos e sinais de realidade, isto tem por finalidade estabelecer uma ligação entre o que está sendo mostrado e certas situações da vida cotidiana”. Para ele seria ingenuidade acreditar que a telenovela pretende mostrar a realidade; ela exagera os detalhes dos cenários, dos figurinos, dos personagens, na intenção de chamar a atenção do telespectador e apresentar-lhe algo que ele possa identificar.

Se a telenovela tende a exagerar para representar o que considera realidade, é nítido que o estereótipo se apresenta como reforço desta condição. Se partirmos da concepção de Hall (1997) de representação, não há como confundir o mundo real (material) com o que é construído pela linguagem enquanto tentativa de simbolização desse mundo.

Na telenovela o uso constante de estereótipos não apenas caracteriza uma tentativa de aproximação com o que é conhecido pelo sujeito, mas a manutenção dos papéis. No livro e no documentário *A Negação do Brasil* (2000) de Joel Zito Araújo, há uma crítica à forma como o negro é tratado e representado nas telenovelas. A narração da forma como o negro é tratado na teledramaturgia surge sempre com papéis de menor destaque. No livro, Araújo (2000) elenca estereótipos que caracterizam os personagens dos negros durante a história das telenovelas; eles são a grande mãe (geralmente são domésticas, carinhosas e que dizem tudo o que pensam, fixando a ordem na narrativa); o escravo passivo (de início as telenovelas mostraram a abolição da escravidão como mérito dos brancos) que só passou a ter um papel mais ativo a partir da década de 1970; outro tipo de estereótipo é um mais atual o negro embranquecido (a representação da família negra de classe média, mas que não possui qualquer vínculo com a cultura negra e há o reforço da beleza branca como ideal).

Diante disso Joel Zito Araújo (2000) atesta a incapacidade de a telenovela de ser fiel na representação das minorias e repetir o que seria um discurso dominante.

O Nordeste também teve sua pluralidade delimitada pelos estereótipos na telenovela, desde sua primeira representação na telenovela *Verão Vermelho* (1970) até a mais recente *Flor do Caribe* (2013), que representa o litoral do Nordeste, possui a costureira vila de pescadores, os figurinos artesanais, alguns personagens primitivistas, entre outras características.

Em consonância com esse conceito, buscaremos compreender as representações da novela *Cheias de Charme* (2012), onde os estereótipos estão presentes, como se delimitam e como o Piauí enquanto Estado nordestino é representado.

4.2 O Nordeste e o Piauí nas telenovelas

Diante da nacionalização das telenovelas com incidência a partir do final da década de 1960, vemos surgir representações do que seria o povo brasileiro. Glauber Rocha é um dos exemplos desse tipo de representação, construiu no cinema brasileiro uma estética que denunciava os problemas do País. Mesmo diante da censura militar, Glauber fez filmes como *Barravento* (1962), **Deus e o Diabo na Terra do Sol** (1964), *Terra em Transe* (1967), entre tantos outros, que destacaram a pobreza no Brasil. Glauber usou muito a imagem do Nordeste para representar a pobreza e o primitivismo que desejava, e o elegeu como legítimo representante da estética da fome anunciada pelo Cinema Novo. Sua produção fazia parte do Cinema Novo, uma corrente estilística do cinema que primava pela temática nacional. Muitos outros diretores fizeram parte desse grupo como: Cacá Diégues, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, dentre outros.

Glauber Rocha inaugura a *Estética da Fome*, através de um manifesto publicado em 1965, em que explica a razão do Cinema Novo, que se baseia em uma política da fome, de conhecimento, de cultura, de arte, além de outras coisas que o Brasil carece. Inspirado pelos Estudos Culturais e talvez por Franz Fanon e Hommi Bhabha sobre a relação entre colonizador e colonizado, Glauber Rocha discorre sobre a dependência econômica, política e cultural do Brasil com os outros países.

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência. Este condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que às vezes inconsciente, às vezes não, geram no primeiro caso, a esterilidade e no segundo a histeria (ROCHA, 1965, p. 2).⁵⁶

Este cenário também contava com a política de Integração Nacional lançada em 1970 pelo Presidente Médici, seu objetivo era interligar o Brasil e promover o desenvolvimento das regiões menos favorecidas como o Norte e o Nordeste. Esse Plano de integração junto ao primeiro Plano Nacional de Desenvolvimento instituíram uma forte campanha de

⁵⁶ Tese apresentada durante as discussões em torno do Cinema Novo, por ocasião da retrospectiva realizada na Resenha do Cinema Latino-Americano em Gênova, jan. 1965, sob o patrocínio da Columnum. O tema proposto pelo Secretário Aldo Vigano foi Cinema Novo e Cinema Mundial. Contingências especiais forçaram a modificação: o paternalismo europeu em relação ao Terceiro Mundo - já verificados nos contatos com a África - foi o principal motivo da mudança de tom. A tese a rigor teria interesse para a Mesa-Redonda onde foi realizada. Foi publicada pela Cosac e Naify em 2004.

nacionalização para o crescimento do País. Para estimular o patriotismo, o governo empreendeu campanhas publicitárias fortíssimas, e introduziu, no currículo escolar, matérias como Educação Moral e Cívica, Organização Social e Política Brasileira (OSPB) e Estudo dos Problemas Brasileiros (EPB) (BENCINI, 2005).

Temos aqui um dos momentos de construção do sentimento de nação na história do País, não apenas no âmbito político ou econômico, mas no imaginário do seu povo. Uma comunidade em que se partilham certos princípios e valores. Segundo Benedict Anderson (2008, p. 32), “uma comunidade política imaginada – imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo soberana”. Ele destaca a fala de Ernest Gellner sobre o nacionalismo inventor de Nações onde não existem, para grifar a imaginação como algo predominante nessa invenção de nação, desviando o pensamento de Gellner que era a respeito de falsas aparências e não de criação.

Diante deste contexto, seria esperado que a telenovela se voltasse para esse ângulo. Como já vimos, no final da década de 1960, as representações do cotidiano brasileiro passaram a ser alvo das telenovelas. Novelas ambientadas em Minas Gerais como *Irmãos Coragem* (1970) de Janete Clair e *Minha Doce Namorada* (1971-72) de Vicente Sessa. O Estado de Santa Catarina aparece em *O Homem que Deve Morrer* (1971-72) de Janete Clair. Sem contar as inúmeras ambientadas em São Paulo e no Rio de Janeiro. Porém, onde o Nordeste se insere nessa representação?

Sua presença também é marcada a partir de 1970, na novela *Verão Vermelho*, mas só ganha corpo nas novelas da Rede Globo, em *O Bem Amado* de 24 de janeiro a 9 de outubro de 1973, escrita por Dias Gomes. Essa telenovela é o verdadeiro marco na representação do Nordeste pela televisão. Ambientada na cidade de Sucupira, litoral baiano, a telenovela inicia com a história do prefeito Odorico Paraguaçu, que tem como meta principal a inauguração do cemitério da cidade. Na esperança de finalmente inaugurá-lo, o prefeito arma diversas tramas para que morra alguém na cidade, até contrata um matador de aluguel recém-chegado à cidade – Zeca Diabo.

Essa foi a primeira telenovela em cores, apresentada no horário de 22h00. Era uma adaptação da peça teatral de Dias Gomes, *Odorico*, *O Bem Amado*, e *Os Mistérios do Amor e da Morte*. Segundo Nilson Xavier (2010), mostrava em sua narrativa algo que acreditavam ser genuinamente brasileiro. Utilizaram sotaque marcadamente forte baiano, dando início ao que seria convencionalizado mais tarde como o nordestinês tão repetido nos sotaques dos atores globais.

Essa telenovela foi uma das primeiras a encenar os estereótipos construídos para o Nordeste ao longo do século XX. Nela se via o coronelismo, configurado na figura do prefeito Odorico, o cabra macho, matador, cangaceiro, na figura do justiceiro Zeca Diabo. Há também a figura do homem cordial (figura representante do Brasil segundo Sergio Buarque de Holanda, mas que também configura o homem ingênuo nordestino), que é o caso do personagem Tião Borboleta, além da presença clara da religiosidade, com o padre e as beatas como figuras constantes nos capítulos.

Além dessas características que vemos representadas, o que se tornou frequente nas novelas ambientadas no Nordeste foi o Realismo Fantástico. O fantástico nas telenovelas provavelmente parte da literatura fantástica, que segundo Tzvetan Todorov⁵⁷ seria o estranho, o maravilhoso, hiperbólico ou exótico. Este termo também é entendido como algo que provém da imaginação e não existe na realidade. A literatura fantástica teve expoentes como E. T. A. Hoffmann, Laura Esquivel e Gabriel García Márquez. No Brasil, temos no século XIX, os principais representantes dessa literatura. Álvares de Azevedo, em *Noite na Taverna*, e Machado de Assis, com alguns contos, são os mais conhecidos.

No entanto, do século XX, poderíamos destacar autores como Mário de Andrade, com *Macunaíma*, 1928; Murilo Rubião, com “O ex-mágico”, em 1947, e, em 1953, “A estrela vermelha”; Ariano Suassuna, com toda a sua produção literária voltada para um Nordeste surreal, *Uma Mulher Vestida de Sol* em 1947, *O Auto da Compadecida* de 1955, entre tantas outras; Jorge Amado, com “Dona Flor e seus dois maridos” em 1966. Na produção telenovelística e além (em sua obra literária para o teatro), Dias Gomes se destaca com produções como “O bem amado”, “Roque Santeiro”, “O pagador de promessas” e “Saramandaia” – considerado pela crítica especializada o brasileiro mais representativo do realismo fantástico.

Jorge Amado teve muitos de seus livros adaptados para telenovelas, dentre eles: *Porto dos Milagres*, novela de Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares, exibida em 2001, inspirada em duas obras de Jorge Amado: “Mar Morto” e “A descoberta da América pelos turcos”; *Gabriela*, primeira versão exibida em 1975, escrita por Walter George Dust, foi inspirada no romance de Jorge Amado com o mesmo nome; *Tieta*, exibida entre 1989 e 1990, escrita por Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares foi baseada no livro “*Tieta do Agreste*”. Ariano Suassuna, teve diversos textos adaptados para a TV, mas apenas em séries.

⁵⁷Filósofo e linguista búlgaro radicado na França desde 1963 em Paris.

As telenovelas que sucederiam *O Bem Amadona* Rede Globo como representação de Nordeste e as que tiveram representações expressivas foram:⁵⁸

1 *João da Silva* - em 1974 - de Gilson Amado, Jairo Bezerra e Jamil El-Jaick, que não se passa no Nordeste, mas tem como personagem principal um nordestino que imigra para o Sudeste em busca de melhores oportunidades.

2 *Gabriela* - em 1975 - de Walter George Durst, baseada no romance *Gabriela Cravo e Canela* de Jorge Amado. Começa com a história do grande êxodo rural causado pela grande seca de 1925 no Nordeste. Gabriela é uma retirante faminta, ingênua e primitiva, que parte para Ilhéus, Bahia, em busca de trabalho e melhores condições de vida. Chegando à cidade vai trabalhar no bar do turco Nacib, onde é cobiçada por sua beleza, mas acaba tendo um romance com o dono do bar.

3 *Roque Santeiro* - em 1975 - de Dias Gomes, conta a história da população da cidade de Asa Branca no interior do Nordeste, que exalta um mito sobre um morador do local, Roque Santeiro. Segundo o mito ele era escultor de santos e morreu tentando defender a cidade de um bandido chamado trovoada. A população passou a lhe atribuir milagres, e a criar histórias sobre ele. Este mito torna-se uma fonte econômica na cidade por atrair turistas, até mesmo um filme sobre ele começa a ser rodado na cidade. A novela foi proibida de ir ao ar pela censura na noite de sua estreia e só pôde ser exibida dez anos depois, com atores novos e alguns do antigo elenco.

4 *Saramandaia* - em 1976 - de Dias Gomes, foi encenada na cidade fictícia de Bolebole, interior da Bahia. A trama gira em torno da disputa entre coronéis pelo nome da cidade, as tramas paralelas contam histórias surreais de personagens que soltam formigas pelo nariz, outro tem asas, outro que vira lobisomem, entre tantas outras histórias fantásticas.

5 *Sem lenço Sem documento* - de 1977 a 1978 - uma novela de Mário Prata que conta a história de Rosário, uma moça humilde que vai embora de Olinda, Pernambuco, em busca de oportunidades no Rio de Janeiro, onde suas três irmãs já trabalham como domésticas. Chegando lá vai trabalhar também como doméstica, na casa de Carla, onde conhece Zé Luis e se apaixona por ele.

⁵⁸ Descrições obtidas nos sites Teledramaturgia e Memória Globo. Disponível em: <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/home.asp> e <http://memoriaglobo.globo.com>. Acessados em: 20/06/2012

6 *Maria Maria* - em 1978 - de Manuel Carlos. A novela se passa no povoado Xique-Xique, na Chapada Diamantina, no centro da Bahia. Conta a história de Maria, uma moça que é trocada pela família por alguns mantimentos, em razão da fome e extrema pobreza em que se encontram. O tropeiro Ricardo Valério Brandão oferece comida a família, mas libera Maria do compromisso de partir com ele. Em seu caminho, o tropeiro não consegue esquecer a bela sertaneja. Quando chega a Xique-Xique se depara com uma moça idêntica à sertaneja que conhecera outrora, mas essa se trata de uma figura ilustre da cidade e o trata com desprezo. O tropeiro acaba provocando uma confusão e mata acidentalmente alguém, ele foge no momento em que a verdadeira Maria que ele conhecera chega à cidade após a morte de seus pais e com esperanças de encontrá-lo. No entanto, Maria passa a ser confundida com a moça rica da cidade, enquanto Ricardo se torna um homem amargo pelo que lhe acontecera.

7 *Coração Alado* - de 1980 a 1981 - uma novela de Janete Clair, que tinha como personagem principal, Juca Pitanga, um artista plástico pernambucano que vai para a cidade grande, inconformado com a falta de reconhecimento e mercado que sua arte tem na cidade em que morava. Juca vai morar no Rio de Janeiro e se emprega numa fábrica de cerâmicas, se apaixona por Viviam uma moça de classe média, mas é envolvido por Catucha, que vira *marchand* de suas obras e consagra sua arte na cidade.

8 *Terras do sem fim* - de 1981 a 1982 - novela de Wálter George Durst, baseada nos romances *Terras do Sem Fim*, *Cacau* e *São Jorge dos Ilhéus* de Jorge Amado. A história se passa em Ilhéus na Bahia e tem como pano de fundo a exploração de cacau na região. A família Badaró era uma das mais ricas da cidade e resolvia seus desafetos matando. Havia a disputa entre a família Badaró e coronel Inácio pelas terras da região de Saqueiro Grande.

9 *Roque Santeiro* - de 1985 a 1986 - novela de Dias Gomes pode finalmente ser apresentada, mas teve parte do elenco trocado.

10 *Tieta* - de 1989 a 1990 - uma novela de Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares, baseada no romance *Tieta do Agreste* de Jorge Amado. A trama narra a história de Tieta, uma jovem que é expulsa da cidade de Santana do Agreste, Bahia, pelo pai, por causa de seu comportamento não tradicional. Ela vai embora para São Paulo, e, ao retornar vinte e cinco anos depois, a cidade parece parada no tempo,

enquanto ela está rica, moderna e parece querer se vingar da família. Ela deseja chocar a cidade e a família com seu comportamento fora dos padrões.

11 *Pedra Sobre Pedra* - em 1992 - foi escrita por Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares. Passava-se na cidade Resplendor sertão baiano, na Chapada Diamantina. Conta a história de duas famílias que disputavam o controle político da cidade, os Pontes e os Batista. Há dois casos de romances entre as famílias, o primeiro entre Pilar e Murilo Pontes, que é abandonado por Pilar no altar da Igreja no dia do casamento dos dois, e vai embora da cidade revoltado com o que lhe acontecera. Vinte e cinco anos depois Murilo retorna à cidade de resplendor com seu filho Leonardo. Leonardo e Marina (filha de Pilar) se encontram e se apaixonam, mas seus pais já tinham reservado investidas para o cargo de prefeito para eles, e os dois são obrigados a disputar entre si.

12 *Renascer* - em 1993 - de Benedito Ruy Barbosa. Conta a história de José Inocêncio, um jovem fazendeiro que faz fortuna com cacau, em Ilhéus Bahia. Ainda jovem finca um facão aos pés de um Jequitibá rei e jura viver enquanto tiver ferro enterrado do facão. Ele se apaixona por Maria Santa e a desposa, tendo com ela quatro filhos, mas ela morre no parto do seu último filho fazendo com que o coronel José Inocêncio fique com raiva do filho por muito tempo. O coronel também disputa terras com outro coronel na cidade, Teodoro que é seu vizinho de fazenda.

13 *Tropicaliente* - 1994 - novela de Wálter Negrão. Em uma aldeia de pescadores de Fortaleza, Ramiro, o líder dos pescadores, reencontra seu amor de infância, Letícia, filha de um milionário, que agora viúva tem que cuidar do patrimônio e dos dois filhos. Ramiro está casado com Serena e tem dois filhos. Por ironia do destino sua filha Açucena se apaixona pelo filho de Letícia, Vítor.

14 *O Fim do Mundo* - em 1996 - texto de Dias Gomes, uma novela em 35 capítulos, contava a história da cidade de Tabacópolis, interior nordestino, onde o místico Joãozinho de Dagmar previu o fim do mundo. A população da cidade fica com medo das previsões e os acontecimentos que precedem a grande previsão ratificam a profecia de Joãozinho, causando pânico na cidade.

15 *A Idomidade* – 1997 - escrita por Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares. A trama se passa em Greenville, pequena cidade do Nordeste brasileiro, que foi colonizada por ingleses e mantém algumas palavras em inglês no vocabulário da população, além de

algumas tradições típicas. Conta a história de Helena, ela volta a cidade para recuperar a fortuna de sua família que foi perdida por seu tio num jogo de cartas para o forasteiro Teobaldo Faruk.

16 *Meu Bem Querer*- de 1998 a 1999 - novela de Ricardo Linhares, se passa na cidade de São Tomáz de Trás, no Nordeste brasileiro. A cidade é comandada por Custódia, uma mulher que há anos não sai de casa e que manda no prefeito, no delegado e até no padre e no pastor. Rebeca e Lívia, filhas do pastor disputam o amor do mesmo homem, Antônio. Ele ama Rebeca, mas é obrigado a se casar com Lívia por causa de uma armação da moça. Rebeca se casa com Juliano e no fim Juliano e Antônio descobrem serem irmãos.

17 *Porto dos Milagres* - em 2001 - de Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares. Novela baseada nos romances *Mar Morto* e *A Descoberta da América pelos Turcos* de Jorge Amado. A história se passa na cidade de Porto dos Milagres, litoral baiano. A trama tem como base a história de dois irmãos, Félix e Bartolomeu, Félix volta ao Brasil por causa de uma profecia cigana de que ele se tornaria rei nesse país. Ao chegar a Porto dos Milagres com sua esposa Adma ela mata seu irmão gêmeo Bartolomeu. Félix assume seu lugar e se torna o mandatário da cidade, mas a ameaça de um herdeiro de Bartolomeu faz com que Adma tente se livrar da mãe e da criança. A criança é colocada num barco para ser jogada ao mar, mas numa tempestade o barco vira e a cesta em que a criança se encontrava vai parar em outro barco onde uma mãe dava à luz a um filho morto. O marido retira a criança da cesta e o põe no lugar do seu filho que havia nascido morto, sua esposa falece logo após ver a criança. Guma cresce como filho de Iemanjá e mais tarde se apaixona por Lívia a sobrinha de Augusta Eugênia Proença de Assunção, a mulher mais importante da sociedade de porto dos Milagres.

18 *Da Cor do Pecado* - em 2004 - novela de João Emanuel Carneiro. Com a história de Preta uma moça que morava em São Luís no Maranhão, lá ela conhece Paco Lambertini, filho do milionário Afonso Lambertini. Os dois se apaixonam, mas ele é noivo de Bárbara e acaba sofrendo um acidente de helicóptero onde todos acham que ele morreu. Paco aproveita e tenta se esconder das cobranças e ganâncias do pai e da noiva; ele acaba se passando por Apolo Sardinha, um rapaz que foi perdido pelo irmão num naufrágio. Enquanto isso, Preta cuida sozinha do filho que teve com Paco, mas o rapaz não sabia de nada. Preta resolve procurar o avô de seu filho e vai para o Rio de

Janeiro, é quando ela acaba cruzando com paco disfarçado de Apolo e onde a trama se desenrola.

19 *Senhora do Destino* - de 2004 a 2005 - novela de Aguinaldo Silva. Trata da história de Maria do Carmo e seus cinco filhos. Ela morava na pequena cidade de Belém de São Francisco no interior de Pernambuco. Abandonada pelo marido, que sai de casa dizendo que ia ao Rio de Janeiro procurar trabalho, Maria do Carmo resolve ir com seus filhos à procura de seu marido, mas ao chegar no Rio se perde em meio a um tumulto, uma mulher se aproveita da ingenuidade de seus filhos e rouba sua filha mais nova, Lindalva. Maria do Carmo se desespera e passa vinte anos procurando sua filha, ela trabalha e consegue vencer na vida, além de criar seus filhos com dignidade. Enquanto isso Nazaré, a mulher que roubou sua filha usa o bebê para casar com seu amante; Lindalva é criada como Isabel, mas tarde passa a trabalhar no restaurante de seu irmão Viriato, é assim que encontra sua mãe Maria do Carmo.

20 *Cordel encantado*-em 2011 - escrita por Thelma Guedes e Duca Rachid. A novela conta a história de dois reinos na Europa, Seráfia do Norte e Seráfia do Sul, a união entre os reinos será selada com o casamento entre os dois herdeiros do trono, príncipe Felipe e princesa Aurora. Em uma viagem ao sertão brasileiro, em busca de um tesouro escondido por um antepassado do rei Augusto, sua família é vítima de uma emboscada, a rainha entrega sua filha a um casal de sertanejos antes de morrer. O rei volta para Seráfia, achando que sua família tinha acabado e esposa e filha estavam mortas. Enquanto isso Açucena cresce no sertão ao lado de Jesuíno filho do cangaceiro mais temido do sertão, o menino nem desconfia de sua filiação, eles ficam noivos. Em Seráfia, vinte anos depois o rei tem pistas de que talvez sua filha esteja viva e resolve voltar ao Brasil para procurá-la. A comitiva real chega à pequena cidade de Brogodó e causa alvoroço entre todos ao anunciar a procura pela filha do rei.

Essas foram as telenovelas que apresentaram personagens principais nordestinos ou que foram ambientadas em cidades nordestinas fictícias ou não, até o ano de 2012. Diante disso constatamos que estados como Bahia e Pernambuco são os mais retratados, mas existem alguns casos únicos, como em *Tropicaliente* (1994) e *Da Cor do Pecado* (2004) em que Fortaleza (CE) e São Luís (MA), foram representados. Segundo Xavier (2010), a novela *Tropicaliente* teve incentivo do governo do estado do Ceará que “mobilizou o setor hoteleiro e deu apoio em algumas despesas, como o aluguel de um helicóptero para as gravações em alto-

mar, ônibus, automóveis, jangadas e bugres. A exibição da trama aumentou o turismo no estado”.

Este era o cenário em que se desenhavam as representações nordestinas na televisão. Nesse cenário o único espaço cedido ao Piauí foi em algumas cenas na novela *Sete Pecados* (2007/2008), de Walcyr Carrasco, onde o milionário arqueólogo pai da Beatriz desaparece num acidente de avião em pleno estado, na região das Sete Cidades. Sua filha descobre seu paradeiro e vai atrás dele. As gravações foram no Parque Nacional de Sete Cidades, em Piracuruca, Norte do Estado. Segundo informação do jornal *O Dia* (MORAES, 2007) de 4 ago. 2007, ao então secretário de turismo Sílvio Leite, a produção do folhetim pediu autorização do Governo do Estado para utilizar o parque, ele comemorou a escolha da produção pelo parque porque esses dois capítulos em Piripiri e Sete Cidades poderiam estimular o turismo. Ainda segundo a reportagem, o secretário ressaltou que não se tratou de um acordo comercial entre a TV Globo e o governo do Estado.

As cenas mostram Beatriz e Dante à procura do pai da moça, eles o encontram trabalhando na lavoura, ele está desmemoriado e não reconhece a filha. Entre imagens da exuberância da natureza do local, após o encontro com seu pai, Flávio, Beatriz e Dante caminham junto a ele que vai montado num jegue, e contam sua história, enquanto o mesmo ouve atentamente. Eles o levam embora sem saber que foram seguidos pela vilã Ághata e sua trupe.

Outra investida na imagem do Estado do Piauí pode ser percebida na novela *Passione* (2010/2011), uma novela de Sílvio de Abreu, no horário nobre. Por um acordo com o grupo Claudino que patrocinou a novela, o Estado contou com algumas cenas gravadas em Teresina e em Sete Cidades. Mauro vem à cidade a trabalho e sua namorada Diana lhe faz uma surpresa, os dois aproveitam para conhecer juntos as maravilhas do Estado. Na representação de *Passione* não vemos elementos estereotipados da cultura nordestina, pelo contrário, a novela mostra Teresina modernizada e atual, mas erram ao mostrar uma cena aérea da Serra das Confusões, Sudoeste do Piauí e legendar como Teresina. Eles mostram a região como um paraíso distante da realidade para onde não querem voltar e vivem um romance no local.

A próxima novela a ter uma representação mais expressiva de Nordeste na TV Globo é *Cheias de Charme* (2012), escrita por Isabel de Oliveira e Felipe Miguez. Dessa vez o Estado escolhido é o Piauí, uma das protagonistas Jocileia Imbuzeiro Migon, em arte Chayene, nasceu em Sobradinho, litoral do Estado. Além dela, mais três personagens da cidade aparecem, Dona Epifânia Cordeiro de Jesus e seus filhos, Rivonaldo José do Cordeiro de Jesus e Maria do Perpétuo Socorro Cordeiro de Jesus. Todos são do núcleo cômico da novela,

que é bem extenso, pois se trata de uma novela do horário das 19h00 onde essa característica é predominante. Segundo Balogh (2002), o horário das sete na grade de programação da Rede Globo é reservado à experimentação, onde alguns autores inseriram novas linguagens ou romperam alguma estrutura sedimentada da telenovela. É nesse espaço que o tema muda do romance folhetinesco do horário das seis, com a clássica visão maniqueísta entre o bem e o mal, para a comédia urbana e o diálogo com outras mídias. *Cheias de Charme* também inova ao mesclar a linguagem da música e do vídeo clipe com a telenovela, além de inserir a Internet na trama. No quesito interatividade, os telespectadores tiveram a possibilidade de participar através de votações ou acompanhando movimentos lançados pela própria novela.

O caso inicial da relação constante da novela *Cheias de Charme* com a Internet foi quando o clipe das Empreguetes caiu na rede. O clipe não foi exibido no mesmo dia, ficou disponível apenas no site da novela. A estratégia gerou expectativa no público que não pôde acompanhar pela web. Nesse sentido, a emissora pressupôs que a maioria seria capaz de vê-lo na Internet, tanto que ele não era um bônus e sim um elemento guia da narrativa. O clipe recebeu milhares de acessos, e, na segunda-feira acabou o mistério para o telespectador, finalmente o clipe foi revelado na televisão. A relação dessa novela com a internet é constante, esse episódio foi o pontapé inicial, carregado de metalinguagem, onde uma linguagem fala sobre a outra de forma a transformar a narrativa em algo transversal, diversificada e rica em significância.

A novela é geralmente entendida no seu horário, no momento em que é apresentada pela emissora. *Cheias de Charme* inova com a relação transmidiática, pois consegue transcender seu horário. Isso em uma obra aberta é extremamente complexo. A relação com a Internet não é de um simples apoio, também não se trata apenas de acesso a mais publicidade, é uma maneira de levar o público a uma relação mais intensa, para que ele possa conhecer outros detalhes da narrativa.

Por fim, diante das inovações que o horário permite, algumas características ainda são presentes nessa telenovela, os estereótipos. Parte essencial dos folhetins televisivos, eles servem como pontos de identificação, local de segurança para o entendimento da narrativa. Ana Maria Balogh (2002, p. 167) afirma que, no que diz respeito aos personagens, há repetições de arquétipos⁵⁹ (o arquétipo para Edgar Morin - 1997 - padroniza e a partir das indústrias culturais os grandes temas romanescos transformam os estereótipos em clichês),

⁵⁹ Ver Edgar Morin (1997) e as relações arquetípicas. Os arquétipos de Morin (1997) foram citados aqui para uma aproximação do conceito de estereótipo que generaliza e rotula, identifica-se nas novelas, de modo geral, a tendência de usar essa estratégia para caracterizar e apresentar determinados contextos ao público de forma mais resumida.

como “a bela pobre, o vilão e a vilã que são muito, mas muito malvados mesmo e o herói lindo e bom”. *Cheias de Charme* apresenta alguns desses estereótipos e outros mais, como a empregada negra, as mocinhas pobres e batalhadoras, as vilãs ricas e mesquinhas. Ariscaríamos a dizer que essas representações são distorcidas, principalmente quando tentam representar identidades sociais (classes, gêneros, sexualidades, raças, etnias, nacionalidades); são modelos de imagem, comportamento e até características físicas, que delimitam algo que é plural.

5 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS: CATEGORIZAÇÃO, ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

A compreensão do resultado se faz possível a partir da escolha do caminho. O método escolhido para a análise da telenovela é a Análise de Conteúdo (AC), um conjunto de instrumentos metodológicos que vêm se desenvolvendo desde o século XVIII.

[...] desde o século XVIII, quando a corte suíça analisou minuciosamente uma coleção de 90 hinos religiosos anônimos, denominados Os cantos de São, para saber se eles continham ideias perniciosas, sem nenhuma prova de heresia encontrada (KRIPPENDORFF, 1990, p 15-16). A adoção regular da análise de conteúdo, entretanto, só veio a ocorrer no início do século XX, estando a serviço de vários campos do conhecimento (DUARTE; BARROS, 2008, p. 280-281).

Por ser herdeira do positivismo, com ênfase no quantificável, na regularidade, no mensurável, a AC foi vista nos últimos anos com um pouco de preconceito. No final do século XIX e início dos anos XX seu uso foi se consolidando quando o positivismo ainda era superioridade na ciência. A AC teve seu auge na Segunda Guerra Mundial, segundo Duarte e Barros (2008, p. 283), “nessa época 25% das pesquisas com esse método estiveram a serviço do governo americano [...]”. No entanto, após esse auge uma crise epistemológica se sobrepôs a seu sucesso e o reconhecimento de sua limitação como método trouxe mudanças importantes ao método.

A primeira mudança foi o reconhecimento de que a ênfase excessiva na quantificação não era suficiente para analisar um conteúdo, ou seja, a descrição e a quantificação não eram aceitáveis. Introduz-se a inferência que, segundo Duarte e Barros (2008, p. 284), é a “operação lógica destinada a extrair conhecimentos sobre os aspectos latentes da mensagem analisada”.

Atualmente a AC enfatiza não apenas os aspectos quantitativos, mas também os qualitativos. Esse método continua cumprindo a sistematicidade e a confiabilidade, mas segundo Duarte e Barros (2008), ocupa-se da análise de mensagens, assim como a análise semiológica e a análise de discurso.

Diante dessas características e da história do método, identificamos, entre as possibilidades de análise (seis categorias foram organizadas por Krippendorff – 1990: Sistemas, Normas, Índices e sintomas, Representações linguísticas, Comunicações, Processos

institucionais), a presença de índices e sintomas que são indicadores que permitirão constatar a presença de estereótipos de acordo com a hipótese levantada.

Os dados conseguidos na tabulação das cenas em que os personagens piauienses aparecem são: 583 cenas de Chayene, 453 cenas de Maria do Socorro, 175 cenas de Rivonaldo, 73 cenas de Dona Epifânia e 133 cenas de outros personagens que falam sobre os personagens piauienses. Dentre estas cenas, podemos perceber que a personagem que mais aparece é Chayene, em todos os capítulos ela está presente, com 143 capítulos houve uma média de 4,07 cenas por capítulo. Maria do Socorro ficou fora de 12 capítulos, contando com os 131 em que se faz presente, temos uma média de 3,45 cenas por capítulo. Rivonaldo não aparece em 51 capítulos, com uma média de 1,90 de frequência de cena nos capítulos em que participa. Dona Epifânia só aparece em 34 capítulos, e sua frequência de cena nesses capítulos é de 2,14. Já a frequência de personagens falando sobre os personagens piauienses é de 1,07. Essa frequência é baseada na divisão da quantidade de cenas pela quantidade de capítulos (a novela teve 143 capítulos).

Os capítulos analisados na pesquisa foram encontrados no site da novela hospedado no endereço da Globo.com. Os capítulos são hospedados de acordo com a data em que foram ao ar e divididos em cenas com legendas o que possibilitou uma boa leitura e acesso rápido a cenas específicas, já que o foco era o universo piauiense da novela. Contamos com uma tabela, que construímos a partir deste site, na qual relacionamos as cenas que serão analisadas.

Dentro do conjunto das técnicas da Análise de Conteúdo, a escolhida foi a Análise de Conteúdo Categorical, que, segundo Bardin (2011, p. 201), “funciona por operações de desmembramento do texto em unidades, em categorias segundo reagrupamento analógicos”. A análise de conteúdo categorial pode ser dividida, segundo Duarte e Barros (2008, p. 298), em “semântico (categorias temáticas), sintático (verbos, adjetivos), léxico (classificação das palavras segundo seu sentido) e expressivo (categorias que classificam as diversas perturbações da linguagem, por exemplo)”. Essa divisão deixa claro que a análise pertinente ao nosso trabalho é a semântica.

Diante desses dados, analisamos os textos, as imagens e o contexto (cenário e figurino) das cenas, essas são as unidades que serão anexadas ou não a determinadas categorias pelo critério da similaridade. A categorização semântica se baseia principalmente em dois eixos, o dos personagens nordestinos e o dos personagens sudestinos. No eixo Nordeste, definimos categorias como: patriarcalismo, coronelismo, cordialidade, tipo físico, cangaço, fome e seca; falta de instrução, irracionalidade ou primitivismo, religiosidade exacerbada e tradição. Em oposição ou complementação a esses temas temos as

características dos personagens do Sudeste: racionalismo, acesso ao estudo e ao desenvolvimento tecnológico, cientificidade, entre outros. Além dessas, houve a necessidade de acrescentar categorias referentes ao Piauí, especificamente relacionadas à constituição histórica do Estado, com base na cultura indígena, na cultura do vaqueiro e na valorização da família. Essas últimas categorias se fazem presentes para que haja uma análise da similaridade com a constituição da identidade do Estado ao longo da história, ou a constatação da inexistência da mesma e sua relação com outro tipo de interpretação.

É importante salientar que estas categorias não se engessam em conceitos. Cada uma delas pode ser ressignificada de acordo com o contexto apresentado pela novela. Por exemplo, a fome é representada não pela falta de comida, mas pela fartura e a constante vontade de comer de personagens como Chayene e Maria do Socorro. As categorias podem não estar tão explícitas em todas as suas características. Elas existem apenas para direcionar uma leitura, mas não são estanques.

A categorização envolve passos como o inventário e a classificação. De acordo com Duarte e Barros (2008, p. 298), “a primeira consiste em isolar o elemento, enquanto a segunda consiste em repartir os elementos, reunindo-os em grupos similares de forma a impor certa organização às mensagens”.

Fizemos a decupagem de 20 cenas (em anexo) referentes aos personagens Chayene, Rivonaldo, Maria do Socorro e Dona Epifânia, para avaliar mais especificamente algumas características. Essas decupagens se baseiam no método qualitativo⁶⁰ de Gaskell e Bauer (2002), para descrever a dimensão visual e a dimensão verbal numa cena. Essas decupagens estão em anexo. Escolhemos as cenas que foram gravadas no Piauí, e algumas cenas de Chayene. No entanto, todos os capítulos foram analisados e avaliados, a presença dos temas levantados, de acordo com a tabela em anexo. A frequência de cada tema será retomada nos tópicos relativos às categorias.

Definiremos melhor as categorias escolhidas adiante no texto, com o intuito de caracterizá-las e entender suas possibilidades e extensões. No entanto, no decorrer da análise, outros temas puderam ser identificados, além da ressignificação daqueles definidos anteriormente em alguns momentos.

Em referência ao Nordeste, temos inicialmente a categoria do patriarcalismo, relacionada ao Brasil Colonial, que, segundo Gilberto Freyre (2003, p. 78), “a sociedade

⁶⁰ Dimensão visual: relativa ao posicionamento da câmera, aos ângulos e ao posicionamento dos personagens. Tomadas de duas pessoas ou tomadas de grupo. Tudo isso com a localização do tempo. Dimensão verbal: diz respeito ao texto e a narrativa sonora.

colonial no Brasil, principalmente em Pernambuco e no Recôncavo da Bahia, desenvolveu-se patriarcal e aristocraticamente à sombra das grandes plantações de açúcar”. Gilberto Freyre pesquisou os engenhos de cana de açúcar em Pernambuco e relacionou o poder econômico e as constituições familiares dos principais chefes da elite econômica.

A família, não o indivíduo, nem tampouco o Estado nem nenhuma companhia de comércio, é desde o século XVI o grande fator colonizador no Brasil, a unidade produtiva, o capital que desbrava o solo, instala as fazendas, compra escravos, bois, ferramentas, a força social que se desdobra em política, constituindo-se na aristocracia colonial mais poderosa da América (FREYRE, 2003, p. 80).

A partir destes conceitos, constata-se que o patriarcalismo é uma constituição econômica que conduziu uma sociedade com base nos moldes familiares, em que o pai centralizava o poder, era o grande provedor da casa e dos trabalhadores a ele ligados. O patriarcalismo nordestino era rural, escravocrata e alimentava a economia da região de forma a traduzir uma dependência.

O coronelismo é outro fator marcante na constituição econômica e social de um Nordeste sertanejo que surge como uma categorização associada à atividade de pastoreio, criação de gado, caprinos, muares e cavalares. Os proprietários de grandes latifúndios tinham amplo poder econômico e social na região. O Piauí é uma dessas regiões onde o coronelismo perdurou por muito tempo.

A pecuária, implantada com o objetivo de prover alimentação para o mercado interno e como frente de desbravamento e colonização, desenvolveu-se em grandes fazendas ou latifúndios, transformando a posse da terra em algo centralizado nas mãos de uma pequena minoria de “coronéis”. Nesses latifúndios, desenvolveram-se, além do pastoreio, pequenas policulturas de subsistência, bem como algumas atividades extrativistas (NEPOMUCENO, PINHEIRO, 2010, p. 3).

Ao relacionar a constituição histórica do Estado do Piauí com essa categoria, podemos perceber semelhanças importantes, como a criação de gado, a posse de grandes extensões de terra, a ocorrência do extrativismo em determinado período da história da região.

Dentre esses temas que caracterizam identidades possíveis a respeito do Nordeste, a cordialidade é uma característica elencada por Sérgio Buarque de Holanda como algo próprio do povo brasileiro. Segundo Ferreira (2013), a palavra cordial significa afetuoso, amoroso, sincero e franco. Mas não se trata aqui da referência a um povo tranquilo, receptivo e ordeiro. Não basearemos essa categoria no significado do dicionário, mas sim no utilizado por Sérgio Buarque de Holanda em seu livro *Raízes do Brasil*. O Homem cordial de Sergio

Buarque de Holanda não consegue distinguir o público do privado, relacionando-se sempre como se estivesse em família. Entretanto, devemos entender que:

O Estado não é uma ampliação do círculo familiar e, ainda menos, uma integração de certos agrupamentos, de certas vontades particularistas, de que a família é o melhor exemplo. Não existe entre o círculo familiar e o Estado uma gradação, mas antes uma descontinuidade e até uma oposição. A indistinção fundamental entre as duas formas é prejuízo romântico que teve os seus adeptos mais entusiastas durante o século XIX (HOLANDA, 1995, p.141).

Segundo Buarque de Holanda (1995), o homem cordial é aquele que reage intempestivamente de acordo com seu coração, não reage de forma racional e sim de maneira mais impulsiva. Não respeita limites hierárquicos, busca a proximidade e a intimidade através de contatos amistosos, trazendo certa informalidade às relações.

A irracionalidade ou o primitivismo foi contada em diversos romances regionalistas, utilizados por escritores do Nordeste na década de 1930. O exemplo mais notório é *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos. Na obra, o autor mostra o protagonista Fabiano como um homem rude, brutalizado pela vida no campo, há uma animalização do ser humano, e ele age instintivamente.

Em *Vidas Secas* vários os exemplos dessa verdadeira bestialização do ser humano. De início, basta rememorar que durante toda a narrativa, são pouquíssimos os diálogos entre os integrantes da família. Ao invés de conversas, a comunicação entre eles era efetivada, sobretudo, por meio de gestos e sons guturais. No capítulo primeiro, é bastante ilustrativa a seguinte passagem, vivenciada por sinha Vitória⁶¹: "*sinha Vitória estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com sons guturais que estavam perto*" (IBRAIM, 2009. Não paginado).

O cangaço foi um tipo de banditismo reacionário à falta de alcance da justiça e da atuação da federação no sertão nordestino entre o final do século XIX e início do século XX. Com a constituição de uma estrutura política, econômica e social injusta, na qual a violência e a ignorância dominavam, logo uma nova forma de justiça começou a imperar no sertão. O poder concentrado nas mãos dos detentores das terras e a desigualdade em relação aos demais causou o surgimento desse tipo de banditismo que saqueava fazendas, sequestrava coronéis. Viviam como nômades e espalhavam o medo pela região sertaneja. Segundo Durval Muniz de Albuquerque (2011), o cangaço agrega valores de macheza, valentia e violência ao sertanejo nordestino, criando, de certa forma, mais um estereótipo para a imagem do Nordeste.

⁶¹ Ver em RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 87.ed.São Paulo: Record, 2002. p. 10.

Outra característica que marca o Nordeste é a seca, um fenômeno da natureza que depende da influência da Zona de Convergência Tropical. Segundo Antônio Carlos Fon (1994), é um anel de ar que envolve a Terra, próximo à linha do Equador. Ele credita à variação da temperatura nas águas no oceano na região equatorial, entre as águas do Atlântico Norte e do Sul (variação entre 26° e 29°), a diferença entre um “inverno” chuvoso ou seco. No Nordeste, o inverno é a estação das chuvas que ocorre nos meses de verão e outono, de janeiro a março. A região do polígono da seca se estende por uma área de 947 150 km², entre o Norte de Minas Gerais e o Sul do Piauí.

Um fenômeno econômico e social que afeta a agricultura de subsistência, a seca afeta também a produção destinada a venda e exportação, tanto na pecuária quanto na agricultura. Consequentemente, os impactos econômicos são grandes, na diminuição de ofertas de matérias-primas, na redução da disponibilidade de água para as indústrias, entre outras questões. No quesito social há uma redução da renda familiar e consequente diminuição do consumo que causa, entre outras coisas, déficit alimentar e comprometimento da saúde. Muitas vezes provoca um êxodo rural, na tentativa de sobrevivência em lugares com outros tipos de empregos, como a zona urbana, causando um inchaço da população nos grandes centros.

Outros estereótipos estabelecidos sobre o Nordeste, como a fome e o tipo físico, também são influenciados pela seca. A fome causada pela baixa na produção agrícola e pecuária, e o tipo físico condicionado exatamente pela privação de alimentos. O tipo físico característico relativo ao estereótipo criado de nordestino é alguém de baixa estatura e pele queimada de sol, corpo franzino como na imagem do quadro *Os Retirantes* (1944) de Cândido Portinari. A falta de instrução também é consequência da seca, na relação entre a desnutrição e o baixo rendimento escolar. Além disso, há o estigma da pobreza que também revela um baixo investimento em educação. Esses fenômenos existem, mas por causa da estereotipia acabam se tornando uma imagem unificada de uma região rica e diversa, tanto social, quanto economicamente.

A questão da religiosidade exacerbada é latente na concepção cultural do Nordeste. Desde a época da colonização e das missões jesuíticas, o cristianismo se configurou como principal vertente religiosa do País. Com a chegada dos escravos para trabalhar nas plantações e nos engenhos, houve um sincretismo⁶² entre a religião que imperava aqui e a trazida por eles. As crenças indígenas transformaram-se em lendas para a maioria da população e a

⁶² Sincretismo: “fusão de diferentes cultos ou doutrinas religiosas, com reinterpretação de seus elementos”. Significado religioso extraído do dicionário Houaiss.

constituição religiosa na região passou a ser uma mistura das crenças dos povos que aqui habitaram, com a predominância cristã, mas a presença do candomblé é forte, principalmente na região da Bahia.

O nordestino é visto como apegado à religião principalmente pela imagem de sofrimento com a qual é conhecido (seca, fome, doenças, pobreza). O alento para essas dores é encontrado na fé e na religiosidade. Um exemplo dessa imagem construída pode ser detectado na música *Asa Branca* (1947) de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga: “Quando olhei a terra ardendo / Qual fogueira de São João / Eu perguntei a Deus do céu, ai / Por que tamanha judiação? [...]”.

Nelinho foi outro compositor de extrema relevância no cenário da música nordestina. Com a música *Súplica Cearense* de 1967, ele revelou outro flagelo que atacava a população daquela região, a chuva excessiva. O estereótipo presente na música também é o relativo à religiosidade: “Oh! Deus / Perdoa esse pobre coitado / Que de joelhos rezou um bocado / Pedindo pra chuva cair sem cessar / Meu Deus! / Será que o senhor se zangou? / E só por isso o sol se arretirou / Fazendo cair toda chuva que há. [...]”.

A relação entre Nordeste e tradição cultural é algo reafirmado em diferentes mídias; a televisão já repetiu e já ressignificou essa relação. A tradição como sentido de permanência marcou presença na tentativa de invenção de uma identidade nordestina. O regionalismo literário é um exemplo claro desta construção.

O romance regionalista existe desde o século XIX tendo como principais expoentes, a partir da revolução de 30,⁶³ José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Ariano Suassuna, João Cabral de Melo Neto, dentre outros que tentaram discursar sobre e pelo Nordeste. O regionalismo na literatura surgiu por influência do romantismo. Os autores supracitados trataram do tema sertanista, ou seja, que tinha o foco voltado para o interior do Brasil em oposição ao urbano. O tema sertanejo era uma tentativa de mudar o foco central identitário brasileiro do indígena para o sertão como símbolo de autenticidade nacional.

José Américo de Almeida com seu romance *A Bagaceira*, de 1928, é um marco romance regionalista no País. Aborda os horrores gerados pela seca, enfatiza o êxodo e os desmandos dos senhores de engenho. A história se passa no sertão paraibano no período de forte seca (1898 a 1915). A obra apresenta visões divergentes que representavam o dilema vivido pela sociedade à época, o sertanejo e o tradicionalismo, o senhor de engenho e o

⁶³ Movimento revolucionário que derrubou a república velha.

autoritarismo, o jovem da cidade que traz a modernidade, tudo isso entra em conflito no campo.

As categorias apresentadas são identificadas nas cenas da novela *Cheias de Charme* a partir de uma tabela onde as cenas com os personagens piauienses e as cenas em que se fala sobre eles foram destacadas. Todas essas características marcaram, em algum momento, a constituição de um imaginário sobre o Nordeste. Símbolos que constituíram diversos estereótipos que, mesmo diante dos atravessamentos, dos embates e da hibridização cultural, perduraram. Dentre essas cenas, separamos aquelas que se enquadravam nas categorias, após uma análise dos temas presentes tanto no texto quanto no cenário e figurino. Encontramos entre os 143 capítulos quase 50 capítulos em que os estereótipos (aqui eleitos) se encontram presentes, sem contar com um que está presente em todas e que não foi elencado como categoria: o sotaque homogeneizado. Apesar do esforço dos atores em introduzir expressões típicas da região, não conseguiram passar um sotaque parecido com o das pessoas nativas de Sobradinho. Fábio Lago (Rivonaldo) falava mais parecido com um sotaque baiano, Cláudia Abreu (Chayene) se esforçava em anasalar as frases e omitir final de palavras como “falano” ao invés de falando, mesmo assim seu sotaque era forçosamente uma mistura de expressões piauienses, com o sotaque mais típico do Sul do Piauí que não é falado na região de Sobradinho. Titina Medeiros (Maria do Socorro) e Ilva Niño (Dona Epifânia) foram as que chegaram mais próximo do sotaque piauiense, mas não deixaram de lado alguns exageros.

5.1 Categorização e interpretação

Com as temáticas apresentadas anteriormente, veremos agora a exemplificação de sua presença nas cenas da novela com a descrição de alguns trechos a partir de sua categorização. Destacaremos o contexto (cenário e figurino), o texto e a imagem (construção da cena). Partindo da descrição para a interpretação, utilizaremos o método qualitativo com base na análise de conteúdo temática ou categorial.

Diante das etapas elencadas por Bardin utilizaremos aquelas que correspondem à análise de conteúdo categorial semântica que são: a organização da análise, categorização, inferência e interpretação dos dados.

Inserimos comentários feitos pelos produtores da novela em algum momento da interpretação para o entendimento de suas construções do universo piauiense na novela. Neste sentido, procuramos entender as imagens ou textos analisados como material semântico, como

um produto que reúne marcas dos modos como foram planejados no contexto midiático e como foram influenciados pela história social e pelo sistema de produção da cultura.

A análise de conteúdo categorial nos permite perceber padrões de repetição semântica, contudo, abre espaço também para interpretações polissêmicas, não fecha os sentidos diante da padronização, mas enxerga possibilidades plurais. Durante a análise, podemos perceber a presença das categorias apresentadas anteriormente. Quais delas se confirmaram e quais se excluíram ou se ressignificaram? Essas perguntas serão essenciais na análise dos resultados.

-Patriarcalismo

O patriarcalismo é modelo econômico e social em que a figura do patriarca aparece como ser detentor de todo o poder, determinado pelo respeito de sua figura de chefe familiar e pela dependência econômica dos agregados que trabalham para ele. Esta é a definição mais conhecida, mas não a identificamos dessa maneira nas cenas da novela. O que definimos são algumas de suas características no quesito comportamental para identificar nos personagens estudados.

Entre os 143 capítulos, a frequência deste tema é de 105 vezes. Se considerarmos a figura de Chayene como chefe detentor do dinheiro, onde sua palavra é lei, e tutela a vida de seus empregados. Podemos perceber que, no quesito cuidar de seus empregados, a personagem Chayene é exageradamente escravagista. Seu trato com os mesmos se assemelha mais a um senhor de escravos.

Podemos concluir isso a partir de cenas como a que ela está diante do tribunal e Elano, advogado de Penha (ex-empregada de Chayene), fala para a juíza como era o tratamento dispensado à Penha na casa da cantora (cap. 28 de 17/05/12): “Esse tipo de comportamento, Meritíssima, esse ato de violência nos remete a uma mentalidade escravocrata. Não podemos admitir que, nos dias de hoje, um cidadão, trabalhador, honesto, saia de sua casa para ser agredido no ambiente de trabalho. Um gesto de covardia, um gesto de abuso de poder”.

É notório que a novela tem como mote principal a causa do trabalho doméstico. Chayene, como vilã da trama, é colocada como a personagem capaz de uma ação como essa. Não podemos misturar o caráter da personagem com a região ao qual pertence, mas é possível enxergar nela traços de uma política que permeou todo o Brasil e que ficou marcada no Nordeste e Norte de Minas Gerais, pela presença das grandes fazendas e pela ênfase dada na literatura histórica.

Em uma cena anterior (cap. 11 de 27/04/12), Chayene conversa com Laércio (seu ex-marido e agora funcionário) sobre o início de sua carreira, e ele relembra que antes Chayene trabalhava para ele na Banda Leite de Cobra. Chayene revida dizendo que ficou maior que a banda, comprou-a dele, e agora Laércio é que trabalha para ela; ou seja, ela criou uma relação de dependência, e suas relações próximas são todas baseadas na manutenção dessa hierarquia, na qual ela paga a quem está ao seu redor.

-Coronelismo

Esta temática é muito parecida com a primeira, diferenciando-se na localização espacial, pois acontecia no sertão do Nordeste, e era associada à detenção de grandes extensões de terra para atividades de pastoreio. No Piauí, a recorrência dessa categoria era forte, já que o início de sua colonização se deu a partir de fazendas de gado e de caprinos. Mas onde poderíamos identificar características relativas a esta prática na novela?

A “prática do mandonismo”, na qual o coronel tinha de ser obedecido em seus desejos é o que parece mais próximo das práticas da personagem Chayene. Os outros personagens piauienses como Rivonaldo e Maria do Socorro reforçam a característica de uma população passiva diante dos desmandos dos detentores do poder. A força do coronelismo era maior nas regiões agrícolas, nas quais o povo tinha poucas possibilidades de emprego fora da agricultura. Chayene, Rivonaldo e Maria do Socorro saíram da mesma localidade no Piauí, mas apenas um deles conseguiu ficar rico no Rio de Janeiro. Essa temática aparece com bastante frequência, são 223 vezes em 143 capítulos.

O coronelismo também se distingue pelas alianças políticas. Para Rejane Vasconcelos Accioly Carvalho (1987, p.193), “o coronelismo sempre expressa um compromisso ou pacto entre o poder local privado dos coronéis e o poder público da sociedade política mais ampla, sintetizada no Estado Nacional”.

Podemos identificar, na telenovela, o momento em que as forças da elite do Condomínio Casa Grande⁶⁴ (mais uma referência ao poder escravocrata velado nas relações capitalistas) se reúnem na casa de Chayene para organizar uma luta contra determinados comportamentos das empregadas domésticas. Vejamos no diálogo a seguir (cap. 65 de 29/06/12, com duração de 6’ 17’’):

⁶⁴ Nomenclatura que remete ao livro *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre.

Dona Máslova: – Queridas temos que decidir a nossa pauta. Temos que decidir qual será o choque de ordem que vamos dar aqui no condomínio!

Chayene: – Isso mermo, nós temos é que domesticar essas domésticas! Patroetes vamos acabar com a farra dessas selvagens!

Sônia: – Exatamente! Apoiadíssima! Meninas vocês fizeram o dever de casa, né? Já trouxeram as novas ordens, as novas regras para o condomínio Casa Grande, sim?

Branca: – Sim, claro! Fizemos. Bom, meninas, eu proponho acabar com aquela turma de desavisados que ficam o dia inteiro no seu Messias fazendo fofoca!

Sônia: – Apoiadíssima! E proponho mais uma moção de repúdio ao seu próprio Messias. Ele é um incitador das massas!

Dra. Lygia: – Senhoras me desculpem, é a primeira reunião que eu participo, me esclareçam, por favor. Vocês estão votando o quê?

Dona Máslova: – É muito simples Lygia! Nós, na última reunião, decidimos por um estatuto mais rígido no nosso condomínio, porque achamos que o outro era livre demais e deixava muito em liberdade essa gatinha.

Sônia: – Exatamente, e nós ficamos de trazer de casa ideias e sugestões para o estatuto novo.

Branca: – Eu, por exemplo, proponho que nas dependências do condomínio, nas áreas comuns do prédio, os empregados tem que ser obrigados a usar uniforme.

Sônia: Eu apoio, sou totalmente a favor do uniforme. O uniforme não mistura as coisas, ele deixa bem claro quem é quem, não é verdade? Agrega valor, um empregado uniformizado, um segurança de terno e gravata é outra coisa.

Dra. Lygia: – Vocês não podem exigir uma coisa dessas é completamente contra a lei.

Sônia: – A lei rege do portão do condomínio para fora, aqui dentro quem dá as cartas somos nós, porque aqui é uma propriedade privada, querida!

Branca: – Se não podemos mudar o mundo, nós mudamos o Casa Grande!

Dra. Lygia: – Branca, isso não é verdade! As ruas do condomínio são logradouros públicos, regidas pelas leis. Então nós, dentro da nossa casa, também estamos sujeitos às legislações.

Chayene: – Sabe o que é gente, eu vou explicar. É que tubaroa é muito apegada às leis, mas eu quero agora ouvir mais ideias para nosso estatuto.

As patroas continuam a reunião confabulando absurdos ainda maiores. Chayene, como anfitriã, apoia todas as ideias, e, antes do final da reunião, Dra. Lygia se retira, acusando as vizinhas de preconceito e até de atitudes criminosas. O resultado da reunião é uma música composta por um espião que Chayene contratou para participar da reunião e ter ideias a partir das discussões levantadas. A música é Vida de Patroete, a letra possui trechos como:

A roupa ta um lixo, a comida é o ó, a casa ta que é de dar dó / Ela ganhou aumento eu ganho ingratidão / Essa curica é sem noção! / Minha vizinha quer alguém que dê um jeito nas crianças/ Use uniforme e faça as compras/ Só que as empreguetes não tão nem aí/ Ficam no mercado só de ti ti ti.

Este tipo de comportamento abusivo, baseado nas distinções hierarquizantes, é retrógrado e remete às práticas coronelistas do interior do Brasil, mas também pela herança de um passado não tão distante, no qual as políticas sociais e econômicas favoreciam determinada parcela da população. Este tipo de comportamento ainda é bastante presente. A novela das sete, na Rede Globo, tem como característica o uso do humor e do exagero como forma de caricatura. Essa cena demonstra a caricatura de um comportamento que ainda existe, de forma velada ou não. Em outro capítulo do dia 16 de junho de 2012, a frase “patroetes unidas em defesa da hierarquia” é dita em outra reunião da Liga das Patroas do Condomínio Casagrande, reafirmando a posição colonialista.

Chayene possui todas essas características, mas analisando a cena percebemos que as outras patroas do condomínio partilham desta posição. Essa não condiz com uma distinção apenas regional, mas com uma característica do Brasil pós-colonial. No entanto, a posição do Nordeste é destacada pela imagem de atraso que se tem dessa região.

-Cordialidade

Esse estereótipo não é especificamente nordestino, mas configura uma característica que historicamente se basearia na herança portuguesa, indígena e negra. Uma mistura que tem muita presença na região Nordeste do País.

Por sua vez, esse perfil nos remete inicialmente a algo bom, mas esse conceito tem dois lados que se baseiam no instintivo, na base do homem que segue seu coração com ações que variam entre o bem e o mal. Inicialmente poderíamos pensar que o homem cordial é aquele que representa uma pessoa de fino trato, obediente, passivo, um boa praça. Esses traços representariam Rivonaldo, entre os personagens piauienses. Por outro lado, se seguirmos a definição de Sérgio Buarque de Holanda (1995), entenderemos exatamente o contrário, o homem cordial é aquele que não segue as condutas sociais. Está sempre buscando uma aproximação, uma familiaridade, se porta em todos os ambientes como se estivesse lidando com pessoas próximas. A anarquia e a incapacidade de organização sólida é seu símbolo.

Deste modo, que personagem entre os piauienses é o mais anárquico? Maria do Perpétuo Socorro Cordeiro de Jesus, irmã de Rivonaldo, veio do Piauí para trabalhar no Rio de Janeiro, mas seu sonho é ser amiga (*personal colega*) de Chayene. Socorro começa trabalhando na casa dela, em seguida se aproxima de uma forma que faz a cantora acreditar que a considera como irmã, até consegue roubar seu lugar em determinado momento da trama. Socorro se vê alienada na imagem de Chayene e no que ela representa para sua cidade. Nesse contexto, há uma grande frequência desse tema, pois tanto Maria do Socorro, quanto seu irmão Rivonaldo, sua mãe Epifânia e até mesmo Chayene apresentam essa característica. São 321 vezes em 143 capítulos.

Em cenas como a do capítulo 28 (18/05/13), vemos Maria do Socorro entrar no quarto de Chayene para lhe servir uma “merenda”. Ela chega com uma bandeja, “enche” a cantora de elogios, na tentativa de ficar com o emprego que antes era de Rosário. Ela diz: “– Bom dia, minha deusa, minha musa, rainha do tecno-forró. Tá lembrada de sua personal colega? Eu sou Socorro, sou lá de Sobradinho; também e fiz pra você um mingauzinho de puba, do meu coração para você”. Em outra cena (cap. 31 de 22/05/13), Socorro dá um depoimento no programa de Gentil Soares, na Rádio, e fala a favor de Chayene. Ela diz que Chayene é uma “patroa nota mil, ela faz comida, varre o chão, bota o lixo pra fora, arruma a própria cama. Lá na casa dela, empregada mesmo passa o dia todim de frozô”.

Na novela *Cheias de Charme*, o tema cordialidade, a partir do conceito de Buarque de Holanda, também se faz presente nas atitudes de Chayene. Esta não faz questão de obedecer às leis e pode até tentar deturpá-las em prol de interesses próprios. Citamos como exemplo a reunião feita pela liga das patroas em sua casa, e antes disso temos no capítulo 33 (24/05/13) a tentativa de Elano fazer um acordo com Chayene para que ela retire a queixa contra as Empreguetes. Elano tenta convencê-la que não seria bom para sua imagem mantê-las presas, já que o público está aclamando em favor das Empreguetes. Chayene protela, mas acaba cedendo, não antes de fazer exigências: “Quero a panela 24 horas a meu dispor me servindo uma dietinha *light show*, com um sorriso no rosto, falando sim senhora, dona Chayene, sim senhora!”. Elano tenta convencê-la que isso seria trabalho escravo, ela entende, mas depois de muita explicação.

Para Sergio Buarque de Holanda (1995), essa informalidade natural acaba por originar o jeitinho brasileiro, a malandragem tão aclamada como estereótipo mais comum ao País. Mas também pode resultar na corrupção das esferas públicas quando as leis são entendidas em prol do interesse próprio. Para o homem cordial, a esfera pública é uma extensão da esfera privada. Um exemplo disso é o caso de políticos que empregam familiares em cargos públicos.

Até aqui todas as temáticas apresentadas possuem certa relação entre si, e características que, em determinado momento, “se atravessam”. Esses exemplos encontrados na novela são repletos de outras questões que não podem ser abordadas em sua totalidade. Por isso a divisão em categorias, para a melhor compreensão de suas particularidades. Contudo, se faz necessário enfatizar que as categorias se interpenetram, se ligam umas as outras.

-Tipo físico

O imaginário sobre o Nordeste também construiu a imagem do ser (ente) Nordestino. A literatura a música, a televisão e o cinema contribuíram para reforçar esse estereótipo. Em 1909, Euclides da Cunha descreve o homem do sertão em seu livro *Os Sertões*:

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas. É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gigante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofria o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas [...] (CUNHA, 2001, p. 99).

Euclides da Cunha é um dos primeiros escritores a defender o mito das três raças, assim como Gilberto Freyre, que defendia que o Nordeste era o berço do País. Esse mito expõe a origem do povo brasileiro como descendente de índios, negros e brancos. Tanto no sertão, quanto no litoral, houve essa mistura, mas Euclides da Cunha a diferencia em seu livro. Para ele os mestiços do litoral tiveram mais influência negra e portuguesa, por conta do maior contato com os navios, já no sertão predominava a mistura com os indígenas.

O cinema também perpetuou imagens que mais tarde influenciariam na construção da imagem nordestina na televisão. Filmes como os de Glauber Rocha definiam imagens de homens queimados pelo sol e sofridos pelas mazelas da natureza. A luz estourada define que a

leitura é feita a partir da ressequidão. O que nos remete também às imagens da arte, como o quadro *Os Retirantes* (1944), de Candido Portinari.

No entanto, qual imagem nordestina é vista na novela *Cheias de Charme*? Mas qual a imagem piauiense anterior a essa que poderia ter influenciado os autores na escolha dos atores? Os piauienses também possuem a mistura típica do Brasil, onde raças não são definidas. Na colonização do Estado vieram famílias do Ceará, do Maranhão, Bahia, Pernambuco, além da presença de portugueses, árabes, franceses, dentre outros. A mesma característica de multiplicidade cultural que permeia o País constrói a nossa identidade, e, portanto, nosso tipo físico. Na novela vemos Maria do Socorro, loira (mas seu cabelo é crespo) e de olhos azuis, representando uma parcela da população que possui essas características. Rivonaldo é mais moreno, parecido com sua mãe, Dona Epifânia, ambos de cabelos anelados. Chayene tem a pele clara e o cabelo castanho claro (que era crespo antes da fama, numa alusão à Elba Ramalho). O ator que representa Rivonaldo, Fabio Lago, é sempre convidado para interpretar nordestinos, exatamente por possuir o tipo mais adequado ao estereótipo físico erigido histórica e midiaticamente: ele é baixo, magro e tem a “cabeça chata” (estereótipo construído referente ao tipo físico do cearense). Ilva Niño, a atriz que interpreta Dona Epifânia, tem as características da mãe nordestina estereotipada, forte, sem vaidades e religiosa; suas características também lhe renderam outros papéis nordestinos, o anterior mais recente foi em *Cordel Encantado* (2011), como Dona Cândida.

Percebemos que a representação piauiense é diversificada, principalmente quando há cenas filmadas no Piauí, onde a personagem Maria do Socorro interage com os moradores da cidade de Sobradinho. Não há um estereótipo fixo como os construídos anteriormente nos filmes, livros, músicas etc.

Entretanto, há outra característica a ser observada na constituição do personagem: o figurino. O vestuário é de extrema importância para a narrativa. Segundo Francisco Araújo da Costa (2002, p.38), “ajuda a definir o local onde se passa a narrativa, o tempo histórico e a atmosfera pretendida, além de ajudar a definir características dos personagens. O figurino de Socorro é intencionalmente exagerado, inspirado em Madonna⁶⁵ na década de 80 (século XX). Esse visual confronta as roupas locais com cortes mais simplificados e comuns. Contando com a constituição física dos personagens e o figurino, o tipo físico é destacado 60 vezes na novela.

⁶⁵ Informação obtida no site da novela *Cheias de Charme*.

O figurino de Rivonaldo é simples, com cores em tons claros, com mesclagem de tons terrosos ou toques de cores quentes. O visual remete ao dos anos 1970, com camisas de manga comprida ou curta, de abotoamento justo, jaquetas, num visual caminhoneiro. Dona Epifânia é construída com vestidos estampados de cores quentes, mas nos momentos em que ela vai morar na casa de Chayene, ela veste uniformes com borboletas.

Chayene é um caso a parte, com um figurino exuberante. Segundo a figurinista Gogoia Sampaio,⁶⁶ o visual de Chayene foi inspirado em clipes de cantores internacionais e nas produções nacionais. Foi feita uma pesquisa de materiais para construir misturas que ficassem visualmente interessantes, principalmente para os figurinos de shows. Penas, metais, aviamentos diferenciados, as roupas são justas, curtas, com destaque para o corpo de Chayene. As cores são em tons fortes com mistura de brilho, e muitos acessórios completam o visual descrito por Gogoia como “cheguei”. Gogoia Sampaio diz que sua inspiração para o figurino de Rivonaldo e Epifânia foi a simplicidade do povo piauiense; mas em entrevista concedida a esta pesquisadora, revela que não teve contato com nenhum piauiense, o que denota que sua construção parte do senso comum.

O simples e o exagerado convivem no Nordeste, essa é a mensagem que a construção do figurino transmite. O Nordeste continua sendo visto como exótico pelos sudestinos. A dialética da oposição é um componente importante na constituição da nossa identidade. Edward Said,⁶⁷ em sua teoria chamada *Orientalismo*, trata dessa questão usando como exemplo a relação cultural e histórica entre Europa e Ásia. Said (2003, p. 62) afirma que o ser humano produz fatos, símbolos, imagens e fantasias ideológicas sobre aquilo que lhe é alheio. Algo que delimita uma linha firme que separa o que lhe é próprio do que lhe causa estranheza. Essa linha forma a “geografia imaginária”, que não é produzida pela natureza, mas levantada pelo homem. Sua teoria destaca também as “comunidades de interpretação” como uma troca simbólica ambivalente. Cada rótulo criado, nessa troca interpretativa, para caracterizar ou descrever, servia para afirmar suas diferenças e assim cada identidade se construiria em oposição a seu “outro silencioso”.

⁶⁶ Id. *ibid.*

⁶⁷ Escritor e crítico literário de origem palestina.

-Cangaço

Nas cenas analisadas da telenovela *Cheias de Charme*, não há uma referência explícita ao cangaço enquanto movimento de banditismo que assolava o sertão, tirando bens de coronéis. Há, sim, alusões a características que seriam atribuídas aos cangaceiros, tais como atrevimento, coragem, força, dureza, vaidade, ganância, crueldade, apreço pela honra, força da mulher, entre outras.⁶⁸

Dentre essas características, as mais constantes são a força diante das dificuldades, a vaidade, a ganância, a dureza, a força da mulher. Rivonaldo é o representante do homem forte do sertão que não se abate diante das dificuldades, mas em contrapartida a essa característica, é um tipo feliz com seu emprego modesto e possui sempre um sorriso no rosto. As mulheres são as maiores representantes das características fortes do cangaço, principalmente Chayene, com a vaidade, a dureza, a ganância e o atrevimento. Diante dessa interpretação, esse tema aparece direta e indiretamente 56 vezes na novela.

O primeiro exemplo de valentia vem de Dona Epifânia no capítulo 11 (27 de abril de 2012), quando ela mostra a “peixeira” (tipo de faca grande para tratar peixe) e expulsa os revoltosos de sua casa dizendo: “Agora vocês vão ter que passar por cima do aço do meu traçado. [...] Sai da minha casa, antes que eu te fatie e te pendure feito carne de sol!”.

Na cena do capítulo 93 (01 de agosto de 2012), Chayene reclama de Dona Epifânia e da forma como é tratada por ela, como se estivesse num exército. Dona Epifânia é a típica mulher nordestina de força, cantada na música *Paraíba Masculina*⁶⁹ (1930) de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga:

Quando o Ribaça de sede/Bateu asa e voou/Foi aí que eu vim me embora/Carregando a minha dor/Hoje eu mando um abraço/Pra ti pequenina/Paraíba masculina,muié macho, sim sinhô/Paraíba masculina,muié macho, sim sinhô.

Nas cenas em que um *reality show* foi gravado na casa de Chayene, podemos perceber outras referências ao cangaço, na decoração que corresponde ao contexto. O *reality* começa a ser gravado no capítulo 89 (27 de julho de 2012) e de início a “casa fúcsia”⁷⁰ não está ambientada, mas aos poucos vai ganhando uma decoração própria para o *reality*.

⁶⁸ Características inspiradas na obra *Lampião* de Ranulfo Prata.

⁶⁹ Esta música foi feita para cantar o estado da Paraíba, no entanto é entendida como representação da força da mulher paraibana.

⁷⁰ Assim chamada pela própria personagem por ser uma mansão pintada de rosa.

Neste mesmo capítulo, aparece pela primeira vez um elemento nordestino estereotipado, o jumento. Chayene constrói uma tenda no seu closet, na esperança de conseguir um local de privacidade longe das câmeras do *reality*; dentro da tenda há estátuas de um casal de jumentos enfeitados com chapéus e gibões de vaqueiro na cor branca. A partir desse dia, os elementos começam a aparecer por outros cômodos da casa. No capítulo 94 (02 de agosto de 2012), na cena em que as Empreguetes cantam para o *reality*, dois coqueiros rosa aparecem no cenário da sala. Ainda neste capítulo, Chayene e Socorro confabulam contra as Empreguetes; no *closet* da cantora, aparece ao fundo do cenário um boneco em tamanho natural de um cangaceiro tocando flauta.

No capítulo 95 (03 de agosto de 2012), Chayene recebe Zezé de Camargo e Luciano em sua casa e no *reality*. O cenário fica ainda mais exagerado: flores enormes, os dois coqueiros rosa novamente; as estátuas dos jumentos ficam ao lado da porta, enfeitando como se fossem guardiães. Guarda-chuvas, frutas, e o boneco do cangaceiro tocando flauta. Em uma mistura de sertão, praia e jardim, a cenografia se desenha com exagero e exuberância, características da dona da casa. O *reality* termina no capítulo 96 do dia 04 de agosto e o cenário com elementos nordestinos sai de cena.

Essa mistura de praia com sertão no cenário pareceu uma tentativa de explicitar os estereótipos mais representados do Nordeste. As belezas do litoral, o sol forte, o cangaço e os animais, além das cores fortes e quentes.

-Fome

Para Glauber Rocha (2004), a fome é causadora de todas as mazelas de caráter do povo brasileiro, é causadora da violência, do primitivismo, da falta de moral e do ódio. Glauber Rocha é um dos diretores de filmes da época do Cinema Novo, criado por um grupo de jovens cineastas que lutavam por um cinema mais realista e de baixo custo. Dialogava com o legado modernista, e certa militância política no contexto em que surgiu. Em meados da década de 1950, um grupo de cineastas passa a produzir cinema com poucos recursos, em razão da falência das grandes empresas cinematográficas como a de Vera Cruz. Buscavam um cinema com mais realidade, mais conteúdo e menor custo, com novas ideias para a produção de filmes nacionais voltados à realidade brasileira.

A realização de filmes dedicados ao Nordeste demonstra uma busca não apenas por temas nacionais, mas por roteiros que mostrassem a realidade nacional. A região já era vista como local de desigualdades extremas, além de lugar de preservação das tradições, portanto área perfeita para tratar os conflitos propostos pelos cineastas. Podemos notar esse sentimento no *Manifesto Estética da Fome*, de Glauber Rocha, escrito em 1965; neste o autor fala da relação entre a fome e a violência:

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete[...]. Assim, somente uma cultura da fome, mirando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência [...] (ROCHA, 2004, p. 63).

Glauber Rocha (2004, p. 63) ainda descreve o que cinema novo narrou: “personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras”. Esta fome, que Glauber Rocha tanto expõe, é mais ampla e perpassa por todas as desigualdades e problemas que o Brasil enfrentou e enfrenta até hoje, falta de educação, saúde, justiça, entre outros.

Que tipo de fome a novela *Cheias de Charme* enfoca? Há algum tipo de destaque para essa temática de forma direta ou indireta? Não podemos dizer que a novela retrata o Piauí com imagens de retirantes famintos diretamente, mas há alusões a essa imagem tão retratada no cinema e em outras mídias.

Uma das personagens está sempre com fome – Chayene – come muito, mas está sempre preocupada com a boa forma. Um dos bordões mais utilizados por ela é típico do Piauí: “estou brocada de fome”. Sua primeira briga na novela é por causa da comida servida por Maria da Penha, sua empregada. Ao longo da telenovela, a chefe de cozinha Maria do Rosário trabalha para ela e sua comida é bastante aprovada por ser *light* e saborosa. Maria do Socorro chega a trabalhar para Chayene, mas sua comida não agrada. A moça chega a fazer um mingau de puba que cola os lábios da cantora. Rivonaldo é o último cozinheiro a trabalhar para Chayene, a partir de um caderno de receitas piauienses de sua mãe Epifânia, ele realiza receitas “exóticas” (assim vistas pelos personagens sudestinos) que ganham o estômago e a memória de Chayene.

No entanto, Chayene nunca se satisfaz, nem com a comida nem com o dinheiro nem com o amor nem com o sucesso que tem. Ela está sempre com fome. Maria do Socorro é outra personagem insatisfeita. Assim como Chayene que está sempre com fome, deseja o que não tem, e passa por cima de tudo o que estiver à frente para conseguir o que quer.

Podemos destacar que essa fome exagerada se torna um apreço pela abundância. Depois de passar necessidade, talvez Chayene deseje estar sempre cercada pela fartura e opulência. Diante disso, na novela há 126 momentos em que a fome demasiada dos personagens nordestinos é destacada e também o excesso de comida é evidenciado.

Há exemplos marcantes da fome e do desejo de abundância de Chayene no capítulo 95 (03 de agosto de 2012), enquanto Chayenne recebe Zezé de Camargo e Luciano, é servido um banquete com comidas piauienses, feito por Rivonaldo e sua mãe Epifânia. Há bandeirinhas piauienses em cada prato com os respectivos nomes das comidas. Os convidados elogiam a comida e Chayene diz: “é panelada, igualzinha a do Mercado da Piçarra lá em Teresina. Tá de chorar de um olho só, coma, coma, coma, prove Luciano”. Enquanto ela fala, Fabian se contorce de asco pelo sabor da comida.

Há exemplos mais contundentes como no capítulo 04 (19 de abril de 2012), no qual Chayene elogia Maria do Socorro, achando que ela teria feito a comida que Rosário deixou. A cantora aparece assaltando a geladeira e comendo muito. Ela só contrata Socorro por causa da comida, diz que a *mousse* de aipo (que ela acredita ter sido feita por Socorro) mudou seu humor. Temos outro exemplo no capítulo 17 (04 de maio de 2012), no qual Rosário reclama da fome de Chayene. A cantora pede à chefe de cozinha uma enorme quantidade de comida e ela não acredita que tudo isso é para apenas uma pessoa. Laércio, seu ex-marido e agora empresário, está sempre preocupado em satisfazê-la, quando ela fica sem empregada ele traz comidas do mercadinho do Sr. Messias, tenta contratar uma quentinha, até encontrar Rivonaldo. Este consegue satisfazer a fome de Chayene com a comida piauiense; mas a partir daí há sempre a menção de pratos típicos da região. A fome de Chayene é implacável, quase toda semana há uma ou mais cenas da cantora degustando algum prato.

-Seca

A imagem da seca é desoladora: animais mortos, chão rachado, açudes secos, crianças raquíticas e com fome, plantas ressecadas etc. Estas são as imagens que povoam a mente das

peessoas quando se toca nesta palavra, no mesmo instante há a associação dela à região Nordeste. – Porque no Nordeste esse fenômeno é chamado de seca frequentemente e nas outras regiões percebe-se o maior uso da palavra estiagem pela mídia?

A seca é um fenômeno sazonal climático, que ocorre em determinado período e se estende por uma área de 947 150 km², entre o Norte de Minas Gerais e o Sul do Piauí. As duas palavras representam o mesmo fenômeno, mas quase sempre usadas separadamente, talvez pelo fato de a palavra seca vir acompanhada de um percurso histórico com origem na primeira Grande Seca (1877-79) noticiada pelos jornais. Provavelmente pelo fato de ser uma palavra mais dura que possa representar com maior ênfase um problema que assola uma região tida como pobre e sofrida, causando transtornos não apenas econômicos, mas sociais e políticos.

Na novela *Cheias de Charme* não há alusão à seca como fenômeno climático, ou econômico, nem social ou político. Mas é perceptível o uso de algumas imagens pertencentes a esse universo, principalmente nas cenas em que o Piauí aparece. Apesar de a cidade natal dos personagens não estar localizada no sertão (Sobradinho fica próxima ao litoral piauiense), podemos perceber, na construção da cena do capítulo do dia 24 de abril, que as imagens da chegada dos personagens Maria do Socorro e Rivonaldo ao Piauí tentam contextualizar o Estado para os telespectadores que o conhecem. No entanto, para aqueles que não o conheciam a cena revela detalhes característicos para enquadrá-lo em um modelo pré-concebido até pelos próprios piauienses, uma imagem de simplicidade e rusticidade, mas que apresenta sinais de modernidade.

A primeira cena mostra uma visão aérea da cidade de Teresina na qual aparecem alguns prédios e as pontes sobre o rio Poty. Logo após, a cena corta para os personagens pegando um táxi na porta do aeroporto Petrônio Portela. Os dois personagens passam pelos principais cartões postais da cidade, a Igreja de São Benedito, a Ponte Estaiada, em direção ao terminal rodoviário Lucídio Portela. Essa cena foi criticada pelos habitantes da cidade, pois para ir do aeroporto ao terminal rodoviário não se passa por esses locais. Na verdade, a novela quis mostrar a contextualização do espaço, apresentando os locais mais conhecidos pela população para que entendessem de que se tratava da cidade de Teresina, além de conduzir aqueles que não conheciam a cidade a um passeio pelos lugares mais belos. Os criadores do universo piauiense na novela tiveram o cuidado de contextualizar o telespectador através de imagens que remetessem ao Estado e até de legendas que aparecem em alguns momentos localizando-os no espaço.

Os dois embarcam num ônibus antigo, porque o novo ironicamente estava quebrado. Durante a viagem, a paisagem que se apresenta tem raras árvores. Socorro arranja confusão ao roubar os biscoitos de uma criança; em consequência, os passageiros expulsam os dois do ônibus. O cenário em que são deixados à beira de uma estrada tem muita areia, a imagem corta para um céu de poucas nuvens e sol causticante. O Estado pobre aparece caricaturizado nas figuras cômicas de Rivonaldo e Socorro e nos elementos das cenas a partir do momento que saem da cidade de Teresina (capital do Estado). O ônibus decadente, as roupas espalhafatosas, o local desértico, o sol escaldante remetem a imagem de retirantes, tão proclamada no século passado. A produção da novela procurou gravar em um local com poucas árvores, mas o verde ainda conseguiu se destacar dentre suas intenções. Eles filmaram perto da praia por causa da localização de Sobradinho e acabaram obtendo um resultado desértico nas imagens.

Ambos ficam com as malas no chão; Rivonaldo se acomoda, segurando uma sombrinha; Socorro avista um caminhão e pede que seu irmão se esconda para que ela possa conseguir carona. Rivonaldo obedece à irmã e quando vai se esconder atrás de umas estacas de madeira um jumento passa no segundo plano. Socorro consegue a carona e os dois partem para Sobradinho, sua cidade natal. Esse tipo de representação é característico do sertão. A imagem do jumento é mais uma das presentes no imaginário construído do Nordeste, mas é preciso esclarecer a grande incidência deste animal na região das filmagens. A cena como um todo é repleta de elementos que reforçam os estereótipos nordestinos, e em consequência os estereótipos piauienses; a cena dos dois com a mala no chão remete à característica de retirante tão recorrente no imaginário dos sudestinos quando se fala em Nordeste.

A representação mostra o novo *versus* o rural; não obstante a tentativa de mostrar a cidade de Teresina desenvolvida, a novela cai na mesmice ao inserir um cenário que forçosamente mostra um Estado pobre. É verdade que destacam a lagoa de Sobradinho, mas a iluminação remete à ressequidão, reafirmando a condição de seco do local.

As menções da seca são poucas, embora marcantes; em toda a novela existem 19 momentos em que esta é mencionada indiretamente a partir de imagens, comportamentos, ou alusões aos retirantes.

-Falta de instrução

Esse elemento é facilmente perceptível na fala dos personagens; mas se contarmos os momentos em que recebe destaque no texto, teremos 181 recorrências. Em toda a novela, os personagens utilizam essas expressões eleitas como típicas piauienses, talvez para compensar a falha no sotaque. No capítulo 15 (02 de maio de 2012), podemos destacar uma linguagem inculta nas falas de Chayene, e, por vezes, pitoresca, como na sequência 05 do capítulo 15, quando ela vai falar irmãs gêmeas ou idênticas, e vacila ao tentar dizer uma palavra que não conhece: “irmãs chipóf... Irmãs chipó... Gêmeas, irmãs gêmeas”. Essa parte da história conta uma desastrosa tentativa de Chayenne de fazer um tratamento de pele antes do Show que faria em Macaé com Fabian e a Banda Calipso.

Na sequência 10 do capítulo 15, Chayenne não faz a concordância nominal, por vezes esquecendo o plural. O destaque maior dessa sequência é uso da palavra “rejuvenhecer” ao invés de rejuvenescer. O uso da palavra inverte o sentido que deseja empregar, e na trama o resultado do uso do produto para “rejuvenhecer” realmente a deixa com um aspecto mais velho na pele, por causa das manchas causadas pelo uso prolongado do creme de “mamona braba” que ela importou do Piauí.

Termos, como os da sequência 06 do capítulo 16, “curica”, “curubenta”, “quêde”, “simbora”, “purururcar”, e os da sequência 27 do capítulo 17, como “ranco” e “fuça”, são utilizados pela atriz como característicos do Nordeste. Leusa Araújo⁷¹ é uma pesquisadora que tem ajudado os autores da novela Felipe Miguez e Isabel de Oliveira a introduzir elementos da linguagem piauiense, utilizando o livro Grande Enciclopédia Internacional do Piauiês, do jornalista Paulo José Cunha. No entanto, não podemos dizer que estes termos são exclusivos do Piauí, pois têm ocorrência em diversos Estados do Nordeste. Vejamos abaixo sequências da fala da personagem Chayene em que utiliza uma linguagem vulgar e algumas expressões tidas como piauienses:

Capítulo 15 (02 de maio de 2012):

Laércio: – Chayzinha que creme é esse aqui?

Chayene: – Creme de mamona braba, da terra de minha mãe!

Laércio: – Mas, meu Deus e aqueles cremes importados todos?

Chayene: – Nada, gastei uma *dinheirama* e não adiantaram *bulhufas*. Já esse creme de mamona braba, diz que faz *rejuvenhecer* cinco anos em uma só aplicação. Quero chegar em Macaé, cheirando a leite.

⁷¹ Informação obtida no blog Quanto Drama de Patrícia Villalba no site da Veja.

Capítulo 16 (03 de maio de 2012):

Chayene: – Tu não tá ainda com as coisas pronta não, sua curica?

Rosário: – O quê que aconteceu com o rosto da senhora?

Chayene: – Eu é que lhe pergunto, onde pensa que vai com esses cambitos de fora? Laércio!

Laércio: – O que foi Chayzinha?

Chayene: – Arrume um uniforme do meu staff pra essa dismilinguida. Não quero ninguém roubando meu foco nessa viagem!

Capítulo 17 (04 de maio de 2012):

Rosário: – Eu já posso me retirar dona Chayene?

Chayene: – Não! Ainda não provei desse *Agá agá* de laranja.

Rosário: – Agaragá! É uma gelatina de algas. Tem função desintoxicante, hidratante, é ótimo pra pele! Aliás dona Chayene eu vou fazer uma mascar para aplicar na senhora. É pra ver se melhora a sua pele antes do show.

Chayene: – Essa máscara funciona?

Rosário: – Funciona, dona Chayene, que é uma beleza! Agora tem que ser aplicada com antecedência, né! É para apurar os princípios ativos

Chayene: – Tá esperando o que pra fazer ou abestada? Vá, vá ligeiro *fazê*, ande!

Esses exemplos nos mostram que a estereotipia do nordestino como inculto continua existindo. Há ainda os outros personagens como Maria do Socorro, Rivonaldo e Epifânia, que vez ou outra escorregam no uso do plural, na concordância e também utilizam os termos regionais na fala, como: *mermã*, *armaria*, entre outros. Maria do Socorro aparece no capítulo 80 (17 de julho de 2012) dando mau exemplo para a irmã de Penha. Alana não está indo bem na escola e Penha cobra bom desempenho da garota, no entanto, Socorro a aconselha a largar a escola:

– Alana, *xô dizê* uma coisa pra você. Essa coisa de escola é perda de tempo! *Cê num* vê eu? Nunca fui muito chegada nos *livro* e tô aqui me dando bem. Hoje eu sou camareira e *personal* colega das Empreguetes, com passagem na casa de Chayene, ou seja, meu destino é o quê? As estrelas!

Portanto, as expressões regionalistas e o mau uso do português são nítidos nos personagens piauienses, como uma forma de ressaltar a característica da pobreza e falta de estudos, referente a uma parcela da população brasileira mal assistida na educação. O Nordeste é uma das regiões onde há grande parcela de analfabetismo, mas é importante destacar que a novela também mostra a falta de estudos em personagens do Sudeste. Maria da Penha é a personagem da periferia estereotipada, que fala errado e tem comportamento vulgar.

-Irracionalidade ou primitivismo

Essa é uma categoria que se coaduna com a anterior e se refere a um povo que age instintivamente; que não tem acesso à educação, mas também a um povo que não evolui cultural, tecnológica e economicamente. Podemos citar como elementos que reiteram esse posicionamento o fato de Chayene acreditar mais em cremes naturais do que na medicina (como vimos na categoria anterior), além de consultar uma cartomante sempre que possível (capítulo 42 de 06 de junho de 2012). Apesar de a personagem ser a mais contemporânea dos nordestinos, em alguns momentos sua posição reflete características naturalistas.

Chayene tem um temperamento irascível. Na sequência 05 do capítulo 19, a fala do personagem Gentil Soares resume bem o que os autores pretendem representar: “Chayene é uma força da natureza, ninguém segura um tsunami! –Ela se autorrege, não se deixa domar, nem hierarquizar”. No discurso de Chayene, além dessas vozes, percebe-se o imperativo, a força da mulher sertaneja, mas ao mesmo tempo a força da mulher contemporânea que trabalha e paga suas contas, sem precisar do companheiro. Há apenas um deslize nessa posição de Chayene, quando ela comenta na sequência 05 do capítulo 15, que Joelma está querendo lhe ofuscar e “ainda tem marido”.

No capítulo 47 (08 de julho de 2012), Chayene prende Laércio e Socorro na jaula que ela tem na sala. Ela deixa os dois, por toda a noite, presos como punição por terem-na enganado. A presença da jaula como decoração na casa de Chayene é mais um reforço do seu temperamento primitivo animalesco. Há no capítulo 61 (25 de junho de 2012) mais um reforço desse primitivismo, Chayene sonha que prendeu as Empreguetes na jaula, elas conversam com ela com sotaque nordestino; no meio do sonho Chayene pede para Socorro trazer comida para as “curicas”,⁷² ela traz um frango assado com o rosto de Fabian. Chayene arranca uma coxa do frango com voracidade e oferece para as Empreguetes. Elas conseguem fugir, mas Chayene leva a melhor conseguindo explodi-las.

Outra personagem bastante caracterizada como impulsiva, sem instrução e irascível é Maria do Socorro, que foi comparada a um saci, na cena em que Madame Kastrupe (cartomante de Chayenne) a encontra, no capítulo 105 (15 de agosto de 2012):

⁷² Termo com o qual ela se refere às empregadas domésticas, típico de algumas regiões do Piauí, usado de forma pejorativa.

Madame Kastrupe: – Para tudo! Quem é essa coisa? Esse ser?

Chayene: _ É S.O.S., minha ex-curica, porque?

Madame Kastrupe: – Eu nunca vi uma energia como essa antes. De que planeta tu viestes força quântica?

Maria do Socorro: – *Armaria*, eu vim foi lá de Sobradinho *mermo*!

Madame Kastrupe: – Essa criatura tem um magna energético de um saci pererê, misturado com, digamos que alguma coisa assim, igual a quase uma Chayene!

Chayene: – Eita, *vamo* ajeitar esses *botão* aí que deu *tilte*. Se tu num quiser sair daqui voando numa vassoura. Onde já se viu, comparar *curica* a mim!

As duas são construídas a partir do mesmo molde, possuem características parecidas; além disso, Socorro está sempre querendo imitar Chayene. Essas características facilmente seriam incorporadas a outros personagens independentemente da região geográfica a que pertençam. No entanto, ela é nordestina, um lugar com o imaginário fincado no surreal, no fantástico. As novelas da Rede Globo tendem a representar o Nordeste sempre caricaturado; vide novelas como *O Bem Amado* (1973), *A Indomada*(1997) e mais recentemente *Cordel Encantado*(2011), entre outras.

O primitivismo da personagem Chayene se torna literal no capítulo 124, do dia 20 de setembro de 2012, quando Laércio se vinga de Chayene, colocando Socorro no seu lugar. Ele substitui todas as fotos dela pelas de Socorro, e diz que agora fará de Socorro sua musa. Chayene se enfurece e Laércio manda o segurança prendê-la na jaula que fica entre duas salas da casa fúcsia. Chayene exige seus direitos, pede comida, mas Laércio não se sensibiliza, ela então começa a se exaltar e se transforma na mulher gorila. No final da cena, percebe-se que tudo não passou de um delírio, mas a alusão a essa criatura de circos bizarros que passavam pelo interior reforça a característica primitiva do personagem.

No penúltimo capítulo, ela tem pesadelos com sua derrota no mundo da música, no qual se vê casada com Rivonaldo, com mais de dez filhos, gorda e fazendo apresentações como mulher gorila em circos. Essa tomada surreal condiz com o imaginário fantástico ligado ao Nordeste, que se faz presente em diversas novelas ambientadas na região, principalmente as de Dias Gomes. Esse tipo de idealização é estudado por Edward Said (2001), quando destaca a imaginação do Ocidente em relação ao desconhecido e pitoresco Oriente. Suas formas de imaginar o outro definiram e inventaram o Oriente.

Esse tema é o mais frequente, a passionalidade e irracionalidade em alguns personagens, complementam-se com a ingenuidade dos moradores de Sobradinho ao acreditar que Chayene faria um show em plena praça. Reforçando o estereótipo de primitivo que o

nordestino recebe, essa temática é a que aparece com mais frequência – 358 vezes – demonstrando uma animalização do ser nordestino, com referências literais em algumas cenas.

-Religiosidade

Pela diversidade da nossa formação cultural e religiosa, não podemos definir a religião de forma completa. A complexidade de sua formação reflete nas suas práticas. De acordo com Lemuel Rodrigues da Silva (2009, p. 04) “podem-se apresentar, como características da religiosidade popular, as preces, devoções e peregrinações”.

Os nordestinos são caracterizados como apegados às tradições religiosas, muitos autores tratam essa questão de forma preconceituosa e, segundo Lemuel (2009), os distinguem como manifestantes de uma religiosidade supersticiosa e vulgar. Mas o autor defende que a relação do fiel com a religião é apenas feita de uma maneira mais próxima, sem tanta interferência do clero, de forma devocional e penitencial.

Na novela *Cheias de Charme*, não há muito espaço para essa questão no núcleo dos nordestinos. Pelo menos, não de forma explícita. Podemos destacar uma cena, no capítulo 12 (28 de abril de 2012), quando Dona Epifânia liga para seu filho Rivonaldo, para avisar que sua irmã Maria do Socorro pode estar morta. Na cena, aparece ao fundo a imagem de Nossa Senhora com uma vela acesa, e Dona Epifânia clama por Nossa Senhora dos Afogados. No capítulo seguinte (30 de abril de 2012), Rivonaldo e seu amigo Kleyton choram a morte de Socorro diante da imagem de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, eles colocam no altar um prendedor de cabelo que ela havia deixado na casa deles.

Por sua vez, o misticismo, na figura da cartomante Madame Kastrupe, é presença constante no núcleo de Chayene. A cantora sempre consulta a vidente e uma de suas previsões causa os maiores transtornos na vida de Chayene por causa de uma interpretação errada logo no início da novela. A vidente aparece em momentos específicos do início ao fim da novela, sempre com revelações importantes que trazem reviravoltas à trama. Talvez sua presença seja uma menção ao sincretismo religioso presente no Brasil e que possui muita força no Nordeste. Chayene possui muitas crendices e em determinado momento da novela (a partir do capítulo

33) acredita ter poderes mágicos. Depois que ela consegue explodir um celular,⁷³ tem na sua mente a confirmação dos poderes adquiridos (capítulo 46, 07 de junho de 2012).

Por outro lado, há outra questão que reforça a presença da religiosidade no povo nordestino e brasileiro como um todo que é o costume de dar nomes bíblicos ou de santos aos filhos. Na novela, Maria do Socorro é um exemplo, mas no trio de Empreguetes, todas têm nome de Maria: Maria do Rosário, Maria Aparecida e Maria da Penha. Essa é uma característica presente de forma constante em todas as regiões do País, independente do grau de religiosidade. Dentre esses exemplos identificamos 54 momentos em que a religiosidade ou superstição aparecem.

-Tradição

No livro *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, de García Canclini (2001), há uma discussão sobre os conceitos de tradição, modernidade e pós-modernidade. O autor parte do conceito de hibridismo (2001, p. 19) em que “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas que existiam de forma separada se combinam para gerar novas estratégias, objetos e práticas”.

Canclini (2001) trata os conceitos de tradição e modernidade de forma associada. Para ele não há como dissociá-los, pois o culto ao tradicional e o moderno podem coabitar no sujeito.

Resisti a considerar a pós-modernidade como uma etapa que substituiria a época moderna. Preferi concebê-la como um modo de problematizar as articulações que a modernidade estabeleceu com as tradições que tentou excluir ou superar. A descoleção dos patrimônios étnicos e nacionais, assim como a desterritorialização e a reconversão de saberes e costumes foram examinados como recursos para hibridar-se (CANCLINI, 2001, p. 30).

Deste modo, para Canclini, fazem parte da pós-modernidade as disputas entre fluxos e interações entre tradições diversas. Entretanto, o Nordeste brasileiro teve a construção de sua identidade atrelada à tradição, como rotinas de culturas populares e folclóricas, perpetuadas ao longo do tempo e autorizadas pelo grupo como algo identitário. Por vivermos em uma sociedade patriarcalista, essa separação entre o tradicional e o novo ainda é muito presente. Vejamos os textos de Ariano Suassuna, no qual este mostra um folclore e uma tradição que se

⁷³ O celular explodiu porque era falsificado e ficou muito tempo ligado no carregador.

apresentam como puros, mesmo contando com elementos híbridos de diversas culturas que constroem o Nordeste e consequentemente fundam seu pensamento.

A novela traz imagens que remontam a um passado tradicional, mas em sua maioria lida com a contemporaneidade. O passado é representado pela cidade de Sobradinho-PI, as imagens que aparecem no capítulo 08 (24 de abril de 2012) mostram cenas da cidade de Teresina, pontos turísticos que a revelam como local mais desenvolvido; em seguida cortam para cenas na Rodoviária Lucídio Portela, onde os personagens Rivonaldo e Maria do Socorro entram no ônibus que vai para sua cidade natal.

Sobradinho é lugar parado no tempo, o transporte é feito por jumentos puxando carroças, cavalos e bicicletas, a população se veste com roupas simples e leves, as mulheres vestem vestidos floridos ou blusa e shorts. Os homens de camiseta e bermuda, todos de chinelos de dedos. Na cena em que Maria do Socorro se veste como Chayene para enganar a população, capítulo 09 (25 de abril de 2012), a música que ela canta é tocada numa vitrola e a população se aglomera na praça como em uma quermesse para ouvir Chayene /Socorro. Quando os dois irmãos chegam à casa de sua mãe, Dona Epifânia, podemos ver um local simples, com cerca de madeira, piso de cimento queimado e alpendre voltado para o quintal. Originalmente a casa pertence ao Sr. Viana, e foi alugada pela produção por cinco mil reais. Segundo ele,⁷⁴ não mudaram praticamente nada na casa, apenas trouxeram um galinheiro, no qual a personagem Maria do Socorro se esconde quando foge da população da cidade. De acordo com o Sr. Viana, eles revitalizaram o local onde filmaram as principais cenas da cidade, e reformaram a escola municipal que fica na frente da praça onde foi filmada uma cena de Maria do Socorro.

O local não foi muito modificado, o que denota que não foi inventado. Em visita à cidade, vimos que a locação procurou ser realista com o contexto do local. Mas quando na trama Chayene volta à cidade de Sobradinho, no final da novela (capítulo 140 do dia 25 de setembro de 2012), percebemos que a produção teve que representar a cidade em outro local; essa representação foi caricaturizada, montaram uma espécie de feira na praça. No entanto, é nítido pelas construções e pelo terreno que não foram filmadas no Piauí. Sobradinho possui uma vegetação mais rasteira e o terreno mais arenoso por ser uma região praiana; além disso, a arquitetura é diferenciada. As deste último capítulo são mais altas, como casas de fazenda antigas (as de Sobradinho tinham o teto baixo e algumas com peituril).

⁷⁴ Em depoimento concedido a Núbia de Andrade no dia 12 de maio de 2013.

Essa tentativa de aproximação com Sobradinho deixou a cena caricatural. Todas essas imagens são uma construção baseada nos estereótipos de ruralidade nordestina, um local parado no tempo, onde os moradores ainda se encontram na pracinha, gostam de quemece e circo.

Essa imagem de tradição cultural, que caracteriza um atraso em relação às metrópoles sudestinas, não foi inventada, haja vista que Sobradinho é um local simples e parece parado no tempo, mas foi um pouco exagerada em sua construção de interior. Podemos destacar também um contraste com essa construção, Chayene é o toque de pós-moderno que a cidade recebe, sua estátua toda de espelhos coloridos reflete o brilho e a vivacidade da estrela da cidade, em destaque no centro da pracinha principal da cidade. A personagem de Chayene é uma criatura híbrida que demonstra a verdadeira ressignificação da identidade em constante mudança. Chayene possui características consideradas típicas do nordestino, mas apresenta também elementos que a constroem como indivíduo desterritorializado; sua constituição é complexa e diversificada.

No folclore nordestino, as cenas que foram ao ar em julho foram marcadas pelo Festivalzão de São João (capítulos 77 e 78, nos dias 04 e 05 de julho de 2012), nas quais enfatizam as Festas juninas típicas do Nordeste. O camarim das cantoras (Empreguetes e Chayene) conta com uma decoração típica junina: com flores de papel crepon, fuxicos, bandeirolas, entre outras. No palco, a decoração é feita com peças enormes de renda, balões, bandeirolas e um telão no fundo do palco que projeta imagens como as fogueiras de São João. Algumas cenas de capítulos anteriores remontam a costumes típicos do Estado; no capítulo 16 (03 de maio de 2012) Rivonaldo tenta desentalar Socorro, chamando por São Bráz, e diz que é um costume no Piauí. Chayene é convidada para o programa de Regina Casé, especial de São João, no capítulo 60 de 23 de junho de 2012, mais um reforço à tradição junina do Nordeste. Regina Casé diz que esse programa é a cara de Chayene, por ser popular e com a temática típica junina.

Outro elemento referente à tradição são alguns costumes, no capítulo 84 (20 de julho de 2012), Chayene inventa uma gravidez e traz uma parteira do Piauí. É Dona Epifânia, mãe de Rivonaldo e Maria do Socorro, que vem exclusivamente para cuidar dela e fazer o parto. A presença dela na casa de Chayene traz à tona costumes que os escritores da novela creditam ao Piauí (como comidas típicas exclusivas para grávidas), mas que na verdade não passam de estereótipos do universo rural.

Diante dessas recorrências, destacam-se 127 vezes em que esse tema é tocado, é perceptível que os personagens do Nordeste são atrelados ao tradicional em diversas

instâncias, desde a aversão ao novo, até a manutenção de certos costumes folclóricos. É importante frisar que o tradicionalismo de alguns personagens convive com as tendências atuais de outros, como Chayene. Ela é um ser híbrido que vive de acordo com as convergências contemporâneas, sem deixar de se voltar para algumas tradições do seu Estado, em alguns momentos.

A utilização de temáticas relacionadas aos personagens do Sudeste tem o intuito de perceber a construção de suas características em oposição ou transversalização⁷⁵ às características que constituem os personagens do Nordeste. Verificamos as cenas em que os personagens sudestinos falam sobre os nordestinos; constatamos comentários a respeito do caráter de alguns deles como Chayene e Maria do Socorro, mas sem muitas referências ao regionalismo no tecer dos comentários. O que caracterizamos como referência à nordestinidade ou piauiensidade nos comentários são os apelidos dados por alguns personagens à Chayene como: Gralha do agreste, bruaca da caatinga, lacraia e cão chupando pitanga. A maioria com referências claras ao Nordeste.

Portanto, as categorias aqui reunidas não partem do texto dos personagens sudestinos em relação aos nordestinos. Tentamos aqui relacionar e associar momentos que constituem características que elegem uma imagem contrastante entre uma região e outra, no entanto, é nítido que essas características podem ser cambiantes. Não é nosso papel delimitar, apenas apontar a frequência para tentar entender como a novela constitui os diferentes universos, e que prováveis referências ou mediações foram responsáveis por essa construção.

-Racionalismo, cientificidade e desenvolvimento tecnológico

Por serem características bem próximas, decidimos mesclá-las de forma a otimizar a descrição e análise. Sua recorrência é de 85 vezes entre os 143 capítulos.

O racionalismo aparece aqui como oposição ao primitivismo citado como característica do sujeito nordestino, não quer dizer que o pensamento desse sujeito não seja racional, só que ele age mais por impulso. O racionalismo é uma corrente de pensamento liberal que objetiva traçar rotas para alcançar determinado fim; ou seja, baseia-se na razão

⁷⁵ Não se pode dizer que esses temas são exclusivos de uma região ou de outra, podemos afirmar que eles têm mais frequência em uma determinada região do que em outra na telenovela. É importante destacar que essa categorização não é estanque nesse sentido.

humana como forma de alcançar determinado conhecimento através da lógica,⁷⁶ servindo a fins coletivos.

Entretanto, na novela, o racionalismo que destacamos se refere ao uso da lógica e da informação. A construção racional dos personagens sudestinos se revela nas cenas em que Lygia tenta convencer Chayene a não processar Penha, já que ela é a culpada na situação (capítulo 04 de 19 de abril de 2012). Lygia defende que elas façam um acordo, mas Chayene se nega e diz que processará Penha por calúnia, pois ela inventou que Chayene lhe jogou sopa no rosto. Campanhas sérias são lançadas junto a esses personagens, como a campanha pelos direitos das empregadas domésticas ao trabalho com carteira assinada, no capítulo 136 do dia 20 de setembro de 2012.

O Sudeste é, na maioria das vezes, apresentado midiaticamente como eixo do desenvolvimento, econômico, político e científico. No sentido de que as maiores e melhores universidades são desta região. Os centros de pesquisa mais avançados e as grandes empresas se encontram no Sudeste. Portanto, seria um local onde impera o racionalismo e a cientificidade. Não haveria espaço para credices populares, apenas lugar para a investigação científica e comprovação por meios de métodos e técnicas da ciência.

Temos na novela *Cheias de Charme* alguns exemplos da oposição entre a credice e a cientificidade. A credice está presente na fala de um personagem nordestino e a cientificidade na fala de personagens sudestinos. No capítulo 16 (03 de maio de 2012), Chayene decide passar no rosto um creme caseiro para rejuvenescer feito com mamona “braba”, que veio direto do Piauí. Ela exagera e pede para seu empresário Laércio passar o creme mais de uma vez, contrariando o modo de uso. Essa atitude faz com que sua pele inflame e fique com manchas. A dermatologista particular da cantora é chamada, ela avisa que esses produtos caseiros que não têm controle são perigosos. Chayene a contesta e diz que os produtos caríssimos que a doutora a fez comprar não são eficazes.

Outro exemplo vem do capítulo 82 (19 de julho de 2012), no qual Chayene dispensa o pré-natal de sua provável gravidez⁷⁷ para ser tratada por sua parteira de confiança, Dona Epifânia. Fabian e Simone oferecem um tratamento com o médico de sua família, mas ela despreza, com medo de que descubram sua farsa. Dona Epifânia começa um tratamento com Chayene que inclui muitos exercícios e comidas típicas do Piauí, mas em uma dieta rigorosa para que ela possa ter uma gravidez saudável. Mal sabe a parteira que tudo não passa de uma

⁷⁶ René Descartes, filósofo francês, defendia que o conhecimento precisava de métodos seguros para procurar a verdade nas ciências.

⁷⁷ Chayene não está grávida, tudo não passa de um plano para ficar com Fabian; ela conta com a ajuda de Maria do Socorro, que, por sua vez, envolve sua mãe na mentira.

mentira de Chayene. As comidas incluem “caldinho de caridade” e canjica de milho com leite de jumenta, para fortalecer a dieta, sem pesar muito no estômago.

Contudo, não podemos dizer que as crendices e a cientificidade estejam tão apartadas entre os núcleos. Há no núcleo do Sudeste um exemplo de crendice popular vindo da periferia, Jurema, que mora no Borralho, está sempre contando “causos”. No capítulo 114 (25 de agosto de 2012), Lygia conta para Penha que Jurema é cheia de crendices, e que ela diz que “não pode virar chinelo, não pode abrir a porta da geladeira descalça que fica com a boca torta”. Penha confirma e diz que é verdade e que “no Borralho todo mundo conhece a história da menina que ficou com a boca torta”.

A cientificidade, neste sentido, é mais presente no núcleo do Sudeste, mas não deixa de ser permeado por crendices, já que essa faz parte da representação da identidade brasileira ligada à ingenuidade naturalista e à pureza do povo.

O desenvolvimento tecnológico não é uma característica tão recente, o termo tecnologia é formado por *tekne* (arte, técnica ou ofício) e por *logos* (conjunto de saberes). Portanto, podemos defini-la como uma instrumentalização criada pelo homem para facilitar a execução de determinadas tarefas, relativas ao trabalho ou ao lazer. O Nordeste é visto como local atrasado e rural, conforme visto anteriormente. As cenas gravadas no Piauí só enfatizam desenvolvimento na capital e a imagem de atraso é reforçada com a gravação de cenas no interior do Estado.

As cenas gravadas no Rio de Janeiro mostram uma cidade cosmopolita, onde todos têm acesso a computadores, inclusive na periferia. A tecnologia de ponta está presente em cenas como as de Chayene segurando um Ipad e andando de jatinho. Ela é a única personagem piauiense que parece ter maior contato com a tecnologia, talvez por ter dinheiro e morar no Rio de Janeiro há mais de dez anos (de acordo com a história da novela). Nas cenas gravadas no Piauí até o som do show que Socorro faz em Sobradinho vem de uma vitrola (toca discos). É bastante contrastante a diferença entre uma região e outra no quesito tecnologia.

As cenas do capítulo 07 ao 11 (24 a 27 de abril de 2012), que mostram o Piauí, apresentam rapidamente a cidade de Teresina, em um plano aberto de câmera, apenas para situar o telespectador. Mas o enfoque maior é na cidade de Sobradinho, representada como uma cidade parada no tempo, onde não passa nem carro, o transporte é feito por animais e bicicletas. Na cena da perseguição a Socorro, que foi ao ar no dia 27 de abril de 2012, há imagens do Porto das Barcas em Parnaíba, da Ponte sobre o rio Parnaíba na mesma cidade, e no Delta do Parnaíba. Essas são uma montagem que representam a cidade fictícia de

Sobradinho, que foi aumentada com o intuito de mostrar mais alguns pontos turísticos do Estado. Mesmo assim a imagem que prevalece é a de casas simples, com quintal e criação de animais, povo modesto, configurando-se como um local pobre.

Essa relação se baseia em uma distinção antropológica entre o “civilizado e o primitivo”, ou entre o que Bhabha (1998) chamaria de colonizadores e colonizados. O que caracteriza dentro da temática do desenvolvimento tecnológico, segundo Gui Bonsiepe (1983, p. 3), como em desenvolvimento os locais que caminham para o progresso (teoria iluminista) e “aqueles que se encontram na parte inferior da referida escala são definidos em termos negativos, em termos de falta, de ausência de desenvolvimento”.

Essa discussão é estabelecida até hoje, na telenovela, esse contraste é claro quando há cenas no interior do Piauí. Nas cenas do capítulo 08 (24 de abril de 2012), a cidade de Teresina aparece como cosmopolita e em desenvolvimento; no entanto, quando os personagens chegam à rodoviária, o ônibus mais novo está, contraditoriamente, quebrado. Portanto eles viajam para Sobradinho em um ônibus bem velho, talvez uma referência à famosa “jabiraca” da novela Tieta (1989/1990), para um reforço do cômico. Essa é mais uma referência à falta de desenvolvimento tecnológico no Nordeste em contraste com o Sudeste.

-Acesso ao estudo

Historicamente o Nordeste é visto como atrasado em tudo, em um documento de autoria de Graciliano Ramos (1930), referente ao município de Palmeiras dos índios, do Estado de Alagoas, temos a reafirmação de uma situação de ignorância no interior do Nordeste, onde ele, como prefeito, ressalta a construção de escolas em três aldeias, mas chama a atenção para a falta de material humano competente para o trabalho.

Presumo que estes estabelecimentos sejam de eficiência contestável. As aspirantes a professora revelaram, com admirável unanimidade, uma lastimosa ignorância. Escolhidas algumas delas, as escolas entraram a funcionar regularmente, como as outras. Não creio que os alunos aprendam ali grande coisa. Obterão, contudo, a habilidade precisa para ler jornais e almanaques, discutir política e decorar sonetos, passatempos acessíveis a quase todos os roceiros (RAMOS, 1930, p. 183).

Esse texto reforça o Estado pobre em instrução, em que se encontrava a região Nordeste neste período, e caracteriza muito do que foi construído da imagem nordestina ao longo dos anos. A temática *–acesso ao estudo–* refere-se ao acesso ao estudo e ao grau de instrução que constitui a diferença entre os personagens nordestinos e os sudestinos. Essa

questão é nítida na fala dos personagens, mas podemos perceber que os personagens da periferia, como Maria da Penha e Sandro, não tiveram acesso aos estudos como os outros personagens da novela. No entanto, Maria da Penha incentiva sempre seus irmãos e seu filho a estudar. Portanto, há uma diferença na construção dos personagens, mas percebe-se que a falta de instrução não se refere exclusivamente aos nordestinos.

Maria Aparecida, que faz parte do trio das Empreguetes, faz cursinho para ingressar na universidade. No capítulo 18 (05 de maio de 2012), Maria Aparecida parece no Cursinho; em outros momentos, ela revela que sonha em cursar Jornalismo, e que está juntando dinheiro para pagar a faculdade. A maioria do núcleo do Sudeste tem estudo de qualidade, com exceção do núcleo da periferia. Não obstante a pobreza, os sudestinos têm consciência de que devem estudar para melhorar de vida, em contraposição aos nordestinos que são conformados com a posição que ocupam ou que desejam vencer na vida através de trapagens.

Elano é o único do núcleo dos pobres que tem curso superior, ele é formado em Direito. Sua formatura aparece no capítulo 25 do dia 15 de maio de 2012. Ali Elano agradece o sacrifício da irmã Penha, para que ele pudesse concluir os estudos, deixando clara a importância que a moça dá à formação dos irmãos e do filho. Penha é a que mais incentiva os estudos, está sempre preocupada com o desempenho escolar do filho Patrick e da irmã Alana.

Quando Penha começa a ganhar dinheiro com os *shows* das Empreguetes, ela coloca sua irmã Alana em um colégio particular. De início, a menina sofre *bullying* por ser de origem humilde, mas logo se adapta à escola.

Há menções da importância do estudo em conversas do Sr. Messias com Rodinei, ex-namorado de Cida, que é da periferia e não estudou. Os dois comentam sobre a possibilidade de Cida conseguir melhorar de vida por meio de seu empenho nos estudos. No entanto, os dois se destacam na carreira artística, Cida como cantora, e Rodinei como artista plástico.

São 49 momentos em que esse tema é destacado. Essa característica é bem distintiva, pois define um pensamento que permeia não só a telenovela *Cheias de Charme*, mas muitas outras, como *João da Silva* (1974), *Gabriela* (1975), *Renascer* (1993), *Da cor do pecado* (2004), entre outras. Nelas há muitos nordestinos que falam errado, sem acesso ao estudo. Em *João da Silva*, o protagonista é um retirante nordestino que só começa a estudar depois que chega ao Rio de Janeiro. Essa é uma imagem que perdura até hoje, o Sudeste como baluarte da educação, e o Nordeste como escassez de tudo, comida, água, inteligência e beleza.

- Estereótipos piauienses

Dentre as características que poderíamos destacar como tipicamente piauienses,⁷⁸ temos a cultura indígena, a cultura do vaqueiro e a valorização da família. Essas categorias já foram explicitadas anteriormente, mas podemos ressaltar que a presença da cultura indígena na constituição do Piauí é nítida em alguns costumes e comidas típicas. Quanto à cultura do vaqueiro, foi um período econômico que marcou a imagem e a construção do Estado e que passou por uma ressignificação ao longo de tempo, mas que ainda é presente em algumas cidades do interior.⁷⁹ A valorização da família é uma das características presentes até hoje; famílias que moravam nas fazendas e que constituíam a população e a propulsão da economia no Estado.

Esses elementos não aparecem tão explicitamente na novela, o que podemos relacionar são imagens ou ações que possam simbolizar algo relativo a esses temas. No caso da influência indígena, há a presença de elementos como a comida, sempre mencionada na novela, principalmente no núcleo piauiense. Dona Epifânia e seu filho Rivonaldo cozinham bem e já prepararam comidas como mingau de puba e tapioca, além de panelada e Maria Izabel, que configuram um tipo de comida já com influência da civilização do couro, com carne de sol e vísceras de animais.

As comidas típicas são os principais exemplos de citação da cultura piauiense na construção da narrativa. Até mesmo fictícios chás e pós conduzem algumas das principais histórias da novela, o “pó de arriba-touro”, que, segundo Rivonaldo no capítulo 76 (07 de julho de 2012), é resultado da maceração de uma flor que só cresce em Sobradinho, tem propriedades afrodisíacas. Outro elemento fictício da trama é o “chá de ferra goela” (também conhecido como chá de cala dona, feito do travo da casca da pitomba azeda) que é mencionado pela primeira vez no capítulo 49 (11 de junho de 2012), quando Chayene tem a ideia de sabotar as vozes das Empreguetes fazendo com que elas tomem do chá. O “chá de ferra goela” deixa a pessoa sem voz e é viciante, segundo a cantora Rejane (outra personagem piauiense que aparece no final da novela para explicar como Chayene a sabotou para tomar seu lugar). Rejane diz que Chayene colocava um pouco da bebida no seu chá normal quase todos os dias sem que percebesse, logo ela ficou viciada, sem conseguir recuperar a voz. Além disso, há utensílios na casa de Dona Epifânia e na casa de Rejane que remetem ao típico

⁷⁸ Um tipo identitário construído e ressignificado ao longo de sua história, pelo Estado, pelos historiadores, pelos literatos, pela mídia e pelo povo.

⁷⁹ Vide o documentário *Profissão Vaqueiro* que mostra a história dos vaqueiros da região Sul do Estado do Piauí, na região do Semiárido, 2013. Produção, direção e roteiro do documentário foram feitos por Diego Lopes e Tamar Fortes; edição de Marcelo Rego; imagens de João Da Mata e Antônio Carlos; e a trilha original de José Quaresma.

do interior, mas são mais característicos da cultura indígena, como cuias, abanos, esteira de palha, entre outros. Esses elementos são fictícios, mas realçam as características de um povo que confia na medicina popular, nos remédios caseiros, prática herdada dos indígenas.

Outra menção à cultura indígena pode ser percebida no figurino de Chayene, sempre repleto de penachos. É evidente, e já confirmado pela figurinista Gogoia Sampaio, sua associação a animais, ao primitivo, ao exuberante, mas poderíamos associar o uso das penas como uma menção ao indígena, já que o figurino em si não remete a uma caracterização indígena. Diante disso temos 64 recorrências dessa temática.

No quesito civilização do couro, além da comida (carne seca, arroz Maria Isabel), podemos destacar algumas cenas feitas em Sobradinho, onde um boi aparece andando calmamente pela cidade, há também rebanhos de cabras e cabritos, outro tipo de criação bastante comum no Piauí. Apesar de ser uma característica bastante enaltecida na cultura piauiense, não é uma característica muito presente na caracterização dos personagens ou do Piauí, pois só aparece 21 vezes.

A valorização familiar se faz presente apenas na constituição da família de Dona Epifânia, que é unida apesar de todas as diferenças entre seus membros. No caso de Chayene, a novela não mostra nem um familiar seu, ela apenas menciona sua mãe ocasionalmente quando se lembra de algo de Sobradinho. Além disso, a família de Rivonaldo está sempre se apoiando, mesmo que não deixem de criticar um ao outro. Portanto sua frequência é maior, de 121 vezes.

A representação, segundo Serge Moscovici (2003), constrói o sentido de forma mais dinâmica, não a convencionar a conceitos fixos. Moscovici acredita em uma constante ressignificação representativa, e atribui aos meios de comunicação de massa a aceleração e a multiplicidade de mudanças. Interpretar é uma ação e está longe de ser passiva; um leitor interpreta o que lê a partir de seu próprio repertório. Para Certeau (1994, p.266), “a operação codificadora, articulada a partir dos significantes, faz o sentido que não é, portanto, definido por um depósito, por uma intenção ou por uma atividade autoral”. A novela *Cheias de Charme* nos oferece essas imagens que podem ser interpretadas pluralmente, no entanto, o caminho interpretativo escolhido levou a estas conclusões.

5.2 Discussão dos resultados

Como visto anteriormente, a frequência e a presença de determinadas características na constituição de personagens definem a constituição de um universo relativo a eles. Esse

universo não é limitado por essas características; não podemos afirmar que a constituição de uma narrativa defina e limite características, ela apenas traz possibilidades de leituras que serão entendidas a partir do repertório de cada um. No entanto, a presença de determinadas características aponta tendências, tanto na criação da história quanto para a leitura dos resultados.

É notório que as temáticas aqui eleitas não foram tratadas de forma estanque, ou deterministas, nem como características segmentadas e apartadas de uma região a outra. Essas temáticas caminham entre um núcleo e outro (o do Rio de Janeiro e o do Piauí).

Compreender o discurso e a polifonia presente na constituição dos personagens e das cenas parte de uma análise visual e textual, mas sem deixar de lado sua constituição social e representativa. Portanto, é necessário compreender a composição e sequência das cenas, além das imagens e das falas dos personagens. Neste caso, a telenovela se destaca como um gênero do meio televisivo que tem grande teor representacional. Dada a sua possibilidade plural de interpretações, a leitura ganha sentido a partir das combinações de imagens. Elas se baseiam no tempo, na fotografia, no som, e no movimento, ou seja, uma leitura mais ampla.

Para Marcel Martim (2011, p.157), a sequência é uma “sucessão de planos cuja característica principal é a unidade de ação e a unidade orgânica, isto é, a estrutura própria que lhe é dada pela montagem”. A sequência tem o objetivo de trazer continuidade aos fragmentos filmados para dar sentido à história. Para tanto, conta com inúmeros elementos que atuam nessa característica.

Acreditamos, assim como Gaskell e Bauer (2002, p. 344), que “não há um modo de coletar, transcrever e codificar um conjunto de dados que seja ‘verdadeiro’ com referência ao texto original”. Portanto, essa tentativa de interpretação parte de inúmeros recursos da linguagem audiovisual para ser o mais explícito possível.

A telenovela deve ser reconhecida pelo público que almeja, por isso recorre a temas presentes no imaginário popular. O Piauí foi se constituindo identitariamente atrelado à imagem do Nordeste como um todo. Para Albuquerque Jr. (2011), há estereótipos nordestinos estabelecidos historicamente; estes são ligados à: seca, tradição, cangaço, messianismo e paternalismo. A representação da novela *Cheias de Charme* revela um Piauí ingênuo, de pouca instrução, primitivo, deslumbrado e exagerado, mas ao mesmo tempo não nega sua inserção na fluidez da pós-modernidade.

Apresentamos aqui situações presentes em alguns diálogos, cenários, contexto, figurino e iluminação. A análise dos elementos fílmicos não específicos,⁸⁰ tais como: a iluminação, o vestuário, o cenário, a cor, somados ao desempenho dos atores também é importante para a compreensão de sentido na leitura que cada um deles indica e representa.

Um dos exemplos mais contundentes da caracterização de Nordeste se passa no momento da apresentação do Estado do Piauí. O fato de, por exemplo, Maria do Socorro retornar ao Nordeste tem um significado. – Por que Rivonaldo decide levá-la de volta ao Piauí? Isso acontece na trama para que o personagem possa mostrar suas origens, em uma tentativa de tornar crível um Piauí real com nomes de locais concretos, para o consumo do Sudeste. Talvez por isso suas imagens apresentem tanto da estereotipia já cristalizada em um imaginário sudestino sobre a região.

Maria do Socorro, ao voltar para sua cidade (capítulo 09 de 25 de abril de 2012), vinda do Rio de Janeiro e para mostrar ao povo que se desligou da região e fincou raízes no Sudeste, fala com sotaque carioca, mas o resultado é algo híbrido entre o “nordestinês” (sotaque homogeneizado que os atores da rede Globo costumam apresentar), e o “carioquês” (sotaque carioca). Somente nestas cenas notamos essa tentativa de diferenciação no sotaque; é como se na sua cidade natal a personagem quisesse se diferenciar por ter morado no Rio de Janeiro. Já no Sudeste ela fala com seu sotaque nordestino. Esse fenômeno se aproxima do que muitas pessoas vivem ao migrar para outros Estados; alguns tentam se camuflar adotando a sonoridade da região em que vivem, outros tentam se diferenciar reforçando seu sotaque raiz.

A atriz é Titina Medeiros, nordestina de Natal, Rio Grande do Norte, seu sotaque é um pouco diferente do piauiense, mas ela consegue se aproximar bastante das particularidades da linguagem falada no Piauí. Em uma tentativa de identificação do colonizado com o colonizador, Homi Bhabha (2002) defende que há também uma relação de aproximação, de desejo pelo lugar desse outro. Maria do Socorro demonstra nessa sequência que deseja ser como os cariocas ou como Chayene, e como os cariocas adotando o chiado peculiar carioca no final de algumas frases.

Isso fica nítido no capítulo 11 (27 de abril de 2012), quando Maria do Socorro se faz passar pela cantora em um *show* em Sobradinho, usando imagens fantasmagóricas⁸¹ para representar algo, falseando a realidade, em uma relação mimética, em que Socorro imita

⁸⁰ Marcel Martin utiliza esse termo no livro *A linguagem cinematográfica*, 2011.

⁸¹ Maria do Socorro se veste com uma roupa que roubou de Chayenne e faz um show em cima de um caminhão escondida atrás de uma cortina. O público só vê sombras.

Chayene, em alusão ao mito da caverna de Platão.⁸² Socorro identifica-se com Chayene, e sua simulação é tão forte que em certos momentos parece ter incorporado a cantora. No capítulo 31 (21 de maio de 2012), Maria do Socorro começa a trabalhar na casa de Chayene como *personal* colega. Quando Laércio pede que ela leve o suco preferido de Chayene, de buriti (na novela o suco tem cor branca, que não condiz com a cor real da fruta), Socorro dispara: “Armaria, chega me arrepiei! É o meu favorito também, ó, ó! Somos almas gêmeas mermo! Seu Laé, eu sou a encarnação de Chayene nessa vida! Uma encarnou na outra!”. Esse texto confirma que Socorro se acha a própria cantora.

A cena traz elementos que reafirmam os estereótipos de pobreza e de rusticidade do povo do Estado. Podemos notar a simplicidade das instalações, cadeiras caipiras, um cordão de lâmpadas para a iluminação do show, uma vitrola com disco de vinil, um caminhão como palco. Dentre essas características que podemos perceber na cena, se destaca o chão de terra batida, muito reverenciado nas festas do interior. O figurino da população é simples, mesmo diante de um evento que mobilizou a cidade, contrastando com o figurino exótico que Socorro pegou de Chayene. Essa armação tão simplista consegue enganar um povo humilde, de boa fé, mas que não se poupa de indignação perante a descoberta do falseamento.

Essas imagens referências permitem uma associação livre que vai construindo um imaginário de Piauí e a novela mistura todos os elementos que os autores e produtores tiveram acesso para tornar sua imagem verossímil. Eles tiveram que enxergar o piauiense e diferenciá-lo do carioca. Para tanto, o exagero na ruralização da cidade é evidente. O olhar do outro (Sudeste) é que compõe o sujeito piauiense. Entretanto, para desenvolver esse olhar, o sudestino recebeu do próprio Piauí elementos que o identificasse com essas características, que foram exageradas para reforçar a simulação.

A personagem Chayene se chama, na verdade, Jocileia Imbuzeiro Migon, nascida em Sobradinho, Piauí. Começou a trabalhar cantando em boates na capital, Teresina. Foi descoberta por Laércio, o líder da Banda Leite de Cobra, que tratou de mudar seu nome para Chayene, o que, segundo ele, seria um nome mais de acordo com o brilho que ela tem. Sabe-se que ela conseguiu o lugar de vocalista da banda colocando na bebida da primeira vocalista, Rejane, um chá feito de uma planta chamada *ferra goela*. Rejane acaba ficando viciada no chá e nunca mais recupera sua voz. Esse chá deixa a pessoa afônica por alguns dias. Chayene começa a se apresentar com a banda e alcança sucesso nacional. Aproveitando-se disso ela

⁸² O mito da caverna é uma parábola escrita por Platão. Consiste na história de pessoas que vivem numa caverna e acreditam que o mundo real constitui-se por sombras projetadas na parede. Elas são formadas pela luz que entra pela única fresta existente. As pessoas da caverna lutam contra quem se mostre contrário ao que acreditam.

inicia carreira solo e desfaz a banda. Laércio, que era produtor, músico da banda e seu marido, passa a ser acessor de Chayene, e o casamento dos dois se desfaz.

Claúdia Abreu,⁸³ a atriz que interpreta Chayene, conta que sua personagem é como a força da natureza: “Outras referências são importantes para a Chayene porque ela tem uma coisa superlativa. Tudo nela é muito mais exagerado. Então, ela remete às novelas mexicanas, aos filmes do Pedro Almodóvar (cineasta espanhol). Tudo dela é mais dramático, mais histriônico”.

Chayenne usa em demasia os verbos no tempo imperativo, como aplique, pare, ande, e arrume, ordenando como uma rainha. É assim que ela é tratada na cidade de Sobradinho, onde há uma estátua no meio da praça central toda feita de espelhos coloridos, remetendo ao figurino do reizado e do maracatu. Até no figurino de Chayene, com cores solares e muito brilho, há menção ao sol e à realeza.

Muitas cenas referentes à Chayene começam com um plano geral de sua mansão – a “casa fúcsia” – com a intenção de introduzir o local onde a cena acontece. Os planos de conjunto e os planos inteiros aparecem quando se quer ter noção do espaço em que estão, como quarto, estúdio, sala, ou da quantidade de pessoas que interagem. Há muitos primeiros planos e *close-ups* de Chayenne. Os movimentos de câmera acontecem apenas quando os personagens se movimentam de um lugar a outro e principalmente quando há musical, como na sequência 05 do capítulo 19. Há na sequência 06 do capítulo 16, um plano de detalhe que mostra o rosto de Chayenne coberto pelo véu; em seguida foca na sua mão, que ela movimenta como um felino e suas garras, destacando sua ferocidade.

A novela destaca a personagem, na maioria das vezes, como uma mulher forte, de presença definida e que conduz a marcação das cenas em relação aos outros personagens. A história é de um momento de extrema vaidade de Chayene, que acaba virando um pesadelo; então há ênfase nos enquadramentos com espelhos, ou apenas na imagem de Chayene refletida nos espelhos (sequência 12 e 25 do capítulo 15 e sequência 2 do capítulo 16) reforçam a teoria narcísica em relação a Chayene como ponto de interesse. Uma relação instável entre sua aparente segurança e sua necessidade de autoafirmação, caracterizando fragilidade onde se pretende força.

Na questão imagética, a linguagem contempla enquadramento, tipos de planos, ângulos e movimentos de câmera. Dentre os elementos fílmicos não específicos podemos

⁸³ Citação retirada do site da Globo.com, com título: Cláudia Abreu foi de Almodóvar a mulher gorila para criar Chayene. Disponível em: <http://tv.globo.com/novelas/cheias-de-charme/Fique-por-dentro/noticia/2012/03/claudia-abreu-foi-de-almodovar-mulher-gorila-para-criar-chayene.html>. Acessado em: 10/08/2012

destacar a iluminação da mansão de Chayene, com tons de magenta, azul, amarelo, uma miscelânea de cores, mas que se equilibram pelo uso de tons quentes e frios. De acordo com Fayga Ostrower (1983), as “temperaturas” cromáticas têm seu ponto de partida nas cores do arco-íris: azul, vermelho e amarelo. Frias, o azul e seus derivados, quentes, amarelo, vermelho e os que deles provém.

As cores quentes e frias articulam posições contrastantes que ocorrem simultaneamente no espaço: as cores quentes avançam, expandindo-se, enquanto as frias recuam, retraindo-se. [...] através dessa relação cromática, o espaço é caracterizado como sendo um espaço de profundidade, sensual e altamente dinâmico, constituído de vibrações rítmicas no simultâneo avanço e recuo das cores (OSTROWER, p. 243, 1983).

A relação das cores escolhidas com a caracterização de Nordeste está no exagero, na escolha de cores primárias e fortes que remetem ao simplificado e ao primitivo. Na tonalidade que lembra o sol, e a exuberância da natureza em seu estado puro no Nordeste.

Sendo assim, percebemos que tanto o cenário, quanto o figurino e a iluminação das áreas onde Chayene atua com frequência se complementam. Ela possui um figurino vibrante, sempre com roupas em tons quentes como vermelho, amarelo ou tons brilhosos como prata e dourado. A figurinista da trama Gogoia Sampaio utiliza muito brilho, e mistura um visual glamoroso com o brega para dar vida à personagem. Alessandra Barrios, assistente de figurino, revela que a exuberância é o que define o estilo de Chayene. Ambas revelam⁸⁴ que misturaram materiais diversos na confecção das roupas como plumas, tecidos com brilhos metálicos e texturas diferenciadas, no intuito de dar uma roupagem contemporânea baseada no exagero.

O cenário da casa é preenchido com muitas fotografias da cantora, deixando em destaque sua vaidade, além de borboletas destacando seu apelido de “Brabuleta” do sertão. May Martins, a cenógrafa, conta, em entrevista cedida à pesquisadora,⁸⁵ que veio ao Estado pouquíssimas vezes, e que foi apenas ao Delta do Parnaíba e a Sete Cidades, quando gravava a novela da Rede Globo *Passione* (2010/2011). Para ela o Estado possui uma natureza exuberante e isso é o que define o universo Chayene.

Chayene também possui características que se associam aos sete pecados capitais. Essa informação não foi conseguida com nenhum produtor ou autor da novela, partiu da observação de seu comportamento nas cenas. Segundo Marina Motomura (2012), os sete pecados capitais são tão antigos quanto o cristianismo, mas só foram formalizados pelo Papa

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Entrevista cedida à pesquisadora por telefone no dia 5 jul. 2012.

Gregório Magno no século VI. Ele definiu como sete os principais vícios de conduta: gula, luxúria, avareza, ira, soberba, inveja e preguiça.

O termo "capital" deriva do latim caput, que significa cabeça, líder ou chefe, o que quer dizer que as sete infrações são as "líderes" de todas as outras. E, do ponto de vista teológico, o pecado mais grave é a soberba, afinal é nesta categoria que se enquadra o pecado original: Adão e Eva aceitaram o fruto proibido da árvore do conhecimento, querendo igualar-se a Deus. A Igreja até tentou oferecer soluções para os pecados capitais, criando uma lista de sete virtudes fundamentais - humildade, disciplina, caridade, castidade, paciência, generosidade e temperança -, mas os pecados acabaram ficando mais famosos (MOTOMURA, 2012. Não paginado).

A personagem está sempre faminta, muito de seus problemas giram em torno de brigas com suas cozinheiras, até que consegue um empregado que faz suas comidas prediletas; portanto a gula é um de seus principais pecados.

Uma das frases mais faladas por ela ao se admirar diante do espelho é: “sô um poço de luxúria” o que indica sua sexualidade aflorada; além de características como impulsividade e prazer pelo excesso. Chayene também não gosta de gastar dinheiro. Em todas as vezes que ela é condenada a pagar indenização, dá um jeito de não pagar ou tentar diminuir o valor. Sua avareza fica evidente no capítulo 22 (10 de maio de 2012), quando Rosário é obrigada a vender os direitos de sua composição para Chayene em troca de dez mil reais para uma cirurgia de seu pai, e Chayene arma para que ela quebre um de seus vasos importados para que possa devolver o dinheiro.

A ira de Chayene é presença constante em diversos capítulos, tanto que a sonoplastia já caracteriza como um rosnado de bicho todas as vezes que ela fica brava. Chayene também apresenta soberba. Apesar de não ter muita instrução está sempre se gabando de sua esperteza, se acha melhor que os outros e possui uma imagem inflada, o que fica evidente no capítulo 24 (12 de maio de 2012), quando ela se recusa a vestir um vestido menos brilhante do que o de Ivete Sangalo, pois ela queria aparecer mais que a cantora principal do show, Ivete. Esse comportamento configura outro pecado capital, inveja. Chayene tem inveja de Ivete pelo fato de estar com sua carreira em decadência, e a musa do axé ainda encontrar-se no auge.

Chayene é também bastante preguiçosa; muitas vezes é vista sendo acordada por Laércio. Nos capítulos em que Dona Epifânia cuidava de sua falsa gravidez ela inventava desculpas para não realizar os exercícios propostos pela mãe de Maria do Socorro. Essas características reforçam a característica primitiva de Chayene e seu vilanismo, tornando-a um ser cheio de vícios comportamentais, o que denota a negatividade da conduta do personagem, mas que é aliviada pela máscara do humor.

Diante de todas essas afirmações, constatamos que a tentativa de representação dessa personagem está pautada em elementos voltados à natureza, algo primitivo, instintivo e passional. Desde sua denominação, Brabuleta do Sertão, até as cores que compõem o ambiente que a acolhe.

A novela *Cheias de Charme* apresenta a personagem Chayene como nordestina do Piauí, mas a imagem construída é de uma mulher que superficialmente apresenta algumas características consideradas pelos produtores da novela como nordestinas. No entanto, ao partir de práticas sociais representadas por ela, veremos um ser completamente em sintonia com a atualidade, no que diz respeito à moda e à tecnologia, de uma identidade híbrida, onde há lugar para diversas faces culturais. Por exemplo, ela é apresentada como uma personagem do Nordeste, mas que foi construída imagetivamente com base em cantoras paraenses.

Chayene usa Ipad e está sempre *ligada* em seu Blog; seu figurino é inspirado na cantora Joelma da banda Calipso e na cantora Gabi Amarantos, ambas do Pará. Características que contrapõem a imagem que quer se afirmar de nordestinidade, baseada em alguns estereótipos como pobreza, falta de instrução, sotaque forte e anasalado. As influências responsáveis pelas construções desses sentidos podem ser fruto do que Durval Muniz de Albuquerque (2011) considera a invenção de uma identidade.⁸⁶ No entanto, esses discursos se basearam em práticas sociais que existiram, mas foram se modificando ao longo do tempo, e que atualmente encontram-se diluídas ou misturadas a outras. O que torna quase impossível separar uma cultura da outra em razão do nível de entrelaçamento em que se encontram.

Se considerarmos as práticas discursivas apresentadas nesse trecho escolhido da novela, veremos que a personagem age sempre de forma impetuosa, movida por paixões e vaidades, irracionalmente. Um exemplo está na sequência 12 do capítulo 15, em que, mesmo sabendo do princípio ativo do creme rejuvenescedor, ela insiste em usar o produto mais uma vez. São características díspares que a tornam uma personagem incoerente e anárquica.

Portanto, há traços polifônicos na construção dessa personagem de vozes diferentes, de vozes que entraram em disputa durante anos na conformação de um modelo identitário e que já chegaram a consensos e contrassensos, em uma relação de afirmações e silenciamentos.

Em todas as cenas descritas, percebe-se a representação e a ação de Chayene como um meio termo entre o primitivo e o social, um ser entre o tradicional e o novo, em uma constituição em conflito, mas formados por discursos que não fidelizam um único grupo. Nos

⁸⁶ Sua teoria considera a cultura nordestina como uma invenção histórica pautada em representações criadas pelos próprios nordestinos e repetidas ou ressignificadas pelas outras regiões ao longo do século XX. O que culminou numa invenção negociada entre vários grupos.

estudos de Garcia Canclini (2001), podemos destacar a relação que ele observa na oscilação cultural da América Latina, no qual ressalta a problemática da modernização tardia no continente. Com a introdução de tecnologias, com o enfraquecimento das estruturas microssociais urbanas, e as mudanças na produção e circulação simbólica como elementos que trouxeram esboços de pós-modernidade, houve choques, hibridações e disputas, construindo a heterogeneidade cultural. Chayene é um exemplo dessa hibridização que possui vínculos fortes com a regionalização, mas traz uma nova roupagem, faz uma releitura de sua cultura raiz, mesclando-a aos elementos que incorporou à medida que viveu no Sudeste.

Rivonaldo e Dona Epifânia são os personagens piauienses mais próximos da realidade, ou seja, passíveis de existência como seres ordinários do cotidiano, pois ambos possuem características menos caricaturizadas. Apesar de Rivonaldo nutrir uma paixão exagerada por Chayene e de Dona Epifânia ser exacerbadamente mandona, ainda assim possuem características mais passíveis de existência. Os dois são mais ingênuos, acreditam na bondade das pessoas, são honestos e possuem certa pureza de espírito, mas não deixam de ter defeitos, como transferir a familiaridade de casa para o trabalho, confundido certas liberdades, vaidade, egoísmo, como um ser humano comum.

Dona Epifânia é a matrona mandona, que tem no filho Rivonaldo seu orgulho e na filha Maria do Socorro sua vergonha. Ela faz questão de diferenciar o tratamento de ambos. Na cena (capítulo 08, 24 de abril de 2012), em que os dois chegam a sua casa, Rivonaldo é recebido com doçura, já Maria do Socorro recebe uma resposta dura por ter fugido de casa para o Rio de Janeiro. É claro que a diferença de tratamento é baseada no comportamento dos dois. A mãe dos dois é uma figura simples, de aparência frágil e bonachona. Com a veia humorística refinada, a atriz Ilva Niño, que representa Epifânia, traz um personagem duro, em consequência do sofrimento sertanejo, mas com vias de docilidade nos momentos em que interaje com Rivonaldo.

Seu figurino é formado por vestidos estampados com cores quentes, mas há uma mudança nas cores e na modelagem, quando passa a morar no Rio de Janeiro. Em uma cena do capítulo 110 de 21 de agosto de 2012, Dona Epifânia aparece almoçando no Chopeoquê (Restaurante de Dona Voleide, situado no Borralho) tranjando um vestido marrom, suas roupas passam a ser mais sóbrias.

Sua casa em Sobradinho é simples, com porta de entrada dividida em duas partes (superior e inferior), alpendre voltado para o quintal, duas salas e dois quartos. Ela cria galinhas e mantém hábitos simples, uma vida singela e bucólica, idealizada de interior. A figura de Dona Epifânia evoca sabedoria, apego às tradições, tanto que ela reluta em sair de

Sobradinho para viver no Rio de Janeiro; além disso, força, bom caráter, coragem e humor afiado. Ela representa a pureza do tradicional, mas sem exageros de ingenuidade.

Rivonaldo é um sujeito conformado com sua situação, trabalha como zelador no condomínio Casa Grande; aliás, a maioria dos personagens piauienses trabalhou lá. Socorro como doméstica na casa de três patroas diferentes (Lygia, Máslova e Chayene), Dona Epifânia como *personal* parteira de Chayene e Rivonaldo que acabou como cozinheiro na casa de Chayene.

O rapaz começa a novela como alguém trabalhador e de bom caráter, logo no início vai ao Piauí deixar sua irmã, visto que Socorro está aprontando muito no Rio de Janeiro. Sua imagem, nos capítulos 09 a 10, se define como a de alguém simples e muito ligado à família. No decorrer da trama, ele ganha destaque depois de começar a preparar comidas piauienses tiradas de um caderno de receitas de sua mãe. Rivonaldo é mais um personagem apegado às raízes; é saudosista, descobre na culinária uma maneira de estar sempre perto do seu Estado de origem.

Seus dotes na cozinha atraem Chayene, por quem ele nutre uma paixão. O ex-zelador passa a trabalhar como cozinheiro para ela, e por mais que ela decepcione a todos, Rivonaldo permanece a seu lado, até mesmo depois de Laércio abandoná-la. Seu comportamento submisso revela outro estereótipo típico do homem comum do Nordeste, a submissão diante dos detentores de poder, a falta de argumento e estratégia de desenvolvimento. Rivonaldo é um ser que não se desenvolve na novela, até Maria do Socorro consegue ser Chayene por alguns dias. Ele permanece estagnado, a hipótese levantada por sua mãe no capítulo 09 (25 de abril de 2012) de que ele poderia fazer fortuna, montando um restaurante de comidas típicas piauienses, não se concretiza.

Ambos, Epifânia e Rivonaldo, não têm um final específico na novela, não cumprem uma meta, apenas figuram em algumas cenas, e influenciam algumas atitudes das personagens nordestinas principais, Maria do Socorro e Chayene.

Os locais eleitos pela trama transitam entre os fictícios e os reais, nos quais, por exemplo, o Piauí é um local concreto e o Borralho (favela no Rio de Janeiro, onde Penha e Rosário moram) é um local fictício. Nessa relação, o local fictício (Borralho) aparece com estereótipos que o identificam com imagens correspondentes às do Rio de Janeiro, e o local real (Piauí) aparece caricaturizado, com imagens que possam ter similaridades, mas não correspondem de forma crível ao cotidiano daquela região. Essa caricaturização provém da deformação na interpretação que o Sudeste tem pelas imagens de Nordeste.

A narrativa se escreve como um conto de fadas moderno, onde as Empreguetes são as gatas borralheiras que vivem no Borralho (bairro fictício do Rio de Janeiro) e Chayene é a bruxa má que vive na casa cor-de-rosa. Permeada pelo humor, a história descreve uma vilã atrapalhada com ajudantes mais desastrados ainda. O posicionamento das Empreguetes é retratado com base na ética e na racionalidade, contudo, elas também cometem infrações. Mas como há sempre um ideal de superar uma injustiça seja pela posição social em que se encontram seja em nome de um sonho, suas transgressões são sempre justificadas.

Diante deste quadro, percebe-se que há uma variedade de vozes e de representações na constituição destes personagens, e, a partir dessas discussões, alguns formatos começam a se esclarecer. Decerto, várias outras leituras serão possíveis, mas a nossa parte destas constatações se definem a partir das interpretações já delineadas.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: o Piauí na novela *Cheias de Charme* e suas possibilidades identitárias

O Nordeste se apresenta como uma criação da elite da região, perpetuada pela mídia, onde uma comunidade que precisava se destacar o fez a partir da instituição de uma identidade. O Piauí, tido muitas vezes como o Estado nordestino que menos se importava com a memória, começa a traçar uma história na mídia. Essa história está sendo construída pelas interpretações dos sudestinos, interpretações feitas com base em imagens exportadas pelo Nordeste como um todo, como também pelo Piauí. Essas imagens não dão conta da imensa diversidade que transborda de um Estado, por isso a falta de identificação de muitos piauienses com Chayene e os outros personagens. No entanto, trata-se de uma representação, e as representações tentam ser verossímeis, mas são apenas interpretações da realidade.

Essas representações são como resumos de características que tentam se aproximar do real. Esses resumos estereotipizam a formação de uma identidade que deveria ser plural e mutável. Essa estereotipia faz parte da necessidade humana de tornar as coisas mais fáceis de entendimento no âmbito da percepção. A competência representacional dos produtores e autores da novela, por mais que tenha base na pesquisa, não escapa dessa identidade construída e aclamada durante tantos anos. Contudo, se faz necessário reconhecer que estes não apenas representaram o que já havia de imaginário construído sobre o Nordeste ou sobre o Piauí, tendo em vista que há criações e incursões de características nesse universo.

Muitos dos conceitos presentes nos estudos culturais estão ligados a essa concepção da constituição do sujeito em um aspecto dual da identificação que se faz presente no *Orientalismo* de Edward Said;⁸⁷ para se diferenciar há de se criar algo próprio, características individuais, mas isso só acontece na medida em que existe a relação com o outro. O ser humano só sente a necessidade de se diferenciar e de se identificar a partir da presença do outro.

Por conseguinte, foi explicitada aqui a maneira como uma identidade pode se construir com a ajuda da mídia e a partir de estereótipos. Estes são criados a partir de uma necessidade, eminentemente humana, de simplificar, juntar aquilo que é semelhante e separar o que se diferencia. Não seria o caso de condenar a estereotipização, mas buscar entender como ela se condensa. Desnaturalizar para compreender sua genealogia.

⁸⁷ O autor trata dessa questão usando como exemplo a relação cultural e histórica entre Europa e Ásia.

Nessa tentativa de compreensão, através da análise das cenas, muito pode ter sido omitido e muito pode ter sido acrescentado. Já que, de acordo com Martin W. Bauer e George Gaskell (2002, p. 345), no livro sobre análise de imagens em movimento e pesquisa qualitativa, “o produto final, do mesmo modo, será normalmente uma simplificação – um conjunto de extratos ilustrativos, uma tabela de frequências”. Os autores Bauer e Gaskell (2002, p.356) afirmam que, embora o pesquisador esteja “interpretando o sentido de cada unidade de análise” e balizado pelas teorias, a interpretação pode diferir de pessoa para pessoa, mas se feita a partir da metodologia adequada terá chaves de sentido análogas.

Ao tratar de cultura e identidade, é importante perceber que a configuração que se tem foi de alguma maneira eleita. No caso do Piauí, vê-se que foi construído um tipo identitário pela literatura desde o século XIX, com ênfase na segunda metade do século XX (vide Francisco Gil Castelo Branco – *Ataliba o Vaqueiro* [1880]; e O. G. Rego de Carvalho – *Rio Subterrâneo* [1967]). Atualmente vem sendo caricaturizada a partir das mídias, como Rádio, TV e Internet. Relacionando as personagens descritas, tem-se o resultado dessa caricatura, que distingue o Piauí dos Estados do Sudeste e ao mesmo tempo nos faz pertencer ao Nordeste.

Cheias de Charme retrata com humor um Piauí brega, mas alegre, ingênuo e malicioso ao mesmo tempo. Um Piauí pobre, mas que também tem uma Ponte Estaiada; sem instrução, mas que alcançou seus quinze minutos de fama. A personagem Chayene representa a união da dicotomia entre o novo e o velho, o rural e o urbano, ela é a moça do interior que conseguiu sucesso na cidade grande, sem estudo, mas com dinheiro. Apesar de sua vilania e de um início de carreira com trapças, ela não teria alcançado sucesso nacional sem talento, o que é ressaltado várias vezes na novela por personagens, como Tom Bastos, Laércio e até mesmo Rosário.

Chayene é fruto de mediações e discursos múltiplos, a partir de características como baixa escolaridade, sotaque forte, exagero no modo de se vestir, apego à cultura da região (como o fato de ela estar sempre querendo comer as comidas típicas de seu Estado), mal caratismo. A imagem de uma mulher forte para quem não há limites para conseguir o que quer. O senso de justiça deturpado assemelha-se ao de Maria Bonita, esposa de Lampião. Portanto, todo esse imaginário tem origem na criação de uma identidade nordestina em que o Piauí se insere; a piauiensidade de Chayene restringe-se a algumas palavras do cotidiano interiorano, o restante dilui-se em um hibridismo entre a generalização do Nordeste e as características da mulher contemporânea.

É possível encontrar todo esse ímpeto em Chayene e Maria do Socorro; no entanto o conformismo também é visto em personagens como Rivonaldo e Dona Epifânia. Na relação

entre o colonizador e o colonizado, defendida por Homi Bhabha (1998), há a menção do rancor vingativo do colonizado fantasiando ocupar o lugar do colonizador. Os personagens piauienses, vistos no lugar de colonizados, são Chayene Maria do Socorro – as nativas que tentaram ocupar o lugar de destaque do colonizador, mas não conseguiram passar de sua caricatura; provavelmente porque a imagem que o colonizador criou de si não corresponda e a imitação do colonizado chega a ser um rascunho. Isso na relação colonizado e colonizador é um artifício do colonizador.

Esse tipo de relação se repete na configuração autor e representação, os produtores da novela são influenciados por contextos anteriores, e, de certo modo, reafirmam uma dependência do Nordeste ao Sudeste, como na relação senhor e escravo de Hegel. A reafirmação de certos estereótipos nordestinos reconstrói esse local simbólico como subdesenvolvido e parado no tempo. Entretanto, não podemos afirmar que as representações sejam limitadas pelos estereótipos (MOSCOVICI, 2010). O grupo responsável por estas representações recria os estereótipos. Mesmo com base em algo reconhecível como típico do Nordeste, cada um dos produtores da novela, autores, diretores, cenógrafos, figurinistas, atores, entre outros, trouxeram suas leituras e interpretações. Essa representação não parte de um único núcleo, é resultado de diversas competências representacionais.

Esta pesquisa partiu das seguintes indagações: – Como é a representação do Piauí feita pela telenovela *Cheias de Charme*? Quais os elementos identitários piauienses construídos pela telenovela? Quais os estereótipos afirmados pela telenovela em relação ao Piauí, e como os personagens piauienses são representados em relação aos sudestinos? No decorrer da pesquisa outras questões se apresentaram, tais como: – O Piauí representado possui características próprias ou é mais um resumo dos estereótipos típicos de um Nordeste único?

Diante desta problemática nos deparamos com uma maior quantidade de temas voltados para o Nordeste, sendo que os poucos que representam características tidas como típicas do Piauí possuem baixa frequência. Outras características como a pobreza, o exagero, a falta de classe aparecem no núcleo nordestino e no sudestino. Penha e sua família são um exemplo clássico disso. As temáticas se atravessam e constituem tanto o universo nordestino quanto o sudestino. Porém, a necessidade de diferenciação e caracterização dos personagens exige que algumas características sejam reforçadas. A gerente de produção de elenco da Globo, Ana Margarida (2013), afirma ser preciso estereotipar para que existam características reconhecíveis pelo público e a novela se torne crível.

Dos estereótipos que a novela apresenta, aqueles que têm maior frequência são os relacionados ao Nordeste como um todo. Elegemos temas que fazem parte de uma identidade

estereotipada de Nordeste que afirmam um local imaginário único. Embora sabendo que a região é formada por lugares múltiplos culturalmente, sua construção é como de um ente singular. A telenovela não afirma elementos identitários piauienses específicos de forma enfática. Há apenas algumas menções presentes no figurino, no cenário, nas comidas típicas e em algumas expressões. Essas menções surgem para que haja alguma identificação dos que conhecem a cultura piauiense. Dentre os elementos que elegemos como formadores de estereótipos próprios da identidade piauiense pudemos ver que há pouca frequência destes, se compararmos à frequência dos que constituem os estereótipos nordestinos.

Portanto, os elementos mais usuais são aqueles que podem ser reconhecíveis por mais pessoas. A produção da telenovela se preocupa em construir uma história que cause empatia em seu público e que possa alcançar mais pessoas. A utilização de uma trama com empregadas domésticas como personagens principais alcança a chamada classe C⁸⁸; e a utilização de uma antagonista cômica nordestina abarca outro nicho de telespectadores. Diante do crescimento da renda no País e do declínio na audiência das TVs abertas, muitas emissoras passaram a focar no público que ainda as assistia, de forma que eles pudessem ver histórias com as quais se identificassem. Isso seria um motivo pelo qual se opta pelo uso de um nordestinês generalizado.

Não devemos confundir essa construção como alguma coisa voltada para a representação de algo verdadeiro, mas para a constituição de um padrão reconhecível, caricatural. Algo que torne a leitura mais rápida dos elementos. Por que associar Chayene ao eletroforró? Por que ela não poderia ser uma cantora de MPB? Isso se deve ao fato de que associar uma cantora ao Nordeste seria mais comum se esta tivesse relação com o forró, que é considerado um estilo de música típico da região.

Estereotipar não significa degradar, mas restringe a multiplicidade de significados. No entanto, alguns estereótipos nordestinos constroem uma imagem inadequada da região, como um lugar completamente pobre e rural. *Cheias de Charme* tenta, em alguns momentos, mostrar pontos contrários a essa imagem, mas também reforça algumas características negativas da região. Sobre o Piauí, o que mais se estabelece são as imagens da natureza exuberante de Sobradinho em contraste com a cidade em desenvolvimento – Teresina. Entretanto, as imagens que predominam são as da cidade do interior, com pessoas simples e casas humildes.

⁸⁸ É a nova classe média formada por pessoas que passaram do estado de pobreza para de assalariado com o crescimento da renda.

Os elementos importantes na formação cultural piauiense (de acordo com os literatos e os historiadores: valorização da família, cultura do vaqueiro e cultura indígena) não são enfatizados nas cenas, mas aparecem diluídos em alguns momentos, como pistas de reconhecimento para a população piauiense. Mas essas pistas não foram suficientes para que se enxergasse algo considerado como realmente do Piauí. É importante salientar que não defendemos aqui a criação ou a representação de uma identidade única e essencial piauiense na telenovela. Na verdade, nossa intenção era verificar se a novela criava isso.

A telenovela *Cheias de Charme* constrói personagens piauienses que se baseiam nas características estereotipadas nordestinas, já que o Estado do Piauí não possui estereótipos tão fortes simbolicamente e reconhecidos em nível nacional. Os personagens piauienses são todos retirantes que têm no Rio de Janeiro o “Oasis” para o sucesso. A primeira a desembarcar é Chayene, que constrói ao lado de Laércio uma carreira sólida na música. Rivonaldo vem em seguida, com planos mais modestos, apenas para trabalhar e enviar dinheiro para sua mãe. Maria do Socorro é a sonhadora que vem ao Rio de Janeiro para morar com seu irmão temporariamente, pois seu sonho é trabalhar com Chayene.

Nenhum dos personagens principais é piauiense de verdade, apenas o elenco de apoio nas primeiras cenas filmadas em Sobradinho tem moradores locais. Isto é compreensível, já que a emissora escolhe os atores dos quais já conhece o trabalho. No entanto, os personagens têm características que remetam à mistura do índio com o europeu e do negro com o europeu. Talvez, por isso, Socorro, a mais clara dos personagens, tenha o cabelo crespo. A região de Parnaíba no litoral do Piauí teve muita miscigenação de ingleses, portanto há predominância da pele clara entre os personagens. É nítido que a pesquisa específica sobre o Piauí não foi tão intensa, mas algumas características podem ser apontadas.

Mesmo sem a intenção de criar uma identidade piauiense, a telenovela acabou marcando alguns estereótipos sobre o Estado. Esses são atrelados à identidade de Nordeste, em oposição ao Sudeste, mas vê-se que essa oposição não é tão marcante quando se trata de Chayene. No entanto, ela reside longe de sua terra há muito tempo; Maria do Socorro que saiu há menos tempo de Sobradinho não sabe sequer colocar um CD no computador. O Piauí que a novela representa não chega ao que conhecemos dele porque seria impossível abarcar a pluralidade de uma cultura que existe em um espaço e no tempo de maneira dinâmica. A novela não tem a intenção de descrever especificamente cada particularidade do Estado.

O Piauí é apenas o cenário da história de personagens de humor, alguns de má índole, outros bondosos. A relação do Nordeste com o humor é de longa data na mídia. Deste modo, sua imagem construída no início do século XX continua se perpetuando, apesar de ter sido

ressignificado em algumas situações ao longo dos anos. A região continua sendo vista como pobre, analfabeta, brega, seca e faminta, mas que recebe uma maquiagem de naturalista, voltada para a simplicidade, o bucólico. Chayene é um exemplo disso, cheia de sentimentos ruins e ideias maléficas, ela possui uma estética luminosa e exuberante.

Os estereótipos que mais aparecem nas cenas são os do homem cordial e o do primitivismo. Cada um com 321 e 358 de frequência respectivamente. O que se pode interpretar diante de tamanha frequência? Que o ser nordestino se assemelha ao brasileiro, que Sergio Buarque de Holanda (1995) define, quando se trata de relações formais como um todo. O desejo pela aproximação das relações e a familiaridade faz com que a formalidade não seja o forte dos brasileiros, e no caso da novela os piauienses são os que representam com mais ênfase essa categoria.

O primitivismo é a categoria que mais aparece nos capítulos, associado a representações animais. Há um exagero nessa representação, com cenas relativas ao irracional, ao comportamento agressivo, e algumas relacionadas literalmente aos animais. Imagens de Chayene comendo um frango com o rosto de Fabian (25 de junho de 2012) denotam a voracidade do animal mais forte que come o mais fraco, alusão ao instinto de sobrevivência. Chayene tem seus vícios acentuados, agindo por cobiça, vaidade, egoísmo e interesse; mas nem sempre age de forma planejada, na maioria das vezes não consegue dominar seus impulsos, e alimenta um comportamento bestial. Os outros personagens agem de forma primitiva, levados pela falta de instrução ou pela falta de escrúpulos, como Maria do Socorro.

Maria do Socorro, Rivonaldo e Dona Epifânia são a imagem da família de retirantes, e todos acabam se tornando “curicos” de Chayene. São respectivamente *personal* colega, cozinheiro e parteira. Entre os nordestinos, Chayene é a única que conseguiu ganhar muito dinheiro, mas nenhum deles conseguiu vencer através dos estudos. Talvez por isso tenham um vocabulário tão próprio, com invenções de palavras e o uso de um dialeto social nordestino. Demonstrando outra forma de primitivismo – a baixa instrução.

Portanto, o que dizer da experiência de estudar essa telenovela? Não podemos esperar que uma obra televisiva dê conta da multiplicidade cultural dos locais que representa. Tampouco acreditar que seria o seu papel modificar um tipo de representação já tão sedimentada. É importante destacar que *Cheias de Charme* se abre para inúmeras leituras e possibilidades identitárias, estereotipadas, mas que indicam uma diversidade interpretativa, que só teve condição de ser conduzida por esse viés a partir da quantificação dos temas e da interpretação à luz dos autores estudados.

Em *Cheias de Charme* há imagens do Nordeste rural, especificamente no Piauí, mas há também imagens do progresso. Apesar de destacar a imagem de ignorantes, primitivos, ligados ao passado, não podemos deixar de explicitar a participação do Piauí como local de significado cultural. A própria escolha das imagens filmadas no Piauí e a montagem das sequências das cenas, feitas pela produção da novela, inscrevem sentidos; denotam indicações de leitura. Portanto, as imagens relativas ao Piauí passeiam entre o urbano e o rural, mas o rural prevalece. O que indica uma leitura do Estado como um local atrasado em relação aos demais.

Há uma complexidade de sentidos construídos a partir da cadeia produtiva de uma telenovela; por isso partimos da interpretação de diversos elementos. Desde o texto, até o cenário. Para entender os personagens, passamos pelo figurino e caracterização; as roupas ajudam a encontrar o tom e a postura do personagem; e a caracterização complementa o figurino com tipos de maquiagem e cabelos. Por isso o exagero nas roupas das personagens Chayene e Maria do Socorro em contraste com a sobriedade de Rivonaldo e dona Epifânia. Os cenários devem servir para contar as histórias e propiciar o melhor resultado estético ao que se quer mostrar; para tanto, a direção artística é fundamental, haja vista que tudo o que está presente nessa relação deve ser pesquisado e pensado minuciosamente para que se alcance a verossimilhança.

Cheias de Charme recebe cenários verossimilhantes, com exceção da casa de Chayene que é exagerada em tudo, desde as cores da parede, até os objetos de cena, como móveis de borboletas e jaulas no meio da sala. É o local mais surreal da novela, no qual as cenas de realismo fantástico acontecem, como, por exemplo, a transformação de Chayene em mulher gorila, já mencionada anteriormente.

Podemos constatar que, não obstante o esforço para mostrar alguns aspectos de desenvolvimento no Piauí, a maioria das representações giram em torno de velhos estereótipos nordestinos, com sotaques carregados e estridentes, lado cômico afluído, religiosidade extrema, primitivismo e rusticidade que estão nos personagens e na cadeia produtiva da telenovela.

A telenovela não tem a obrigação de revelar ou de retratar todos os detalhes de uma cultura, até porque nenhum produto midiático ou artístico até hoje conseguiu dar conta de algo tão dinâmico. Nossa intenção não é criticar o que não foi mostrado, mas entender como é mostrado, e a relação dessas representações a partir de nossos questionamentos. Por que o Piauí que aparece na novela é um rascunho do nordestinês tão utilizado pela Rede Globo? Certamente porque este seja um Estado sem grandes representações nacionais, que a maioria

da população do Brasil não conhece ou nem sabe onde fica. Talvez porque a produção da novela e os atores não tenham se importado tanto em pesquisá-lo e se contentaram com o que tinham mais ao seu alcance, como as comidas típicas e as expressões retiradas do Dicionário de Piauiês.

O que surpreende é que mesmo com tantas possibilidades de interação (Internet, multiplicidade de formas de viagem), o Piauí e o Nordeste continuam sendo vistos como o outro desconhecido e de cultura excêntrica em oposição ao que representam de si como civilizados e cultos. Atualmente, na novela *Flor do Caribe* (2013), há inúmeros personagens nordestinos que vivem numa vila de pescadores (Vila dos Ventos, RN) e que não possuem sotaque ou qualquer característica que os identifique por estereótipos. Isto é percebido como pretensão inicial dos autores. No entanto, o núcleo de Dona Veridiana, desde a escolha dos personagens até o figurino, foi pensado para mostrar a cultura nordestina. Os netos da matriarca cantam forró, cada toca um instrumento, a sanfona, a zabumba e o triângulo. Virgulino (tem esse nome inspirado em Lampião que é tio de Veridiana na trama) é rezeiro, Candinho é vendedor de leite da sua cabra Arianá e Dadá é uma moça solteira que sonha em se casar. O que parecia ser a primeira telenovela a não repetir estereótipos incorre na mesmice ao reproduzir nesse núcleo a mesmice das representações nordestinas. Não é nossa intenção criticar a função representativa dos estereótipos. Eles podem funcionar como símbolos que destacam e diferenciam uma cultura, mas são incapazes de dar conta de sua totalidade.

Portanto, não estereotipar parece algo impossível para a telenovela. Um produto que deve ser de leitura rápida e de assimilação constante não pretende elaborar uma descrição detalhada de determinada região ou local que representa. Cheias de Charme acaba por criar alegorias do Piauí que marcam lugares na hierarquia que se repetem como lugar de pobreza e subordinação. Não há uma identidade definida, mas diversas alegorias que não dão conta da imensidão cultural do Estado, nem se propõem a isso, apenas rascunham um desenho de uma imagem complexa.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Richard. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In: CHARNEY, Leo e SCHUWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004. p. 215-258.
- ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALVES, Vicente Eudes Lemos. As bases históricas da formação territorial piauiense. **Geosul**, Florianópolis, v. 18, n. 36, p 55-76, jul./dez. 2003
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil**: o negro na telenovela brasileira. São Paulo: SENAC, 2000.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da super modernidade. Campinas: Papyrus, 1994.
- BALOGH, Ana Maria. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: USP, 2002.
- BAPTISTA, João Gabriel. Etno-história indígena piauiense. In: DIAS, Claudete Miranda e SOUSA, Patrícia (Org.). **História dos índios do Piauí**. Teresina: EDUFPI/Gráfica do Povo, 2011.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: 70, 1988.
- BAUMAN, Zigmund. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BENCINI, Roberta. Memória viva da Educação. In: **Revista Nova Escola**, ed. 186. São Paulo: Abril, set. 2005.
- BHABHA, Homi, K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BRANDÃO, Tânia Maria Pires. **O escravo na formação Social do Piauí**: perspectiva histórica do século XVIII. Teresina: EDUFPI, 1999.
- BUCCI, Eugênio. **Brasil em tempos de TV**. São Paulo: Boitempo, 2005.
- CANCLINI, N. G. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2001.

CARVALHO, Rejane Vasconcelos Accioly. Coronelismo e neocoronelismo: eternização do quadro de análise política do Nordeste? **Cad. Est. Soc.**, Recife, v3 nº 3 A p. 193-206, jul. dez. 1987.

CARVALHO, Natanael Fontenele e GOMES, Jaíra Alcobaça. Pobreza, emprego e renda na economia da carnaúba. **REN- Revista Econômica do Nordeste**. V.40, n. 02, p. 261, abril – junho. 2009.

CASTELLO BRANCO, Moysés. O índio no povoamento do Piauí. In: DIAS, Claudete Miranda e SOUSA, Patrícia (Org.). **História dos índios do Piauí**. Teresina: EDUFPI/Gráfica do Povo, 2011.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

CASTELO BRANCO, Renato. **O Piauí: a terra, o homem e o meio**. São Paulo: Quatro Artes, 1970.

CERQUEIRA, Wagner. **Divisão regional**. Brasil escola. Site Brasil Escola. Disponível em: <http://www.brasilecola.com/brasil/divisao-regional-brasileira.htm>. Acesso em: 5 nov. 2011.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis-RJ: Vozes, 1994.

CHARNEY, Léo e SCHUARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. Rev. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

CHARNEY, Léo e SCHUARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. Rev. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CHAVES, Pe. Joaquim. O índio no solo piauiense in: DIAS, Claudete Miranda e SOUSA, Patrícia (Org.). **História dos índios do Piauí**. Teresina: EDUFPI/Gráfica do Povo, 2011.

COSTA, Francisco Araújo da. Análise fílmica – o figurino como elemento essencial da narrativa. **Sessões do imaginário**. Porto Alegre, Semestral. FAMECOS/PUCRS, n. 8, p. 38, ago. 2002.

CUNHA, Euclides. **Os sertões: campanha de Canudos**. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2001. (Adaptado).

DIAS, Claudete Miranda e SOUSA, Patrícia (Org.). **História dos índios do Piauí**. Teresina: EDUFPI/Gráfica do Povo, 2011.

DUARTE, J; Barros, A. T. de. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2.ed. Reimpressão. São Paulo: Atlas, 2008.

DURKHEIM, Emile. **Representações individuais e representações coletivas**. Filosofia e Sociologia. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FERNANDES, Ismael. **Telenovela brasileira e memória**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FERRÉS, Joan. **Televisão subliminar**. Porto Alegre: Artmed, 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio**. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/Cordial.html>. Acesso em: 22 jan. 2013.

FON, Antônio Carlos. As causas da seca Nordeste. **Super Interessante**. São Paulo, n. 5, ano 9, abr./maio 1994.

FONSECA JÚNIOR, W. C. Análise de Conteúdo. In: DUARTE, Jorge; BARROS, A. (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. Ed. São Paulo: Atlas, 2008

FREIRE FILHO, João. Mídia, estereótipo e representação das minorias. **ECO-PÓS**. Rio de Janeiro: Centro Universitário de Volta Redonda, v. 7, n. 2, ago./dez. 2004.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**: formação da família brasileira sobre o regime patriarcal. 48. ed. rev. São Paulo: Global, 2003.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**: decadência do patriarcalismo rural e desenvolvimento urbano. Rio de Janeiro, José Olympio Editora/MEC, 1977, 2 vols.

GALLIAN, Dante Claramonte. **A Europa e o ódio ao “outro”**. Palestra. Campinas, 2011. Disponível em: www.cpfcultura.com.br. Acesso em: 20 jan. 2012.

GASKELL, George e BAUER, Martin W. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2002.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIDDENS, Anthony. **Mundo em descontrole**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GONÇALVES, André e ANDRADE, Samária. Afinal quem somos nós – Entrevista com Teresinha Queiróz. **Revestrés**. N.04, Edição Mestre Dezinho. Teresina: setembro – outubro, 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997. (12. ed. em 2007).

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

HEGEL, D. W. F. **Fenomenologia do Espírito**. Petrópolis: Vozes, 1992.

HOBSBAWN, Eric J.; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro, 1991.

IBRAIM, Marco túlio Fernandes. **A Dignidade da pessoa humana em Vidas Secas de Graciliano Ramos**. 2009. Disponível em: <http://jus.com.br/revista/texto/17109/a-dignidade->

da-pessoa-humana-em-vidas-secas-de-graciliano-ramos/2#ixzz2VO8OMTtD. Acesso em: 21 jan. 2013.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno, Bauru-SP: EDUSC, 2001.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura, um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LIMA, Raquel de Sousa. O conceito de cultura em Raymond Williams e Edward P. Thompson: breve apresentação das ideias de materialismo cultural e experiência. **Revista Cantareira**, Rio de Janeiro, 8. ed. jul. 2009.

LITERATURA DE CORDEL. Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=319&Itemid=191. Acesso em: 14 maio 2011.

MARTIM-BARBERO, Jesus. **Dos meios as mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro. UFRJ, 2001.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira**: uma visão econômica, social e política. 5. ed. rev. ampl. Petrópolis: Vozes, 2010.

MEIER, Bruno. A dança das cadeiras. **VEJA**, n. 18, ed. 2319. São Paulo: Abril, 2013.

MIÈGE, Bernard. **A sociedade tecida pela comunicação**: técnicas da informação e da comunicação entre inovação e enraizamento social. São Paulo: Paulos, 2009.

MONTEIRO, Arlinda. Pense numa personagem porreta! **Revista Cidade Verde**. Ano 02, ed. 34. Teresina: junho, 2012. P.58 – 61.

MORAES, Hérlon. Atores da Globo gravam cenas de Sete Pecados no Piauí. **Jornal O Dia**, 4 set. 2007. Teresina, PI. Disponível em: <http://www.portalodia.com/noticias/piaui/atores-da-globo-gravam-cenas-de-sete-pecados-no-piaui-22025.html>. Acesso em: 12 out. 2012.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: neurose. Tradução Maria Ribeiro sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MOSCOVICI, Serge e MARKOVÁ, Ivana. La presentación de lãs representaciones sociales: diálogo con Serge Moscovici. In: CASTORINA, José Antonio (Org.). **Representaciones sociales**: problemas teóricos y conocimientos infantiles. Barcelona: Gedisa, 2003. p. 111-152.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**. Investigações em Psicologia Social. Petrópolis: Vozes, 2010.

MOTOMURA, Marina. Qual a origem dos sete pecados capitais? **Mundo estranho**. Ed. Abril, 2012. Disponível em: <http://mundoestranho.abril.com.br/materia/qual-a-origem-dos-sete-pecados-capitais>. Acesso em: 22 jan. 2013.

MOTT, Luiz. Os índios e a pecuária nas fazendas de gado do Piauí colonial in: DIAS, Claudete Miranda e SOUSA, Patrícia (Org.). **História dos índios do Piauí**. Teresina: EDUFPI/Gráfica do Povo, 2011.

NEPOMUCENO, Léo Barbosa; PINHEIRO, Ângela de Alencar Araripe. Elementos psicossociais para entender o Nordeste. **Revista de Psicologia**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jun. 2010. UFC.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral: uma polêmica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NUNES, Odilon. Pesquisa para a história do Piauí in: DIAS, Claudete Miranda e SOUSA, Patrícia (Org.). **História dos índios do Piauí**. Teresina: EDUFPI/Gráfica do Povo, 2011.

OLIVEIRA, José Zula de. **O estereótipo do músico: um estudo comparativo a partir do julgamento de musicistas e leigos à prática musical**. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

ORTIZ, Renato. **Identidade Nacional e cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. **Telenovela, história e produção**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

OSTROWER, Faiga. **Acasos e criação artística**. 5.ed. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

PAULA, Marcio Gimenes de. A dialética do senhor e do escravo em Hegel e sua repercussão no marxismo e na psicanálise lacaniana. **Psicanálise e barroco em Revista**. Juiz de Fora: UFJF, v.8, n.1, p. 98 -113, jul. 2010.

PIQUEIRA, Maurício Tintori. **Entre o entretenimento e a crítica social: a telenovela moderna da Rede Globo e a formação de uma nova identidade nacional (1969-1975)**.Dissertação (Mestrado em História Social) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2010.

RABELO, Elson de Assis. **A História entre tempos e contratempos: Fontes Ibiapina e a obscura invenção do Piauí**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2008.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 87. ed. Rio/São Paulo: Record, 2002.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. In: **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Marlúcia M. da e ALBUQUERQUE Eliana C. P. Tenório de. A telenovela: técnicas de criação do popular e do massivo. **UNirevista**, vol. 1, n. 3, jul. 2006.

RODRIGUES, Janete de Páscoa. **Mídias e identidades culturais: um estudo da recepção midiática do balé folclórico de Teresina**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos no Rio Grande do Sul. São Leopoldo, 2006.

RODRIGUES, Nelson. **O remador de Ben Hur**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.103-106. (Nunca houve tamanha solidão na terra).

SAID, Edward. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAID, G. F. Imprensa e poder: conflitos e negociações. **Sapiência**, Teresina, v. 13, p. 3-4, 2007.

SAID, Gustavo Fortes. Matrizes de cultura e estereótipos: a identidade cultural de árabes e americanos após o 11 de setembro. In: SAID, Gustavo (Org.). **Comunicação, novo objeto, novas teorias?** Teresina: EDUFPI, 2008.

SANTANA, Raimundo Nonato Monteiro de. **Apontamentos para a história cultural do Piauí**. Teresina: FUNDAP, 2003.

SCHUWARCZ, Lilia Moritz. Imaginar é difícil (porém necessário). In: ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 9-20.

SILVA, Adilson Xavier da. A passagem da consciência a consciência-de-si na fenomenologia do espírito. **Kalagatos**. Revista de Filosofia. Fortaleza, CE. v. 5, n. 9, 2008.

SILVA, Lemuel Rodrigues da. **Cangaço e religiosidade no Nordeste do Brasil**. Conferência de abertura do I Cariri Cangaço, set. 2009, nas cidades do Crato, Juazeiro, Barbalho e Missão Velha/CE.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

SOUZA, Paulo Gutemberg de Carvalho. **História e identidade: as narrativas da piauiensidade**. Teresina: EDUFPI, 2010.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VAZ, Cláudio Lima. Apresentação. In: HEGEL, D. W. F. **Fenomenologia do espírito**. Petrópolis: Vozes, 1992.

VYGOTSKY, Lev Semínoevich. **La imaginación y el arte en la infancia**. Madrid: Akal, 1982.

WILLIAMS, R. (1971). **Marxismo e literatura**. Traduzido por Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

XAVIER, Nilson. **Teledramaturgia**. São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/home.asp>. Acesso em: 20 ago. 2011.

XAVIER, Nilson. **Almanaque da telenovela brasileira**. São Paulo: Original, 2007.

Anexos

Decupagem de algumas sequências:

Sequência 09, capítulo 08, 24 de abril de 2012

Dimensão Visual

Dimensão verbal

0'' a 03'' - Grande plano geral: Imagem aérea da cidade de Teresina. Legenda com o nome da cidade.

Música: United State of Piauí de Luís Gonzaga

03'' a 04'' - Plano geral: fachada do Aeroporto

04'' a 07'' - Primeiro plano: Socorro entra no taxi e a câmera filma no ângulo contra-plongée.

07'' a 08'' - Plano geral: Fachada do aeroporto.

08'' a 09'' - Plano geral: o táxi de Rivonaldo e Socorro passa em frente a igreja São Benedito.

09'' a 12'' - Grande plano geral: Ponte estaiada com movimento de câmera.

13'' a 15'' - Plano médio: movimento de Plongée da câmera enquadrando o táxi em movimento pela ponte estaiada. Socorro põe a cabeça para fora e observa a grandiosidade da ponte.

16'' a 17'' - Plano geral: Aeroporto Petrônio Portela.

18'' a 20'' - Plano médio: Interior da rodoviária com plongée, focando Rivonaldo subindo as escadas correndo.

21'' a 38'' - Plano americano de Socorro num balcão de uma banca na rodoviária

Rivonaldo: _ Com licença *mésti*, foi mal, heim! Desculpa aí *mésti*, desculpa aí!
Rumbora mirmã, ruma, ruma, ruma!

Socorro: _ *Peraí* Naldo, eu pedi uma Maria Isabel e uma cajuína!

Rivonaldo: _ Rumbora, pega suas

recebendo um prato de comida. Rivonaldo se aproxima correndo e chama sua irmã antes que ela termine de comer.

39'' a 40'' - Plano médio: passarela da rodoviária

41'' a 42'' - Plano americano: Socorro e Rivonaldo na passarela

42'' a 44'' - Plano médio: Socorro e Rivonaldo correm para embarcar.

45'' a 49'' - Plano de conjunto: Motorista e os passageiros discutem enquanto Socorro e Rivonaldo chegam.

50'' a 55'' - Plano americano do motorista

56'' a 58'' - Plano americano de Socorro e Rivonaldo.

59'' a 1'10'' - Plano inteiro de Socorro, Rivonaldo entra em cena carregando malas e no minuto 1'08'' a 1'09'' há um close-up de Socorro

1'11' a 1'15'' - Close-up: Socorro sendo esmagada contra a janela do ônibus pelos passageiros que entram apressados.

1'16'' a 1'18'' - Grande plano geral: Estrada que o ônibus percorre. Um urubu atravessa o cenário.

1'19'' a 1'21'' - Plano geral: ônibus

1'22'' a 1'23'' - Plano médio: interior do ônibus, corredor.

1'24'' a 1'24'' - Plano americano Naldo dorme encostado ao ombro de Socorro.

1'25'' a 1'38'' - Alternância de palmo

tralhas!

Socorro: _ Ai meu Deus! Eu comi no avião, mas já tô *brocada* de fome!

Rivonaldo: _ Não! Arrume suas coisas que o ônibus vai sair agora. *Vambora!*

Rivonaldo: _ *Vambora* mulher! *Ruma, ruma, ruma.*

Socorro: _ Peraí Naldo!

Rivonaldo: _ Vambora, esperar o quê?

Motorista: Calma, calma. Calma, oxe! Não adianta reclamar minha rente! Esse ônibus quebrou, vocês vão pra Sobradinho naquele outro ali, ó.

Barulho de reclamação das pessoas.

Socorro: _ *Marminina!* Imagina se eu, Maria do Perpétuo Socorro Cordeiro de Jesus, vou voltar pra Sobradinho num jumento de quatro rodas dessa.

Rivonaldo: _ *Peraí*

Socorro: _ Oi lindhucas! Tá gostoso o biscoitinho pequeninos? Não vão dar um biscoitinho pra titia? Nem unzinho? Gracinhas de mal educados. Também

americano entre Socorro e duas crianças na cadeira da frente.

1'39'' a 2'15'' - Alternância de primeiro plano entre Socorro e as duas crianças.

2'16 ' 2'18'' - Plano médio: crianças no corredor do ônibus.

2'19'' a 2'21'' - Primeiro plano: Socorro tenta roubar os biscoitos das crianças

2' 22'' a 2'22'' – Plano médio: as crianças no corredor do ônibus acusam Socorro

2'23'' a 2'26'' – Plano americano: a mãe das crianças levanta da cadeira.

2'27'' a 2'28'' - plano médio do corredor do ônibus, com Socorro e Rivonaldo também de pé.

2'29'' a 2'34'' - Primeiro plano: Rivonaldo acusa Socorro

2'35'' a 2'39'' - Plano médio: corredor do ônibus com os passageiros alvoroçados.

2'40'' a 2'41'' - Plano geral: ônibus deixa Rivonaldo e Socorro na estrada.

2'42'' a 2'44'' - Plano médio: Socorro segura várias malas e Rivonaldo reclama, ao fundo algumas imagens de árvores, a imagem inverte para filmá-los por trás e mostrar umas dunas próximas à estrada.

2'45'' a 2'51'' - Plano médio: céu com sol entre nuvens.

2'52'' a 2'58'' - Plano Americano: Rivonaldo e Socorro discutindo.

2'59'' a 3'02'' - Plano inteiro de Socorro em frente a uma placa indicando a não dou o meu grampo mágico que abre todas as portas! Puf! Puf!

Crianças: _ Vamos pro banheiro!

Crianças: _ Mãe, ela ta roubando o nosso biscoito!

Mãe das crianças: _ Devolva já esse biscoito! Sua ladra sem vergonha!

Rivonaldo: _ Socorro! Tu ta tirando doce da boca de criança!

Socorro: _ Não Naldo! Eu tava checando a data de validade aqui!

Mãe das crianças: _ Motorista! Tem ladrão no ônibus!

Barulho de confusão dos passageiros.

Rivonaldo: _ E agora Maria do Socorro? E agora me diz, como é que nós vamos chegar em Sobradinho? *Mermã* me diga?

Socorro: _Pelo menos, de fome, eu não morro!

Rivonaldo: Ah, não morre!

Socorro: _Me dá, Rivonaldo!

distância que falta para chegar em

Sobradinho.

3'03'' a 3'05'' - Plano inteiro: Rivonaldo

senta em cima das malas com uma

sombrinha.

3'06'' a 3'08'' - Plano geral: Socorro

andando pela estrada, enquanto Rivonaldo

espera sentado.

3'09'' a 3'13'' - Close-up: Maria do

Socorro observa um caminhão se

aproximar.

3'14'' a 3'17'' - Plano inteiro de Socorro

correndo até Rivonaldo, ele se levanta para

confirmar se é um caminhão mesmo.

3'18'' - Plano geral do caminhão

3'19'' a 3'20'' - Plano americano: Socorro

fala com Rivonaldo.

3'21'' a 3'22'' - Plano geral: Rivonaldo sai

correndo para se esconder.

3'23'' a 3'25'' - Plano geral: caminhão se

aproximando.

3'26'' a 3'27'' - Plano inteiro: Socorro se

arruma para pedir carona.

3'28'' a 3'30'' - Plano americano:

Rivonaldo corre para se esconder atrás de

uma cerca de forquilhas.

3'31'' a 3'33'' - Plano americano: Socorro

esperando o caminhão

3'34'' a 3'35'' - Primeiro plano: entre as

forquilhas, Rivonaldo aparece.

3'36'' a 3'37'' - Plano médio: Socorro

agita sua jaqueta no meio da estrada para

chamar atenção do caminhoneiro.

Socorro: _ Um caminhão, Naldo!

Rivonaldo: _ Um caminhão!

Socorro: _ Não, não! Naldo você tem que se esconder!

Socorro: _ Moço!

Som da buzina do caminhão.

Socorro: _ Socorro! Eu estou cheia de abelhas! Tô sendo comida por abelhas!

3' 38'' - Primeiro plano: Caminhão se aproximando.

3' 38'' a 3' 40'' - Plano americano: Socorro pula para chamar a atenção do motorista.

3' 41'' a 3' 42'' - Plano americano: interior do caminhão filmado pelas costas do motorista em direção à estrada.

3' 43'' a 3' 47'' - Plano americano: Socorro pulando na beira da estrada.

3' 47'' a 3' 48'' - Primeiro plano: interior do caminhão.

3' 49'' a 3' 50'' - Plano médio: o caminhão passa por Socorro.

3' 51'' a 3' 52'' - Plano geral: caminhão encosta e Rivonaldo observa em primeiro plano à direita.

3' 53'' a 3' 54'' – Plano médio com plongée: caminhão encosta e Socorro vai até ele.

3' 54'' a 3' 57'' - Primeiro plano: Motorista do caminhão

3' 58'' - Plano inteiro: Socorro caminha até o caminhão

3' 58'' - Plano médio: caminhão parado, o motorista abre a porta e desce.

3' 59'' a 4' 09'' - Primeiro plano em plongée: Socorro se aproxima do motorista.

4' 10'' a 4' 12'' - Plano americano: Socorro cai nos braços do Motorista

4' 13'' a 4' 15'' - Plano fechado: Socorro se encosta no ombro do motorista.

4' 16'' a 4' 19'' - Plano médio: Socorro e o

Socorro: _ Ah moço, eu tô cheia de abelhas!

Jesus me segure!

Motorista: _ Não tô vendo abelha nenhuma por aqui!

Socorro: _ É que devem ter tudo ido lá pras bandas de Sobradinho. Aliás, o moço tá indo pra onde?

Motorista: _ Para Sobradinho! A moça quer uma carona? Olha, eu vou ter muito gosto em ter você no meu caminhão!

Socorro: _ Eu e meu irmão! Tá? Naldo! Cá, chegue, se avie! Se acheque moço!

Rivonaldo: _ Socorro! Tem abelha, tem abelha! Tem abelha de verdade aqui

motorista do outro lado da pista são observados por Rivonaldo que está em primeiro plano
 4'20'' a 4'21'' - Plano americano de Rivonaldo atrás das forquilhas. Ao fundo uma dupla de jumentos passa correndo.
 4' 22'' a 4'25'' - Plano médio: Socorro conversando com o motorista.
 4'26'' a 4'28'' - Primeiro plano: Socorro e o Motorista
 4'26'' a 4'33'' - Plano geral com o caminhão ao fundo e Rivonaldo de costas em primeiro plano.
 4'34'' a 4'36'' - Primeiro plano: Rivonaldo correndo de abelhas
 4'37'' a 4'39'' - Plano geral em contra-plongée: Rivonaldo corre em direção ao caminhão.
 4'40'' a 4'44'' - Plano americano de conjunto: Rivonaldo cumprimenta o caminhoneiro e Socorro corre para pegar as malas.
 4'45'' a 4'46'' - Plano médio: Rivonaldo e Socorro pegam as malas
 4'47'' a 4'53'' - Plano americano: cena filmada de dentro do caminhão. O motorista coloca Rivonaldo dentro do caminhão.
 4' 54'' a 4'55'' - Plano geral: parte traseira do caminhão com os três terminando de colocar as malas
 4'56'' a 4'57'' - Plano médio: caminhão de frente

Socorro! Ó mésti, obrigada!

Socorro: _Se avie moço!

Rivonaldo: _Agarra, agarra, agarra! Peraí maluco, ô, ei!

Socorro: _ O que é isso rapaz?

Rivonaldo: _Rumbora, rumbora, rumbora!

Socorro: _ Ai Sobradinho! Cara, cê é massa, cê é dez! Ah, gostei!

4'57'' a 4'58'' - Plano americano: Socorro

e Naldo entram na boléia do caminhão.

4'59'' a 5'04'' - Plano geral: Caminhão

saindo

5'05'' a 5'06'' - Grande plano geral:

Caminhão se afastando na estrada

Sequência 12, capítulo 08, 24 de abril de 2012

Dimensão visual

Dimensão verbal

0'' a 05'' - Plano geral: câmera fixa o caminhão passa por ela.

Musica United State of Piauí de Luiz Gonzaga.

06'' a 08'' - Grande plano geral: caminhão se aproximando na estrada.

09'' a 10'' - Primeiro plano: foca na boléia do caminhão

11'' a 13'' - Plano geral: enquadra o caminhão por trás e mostra um boi andando pela estrada

14'' a 15'' - Plano geral: o caminhão chega em Sobradinho.

16'' a 20'' - Plano médio: caminhão passa na frente da placa de bem vindo a Sobradinho.

21'' a 22'' - Grande plano geral: praça de Sobradinho com o caminhão ao fundo e a estátua de Chayene em primeiro plano.

24'' a 26'' - Plano americano: Socorro desce do caminhão

28'' a 31'' - Close-up: Socorro se olha no espelhinho do caminhão e ajeita sua sombrancelha.

Socorro: _ Agradicida pela carona, viu

32'' a 42''- Plano americano: Socorro e Morvan conversam. Morvan! Se você quiser que eu lhe retribua esse obséquio, eu moro bem ali, ó! Tá?

43'' a 50''- Plano americano de conjunto: Rivonaldo agradece Morvan pela carona. Rivonaldo: _Vambora Socorro! Vambora! Ô meu mésti, obrigada pela ajuda aí, viu! Um abração! Vambora Socorro.

50'' a 51''- Grande plano geral com plongée: o caminhão de Morvan sai da cidade e passa pela praça da cidade. Socorro: _ Mãe! Chegemo!

52'' a 1'02''- Plano geral com travelling: Rivonaldo:_ Sua benção, minha mãe! quintal da casa de Dona Epifânia, ela está Dona Epifânia: _Deus te faça feliz, meu sentada tirando a palha do milho. filho!

1'03''- Plano americano: Rivonaldo e Rivonaldo:_Que saudade que eu tava da Socorro na entrada do cercado de casa senhora!

1'04''- Plano americano: Dona Epifânia os A senhora ta tão linda! observa contente. Socorro: _ Bença, minha mãe! Tava com uma saudade tão grande da senhora!

1'05'' a 1'08''- Plano geral: frente da casa de Dona Epifânia, reencontro dos três Dona Epifânia: _Se tivesse com saudade de mim, tu não tinha fugido daqui e voltado agora obrigada! Eu te conheço, Dona Maria do Socorro! Desde que tu tava aqui ó, no meu bucho!

1'09 a 1'19''- Plano americano: alterando o primeiro plano entre Rivonaldo e Dona Epifânia Socorro: _ Armaria, quê que eu fiz?

1'20''- Plano americano: movimento brusco para enquadrar Socorro. Dona Epifânia: _Armaria, o quê que eu fiz? Isso é o que Rivonaldo vai me contar agora! Mas dessa vez eu te ponho na linha ou eu não me chamo Epifânia Cordeiro de Jesus!

1'21'' a 1'36'' - Plano americano de conjunto: Socorro, Rivonaldo e Dona Epifânia conversam. Rivonaldo: _Tá bom, minha mãe! Tá bom! A casa ta igualzinha ao que eu lembrava!

1'37'' a 1'38''- Plano inteiro de conjunto dos três.

1'39'' a 1'50''- Plano americano de conjunto dos três.

1'51'' a 1' 56''- Plano inteiro dos três pegando as malas.

1'57'' a 2'03''- Plano americano: Rivonaldo coloca diversas malas para Socorro carregar para dentro de casa.

2'04'' a 2'12''- Plano inteiro com contra plongée do interior da casa, enquanto os três entram com a mala.

Sequência 15, capítulo 09, 25 de abril de 2012

Dimensão Visual

0'' a 06'' - Grande plano geral: paisagem desértica, em seguida de imagem de um rio.

07'' a 09'' - Plano geral: praça central de Sobradinho com algumas pessoas.

10'' a 12'' - Plano médio com movimento de câmera *travelling*: acompanhando Socorro entre as pessoas.

12'' a 14'' - Plano geral: Socorro e a população que se aproxima.

15'' a 20''- Plano americano e de conjunto: Socorro e duas pessoas da comunidade.

21'' a 27 - Plano geral: Abre para a praça mostrando mais pessoas chegando.

28'' a 39''- Plano médio com close-up no segundo 33'': o close é no rosto da estátua, o plano médio mostra o morador B fazendo uma pergunta a Socorro.

40'' a 44'' - Plano inteiro:
Socorro aparece por inteiro mostrando o passinho da brabuleta.

45'' a 50''- Primeiro plano: Foca em Socorro

Dimensão verbal

Música : United State of Piauí de Luís Gonzaga

Música : United State of Piauí de Luís Gonzaga

Socorro: __ Então gente, então. Ó, unha e cutícula com a Chayene!

Morador A: __ Mas tu diz da Chayene, a cantora da Estátua?

Socorro: __ E tem outra Chayene, menina? Chay só se for pros íntimos, né!

Socorro: __ Menina, a Chay pegou uma cisma comigo, que chega até me sufoca.

Morador B: __ E me diz uma coisa, ela é bonita assim ao vivo, ou é só na televisão?

Socorro: __ Chay é the Best!

Moradores A e B: __ Hãn!

Socorro: __ Inglês gente!

Socorro: __ Sabe o passinho da brabuleta? Eu que mostrei pra ela.

Socorro: __ As musica do disco novo, eu escolhi tudim!

50'' a 52'' - Plano inteiro: Socorro caminha entre a população.

53' a 58'' - Plano de conjunto- com a estátua de Chayene em primeiro plano, com ângulo plongê.

58'' a 59''- Primeiro plano: focado em Socorro.

1' a 1'05'' - Plano de conjunto: com a estátua de Chayene em primeiro plano e filmada no ângulo de cima pra baixo (plongê).

1'06'' a 1'08'' - Primeiro plano: foca em Socorro.

1'09'' a 1'11''- Plano médio: mostra o morador A e o morador B conversando com Socorro

1'11'' a 1'12''- Plano médio: foca em Socorro.

1'13'' a 1'20'' - Plano geral: Socorro vai pra junto da estátua e convoca a população. Movimento *traveling* com ângulo contra-plongê.

1'21'' a 1'23'' - Plano de conjunto no ângulo plongê: Socorro sentada no pedestal da estátua segurando uma revista, com o povo próximo.

1'24'' a 1'26''- Plano de detalhe - a imagem foca na revista e no bracelete usado por Socorro.

1'26'' a 1'28''- Plano médio: morador B toca no bracelete de Socorro.

Socorro: __ Eu chego pra ela e digo assim: Chay, essa sua roupa tá por fora!

Socorro: __ Ela pega e troca.

Moradora A: __ E uma cantora famosa pop-star feito a Chayene, vai dar trela pra uma chinelona feito tu, Socorro?

Socorro: __ Meu amor, você nunca saiu de Sobradinho

Socorro: __ Quer prova?

Socorro: __ Vem aqui. Veja aqui se não é igualzinho.

Socorro: __ Vê aqui, igualzinho ó gente!

Morador B: __ É de verdade!

Socorro: __ Muito verdadeiro, é da Chayene né gente!

1'29'' a 1' 33''- Plano médio com ângulo contra-plongê: mostra Socorro entre as pessoas.

1'34'' a 1'40''- Primeiríssimo plano com movimento em contra-plongê: A imagem começa na revista que ela segura, depois mostra seu rosto.

1'41'' a 1'43''- Plano geral com ângulo Zenital: mostra a população ao redor de Socorro e da estátua.

1'44'' a 1'47''- Plano médio: Socorro conversa com o morador B.

1'48'' a 1'52'' - Primeiríssimo plano: rosto de Socorro.

1'53'' a 1'54'' - Plano médio: Socorro conversa com o morador B.

1'55'' a 1'57''- Primeiro plano com ângulo contra-plongê: Socorro entrega a revista para o morador B.

1'58'' a 2'05'' - Plano de conjunto com movimento de câmera em contra-plongê: Socorro se levanta entre a multidão e sai.

2'06'' a 2'07'' - Plano médio: morador B mostra a revista para o morador A e os outros ficam próximo.

2'08'' a 2'12'' - Primeiro plano com ângulo plongê: o rosto da estátua de Chayene em close e Socorro ao fundo.

2'13'' a 2'15''- Primeiro plano com ângulo plongê: o rosto da estátua de Chayene em close e Socorro vai em

Socorro: __ Tenho muito mais em casa! Gente, junta aqui, vou soltar uma bomba!

Socorro: __Cês acreditam que eu convenci a Chayene a voltar pra Sobradinho?!

População: _ Hãh!!!

Morador B: __ Socorro não diz isso, isso ia ser o sonho das nossas vidas

Socorro: __ Pois se prepare que o seu sonho vai se transformar em realidade logo em breve.

Socorro: __ Mas ó, fique aqui, mostre aí pra galera.

Socorro: __ Gente é pra todo mundo ver, heim gente. Quero que todo mundo veja.

Socorro: __ Eu vou dar uma voltinha ali, aí cês ficam aí que eu volto logo, tá?

Socorro: __ Ai, cês ficam aí com a revista e com a estátua da Chayenne tá? Volto já.

direção ao seu namorado ao fundo da
cena.

Sequência 16, capítulo 09, 25 de abril de 2012

Dimensão visual

0' a 14'' Plano americano: Socorro e Morvan

15'' a 16''- Plano geral: Socorro e Morvan em frente à Lagoa de Sobradinho.

17'' a 20''- Alternância de plano americano entre Socorro e Morvan.

21'' a 26''- Plano Geral de Socorro e Morvan

27'' a 30''- Plano geral da fachada da casa de Dona Epifânia.

31'' a 40'' –Plano americano: Rivonaldo e Dona Epifânia.

41'' a 43''- Primeiro plano: Rivonaldo

44'' a 45''- Plano médio: alpendre da casa de dona Epifânia.

46'' a 51''- Alternancia de primeiro plano entre Dona Epifânia e Rivonaldo

52'' a 54''- Plano inteiro de Rivonaldo e sua mãe.

55'' a 1'05''- Alternância de primeiro plano entre Rivonaldo e sua mãe.

1'06'' a 1'10''- Plano inteiro de Rivonaldo e sua mãe.

1'11'' a 1'17''- Plano ameircano de Rivonaldo e sua mãe.

Dimensão verbal

Socorro: _Rapaz eu to com umas idéia aqui! Visse!

Morvan:_Já gostei!

Socorro: _ Esse teu caminhão, ele...

Morvan: _É muito do confortável! Ele tem um ventilador na cabine...

Socorro: _Sossegue, homem! Sossegue, ô! É idéia de outra natureza! Quer ganhar dinheiro, fácil mole? Só preciso do seu caminhão!

Morvan: _Olha se não tiver que transportar mercadoria ilegal!

Socorro: _Sossegue homem, oxe! Tu acha que eu, personal colega de Chayene, vou te colocar em sufoco, é? Escute só!

Dona Epifânia: _Tua irmã não tem um pingo de juízo, Rivonaldo!

Rivonaldo: _E eu não sou irmão de Socorro desde criancinha, minha mãe. Hum!

Dona Epifânia: _Eu nunca vi dois irmãos tão diferentes. Pelo menos de alma, né!

Rivonaldo: _ Um dia Socorro toma jeito, minha mãe! A vida ensina! Mas me diga uma coisa? O que foi que a senhora colocou aqui dentro que ta tão cheiroso assim?

Dona Epifânia: _ É da cebola, do alho e urucum!

Rivonaldo: _ A senhora bota urucum?

Dona Epifânia: _ Boto, meu filho! Naldinho, tu tem saudade do arroz Maria Isabel que tua mãe faz pra tu, num sente?

Rivonaldo: _ Quase morro, minha mãe! No Rio de Janeiro, ninguém conhece esse prato!

Dona Epifânia: _ Pois eu vou te ensinar a fazer! Aí tu leva para o Rio de Janeiro, apresenta pro povo e pronto! Aí fica rico! Ah, ah, ah, ah, vem cá! Primeiro tu lava bem o arroz, lava e bota pra secar...

Sequência 04, capítulo 10, 26 de abril de 2012

Dimensão visual

0'' a 03''- Plano geral: Socorro numa moto com som e microfone passa pela cidade anunciando o show de Chayene.

04'' a 10'' - Grande plano geral: a moto se aproxima das casas.

10'' a 15''- Primeiro plano: Socorro na garupa da moto distribui panfletos.

16'' a 20''- Grande plano geral: praça e os moradores da cidade.

21'' a 23''- Plano de conjunto: na pracinha, Socorro distribui os panfletos do show de Chayene.

24''- Plano geral: estátua de Chayene em destaque com os moradores ao fundo.

Dimensão verbal

Socorro: _ É hoje gente! É hoje que a nossa linda, é hoje que a nossa maravilhosa Chayene vai estar na nossa cidade. Não perca! É hoje o grande dia! É hoje gente! É hoje, heim gente! Peraí que o telefone tá tocando, calma aí. Ai, gente é Chayene! Alô? Calma aí Chay, que ta falhando! Oi minha lindhiah! Tâmo tudo aqui em Sobradinho. Sobradinho ta doida pra te receber mulher! Tu é a rainha desse povo. É hoje a noite, ta todo mundo aqui te esperando! O quê? Ô meu amor, eu também te amo tanto! Linda! Então ta, um cheiro, beijo, tchau! Gente, gente, era Chayene! Ela

25'' a 29''- Plano americano de Socorro.

30'' a 32''- Plano inteiro de conjunto: Socorro fala ao telefone próximo aos moradores.

33'' a 37''- Plano americano de Socorro falando ao telefone.

38'' a 41''-Plano inteiro de conjunto: em frente a estátua de Chayene, Socorro finge que fala com ela ao telefone. Enquanto isso os moradores escutam crédulos.

42'' a 48''- Plano americano: Socorro continua ao telefone

49'' a 54''- Plano inteiro: Socorro em frente à estátua.

55'' a 1'- Plano americano de Socorro.

1'01'' a 1'07''- Plano médio: Socorro e a estátua de Chayene são os pontos de atenção da cena

1'08'' a 1'15''-Plano americano de conjunto: Socorro fala com os moradores da cidade

1'16'' a 1'23''- Plano inteiro de conjunto: Socorro e os moradores ao redor da estátua.

1'24'' a 1'26''- Plano americano de Socorro

1'27''- Plano americano de uma moradora

1'28'' a 1'31''- Plano de detalhe: Panfleto do show de Chayene adulterado por Socorro.

1'32'' a 1'40''- Alternância entre plano americano e plano inteiro de conjunto de Socorro e os moradores.

mandou um cheiro pra todo mundo e disse que quer todo mundo hoje a noite no show, heim! É isso aí, linda! Nossa Chayene muito linda!

Moradora: _ Ê Socorro, pracinha é com cedilha é Socorro?

Socorro:_ O quê?

Moradora: _ Pracinha com cedilha, ó, ta escrito!

Socorro: _ Ai, gente errinho básico de impressão!

Moradora: _ É mais ta escrito à mão!

Socorro: _ Quer não meu amor? Então me devolva. Gente, olha o motorista de Chayene.

Morvan: _ Já arrumei tudo o que você me

1'41'' a 1'43''- Plano americano de Socorro e Morvan.

1'44'' a 1'45''- Plano geral: Socorro e Morvan estão sentados num tronco de árvore na frente da Lagoa de Sobradinho.

1'46'' a 1'57''- Plano inteiro: Socorro e Morvan conversam.

1'59'' a 2'- Plano geral: Socorro se despede de Morvan.

2'01'' a 2'05''- Plano geral aberto: fachada da casa de Dona Epifânia, cabras passam na rua em frente. Socorro chega em seguida.

2'06'' a 2'18''- Plano médio: interior da casa, Socorro chega e se depara com suas roupas todas espalhadas pela casa.

2'19'' a 2'22''- Primeiríssimo plano: Rivonaldo deitado na rede, vê Socorro se aproximar ao fundo.

2'23'' a 3'12''- Alternância entre primeiro plano de Rivonaldo e primeiro plano de Socorro.

3'13'' a 3'18''-Plano americano: Socorro e Rivonaldo discutem

3'19'' a 3'23''- Primeiro plano de Rivonaldo

pediu! Mas, ó, se der algum galho...

Socorro: _ Vai dar galho não, Morvan. Garanto que vamos ficar tudo rico e estribado, tá? Agora deixa eu ir pra casa que eu tenho que dar um trato no figurino da estrela.

Socorro: _ Que diabo é isso? Meu vestido?

Rivonaldo: _ É isso que você tá procurando minha irmã?

Socorro: _ Naldo, como é que tu tem coragem de bulir nas minhas coisas Naldo?

Rivonaldo: _ Como é que tu tem coragem de bulir nas coisas de Chayene? Heim, Socorro? Tu afanou essas tralhas na casa de Chayene?

Responda! Tu roubou essas coisas na casa de Chayene?

Socorro: _ Como é que tu tem coragem de pensar umas barbaridade dessa de tua irmã, Naldo? Um pouco dessas coisas aí, seu Laércio ia se desfazer e eu peguei! Outras eu catei no lixo! Chayene nem cabe mais nesse vestido.

Rivonaldo: _ Dobre a língua pra falar de Chayene! Cê acha que eu sou besta de acreditar numa baboseira dessa. Quando que seu Laércio ia se desfazer das coisas de Chayene?

Socorro: _ Tu já me arrastou pra Sobradinho, agora fica aqui me enchendo o sapicó! Praga da minha vida!

Rivonaldo: _ Que Traste! Repare!

Sequência 06, capítulo 10, 26 de abril de 2012

Dimensão visual

0'' a 03''- Grande plano geral: Rivonaldo e sua mãe chegam até o ponto de ônibus. Na frente da “árvore despenteada” de Parnaíba.

04'' a 15''- Plano geral com movimento travelling: Rivonaldo se despede do carroceiro que o deixou no ponto de ônibus e caminha com sua mãe em direção do ônibus.

16'' a 23''- Plano americano alternando entre Dona Epifânia e Rivonaldo.

24'' a 28''- Plano inteiro: Rivonaldo conversa com sua mãe em frente ao ônibus.

29'' a 50''- Primeiro plano alternando entre Dona Epifânia e Rivonaldo.

51'' a 55''- Plano inteiro: Dona Epifânia e Rivonaldo.

56'' a 1'25''- Primeiro plano alternado entre Dona Epifânia e Rivonaldo.

1'26'' a 1'43''- Plano inteiro- Rivonaldo se despede de Dona Epifânia.

1'44'' a 1'58''- Primeiro plano em

Dimensão verbal

Rivonaldo: _Tchau seu Francisco! Fique com Deus aí, viu! Até logo!

Dona Epifânia: _Tome, meu filho! Leve meu caderno de receitas para o Rio de Janeiro.

Rivonaldo: _ Mas é seu tesouro!

Dona Epifânia: _Fique com ele, Vai estar em boas mãos!

Rivonaldo: _Obrigada minha mãe! Quando a senhora for no Rio de Janeiro, vou preparar uma buchada de bode daquelas de lamber o beijo pra senhora!

Dona Epifânia: _ A, eu não agüento mais fazer uma viagem grande como essa! Você é que tem que voltar aqui logo, pra ficar mais tempo! Promete?

Rivonaldo: _ Prometo! Prometo que nas férias eu passo o mês inteirinho com a senhora aqui!

Dona Epifânia: _Deus te proteja, meu filho! Te dê saúde!

Rivonaldo: _ Amém minha mãe. Agora eu preciso ir, agora eu preciso ir. Não se preocupe não que todo comecinho de mês eu

alternancia entre Rivonaldo e Dona Epifânia.

1'59'' a 2'13''- Plano inteiro: Dona Epifânia se despede de Rivonaldo e ele já se encontra no interior do ônibus.

2'14'' a 2'21''- Grande Plano geral: O ônibus se afasta do ponto

2'22'' a 2'24''- Plano geral: ônibus na estrada

2'25'' a 2'28''- Plano aberto: céu ensolarado.

vou mandar seu dinheirinho sagradidinho, viu! Não se preocupe não. E manda aquela doida da Socorro tomar juízo minha mãe!

Dona Epifânia: _ Ah, Socorro!

Rivonaldo: _ Socorro!

Ambos riem

Rivonaldo: _Ó!

Dona Epifânia: _ Vai com Deus meu filho!

Rivonaldo: _ Sua bênção!

Dona Epifânia: _Deus te abençoe, meu filho!

Rivonaldo: _Se cuide viu! Não coma gordura, não.

Dona Epifânia:_Vai com Deus filho!

Rivonaldo: _Tchau, muita saúde!

Dona Epifânia: _Tchau, que Deus te proteja!

Rivonaldo: _Tchau! Não chore, não! Fique bem, tchau! Espere um pouquinho, só um pouquinho. Tchau!

Sequência 18, capítulo 10, 26 de abril de 2012

Dimensão visual

0'' a 15''- Plano geral da população para plano americano em plongée de Morvan vendendo ingressos para os moradores.

16'' a 24''- Primeiro plano: Socorro conversa com Morvan.

25'' a 33''- Plano médio: parte platéia chama por Chayene.

34'' a 35''- Plano geral: platéia de frente

36'' a 37''- Plano geral em plongée:

Dimensão verbal

Morador: _Show da Chayene em Sobradinho!

Eu não tou acreditando não, parece um sonho! Eu quero sentar bem na frente pra ver a focinha dela assim, ó!

Moradora: _ Eu quero ver é pra crer, isso sim! Um moço.

Morador: _ Bora!

Socorro: _ Como é que ta o movimento?

Morador: _ Não acha que demorando demais

Platéia e palco.

38'' a 54''- plano americano para primeiro plano de Socorro e Morvan repartindo o dinheiro.

55'' a 56''- Plano médio: Socorro corre para a platéia.

57'' a 59''-Plano geral: Platéia, palco e Socorro.

1' - Plano médio: platéia.

1'01'' a 1'08''- Plano geral: Platéia e Socorro

1'09'' a 1'12''- Primeiro plano: Socorro

1'13'' a 1'19''- Plano geral: Socorro interage com a platéia.

1'20'' a 1'22''- Plano americano: Socorro saindo

esse negócio não?

Moradora: _ Chayene deve ta é caprichando na apresentação!

Morador: _ Rumbora chamar ela, vamo?

Moradora: _ Bora

Todos: _ Chayene! Chayene! Chayene!

Morvan: _Minha parte do negócio é quanto mermo, heim?

Socorro: _ Oxe, pensei que nós ia gastar tudo juntinho!

Morvan: _Mulher, tu és danada. Do jeito que eu gosto!

Socorro: _Deixa eu aquietar essa cambada, guarde nosso tesouro, viu!

Todos: _Chayene! Chayene! Chayene!

Socorro: _ Calma, calma minha gente, que dentro de instantes, minha amiga Chayene vai sacudir Sobradinho.

Aplausos.

Sequência 03, capítulo 11, 27 de abril de 2012

Dimensão visual

0'' a 02''- Plano geral em plongée: Multidão sentada em cadeiras em volta de um caminhão com a traseira aberta como se fosse um palco.

03'' a 07''- Plano médio alternando entre dois moradores e Morvan, que passa na frente do palco.

08'' a 09''- Plano geral em plongée:

Dimensão verbal

Moradora: _ Ei, ei, ei, ei. Esse show não começa mas não é?

Todos: _Começa! Começa! Começa! Começa!

Morvan: _Socorro, melhor começar esse show! O povo já ta avechado!

Socorro: _Pois pode soltar esse som, que Chayene já baixou! Quer dizer, já chegou!

Platéia e palco

10'' a 11''- Plano americano em movimento: Morvan abre a lateral do caminhão para falar com Socorro.

12'' a 20''- Primeiro plano alternando entre Morvan e Maria do Socorro.

21'' a 23''- Plano médio: Dona Epifânia chega animada ao local.

24'' a 28''- Plano médio alternado entre Dona Epifânia e dois moradores que já se encontram sentados.

29'' a 30''- Plano geral em plongée: Platéia e Dona Epifânia chegando.

30'' a 35''- Plano médio: dois moradores riem na platéia, enquanto Dona Epifânia chega.

36'' a 39''- Alternância de plano inteiro e primeiro plano de Morvan.

40'' a 41''- Plano americano em contra-plongée de Socorro.

42'' a 44''- Alternância de plano americano entre Socorro e Morvan.

45'' a 46''- Plano médio: Morvan em frente ao palco.

47'' a 48''- Plano médio em contra-plongée: platéia filmada de frente

49'' a 50''- Plano geral em plongée: Platéia aplaude.

51'' a 54''- Primeiro plano de conjunto: foco na platéia, que em seguida é desfocada para ficar em primeiro plano com detalhamento nas mãos de Morvan colocando o disco na vitrola.

Dona Epifânia: _ Eita, o que é que de bom vai acontecer aí gente? Peraí, peraí que eu vou arranjar um cantinho pra mim! Dona Fabiana, me dá um lugarzinho aí! Eita ta bom, ta animado aqui hoje, heim!

Morvan: _Povo de Sobradinho! Com vocês, a volta da filha ostentosa dessa cidade. A flor do agreste do Piauí, Cha-Cha-Cha-Cha-Chayene!

Aplausos

Música O xote da brabuleta.

55'' a 1'- Plano geral em plongée com travelling: platéia aplaude um sombra que aparece na cortina.

1'01'' a 1'03''- Plano médio de conjunto com traveling: câmera passeia entre a platéia formando sombras em contraponto a sombra principal que se apresenta atrás da cortina.

1'04'' a 1'05''- Plano geral com plongée: platéia assiste ao show

1'06'' a 1'07''- Plano americano de nuca: Socorro é filmada por trás enquanto dança virada para a cortina.

1'08'' a 1'10''- Plano médio com travelling: foca no palco em que aparece somente a sombra dançando.

1'11'' a 1'12''- Plano americano: Morvan, próximo á vitrola.

1'13'' a 1'15''- Plano médio em plongée: Palco de sombra.

1'16'' a 1'19''- Primeiro plano em contra-plongée: Socorro começa a dublar Chayene do lado de dentro do caminhão.

1'20'' a 1'23''- Plano médio em plongée: Palco

1'24'' a 1'28''- Plano americano alternando entre Dona Epifânia e alguns moradores na platéia.

1'29'' a 1'31''- Plano médio em travelling: palco e platéia.

1'32'' a 1'36''- Primeiro Plano: Chayene cantando em vídeo antigo.

1' 37'' a 1'42''- Plano médio em

Laércio: _O xote da Brabuleta, heim Chayzinha! Nosso primeiro grande sucesso da banda Leite de cobra! Foi aí que tudo começou!

Chayene: _Eu crespa, uma balofa e fantasiada de barraca! Risos

travelling: Chayene e Laércio deitados na cama, assistindo ao vídeo e comendo pipoca.

1'43'' a 1'44''- Plano americano: Chayene e Laércio.

1'45'' a 1'47''- Plano médio: Telão no quarto de Chayene.

1'48'' a 2'01''- Alternância entre plano americano de Chayene e Laércio e um dela sozinha.

2'02'' a 2'05''- Plano médio: Telão no quarto de Chayene.

2'06'' a 2'16''- alternância entre plano americano de Chayene e de Laércio.

2'17'' a 2'18''- Plano médio: Laércio vai para frente de Chayene em cima da cama para conversar com ela

2'19'' a 2'44''- Alternância de primeiro plano entre Chayene e Laércio.

2'45'' a 2'48''- Plano médio: Laércio e Chayene conversam.

2'49'' a 2'56''- Alternância entre primeiro plano de Chayene e Laércio.

2'57'' a 3'03''- Plano geral: Laércio sai do quarto chateado.

3'04'' a 3'05''- Plano inteiro de conjunto: Chayene no palco cantando para uma platéia.

3'06'' a 3'12''- Primeiro plano: Chayene cantando.

3'13'' a 3'14''- Plano geral em plongée: Palco do caminhão em Sobradinho

3'15'' a 3'22''- Plano americano

Laércio: _ Pois olha, essa foi a melhor época da minha vida!

Chayene: _Claro! Eu era tua empregada e não o contrário!

Laércio:_ Não, você era a estrela da minha banda e da minha vida!

Chayene: _ Mas aí, eu fiquei maior que a banda e comprei a banda de tu! Cabeí com a banda, larguei de tu e agora, tu é que trabalha pra mim! Ah, ah, ah, ah, Laércio, a melhor parte da minha vida ainda está por vir!

Moradora: _ A música da brabuleta já tá no meio e nada da fuça da Chayene, gente!

Morador: _ Não é que cê tá certa! Mas eu acho que o pano é só nessa música, né não?

Moradora: _Será?

Morador: _É, acho que é!

alternando entre os dois moradores na platéia e Dona Epifânia.

3'23'' a 3'26''- Plano americano em plongée: Morvan se preocupa com a reação da platéia, ele anda sem olhar para trás e acaba esbarrando na vitrola, fazendo com que a rotação da música mude.

3'27'' a 3'29''- Plano geral em plongée: platéia e palco.

3'30'' a 3'32''- Plano americano de nuca: Socorro canta e dança mais rápido por causa da música alterada.

3'33'' a 3'34''- Plano médio em travelling: platéia e palco

3'35'' a 3'37''- Plano médio de conjunto: Dona Epifânia se levanta entre a multidão.

3'38'' a 3'39''- Plano geral: platéia se revolta contra o show

3'40''- Plano americano: Morvan se esconde.

3'41'' a 3'42''- Plano inteiro: Dona Epifânia fala entre a multidão.

3'43'' a 3'44''- Primeiríssimo plano: Morvan se assusta.

3'45'' a 3'46''- Plano médio: Dona Epifânia fala para a platéia.

3'47'' a 3'50''- Plano inteiro: platéia e palco.

Vaias

Dona Epifânia: _Ê, peraí, peraí! Ei!

Melhora essa música, melhora essa música!

Se não o povo vaia, né. Melhora aí, melhora aí!

Sequência 05, capítulo 11, 27 de abril de 2012.

Dimensão visual

0'' a 02''- Plano geral em travelling:

Palco e platéia

03'' a 07''- Plano americano: Moradores reclamam na platéia

08'' a 11''- Primeiro plano: Morvan escondido e ao fundo a platéia revoltada.

12''- Plano americano dos moradores

13'' a 14''- Plano geral: palco e platéia

15'' a 20''- Plano americano: Dona Epifânia

21'' a 22''- Plano médio em travelling: Palco

23'' a 26''- Plano americano: Moradores revoltados

27'' a 30''- Plano geral em plongée: Platéia e e palco. Um dos moradores levanta e puxa o cortina do espetáculo

31'' a 33''- Plano americano em plongée: Socorro dança sem perceber que o pano caiu e que a platéia a observa do lado de fora.

34'' a 36''- Plano médio: A platéia observa Socorro no palco.

37'' a 38''- Plano americano: Socorro se assusta ao perceber que sua farsa acabou.

39'' a 40''- Plano médio em plongée: Platéia, Dona Epifânia e uma moradora se levantam.

41'' a 45''- Plano americano alternado

Dimensão verbal

Vaias da platéia.

Morador:_ Rapaz, eu não gastei meu dinheiro suado para ficar vendo sombra de Chayene não, heim!

Moradora: _Arrie logo esse pano, chega de palhaçada! Tira o pano, tira o pano, tira o pano!

Dona Epifânia: _ Ó, eu to sentindo o cheiro de Socorro nisso, viu! Aí tem!

Morador: _Se esse pano não cai, vamos nós mesmo arriar esse pano!

Moradora:_ Vai, vai!

Socorro: _Xi, lascou-se, minha mãe também?

Moradora: _Gente, não tem Chayene nenhuma. É a safada da Socorro! Querendo se dar bem a nossas custas.

Dona Epifânia: _Desça já daí, sua cabrita! Maria do Socorro Cordeiro de Jesus! Que papelão! Que papelão! Palhaçada isso, desça!

Socorro: _ Amadinhos da Chay! Isso é coisa que se faça com a filha mis ilustre da cidad... Ai! Ai! Aiaiai!

entre Socorro e Morvan.

46'' a 47''- Plano médio em plongée:

Platéia revoltada

48''- Plano americano: Maria do Socorro

49'' a 54''- Plano médio em plongée:

Dona Epifânia grita da platéia.

55'' a 56''- Plano americano: Socorro

observa a todos

57'' a 58''- Plano médio em plongée:

Dona Epifânia briga da platéia.

59'' a 1'01''- Plano médio em contra-

plongée: Socorro vista da platéia.

1'02''- Plano médio em plongée: Dona

Epifânia na platéia

1'03'' a 1'07''- Plano americano: Socorro

recebe tomates da platéia.

1'08'' a 1'12''- Plano geral: as pessoas

pegam tomates na feirinha ao lado e jogam

em Socorro.

1'13'' a 1'14''- Plano americano: Morvan

entra na boléia do caminhão.

1'15'' a 1'16''- Plano americano: Socorro

se desespera.

1'17'' a 1'21''- Plano americano: Dona

Epifânia sai correndo da confusão.

1'22'' a 1'25''- Plano americano: Morvan

sai com o caminhão.

1'26'' a 1'28''- Plano médio: Socorro na

caçamba do caminhão dá banana para o

povo.

1'29'' a 1'30''- Plano americano:

moradora da cidade revoltada com

Socorro.

Dona Epifânia: _Tanto fez, agora agüenta!

Eu vou embora pra minha casa, vou embora pra minha casa.

Socorro: _Acelera motorista!

Moradora: _Sua filha duma égua!

1'30'' a 1'31''- Plano geral: Socorro no caminhão e a população atrás jogando legumes na moça.

1'32'' a 1'35''- Plano médio: Caminhão na estrada.

1'36'' a 1'37''- Plano inteiro: Morvan estaciona e desce do caminhão para ver como Socorro está.

1'38'' a 2'- Alternância de plano americano entre Socorro e Morvan.

2'01'' a 2'05''- Plano médio: Morvan sobe na carroceria do caminhão para conversar com Socorro.

2'06'' a 2'13''- Plano americano: Socorro e Morvan

2'14'' a 2'19''- Plano médio e movimento em contra-plongée: Socorro e Morvan se beijam na carroceria do caminhão.

2'20'' a 2'26''- Plano geral aberto: cenas do nascer do sol na lagoa de Sobradinho.

2'26'' a 2'27''- Plano geral: lagoa, Socorro e um cabrito lambendo sua orelha.

2'28'' a 2'30''- Plano americano em plongée: Socorro deitada com uma cabrita lambendo sua orelha.

2'31'' a 2'36''- Plano médio: Socorro e a cabrita.

2'37'' a 2'40''- Plano americano: Socorro acorda e se assusta com a cabrita.

2'41'' a 2'50''- Plano médio de nuca: Socorro se levanta

2'51'' a 2'54''- Plano americano em contra-plongée: Socorro

Morvan: _ Meu padre Cícero, será que Socorro ainda vévi lá atrás? Socorro mulher, tu ta bem? Tu ta inteira?

Socorro: _Hum, sei não! Ai minha alma!

Morvan: _ Nosso plano deu errado!

Socorro:_Quede o nosso dinheiro dos ingressos?

Morvan: _ Tá aqui comigo!

Socorro: _Ah, então ta tudo certo! Com a minha parte eu vou comprar minha passagem de volta para o Rio de Janeiro! Bora, embora comemorar!

Morvan:_Mulé, tu é muito dodia! E eu tenho uma garrafa de pinga da boa aqui pra gente bebemorar!

Socorro: _Pois rumbora pro rio pra gente tirar essa inhaca, que hoje eu vou me dar todinha de presente pra você!

Socorro:_Aí Morvan! Lambidinha na orêia é covardia, Morvan! Ai Morvan! Ahhhhhhhhhh!

Ué? Cadê o caminhão? O desgraçado encheu meu quengo de lasqueira e fugiu com a minha grana! Morvan? Ô Morvan? Morvan?

2'55'' a 3'04''- Plano geral em plongée:
Socorro corre pela margem da lagoa a procura de Morvan.

Sequência 13, capítulo 11, 27 de abril de 2012

Dimensão visual

0'' a 01''- Grande plano geral: praça de Sobradinho.

02'' a 03''- Grande plano geral: Lagoa de Sobradinho.

04'' a 05''- Plano geral: fachada da casa de Dona Epifânia. Bodes e cabras passam na frente.

06'' a 07''- Plano fechado de um boi em frente a casa.

08'' a 12''- Plano inteiro: Dona Epifânia pendura roupas.

13'' a 14''- Cose-up: Socorro se esconde no galinheiro.

15'' a 17''- Plano inteiro: Dona Epifânia vai até o galinheiro.

18'' a 20''- Plano americano: Socorro

21'' a 28''- Alternância de plano médio de Socorro e Dona Epifânia.

29'' a 31''- Plano médio: Dona Epifânia e Socorro no galinheiro.

32'' a 40''- Alternância entre plano médio e plano americano de Socorro e Dona Epifânia.

41'' a 44''- Plano americano: Socorro se

Dimensão verbal

Sons de pássaros, bodes e bois.

Sons de galinhas alvoroçadas.

Dona Epifânia: _Será que estão roubando minhas galinhas? Estão tão alvoroçadas, meu Deus! Será que alguém entrou no galinheiro? Ah, elas nunca ficaram assim! Como é que que pode acontecer isso? Maria do Socorro! A cidade inteira ta querendo te dar uma pisa de pau!

Socorro: _Por que que a senhora acha que eu to aqui, escondida no galinheiro?

Dona Epifânia: _ Eu devia te levar pra esse povo, puxada pela zureia viu!

Socorro: _ Minha mãe, a culpa não foi minha, não! Foi de Morvan, aquele safado!

Dona Epifânia: _ quem não te conhece que te compre, viu. E se tu ta aqui é porque tu ta querendo dinheiro! Tô errada, sua peste?

Socorro: _ A mãe agora virou adivinha, foi?

Dona Epifânia: _ Dinheiro! Dinheiro, o que eu te dou é isso aqui ó! É isso aqui!

Socorro: _ Agora a mãe lê mão é?

Dona Epifânia: _ Leio até pensamento! Eu sou Epifânia Cordeiro de Jesus! Tá

explica.

45'' a 54''- Plano médio: Socorro e Dona Epifânia.

55'' a 57''- Plano americano de Dona Epifânia, com Socorro em primeiro plano.

58'' a 1'- Plano inteiro: Dona Epifânia indo atrás de Socorro

1' 01'' a 1'05''- Alternância de plano americano: Socorro e Dona Epifânia.

1'06'' a 1'12''- Plano médio: Socorro e dona Epifânia.

1'13'' a 1'15''- Plano inteiro: Socorro indo se esconder.

1'16'' a 1'17''- Plano americano: Socorro

1'18'' a 1'19''- Plano geral: moradores de Sobradinho entram na casa de Dona Epifânia.

1'20 a 1'22''- Plano americano:Dona Epifânia

1'23'' a 1'24''- Plano aberto de conjunto: alpendre da casa de Dona Epifânia com alguns moradores da cidade.

1'25'' a 1'38''- Alternância de plano americano entre Dona Epifânia e os moradores da cidade.

1'39'' a 1'40''- Plano aberto de conjunto: Dona Epifânia e os moradores da cidade em seu alpendre.

1'41'' a 1'45''- Alternância de plano americano entre Dona Epifânia e os moradores.

1' 46'' a 1'47''- Plano de detalhe: Facão de Dona Epifânia.

pensando o quê?

Barulho de pessoas chegando.

Moradora: _Tamo entrando, Dona Epifânia!

Aquela macaxeira braba da Socorro ta escondida aqui?

Dona Epifânia: _Mas com que autoridade, vocês entraram no meu quintal.

Moradora: _ O povo ta revoltado, a gente ta revirando tudo que é casa!

Morador: _ É, já pegaram o safado do Morvan lá pras bandas de Jerumenha! E ele falou que sua filha tava aqui em Sobradinho e com nosso dinheiro.

Moradora: _Que barulho é esse no galinheiro?

Dona Epifânia: _Ah, pelo amor de Deus! Vocês não vão querer revistar minhas galinhas também, né?

Moradora: _Tô achando é que tem franga falsa nesse puleiro, viu! Vamo olhar!

Dona Epifânia: _ Ah, vai ter que passar por cima do aço do meu traçado, heim!

Moradores: _Dona Epifânia, fica calma!

Dona Epifânia: Não tem mais, nem meio mais! Sai da minha casa, saí! Antes que eu te fatie e te pendure feito carne de sol! Saí! Sai, sai, sai, sai, sai! Ah, ah, ah, ah! Some daqui, some daqui, ninguém inavade minha casa desse jeito não, viu!

Moradora: _Queremos nosso dinheiro que ta com a Socorro!

Dona Epifânia: _ Tem mais uma coisa, ninguém vai linchar minha filha não! Só eu

1'48'' a 1'49''- Plano médio em contra-plongée: Dona Epifânia pega o facão e avança para a multidão.

1'50'' a 2'- Alternância de plano americano: Dona Epifânia e os moradores.

2'01'' a 2'02''- Plano aberto: Dona Epifânia expulsa-os da sua casa.

2'03'' a 2'10''- Plano americano: Socorro sai do galinheiro.

2'11'' a 2'12''- Plano geral: terreiro da frente da casa de Dona Epifânia repleto de pessoas.

2'13'' a 2'14''- Primeiro plano: Dona Epifânia

2'15'' a 2'16''- Plano americano de conjunto: Dona Epifânia repele os moradores.

2'17'' a 2'18''- Plano inteiro: Socorro tenta sair sem ser percebida.

2'19'' a 2'22''- Primeiro plano e plano americano: Dona Epifânia.

2'23'' a 2'26''- Alternância de plano americano entre Dona Epifânia, os moradores e Socorro.

2'27'' a 2'28''- Plano inteiro: Socorro correndo.

2'29'' a 2'35''- Alternância de plano americano entre Socorro e os moradores.

2'36'' a 2'39''- Plano geral: Moradores correndo atrás de Socorro.

2'40'' a 2'41''- Plano americano: Socorro correndo,

2'42''- Plano aberto em plongée: Socorro

tenho esse direito!

Moradora: _Eu quero ver a senhora dizer isso pra polícia que ta vindo aí!

Dona Epifânia: _Vixe Maria!

Morador; _Gente, olha ali a pilantra da Socorro! Pega ela, pega!

Dona Epifânia: _ Agora é que aquela abestada se lasca de uma vez, meu Deus!

passa correndo pela pracinha de Sobradinho.

2'43'' a 2'48''- Plano americano: Socorro corre ao redor da estátua.

2'49'' a 2'56''- Plano aberto em plongée subindo: Socorro corre ao redor da estátua na pracinha.

2'57'' a 2'59''- Plano médio: Moradores correndo.

3' a 3'03''- Plano aberto em plongée: moradores correm atrás de Socorro.

3'04'' a 3'06''- Primeiro plano: estátua de Chayene.

3'07'' a 3'08''- Plano médio: Socorro corre perto de cabras e cabritos.

3'09'' a 3'24''- Alternância de Grande plano geral e plano geral de Socorro correndo dos moradores e de sua mãe entre as dunas da Lagoa de Sobradinho.

3'25'' a 3'31''- Close-up: Dona Epifânia

Sequência 14, capítulo 11, 27 de abril de 2012

Dimensão visual

0'' a 04''- Plano geral: Socorro se esconde dentro de umas casas coloridas (Porto das barcas, Parnaíba, PI).

05'' a 07''- Grande plano geral: Socorro se esgueira no corredor de casas.

08'' a 12''- Plano americano Socorro se esgueirando.

Dimensão verbal

Multidão: _Pega ela! Pega ela!

Moradora: _Devolve nosso dinheiro sua Chayene de araque!

Morador: _ É, e depois tu vai cantar, mas é no quinto dos infernos, viu!

Socorro: _ Seus ignorantes! Eu soua a personal-dublê da Chay! Hã! Quando ela

13'' a 16''- Plano médio: Socorro escuta o barulho da multidão.

17'' a 18''- Plano médio: Multidão correndo

19'' a 21''- Plano geral: População chegando numa ponte.

22'' a 23''- Contra-plongée da ponte em plano médio: multidão correndo.

24'' a 25''- Plano americano: População correndo.

26'' a 27''- Plano geral: multidão encurralando Socorro.

28'' a 30''- Plano americano: Socorro se desespera.

31'' a 33''- Plano médio: multidão cerca Socorro.

34'' - Contra-plongée da ponte em plano aberto.

35'' a 55''- Alternância de primeiros planos de Socorro e dois moradores de Sobradinho.

56'' a 1'13''- Alternância de close-up entre Socorro e a moradora que reclama.

1'14'' a 1'18''- Plano médio: Socorro tenta escapar da multidão saltando da ponte.

1'19'' a 1'20''- Contra-plongée de plano aberto da ponte.

1'21'' a 1'33''- Alternância de close-ups: os dois moradores e Dona Epifânia.

1'34'' a 1'36''- Plano americano: Dona Epifânia em meio a multidão.

1'37'' a 1'39''- Primeiro plano: Dona

não pode vir ela me manda para fazer o show!

Moradora: _ Se tu é personal dublê de Chayene, Socorro, eu sou personal dublê de gente safada como tu!

Socorro: _Querida, eu provo que eu digo, se você for lá em casa, vai ver que eu tenho tudo da Chay. Sabonete, cotonete, pasta de dente, palito, tu duvida?

Moradora: _ Chega de lero, Socorro! Ou tu devolve nosso dinheiro, ou a gente vai...

Socorro: _ Tá bom! Eu devolvo, mas só noutra encarnação!

Gritos da multidão

Morador: _ Marrapáz, num é que a mulher pulou mesmo!

Moradora: _ Vai virar comida de piranha! Coitada das piranhas... ahahahaha!

Dona Epifânia: _Gente, gente! Socorro não sabe nadar! Alguém vai ter que pular no rio pra salvar a minha Socorro, meu Deus do céu! Minha filha não sabe nadar, pelo amor de Deus, vai lá salvar minha filha. Será que não aparece um cristão pra salvar minha filha!

Epifânia se desespera.

1'40'' a 1'42''- Contra-plongée de plano

aberto: a ponte se esvazia.

1'43'' a 1'45''- Primeiro plano: Dona

Epifânia

1'46'' a 1'48''- Contra-plongée de plano

aberto: Dona Epifânia sozinha na ponte.

Sequência 05, capítulo 15, 02 de maio de 2012

Dimensão Visual

Dimensão verbal

0'' a 04''- Plano geral da casa fúcsia de

Chayenne

Laércio: _ 5, 6, 7, 8.

05'' a 10''- Plano de conjunto com

traveling, dentro do estúdio, Chayene ensaia com as bailarinas

Laércio: _ Olha o ritmo. Chayzinha, cê tá atrasando.

11'' a 25''- Plano americano alternando entre Chayene e Laércio

Chayene: _ Como é?

Laércio: _ Meninas, cês tão adiantando.

Chayene: _ Já chega! Pare! Parou! Cansei minha sensualidade por hoje.

26'' a 29'' -Plano inteiro fechando para americano, Chayene sai do estúdio em direção à sala de jantar

Chayene: _ Ariraninha, me sirva mais um refresco.

Rosário: _ É pra já dona Chayene!

30'' a 50'' - Alternância entre plano americano de Rosário e Chayene e primeiro plano de Chayene.

Chayene: _ Quer dizer que Joelma leva uma *personal dietista*, que nem eu, pras turnês da Banda Calipso?

Rosário: _ Ela correu pras revistas pra declarar isso, assim que você disse na mídia que me contratou.

- 50'' a 55'' - Primeiro plano de Chayene Chayene: _ Eu to pirando com aquela anaconda do Pará... Amo Joelminha! Somos irmãs *chipóf...* *chipó?* Gêmeas.
- 56'' a 1' 10'' - Primeiro plano de Chayene com Rosário ao fundo. Rosário: _ Ela vai tirar onda agora nesse show, com a *personal dietista* dela.
- Chayene: _ Vai, já vi tudo. Tá querendo me ofuscar e ainda tem marido!

Sequência 10, capítulo 15, 02 de maio de 2012

Dimensão Visual

Dimensão verbal

- 0'' a 26'' - Plano americano alternando entre Laércio e Chayene, ambos dentro do quarto dela. Laércio: _ Chayzinha que creme é esse aqui? Chayene: _ Creme de mamona braba, da terra de minha mãe! Laércio: _ Mas, meu Deus e aqueles cremes importados todos? Chayene: _ Nada, gastei uma *dinheirama* e não adiantaram *bulhufas*. Já esse creme de mamona braba, diz que faz *rejuvenecer* cinco anos em uma só aplicação. Quero chegar em Macaé, cheirando a leite.
- 27'' a 30'' - Primeiro plano de Chayene aproximando-se do seu rosto. Laércio: _ Hum! Mas tem um cheiro horroroso disso aqui!
- 31'' a 40'' - *Close-up* de Chayene alternando com o primeiro plano de Laércio. Chayene: _ Tá esperando o que? Aplique!

Sequência 12, capítulo 15, 02 de maio de 2012

Dimensão Visual

Dimensão verbal

0' a 03'' - Plano aberto da casa da casa fúcsia de Chayene

Laércio: _ E aí Chayzinha, rejuvenesceu cinco anos?

04'' a 17'' - Primeiro Plano de Chayene, filmada no espelho do banheiro.

Chayene: _ Sim, não tá vendo? Agora aplique outra vez que eu quero *rejuvenecer* dez anos!

Laércio: _ Mas Chayzinha, o princípio do creme não é esse. Está escrito aqui, usar uma vez por dia!

18'' a 36'' - Alternância entre primeiro plano de Chayene no espelho e plano americano de Chayene e Laércio.

Chayene: _ E aí também diz quem é que manda em meu terreiro? Quero parecer filha de Joelma nesse show! Vou chegar em Macaé com *treze* ano! Quem sabe não arranjo um sheik

37'' a 42'' - Plano inteiro de Chayene e Laércio saindo do banheiro e indo para o quarto.

fluminense, La na terra do petróleo? Tá esperando o que? Ô passador de creme, vamos, lambuze de uma vez!

43'' a 57'' - Alternância entre plano americano de Chayene e Laércio e close de Chayene

Laércio: _ Chayzinha manda, eu faço!

Sequência 25, capítulo 15, 02 de maio de 2012

Dimensão Visual

Dimensão verbal

0'' a 03'' - Plano geral da casa fúcsia.

Chayene: _ Santo estado de mamona braba!

04'' a 15'' - Plano inteiro de Chayene de costas, levantando da cama e indo até o

Devo tá tão novinha que vão pensar que sou tataraneta de Joelma! Ahhhhhh! Laércio!

banheiro. A câmera a segue fechando o ângulo aos poucos até mostrar o rosto dela no espelho.

16'' a 23'' - *Close-up* do rosto de Chayene

Sequência 02, capítulo 16, 03 de maio de 2012

Dimensão Visual

0'' a 04'' - Plano geral da casa fúcsia.

05'' a 12'' - Primeiríssimo plano de Chayenne em frente ao espelho.

13'' a 28'' - Plano americano mostrando Chayene, Laércio e a dermatologista.

29'' a 37'' - Plano de conjunto filmado a partir do espelho mostrando os três.

38'' a 47'' - Alternância entra plano de conjunto dos três e primeiríssimo plano de Chayene no espelho.

Dimensão verbal

Dermatologista: _ Ah, Chayene! A pele do seu rosto está bem irritada, viu! Olha, você poderia ter sofrido uma queimadura séria se esse tal estrato de mamona braba que você usou aí tivesse ficado mais tempo em contato com a sua pele. Esses produtos caseiros que não tem controle são um perigo.

Chayene: _ Mas aqueles *creminho importado* que a senhora me indicou, não me remoçaram nem uma semana! Eu preciso *rejuvelhecer* dez anos pra cantar ao lado de Joelma! Apesar que ela já tem quase a minha idade! A doutora isso não vai passar logo não? O show já é depois de amanhã.

Dermatologista: _ Olha eu estou aqui lhe receitando um hidratante que deve melhorar bastante o aspecto geral, mas milagre você sabe que cosmético nenhum vai fazer, né?

Chayene: _ Pois devia! Pelo preço que a senhora cobra era o mínimo!

Dermatologista: _ E até esa vermelhidão sair, nada de sol, heim! Nem pensar! Você tem que cuidar da sua pele, Chayene, senão você vai

ficar toda manchada depois!

48'' a 1' 14'' - Alternância entre plano médio de Chayene e a dermatologista, primeiríssimo plano de Laércio e *Close-up* de Chayene.

Chayene: _ Como assim? Não vou poder nem posar com Fabian na praia e na piscina do hotel?

Dermatologista: _ Nem pensar!

Laércio: _ Só se você quiser mudar de nome de Chayene pra Chayzinha pele vermelha! Oh! Oh! Oh!

Chayene: _ Ahm, ahm!

Sequência 06, capítulo 16, 03 de maio de 2012

Dimensão Visual

10'' a 13'' - Plano inteiro de Chayene, alternando com plano americano de Rosário.

14'' a 15'' - Plano inteiro de Chayene e Rosário

16'' a 21'' - Alternância de primeiro plano entre Chayene e Rosário.

22'' a 42'' - Alternância de plano americano entre Chayene, Laércio e Rosário.

Dimensão verbal

Chayene: _ Tu não tá ainda com as coisas pronta não, sua curica?

Rosário: _ O quê que aconteceu com o rosto da senhora?

Chayene: _ Eu é que lhe pergunto, onde pensa que vai com esses cambitos de fora? Laércio!

Laércio: _ O que foi Chayzinha?

Chayene: _ Arrume um uniforme do meu staff pra essa dismilinguida. Não quero ninguém roubando meu foco nessa viagem!

Laércio: _ Não, eu já dei um uniforme pra ela!

Rosário: Eu coloquei dentro da minha bolsa, ia trocar quando chegasse. Coloco agora. Dá licença.

Laércio: Agora Chayzinha, se você aparecer com esse rosto em Macaé, vai ser quase impossível roubar teu foco, viu.

43'' a 45''- Chayene em primeiríssimo plano de perfil e Laércio no segundo plano.

46'' a 1' 10'' - Alternância entre primeiro plano de Chayene e plano americano de Chayene junto a Laércio.

1'10'' a 1' 28'' - Alternância entre plano inteiro de Chayene e Laércio e plano americano de Chayene.

1'29'' a 1'45'' - Alternância entre plano interior de Chayene e Laércio e plano americano de Rosário.

1' 45'' a 1' 54'' - Plano geral com *travelling* em *plongé*.

1' 55'' a 2' 03'' - Alternância entre plano de conjunto de Chayene, Laércio e Rosário e primeiro plano dos seguranças.

2'04'' a 2' 15'' - Alternância entre plano médio de conjunto de Chayene, Laércio e Rosário, plano de detalhe para a mão de Chayene e plano americano para Laércio.

Chayene: _ Fabian não pode me ver com essa cara toda curubenta!

Laércio: _ Toma! Veste essa burca amarela!

Chayene: _Onde foi que tu arrumou isso?

Laércio: _ Você não lembra? No penúltimo show, as bailarinas entravam de burca naquele número do Mil e uma desculpas de amor.

Chayene canta: _ Mil e uma *désculpas* de amor! Mil e uma *désculpas* de amor! Comigo! Mil e uma *désculpas* de amor! Mil e uma *désculpas* de amor! Ah, ah, ah, ah! Tu pensa em tudo

Laércio! E Tom? *Quede* Tom?

Laércio: _ Não consegui falar com ele.

Chayene: _ Então *simbora* pro aeroporto, quem paga a hora do piloto é Chayzinha aqui. Não é Tom Bastos.

Rosário chega e Chayene diz que ela está melhor vestida assim de uniforme da equipe. Chayene sai da mansão e quando vai entrar no carro a burca revela um pouco do seu rosto. Os seguranças se assustam com o estado de sua pele e ela reclama: _ Que foi? Viram Boi Tatá por acaso?

Laércio:_ Entra no carro Chayzinha, quer virar uma onça pintada?

Chayene: _ Onça eu já sou, meu filho! A verdadeira gata selvagem! Fecha esse vidro, senão minha pele vai *pururucar* toda!

2'16'' a 2' 28'' - Plano geral em *contra-plongé*

Sequência 07, capítulo 17, 04 de maio de 2012

Dimensão Visual

Dimensão verbal

0' a 03'' - Plano de conjunto com Rosário, Chayene e Laércio.

Rosário: _ Eu já posso me retirar dona Chayene?

04'' a 05'' - Plano americano de Chayene sentada à mesa.

Chayene: _ Não! Ainda não provei desse *Agá agá* de laranja.

06'' a 11'' - Primeiro plano de Rosário

Rosário: _ Agaragá! É uma gelatina de algas. Tem função desintoxicante, hidratante, é ótimo pra pele! Aliás dona Chayene eu vou fazer uma mascar para aplicar na senhora. É pra ver se melhora a sua pele antes do show.

12'' a 28'' - Alternância entre primeiro plano de Chayene, Laércio e Rosário

Chayene: _ Essa máscara funciona?

Rosário: _ Funciona, dona Chayene, que é uma beleza! Agora tem que ser aplicada com antecedência, né! É para apurar os princípios

29'' a 32'' - Plano de conjunto dos três, com Rosário saindo da sala.

ativos

33'' a 34'' - Primeiro plano de Chayene

Chayene: _ Tá esperando o que pra fazer ou abestada? Vá, vá ligeiro *fazê*, ande!

Sequência 27, capítulo 17, 04 de maio de 2012

Dimensão Visual

Dimensão verbal

00'' a 12'' - Plano de conjunto, Rosário, Chayenne e Laércio, a câmera vai girando para a esquerda lentamente até enquadrar

Rosário: _ pode deixar que essa máscara de agaragá vai acalmar a pele da senhora.

Chayenne: _ se essa geleca não funcionar *ranco*

a chegada de Tom que aparece num plano inteiro até o ângulo fechar e lhe enquadrar em plano americano.

13'' a 26'' - Alternância entre o plano americano de tom, e plano de conjunto de Chayenne, Rosário e Laércio.

27'' a 55'' - Alternância entre primeiro plano de Chayenne e de Tom.

55'' a 57'' - Primeiro plano de Laércio, em seguida de Rosário

58'' a 1' 10'' - Plano de conjunto dos quatro, em seguida primeiro plano de Chayenne de costas desfocada com Tom no segundo plano.

1'10'' a 1'18'' - *Close-up* de Chayenne

tua pele fora!

Laércio: _ Aqui, passa aqui. Bem aí!

Tom: _ Gente, dá licença... Credo, então é verdade que você tá com o rosto queimado mesmo?

Chayenne: _ Deixa de ignorância Tom, to é trocando de pele. Todo artista faz isso pra *rejuvelhescer*.

Laércio: O *pielling* passou um pouquinho do tom.

Chayenne: _ Já vou logo avisando, se não ficar boa até logo mias não vai ter show!

Tom: _ Peraí, você me perturbou pra eu te enfiar nesse show e agora vai dizer que não quer fazer?

Chayenne: _ Tu quer o quê? Que eu apareça com essa *fuça* assada pros meus amadinhos? Ainda mais com a sonsa de Joelma me jogando uruca. Tô lhe avisando, se não ficar boa, não canto hoje de noite.

Tom: _ Não Chayenne! você não canta nem boa e nem ruim, porque eu não sou palhaço. Eu vou agora falar com o pessoal da produção do festival e vou cancelar a sua participação. Ah, foi a última vez que você me deixou na mão. Sabe porque? Porque eu não te represento mais, você está fora do meu *casting*, Chayenne!

Sequência 05, capítulo 19, 07 de maio de 2012

Dimensão Visual

Dimensão verbal

0' a 04''- Plano de conjunto, Banda Calipso, Fabian e Chayene chegando no palco pela esquerda.

05'' a 08'' - Plano geral do palco.

08'' a 13''- Alternância de primeiro plano entre Chayene e Joelma.

14'' a 20''- Plano geral do palco, *travelling* da câmera em *plongé*, fechando o ângulo até chegar ao plano de conjunto.

21'' a 24''- Plano geral do palco.

25'' a 30'' - Plano de conjunto de Tom, Simone, Laércio, Gentil e Dani Suzuki.

31'' a 35''- Alternância entre plano americano de Chayene e Joelma e primeiro plano de Gentil e Dani Suzuki.

36'' a 44''- Plano geral do palco, *travelling* da câmera em *plongé*.

44'' a 50''- Alternância entre plano americano de Chayene e Chimbinha e de Joelma e Fabian.

51'' a 57'' - Plano de conjunto de todos no palco.

58'' a 1'06''- *Plongé* de conjunto num *traveling* até a câmera focalizar o palco completo.

1'07 a 1'12''- alternância de planos

Chayene: _ Amadinhos de Chay! Quede meu cheiro? Joelma minha linda, Chayene não poderia faltar. Meu rei, meu Deus, esse homem aqui é que lançou Chayene! _ diz ela apontando para Chimbinha.

Todas cantam a música Se você me der. Nos bastidores, Laércio, Tom, Gentil Soares e Simone conversam:

Laércio: _ Mas que mentirosa, quem a lançou fui eu!

Tom: _ Ô Simone, foi você que deixou essa maluca entrar, foi?

Simone: _ Mais tarde a gente conversa Tom.

Gentil: _ Chayene é uma força da natureza, ninguém segura um tsunami!

Musical: Se você me der.

americanos entra Chayene, Fabian e Joelma.

1'12'' a 1'25''- alternância entre plano americano do quatro e planos gerais do palco.

1'26'' a 1' 36''- *Plongé* de conjunto num *traveling* até a câmera focalizar o palco completo.

1'37'' a 1'45'' - alternância entre plano de conjunto e plano geral.

1'45'' a 1' 46''- primeiro plano da televisão da casa de Penha.

1'47'' a 1' 50''- Plano de conjunto Penha, Patrick e Alana.

1'51'' a 2'10''- Alternância entre primeiro plano de Penha, Alana e da Televisão.

Penha: _ Mas é o cão chupando percevejo, né! Ah lá, toda se achando.

Alana: _ Ah, Penha! Até que a Chatayene tá mandando bem hoje, olha lá!

Penha: _ Caracá!

Alana:_ Penha, cê jura que ela fez? Cê jura que ela fez?

Penha: _Chimbinha e a Joelma ficaram *boladões* olha lá! Ela é muita maluca, né!

Quando a música termina Chayene toma a palavra:

2'11'' a 2'25'' - Alternância entre Planos de conjunto e planos gerais do palco.

2'26'' a 2'40''- *Traveling* da esquerda pra direita, em segui um *contra-plongé* , e um plano geral do palco

2' 41'' a 2'42''- Plano de conjunto da multidão

_ Amadinhos, Joelma, minha linda, minha deusa! Minha irmã! Fabian, meu dengo, venha cá, dê cá um cheiro em sua dona, ande!

Fabian: _ Antes, sem o véu.

2'43'' a 2' 50''- Plano americano de Chayene e Joelma.

2'51'' a 2' 58''- Alternância entre Fabian puxa o véu de Chayene e ela lhe dá um

primeiro plano de Chayene e Fabian.

2'59'' a 3'05''- Alternância entre primeiro plano dos dois e plano americano dos dois.

3'06 a 3'14''- Plano de conjunto de Laércio, Tom, Simone, Gentil e Dani Suzuki.

3'15'' a 3'20''- Plano americano e plano de conjunto do palco.

2'21'' a 2'35''- Alternância entre primeiros planos de Chayene, Fabian e plano americano dos dois.

2'36'' a 2'40''- Plano geral do palco.

3'40'' a 3'45''- Plano de conjunto de Laércio, Tom e Simone, com Chayene e Fabian em primeiro plano.

beijo. Dos bastidores:

Laércio: _ isso não acaba mais? E agora?

Simone: _ Beijo na boca com véu não ia rolar, né Laércio.

Tom: _ Agora o público vai conhecer a verdadeira face de Chayene.

Fabian empurra tentando desdenhar de sua aparência, mas percebe que sua pele voltou ao normal.

Fabian: _ Ah, ah, ah! Chayene sua pele... Tá ótima.

Chayene: _Gente, acabei de ficar boa instantaneamente de minha perebice. Sabe o que é isso? Milagre de amor!

Laércio: _ É a máscara de agaragá da Rosário. Só pode!

Tom: _ Definitivamente a gente tem muito o que aprender com a Chayene.

Tabela de Frequências:

Abril/2012														
Temas	16	17	18	19	20	21	23	24	25	26	27	28	30	Total
Nordeste														
Patriarcalismo	2	1	1		1	1	1		1					8
Coronelismo	2	1	2		1	2	1		1					10
Cordialidade		2	3	3	1		2		1	1	1			14
Cangaço											1			1
Fome				2	4			1	1		2			10
Seca								2	2	2	4			10
Falta de instrução		1		1			3	2	2	2	4			15
Primitivismo	3	3	3	1	4	3	2	3	1	3	4			30
Religiosidade								1		1	1	1	2	6
Tradição						1		1	1	3	5			11
Tipo físico	1	1		1			1	1	1	2	1	1		10
Piauí														
Cultura indígena	2							1	2	1	1			7
Cultura do vaqueiro								2	1	2	3			8
Valorização da família					1		1	1	1	2	2	1	2	11
Sudeste														
Racionalismo	2	2	3	3	2		1	1	1	1				16
Acesso ao estudo	2	2	1	2										7

Maio/2012																													
Temas	01	02	03	04	05	07	08	09	10	11	12	14	15	16	17	18	19	21	22	23	24	25	26	28	29	30	31	Total	
Nordeste																													
Patriarcalismo	1	1	1	1		1		2	2		1	1	1	1	1	1		1	1		1			1				20	
Coronelismo	1	1	5	2	1	2	2	3	3	1	1	1		1	3	2	1	2	1		2			1	1	1	3	1	42
Cordialidade	1	1	2		2	1	1	2	4			2	2	2	4	4	1	3	3	1	1		2	2	1	1	2	45	
Cangaço																1	1											2	
Fome	2		2	2		1			1			1				2		1		2						1		15	
Seca																													
Falta de instrução	2	5	3	2	1		1	2	3	1	2	1	1	1	2	3	1	1			2			2	1	1	1	2	41
Primitivismo	5	4	5	2	2	3	2	3	2	1	3	2	1		2	2	1	1		2			1	1	2	1	1	49	
Religiosidade	1		1				1													1								4	
Tradição		1	3										1			1		1										7	
Tipo físico	1	2	2	1		1	1		1			1			1		1	1										13	
Piauí																													
Cultura indígena	1	1	1								1	1							1									6	
Cultura do vaqueiro																													
Valorização da família	1	1	2				1		1			1				1			1									9	
Sudeste																													
Racionalismo	1	1	2	1		1		2	1			1			2		1	1		2	1	1		1	1			20	
Acesso ao estudo			2	1		1						1	2	1		1		2										11	

Junho/2012																													
Temas	01	02	04	05	06	07	08	09	11	12	13	14	15	16	18	19	20	21	22	23	25	26	27	28	29	30		Total	
Nordeste																													
Patriarcalismo		1	1	2	2		1		1	1	1	1		1					1	1	2	1	1	1	1	2		22	
Coronelismo	1	1	2	2	2	2	2		2	2	1	1	1	1	1	1			1		2	1	2	1	2	3		34	
Cordialidade	4	2	2	6	5	4	3		3	5	2	2	1	1	3	1	2	1	4	1	3	4	4	5	4	6		77	
Cangaço	1		1				1		1	3		1		1		1		1		1	1	1			1	1		16	
Fome		1	1	2	2	2	1			2		1		1					3	1	1	1	4	2	1	3		29	
Seca																												0	
Falta de instrução	1	1	1	1	4	1	1		1	2	1	2		1	1	1	1		1	1	3	1	2	1	1	3		33	
Primitivismo	3	2	3	3	2	2	3	1	2	2	2	2	1	1	2	1	1	1	2	1	4	1	3	4	3	4		56	
Religiosidade		2	2	1	1	2	2		1	1									1	1	1					1		15	
Tradição				1	1				1	3	1	1		1	1				3	2	2	1	1	1	2	1		23	
Tipo físico				1		1				2	1								1	1	1	2	1	2		1		14	
Piauí																													
Cultura indígena				1					1	1							1							2	3	1		9	
Cultura do vaqueiro				1						1														1				3	
Valorização da família				1		1				3									2		1			1		3		12	
Sudeste																													
Racionalismo	1			1		1		1	1				1	1			1		1	1	1				1	1		13	
Acesso ao estudo																	1			1	1				1	1		5	

Julho/2012																													
Temas	02	03	04	05	06	07	09	10	11	12	13	14	16	17	18	19	20	21	23	24	25	26	27	28	30	31		Total	
Nordeste																													
Patriarcalismo		2	3	3	2	2	1			1	1	1	2	2		1			1	1		1	1					25	
Coronelismo	1	2	2	6	3	3	2	1	1	2	2	2	2	2	2	3	1	1	1	2	1	4	1	2	2	2		48	
Cordialidade	1	3	2	2	2	4	4	2	3	5	7	3	1	5	3	3	2	2	3	4	1	3	5	1	2	3		76	
Cangaço		1					1			1	1						1		3	1	1	3	1	2	2	1		19	
Fome	1	1	1	2	2	2	1	1		1	3			2	1	1	2		1	1		2	2		3	1		31	
Seca							1										1											2	
Falta de instrução	1	1	2	1	1	2	2	1	1	2	2	2	1	5	1		1	1	1		1		1	1				31	
Primitivismo	1	2	4	2	3	2	6	4	4	3	5	2	2	4	2	4	2		2	2	1	2	2	2	1	3		65	
Religiosidade			3	1			1	1	1					1								1						9	
Tradição		1	2	4		3	4	2	1							2	5	2	1	2	1	4	2	2	2	3		43	
Tipo físico		1	1			1	1	1	2		1	1			1	1	1					1						13	
Piauí																													
Cultura indígena		1	1			2	2	1						1			1		1	1		1		1				13	
Cultura do vaqueiro			1	1			1										1						1					5	
Valorização da família	1	1	2	1	1	3	3	2	2	2	1	2	1	3		2	3	2		1	1	3	3	2	1	1		44	
Sudeste																													
Racionalismo	1	1	1	2	1	1	1	1	1	3			1	2	1	2	1	1				1		1				23	
Acesso ao estudo	1				1		1		1				2	2	2	1	1	3	1		1	2						19	

Agosto/2012																															
Temas	01	02	03	04	06	07	08	09	10	11	13	14	15	16	17	18	20	21	22	23	24	25	27	28	29	30	31	Total			
Nordeste																															
Patriarcalismo		1			1	1					1	1	1					1	1		1	2			1	1	1	14			
Coronelismo	2	2	1	1	3	2	1	1		2	2	1	1	1	1	1	2	2	2	2	4	3		2	2	2	2	45			
Cordialidade		4	5	3	3	4	3	1	1	1	2	3	5	2	1	1	1	2	3	3	3	3	1	5	3	1	1	64			
Cangaço	1	4	3	2		1						1	1	1						1							15				
Fome	1		1			1							2					2	3			1		2	2	2	17				
Seca																									1		1				
Falta de instrução		2	2	1	1	3	1		2	2	1	1	2	2	1	2			1	2		1		1	2	1	1	32			
Primitivismo	1	4	6	3	1	3	1		3	3	3	3	3	1	1	2	1		3	5	2	3	2	4	2	5	2	67			
Religiosidade									1	1			2							1	1	1		1			8				
Tradição	1	1	3	2		1	1		2		1		1	1		2		2	1					1			20				
Tipo físico																															
Piauí																															
Cultura indígena			1	1						1	1								2	2	1			1		1		11			
Cultura do vaqueiro	1	1	2																								4				
Valorização da família		3	5	2	1	4	1	1	3				1			1									2	2	1	27			
Sudeste																															
Racionalismo			2									1				1							1	1			6				
Acesso ao estudo															1					1		1	1	1			5				

Setembro/2012																												
Temas	01	03	04	05	06	07	08	10	11	12	13	14	15	17	18	19	20	21	22	24	25	26	27	28				Total
Nordeste																												
Patriarcalismo	1			2	1	1		1	1			1		1		1	1	1	1	1	1		1					16
Coronelismo	1	1		3	3	1	2	2	4	1	2	1	1	3	1	2	3	2	5	2	1	1	1	1				44
Cordialidade	1	2	2	3	1	3	4	3	2		2	2		2	1	1	3	2	4	2	3	1	1					45
Cangaço						1																1		1				3
Fome	1	1			3	2		2	3	1	2	1	1				1		1	1		2	1	1				24
Seca					1			1	2	1											1							6
Falta de instrução	1			1	1	3	1	1	1	1	1	1	2	1		2	2		2	2	2		2	1				29
Primitivismo	1	2	2	5	6	6	3	2	4	1	2	7	3	5	1	3	5	5	5	4	6	3	5	5				91
Religiosidade											1		1	1				2	2	2	2		1				12	
Tradição	1	1		2	1	2	1	2	1	1	1	1						1	2	1	3	1		1				23
Tipo físico		1		1	1	1	1	1	1								1				2							10
Piauí																												
Cultura indígena					2	1	3	2	2	1		2					1		1				2	1				18
Cultura do vaqueiro																					1							1
Valorização da família	1	1		2	2		1	1	1		1						1			2	3			2				18
Sudeste																												
Racionalismo																		1	1	2	1	1		1				7
Acesso ao estudo																		1						1				2

Nordeste	Total em 143 capítulos
Patriarcalismo	105
Coronelismo	223
Cordialidade	321
Cangaço	56
Fome	126
Seca	19
Falta de instrução	181
Primitivismo	358
Religiosidade	54
Tradição	127
Tipo físico	60
Piauí	
Cultura indígena	64
Cultura do vaqueiro	21
Valorização da família	121
Sudeste	
Racionalismo	85
Acesso ao estudo	49