

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
CAMILA SOUTO CAMARGO DE ALMEIDA**

**A CONSTRUÇÃO DE UM MODELO NARRATIVO NAS
NOVELAS DAS SEIS DE WALCYR CARRASCO:
ANÁLISE DE *ÊTA MUNDO BOM!*.**

São Paulo
2019

CAMILA SOUTO CAMARGO DE ALMEIDA

**A CONSTRUÇÃO DE UM MODELO NARRATIVO NAS
NOVELAS DAS SEIS DE WALCYR CARRASCO:
ANÁLISE DE *ÊTA MUNDO BOM!*.**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual, da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz.

São Paulo
2019

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca UAM
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S726c Souto Camargo de Almeida, Camila
A construção de um modelo narrativo nas novelas das seis
de Walcyr Carrasco: análise de Êta Mundo Bom!. / Camila
Souto Camargo de Almeida. - 2019.
115f. : il.; 30cm.

Orientador: Rogerio Ferraraz.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade
Anhembi Morumbi, São Paulo, 2019.
Bibliografia: f.103

1. Análise de produto audiovisual. 2. Telenovela brasileira.
3. Modelo narrativo. 4. Walcyr Carrasco. 5. Êta mundo bom!.

CDD 302.2

CAMILA SOUTO CAMARGO DE ALMEIDA

**A CONSTRUÇÃO DE UM MODELO NARRATIVO NAS
NOVELAS DAS SEIS DE WALCYR CARRASCO:
ANÁLISE DE *ÊTA MUNDO BOM!*.**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual, da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz.

Aprovado em: 30/09/2019

Prof. Dr. Rogério Ferraraz

Prof^a Dra. Clarice Greco Alves

Prof. Dr. Renato Luiz Pucci Jr.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Universidade Anhembi Morumbi e todos os profissionais que mantêm vivo o Programa de Pós-Graduação em Comunicação pela recepção calorosa e oportunidade de voltar ao universo acadêmico depois de muitos anos.

Ao meu querido orientador, Prof. Dr. Rogério Ferraraz, que me deu autonomia e segurança para conduzir esta pesquisa e me cercou de boas referências para chegar ao resultado final deste trabalho.

Aos também queridos Prof. Dr. Renato Luiz Pucci Junior e Prof^a. Dra. Maria Ignês Carlos Magno, ambos arguidores do meu exame de qualificação, pelas contribuições valiosas dispensadas a este trabalho não apenas durante o exame, mas em todos os meses que o antecederam.

Aos meus amigos do Movimento, Bruna Farinelli, Fabiane Pereira, Gabriela Callil, Henrique Kuntzler e Lyu Tsukada, que sempre me apoiaram na decisão de trocar a carreira bem sucedida pelo sonho do audiovisual.

À minha amiga-irmã Natalia Menezes, que me acompanhou e me apoiou em cada passo desta jornada sempre com uma palavra de incentivo e carinho.

E, finalmente, à minha mãe, Ulda, maior incentivadora dos meus estudos, que me mostrou desde pequena que, no Brasil, estudar é um ato de coragem e resistência.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

Sucesso de audiência em todos os horários de exibição de suas telenovelas na Rede Globo, Walcyr Carrasco parece ter construído uma trajetória particular com seus folhetins apresentados na faixa das 18h. Dentre as cinco histórias escritas por ele para o horário, quatro delas apresentam em comum fatores que podem facilmente ser identificados: a relação intertextual com obras literárias, teatrais e cinematográficas, a temporalidade da narrativa e a presença de um núcleo de personagens caipiras. Todas essas características são observadas em *Êta mundo bom!* (Rede Globo, 2016), última *novela das seis* escrita pelo autor, a partir da qual estabelecemos o problema desta pesquisa: como o autor utiliza a intertextualidade, a temporalidade e a personagem caipira para desenvolver narrativas para a teledramaturgia das 18h? O estudo concentra-se na discussão sobre a construção de um modelo narrativo, um modo de desenvolver histórias criado por Walcyr Carrasco especificamente para a teledramaturgia da faixa das 18h. A novela *Êta mundo bom!* constitui o *corpus* da pesquisa e a análise de produto audiovisual consiste no procedimento de investigação utilizado. Também lançamos mão da análise comparativa a fim de estabelecer conexões com outras tramas escritas por Carrasco que antecederam *Êta mundo bom!* na mesma faixa de horário. Desse modo, as novelas *O cravo e a rosa* (2000), *Chocolate com pimenta* (2003) e *Alma gêmea* (2005) também oferecem suporte ao desenvolvimento deste estudo.

Palavras-chave: Análise de produto audiovisual. Telenovela brasileira. Modelo narrativo. Walcyr Carrasco. *Êta mundo bom!*.

ABSTRACT

Telenovelas written by Walcyr Carrasco have been reaching a great success in all TV ratings. This television writer seems to have built a particular journey with his *novelas das seis*. Among five stories written by him to broadcast at 6 p.m., four of them have in common factors that can be easily identified: the intertextual connection with literature, theatrical and cinematographic works, the temporality of the narrative and the presence of a character known as *caipira* (Brazilian people that live in the countryside). All these points are observed in *Êta mundo bom!* (Rede Globo, 2016), the last telenovela written by Carrasco to broadcast at 6 p.m., from which we have defined this research problem: how does the author use intertextuality, temporality and the *caipira* character to create narratives to be broadcasted at 6 p.m.? The study is focused on the discussion about the development of a narrative model by Walcyr Carrasco specifically for telenovelas broadcasted at the mentioned time range. *Êta mundo bom!* is the *corpus* of the research and the procedure we have chosen to this investigation is the audiovisual product analysis. We also use comparative analysis to establish connections with other telenovelas written by Carrasco that preceded *Êta mundo bom!* in the same time range. Thus, *O cravo e a rosa* (2000), *Chocolate com pimenta* (2003) and *Alma gêmea* (2005) also support the development of this study.

Keywords: Audiovisual product analysis. Brazilian telenovela. Narrative model. Walcyr Carrasco. *Êta mundo bom!*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Frame</i> da abertura da novela <i>senhora</i> (1975)	23
Figuras 2a e 2b – <i>Frames</i> da websérie <i>Mazzaropi, o pai de Candinho</i> (2016)	30
Figura 3 – Candinho acena para família	37
Figura 4 – Candinho acena para a família	37
Figura 5 – Passagem pela porteira em <i>Candinho</i>	38
Figura 6 – Passagem pela porteira em <i>Êta mundo bom!</i>	38
Figura 7 – Candinho a caminho de São Paulo	39
Figura 8 – Pancrácio e Candinho	40
Figura 9 – Fim em <i>Candinho</i>	41
Figura 10 – Fim em <i>Êta mundo bom!</i>	41
Figura 11 – Declaração de homenagem	41
Figura 12 – Pontos de contato entre <i>O cravo e a rosa</i> e <i>Êta mundo bom!</i>	46
Figura 13 – <i>Frame</i> de passagem de tempo em <i>Êta mundo bom!</i>	51
Figura 14 – <i>Frames</i> de passagem de tempo em <i>Êta mundo bom!</i>	52
Figura 15 – Foto de São Paulo, década de 1920	52
Figura 16 – <i>Frame</i> de passagem de tempo em <i>Êta mundo bom!</i>	52
Figura 17 – Moda na década de 1940	53
Figura 18 – Figurino feminino em <i>Êta mundo bom!</i>	53
Figura 19 – Candinho de frente a um cinema em São Paulo	54
Figura 20 – Fachada fictícia de cinema	54
Figura 21 – Pancrácio e sua fantasia de soldado da Segunda Guerra Mundial	56
Figura 22 – Pancrácio pede esmolas fantasiado de ex-combatente	56
Figura 23 – Capa de uma das edições do folheto <i>Jeca Tatuzinho</i>	64
Figura 24 – Capa da cartilha <i>Jeca Tatuzinho</i>	64
Figura 25 – <i>Jeca Tatuzinho</i> em quadrinhos (1978)	65
Figura 26 – <i>Jeca Tatuzinho</i> em quadrinhos (1986)	65
Figuras 27 e 28 – Juba, protagonista de <i>Bicho do mato</i> (1972), em duas situações	69
Figura 29 – Zuca, protagonista de <i>Cabocla</i> , na versão de 1979	70
Figura 30 – Zuca, protagonista de <i>Cabocla</i> , na versão de 2004	70
Figura 31 – Primeira sequência de Candinho adulto em <i>Êta mundo bom!</i>	75
Figura 32 – Primeira sequência de Candinho adulto no filme	75
Figura 33 – Candinho acorda com os gritos de Manuela	75

Figura 34 – Candinho e o burro Policarpo	76
Figura 35 – Candinho conversa com galinhas em <i>Êta mundo bom!</i>	77
Figura 36 – Candinho conversa com galinhas no filme	77
Figura 37 – Candinho adiciona água ao balde de leite	78
Figuras 38 e 39 – Januário antes e depois de se tornar rico em <i>O cravo e a rosa</i>	79
Figura 40 – Januário e a porca Lindinha	80
Figura 41 – Candinho, em <i>Êta mundo bom!</i>	82
Figura 42 – Januário, em <i>O cravo e a rosa</i>	82
Figura 43 – Candinho e o burro Policarpo	83
Figura 44 – Timóteo e a vaca Estrela	83
Figura 45 – Eponina, Calixto e Margarido (da esquerda para a direita)	84
Figura 46 – Mirna e a pata Doralice, em <i>Alma gêmea</i>	90
Figura 47 – Mafalda e a porca Lili, em <i>Êta mundo bom!</i>	90
Figuras 48 e 49 – Candinho antes e depois de se tornar rico	94
Figura 50 – O Jeca Tatu de Mazzaropi	94
Figura 51 – O Candinho de Mazzaropi	94
Figura 52 – Timóteo, de <i>Chocolate com pimenta</i>	95
Figura 53 – Crispim, de <i>Alma gêmea</i>	95
Figura 54 – Timóteo, Crispim e Candinho (da esquerda para a direita)	95
Figuras 55 e 56 – Petrúchio, de <i>O cravo e a rosa</i>	96

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Localização temporal das telenovelas das 18h, de 1975 a 2019	48
Tabela 2 – Localização temporal das telenovelas das 18h, 1975 a 1981	49
Tabela 3 – Localização temporal das telenovelas das 18h, 1982 a 2019	49
Tabela 4 – Comparativo de personagens caipiras jovens e do sexo masculino criados por Walcyr Carrasco	72
Tabela 5 – Comparativo de personagens caipiras jovens e/ou adultas do sexo feminino criadas por Walcyr Carrasco	73
Tabela 6 – Comparativo de personagens caipiras adultos e/ou da terceira idade criados por Walcyr Carrasco	73
Tabela 7 – Caracterização e figurino do caipira: de <i>Candinho</i> a <i>Êta mundo bom!</i>	97

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Audiência das telenovelas das 18h da Rede Globo	13
Gráfico 2 – Eventos narrativos da trama principal da telenovela em relação ao filme	35
Gráfico 3 – Eventos narrativos da subtrama do núcleo caipira em relação ao conto de Monteiro Lobato	43
Gráfico 4 – Localização temporal das telenovelas das 18h, 1975 a 2019	50
Gráfico 5 – Audiência novela das seis de 2000 a 2009	50
Gráfico 6 – Modelo narrativo tripartite	102

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 NOVELA INSPIRADA EM: A CRIAÇÃO INTERTEXTUAL	21
1.1 O diálogo com Voltaire	26
1.2 O encontro com <i>Candinho</i>	30
1.2.1 A prática intertextual na construção da trama principal	31
1.2.2 Intertextualidade na composição visual	36
1.3 Um ponto de partida em Monteiro Lobato	42
1.4 A (re)criação intertextual como método	45
2 NOVELA DE ÉPOCA: A QUESTÃO DA TEMPORALIDADE	48
2.1 A época de <i>Êta mundo bom!</i>	51
2.2 Memória, nostalgia e a opção pela novela de época	57
3 CANDINHO NÃO É JECA: A CONSTRUÇÃO DO CAIPIRA	61
3.1 Representações do caipira: entre o teatro, o rádio e o cinema	63
3.2 O caipira na teledramaturgia	69
3.3 Candinho e família em cena: a personagem caipira de Walcyr Carrasco	71
3.3.1 Candinho, o caipira otimista	75
3.3.2 Eponina, a caipira solteirona	84
3.3.3 Mafalda, a moça caipira	89
3.3.4 O caipira em <i>Êta mundo bom!</i> : uma construção coletiva	91
3.3.4.1 Caracterização e figurino	93
3.3.4.2 Interpretação e prosódia	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	103
APÊNDICE	111

INTRODUÇÃO

A julgar pelo índice de audiência, a televisão brasileira não é mais a mesma. Assunto frequente em colunas de jornais e páginas de internet especializadas na cobertura da programação de TV, a tendência de queda na audiência – especialmente das emissoras de sinal aberto – é também objeto de estudos e artigos acadêmicos, que procuram discutir as causas dessa diminuição e apontar tendências para os próximos anos, como fazem Becker, Gambaro e Souza Filho (2015) em estudo que demonstra que a audiência média da TV aberta no Brasil teve queda de 28% entre 2000 e 2013. Em linha com essa tendência, a telenovela, um dos principais produtos da nossa televisão, vem perdendo espaço na agenda de entretenimento dos brasileiros. Líder na produção desse formato no país, a Rede Globo, por exemplo, registra quedas expressivas de audiência em todos os horários de exibição de suas telenovelas¹.

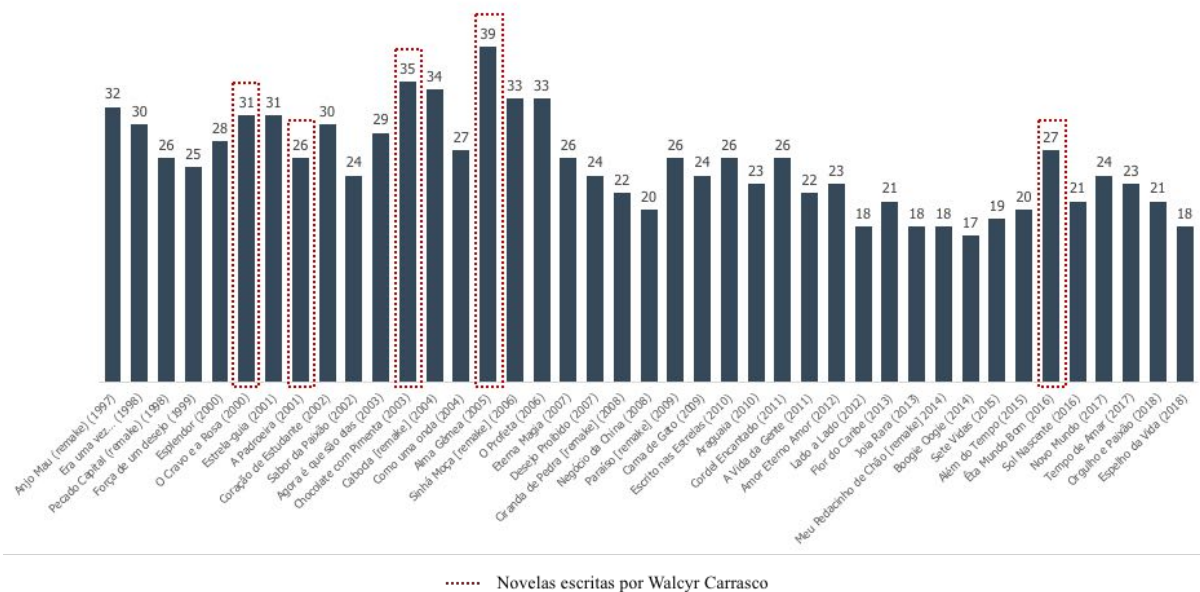
Num contexto em que predominam audiências de menores patamares, algumas poucas novelas são alçadas ao status de fenômeno quando superam esse padrão, tal qual ocorreu com *Êta mundo bom!* (2016), o mais recente caso de sucesso da faixa das 18h da Rede Globo. A novela escrita por Walcyr Carrasco registrou índices de audiência superiores a 30 pontos², cativou os telespectadores e surpreendeu a crítica especializada em televisão, que, não raramente, passou a atribuir o sucesso do folhetim à sua mensagem de otimismo como um contraponto à crise política, econômica e social em que se encontrava o país na época de sua exibição.

Desse desempenho atípico de uma novela exibida às 18h nasceu nosso interesse por *Êta mundo bom!* como objeto de estudo. Último trabalho escrito por Carrasco para o referido horário, o folhetim parece herdar de algumas tramas anteriores criadas pelo mesmo autor a capacidade de seduzir os telespectadores e ampliar a vantagem dos índices de audiência, conforme podemos observar no gráfico 1 a seguir.

¹ Eduardo Guedin, em matéria de 2015 para o site TV Foco, aponta perda de 49% de audiência nas telenovelas das 21h da Rede Globo, num período de 10 anos (2005-2015). Disponível em <<http://www.otvfoco.com.br/em-dez-anos-novelas-da-nove-da-globo-perdeu-49-de-audiencia/>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

² Dados Kantar Ibope Media, 2016. Refere-se à exibição na praça Grande São Paulo, de 22 a 28/08/2016. Disponível em: <https://www.kantaribopemedia.com/top-5-gsp-audiencia-de-tv-2208-a-28082016/>. Acesso em: 15/11/2017.

Gráfico 1 – Audiência das telenovelas das 18h da Rede Globo



Fonte: a própria autora com base em dados auferidos pelo Kantar IBOPE Media.³

Ao observar os índices de audiência apresentados no gráfico 1, identificamos questões que podem configurar a construção de uma trajetória particular de Walcy Carrasco na *novela das seis*, o que nos leva a refletir sobre a possível consolidação de um *modelo narrativo* adotado pelo autor nessa faixa da teledramaturgia da Rede Globo. Cabe-nos aclarar que, no contexto deste estudo, entende-se por modelo narrativo o conjunto de recursos e elementos empregados recorrentemente na feitura do texto das novelas escritas por Carrasco para o horário das 18h. Trata-se, em nossa visão, do *modo de escrever* do autor, das estratégias textuais estilísticas adotadas por ele, do seu *estilo* de contar uma história no referido horário.

O termo estilo é usualmente empregado para designar os modos próprios de confecção da obra seriada pelos autores e, quando aplicado como fator de análise dessas obras, tende a reconhecê-las como pertencentes a determinadas autorias, estabelecendo, assim, um diálogo com os estudos sobre autor e autoria na televisão (PICADO; SOUZA, 2018, p. 54-55).

Segundo Souza e Weber (2009, p. 79-80), o debate sobre autoria nas telenovelas brasileiras divide-se em três tendências. A primeira diz respeito à redução da autonomia do

³ Dados auferidos pelo Kantar Ibope Media na Grande São Paulo, reunidos, publicados e disponíveis em <<https://audienciadatvmix.wordpress.com/audiencia-de-novelas/novelas-finalizadas/novelas-da-globo/novelas-das-18h00/>>. Acesso em: 21 out. 2017.

roteirista titular⁴ – reconhecido como o autor da novela – sobre a obra em função das condições de produções. A segunda abordagem trata do controle relativo do autor sobre as telenovelas e sua capacidade de influenciar as decisões de produção. Assim como as duas primeiras tendências, a terceira também considera como autor na novela brasileira seu roteirista titular e diferencia-se das anteriores pelo fato de preocupar-se com a investigação das “particularidades do contexto de produção, criação, difusão, comercialização e fruição das telenovelas” (SOUZA; WEBER, 2009, p. 80).

Apesar de reconhecer a posição de autor do roteirista titular e aceitar esse fato como pressuposto para a análise de uma novela brasileira, o presente estudo não se enquadra de maneira integral em qualquer das três tendências apontadas por Souza e Weber (2009), tendo em vista que não se propõe a debater a autonomia do autor à luz da dinâmica de produção, seu poder de controle sobre a obra ou mesmo as relações entre contexto (histórico e social) e o texto da novela. Nossa proposta concentra-se na discussão sobre a possível existência e consolidação de um modelo narrativo criado por Walcyr Carrasco especificamente para a teledramaturgia da faixa das 18h, levando em conta seus recursos narrativos e dramáticos. Nesse sentido, interessa-nos muito mais a noção geral de autoria em telenovela, definida por Souza (2004, 2005) como “um jeito próprio de narrar a história, de ordenar as peripécias, de enovelar as tramas, de construir os personagens e tantos outros indicadores” (SOUZA, 2005, [s.n.]).

Em sintonia com esse entendimento acerca da autoria, uma leitura superficial de *Êta mundo bom!* nos permitiu identificar determinadas características que sugerem a adoção de padrões nas novelas das seis escritas por Carrasco. São elas:

- **Intertextualidade:** assim como ocorre em *Êta mundo bom!*, Carrasco utilizou-se da correlação com textos literários e teatrais para escrever novelas das seis em outras três ocasiões: *O cravo e a rosa* (Rede Globo, 2000), *A padroeira* (Rede Globo, 2001) e *Chocolate com pimenta* (Rede Globo, 2003)⁵;
- **Temporalidade da narrativa:** a trama de *Êta mundo bom!* se desenvolve entre os anos 1920 e 1940, tal qual ocorreu anteriormente em *O cravo e a rosa* (Rede Globo, 2000), *Chocolate com pimenta* (Rede Globo, 2003) e *Alma gêmea* (Rede Globo, 2005);

⁴ Refere-se ao indivíduo responsável pelo roteiro da telenovela, que pode trabalhar com ou sem colaboradores. Em todas as novelas que escreveu para o horário das 18h, Walcyr Carrasco assinou como roteirista titular e, apenas em *O cravo e a rosa*, dividiu a autoria da obra com outra pessoa, o roteirista Mário Teixeira.

⁵ Apesar das telenovelas, em grande parte dos casos, terem o seu período de exibição dividido em dois anos distintos, nesse estudo, optamos por indicar o ano de estreia da obra.

- **Presença de um núcleo caipira:** característica também observada em *O cravo e a rosa* (Rede Globo, 2000), *Chocolate com pimenta* (Rede Globo, 2003) e *Alma gêmea* (Rede Globo, 2005).

A natureza dessas três características estão relacionadas ao modo de Walcyrr Carrasco construir histórias para a novela das seis. Podem, portanto, ser compreendidas como marcas de autoria que, na telenovela, expressam “um determinado tipo de exercício do poder do agente realizador de definir estratégias narrativas, visuais, sonoras e cênicas” (SOUZA, 2005, [s.n.]).

As práticas da Rede Globo indicam que o autor detém, no mínimo, uma parcela desse poder. Sua posição de destaque é simbolizada, por exemplo, pelos créditos de abertura da novela, onde seu nome, acompanhado pelo termo “novela de⁶”, é o primeiro a ser apresentado.

Diversos estudos procuram analisar essa posição do autor-roteirista no contexto de produção das novelas da Rede Globo. O papel de destaque que lhe é atribuído também é reforçado por uma série de depoimentos de executivos e dos próprios autores do canal, a exemplo de Carlos Lombardi, autor de novelas e de séries produzidas pela emissora de 1981 a 2010, que reitera essa visão num breve relato sobre a contribuição de Mario Lucio Vaz, um dos principais responsáveis pela consolidação da teledramaturgia da Rede Globo entre os anos 1970 e 1990 (STYCER, 2019), para a valorização da figura do autor de telenovela.

A TV brasileira às vezes tem momentos de cinema francês, em que o diretor é a figura mais importante, oscila entre seu amor e ódio pelos autores – que são os donos do futuro para toda a equipe, cast, público, já que inventamos a história enquanto ela é apresentada. Mário uma vez me repreendeu por eu não ter pedido pra regravam coisas que vi que estavam erradas num trabalho meu. Eu falei que o povo do Projac já achava que eu me metia demais. Mário foi duro: “Quando não der Ibope, ninguém vai lembrar ah, como ele ficou bem no canto dele. Só vão dizer que a novela é uma merda. E nessas horas, a culpa é só do autor” (LOMBARDI, 2019).

Apesar disso, este estudo procura compreender o trabalho de Walcyrr Carrasco sob uma outra perspectiva. A consolidação de um modelo narrativo nas novelas das seis escritas por ele é pensada menos sob a noção de “dono” e mais sob a ideia de que o primeiro esboço de uma novela – a sinopse que é entregue à emissora para avaliação – é criado pelo autor-roteirista. É ele que inicia o processo de desenvolvimento da história e, independentemente de conceito visual, elenco, concepção de fotografia, figurino ou quaisquer outros desses aspectos, articula uma série de elementos para compor a narrativa.

⁶ A partir de *Verão 90*, a emissora passou a adotar o padrão “novela escrita e criada por”.

Há de se considerar, no entanto, a contradição típica da telenovela: “ao mesmo tempo em que é obra de autor, o é de equipe” (TÁVOLA, 1985, p. 10) e disso também trataremos, a fim de demonstrar o quanto o trabalho de outros profissionais envolvidos na produção da trama é capaz de influenciar o estilo do autor.

Avançando na análise, retomamos a constatação inicial sobre as prováveis marcas de autoria nas novelas das seis de Carrasco e chegamos ao problema desta pesquisa: como o autor utiliza a intertextualidade, a temporalidade e a personagem caipira para desenvolver narrativas para a teledramaturgia das 18h? Tendo essa questão em perspectiva, este estudo tem como objetivo identificar os aspectos narrativos, dramáticos e estilísticos de *Êta mundo bom!* que possam evidenciar as manifestações da construção de um modelo narrativo criado pelo autor para a novela das seis.

Para isso, utilizamos a metodologia de pesquisa qualitativa. O procedimento de investigação apoia-se na análise de produto audiovisual e na análise comparativa, tratando, fundamentalmente, dos aspectos que dizem respeito à construção da narrativa com base num referencial teórico voltado ao campo da comunicação, literatura e dramaturgia. A dimensão estilística é contemplada em menor grau, no entanto, serve-nos de sólido instrumento para a análise de personagens, que está amparada em teorias e estudos de pesquisadores da comunicação audiovisual e da dramaturgia.

Quanto ao *corpus* de análise, a escolha de *Êta mundo bom!* sustenta-se nos três pontos observados em outras novelas de Carrasco escritas para a faixa das 18h, já apresentados anteriormente – intertextualidade, temporalidade e núcleo caipira. Essas características fundamentam nossa escolha tendo em perspectiva a consolidação de um modelo narrativo das telenovelas escritas pelo autor para o referido horário.

Questões de recepção não serão tratadas neste trabalho. A breve análise de audiência aqui apresentada configura apenas um fato que contribuiu para realizar uma aproximação entre as obras de Carrasco e identificar semelhanças entre elas. Nesse sentido, cabe-nos sinalizar que outras novelas escritas pelo autor para o mesmo horário são utilizadas como *corpus* de referência, ou seja, servem de suporte à análise de *Êta mundo bom!*, mas não devem ser interpretadas como objeto de estudo desta pesquisa.

A seguir, para que o leitor se familiarize com *Êta mundo bom!* e com as demais novelas que nos servem de apoio ao desenvolvimento deste estudo, recuperamos brevemente a trajetória de Waleyr Carrasco e apresentamos as tramas escritas por ele para o horário das seis, respeitando a ordem cronológica de exibição dessas histórias.

Jornalista, escritor e dramaturgo, Carrasco estreou como autor-roteirista de telenovela com *Cortina de vidro* (1989), no SBT, onde também escreveu *Fascinação* (1998) após uma passagem pela Rede Manchete, emissora na qual assinou *Xica da Silva* (1996) e as minisséries *Rosa-dos-Rumos* (1990), *O Guarani* (1991) e *Filhos do Sol* (1991). Tornou-se o autor mais versátil da Rede Globo. Desde 2000, é o único que teve telenovelas exibidas em todos os horários da teledramaturgia diária⁷ da emissora – 18h, 19h, 21h e 23h – e mantém-se no ar com ao menos uma obra por ano, como se pode observar na cronologia de seus trabalhos para a emissora carioca⁸: *O cravo e a rosa* (2000/2001), *A padroeira* (2001/2002), *Chocolate com pimenta* (2003/2004), *Alma gêmea* (2005/2006), *Sete pecados* (2007/2008), *Caras & Bocas* (2009/2010), *Morde & Assopra* (2011), *Gabriela* (2012), *Amor à vida* (2013/2014), *Verdades secretas* (2015), *Êta mundo bom!* (2016), *O outro lado do paraíso* (2017/2018) e *A dona do pedaço* (2019). É conhecido pelo bom desempenho de audiência de suas novelas. Na faixa das 18h, por exemplo, de um total de cinco escritas por ele, apenas *A padroeira* registrou resultado aquém dos patamares alcançados pelo próprio autor; todas as demais foram consideradas fenômenos de audiência e contribuíram para a consolidação de Carrasco como o autor das telenovelas de maior sucesso de público no horário, a partir do ano 2000, como se pode verificar no gráfico 1 apresentado anteriormente.

O cravo e a rosa (2000) foi a obra de estreia de Walcyr Carrasco na Rede Globo. Escrita com Mário Teixeira e com direção geral de Walter Avancini, foi inspirada em *A megera domada*, peça teatral de William Shakespeare, e na novela *O machão*, escrita por Sergio Jockyman e Dárcio Ferreira, com argumento de Ivani Ribeiro. Ambientada na São Paulo dos anos 1920, narra o tumultuado romance entre Julião Petruccio (Eduardo Moscovis) e Catarina Batista (Adriana Esteves). Ele é um homem do campo, rude e conservador, dono de uma pequena fazenda em dificuldades financeiras; ela é uma moça rica da cidade, de forte personalidade, com ideias progressistas e avessa ao casamento. Para salvar sua fazenda, Petruccio aceita conquistar e se casar com Catarina como parte de uma proposta feita pelo pai da moça. O desenvolvimento da trama central se baseia no choque entre as ideias do homem do campo e da moça da cidade, que representam, respectivamente, o comportamento conservador e progressista. Em *O cravo e a rosa*, Carrasco apresentou, pela primeira vez em suas telenovelas, um grupo de personagens rurais, ou núcleo caipira, como são qualificados na sinopse da telenovela.

⁷ Exclui-se *Malhação* e *Vale a pena ver de novo*.

⁸ Colaborou ainda nos seriados *Retrato de Mulher* (1993) e *Sítio do Pica Pau Amarelo* (2002), e no especial *Brava Gente* (2000).

A padroeira (2001), segunda telenovela de Carrasco na emissora, teve direção geral de Walter Avancini, Roberto Talma e Mário Márcio Bandarra. Baseada em ideia original de Avancini⁹, teve ainda o romance *As minas de prata*, de José de Alencar, como referência. Ambientada no ano de 1717, na vila de Santo Antônio de Guaratinguetá, capitania de São Paulo e Minas do Ouro, no Brasil Colônia, conta a história do amor impossível de Cecília Sá (Debora Secco) e Valentim Coimbra (Luigi Baricelli). Ela é filha de um fidalgo e foi prometida em casamento por seu pai a um nobre; ele é filho de um suposto traidor da Coroa de Portugal e, por isso, é rejeitado pela sociedade local. Paralelamente ao romance proibido do casal, uma trama baseada em fatos reais conta a história de pescadores que lutam pelo reconhecimento do culto a Nossa Senhora Aparecida, cuja imagem foi encontrada por eles no rio Paraíba do Sul.

Chocolate com pimenta (2003), terceiro trabalho do autor na Rede Globo e o primeiro sob a direção de Jorge Fernando, teve trama central inspirada na opereta *A viúva alegre*, do compositor austro-húngaro Franz Lehár. A novela é ambientada nos anos 1920, na fictícia Ventura – supostamente, uma cidade do sul brasileiro – e conta a história de Ana Francisca (Mariana Ximenes), uma garota pobre e ingênua que se apaixona por Danilo (Murilo Benício), um jovem com boas condições de vida e cuja tia faz de tudo para separá-los. Grávida de Danilo, Ana Francisca é enganada pela tia do rapaz e pensa ter sido humilhada por ele. Acaba amparada por Ludovico (Ary Fontoura), um homem mais velho e dono do principal negócio da cidade – uma fábrica de chocolate. Ele se casa com a moça para protegê-la e os dois mudam-se para Buenos Aires, na Argentina, onde Ana Francisca dá à luz. Alguns anos depois, Ludovico morre e Ana Francisca, herdeira de toda a fortuna do marido, retorna à Ventura com o filho para se vingar de todos que a humilharam. Além do bom desempenho de audiência, *Chocolate com pimenta* tem outros elementos em comum com *O cravo e a rosa*: a localização temporal da narrativa e a presença de um núcleo caipira, do qual faz parte a protagonista da história.

Alma gêmea (2005) também teve direção de Jorge Fernando e fortaleceu a popularidade de Carrasco na faixa das 18h – a telenovela registrou os maiores índices de audiência em toda a história da teledramaturgia da Rede Globo nesse horário¹⁰, com média final de 39 pontos e picos superiores a 50¹¹. Com uma abordagem baseada no espiritismo, conta a história de amor de Rafael (Eduardo Moscovis) e Luna (Liliana Castro), um casal tragicamente

⁹ Memória Globo. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/a-padroeira/curiosidades.htm>>. Acesso em: 25 dez. 2018.

¹⁰ Memória Globo. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/alma-gemea/curiosidades.htm>>. Acesso em: 25 dez. 2018.

¹¹ Dados auferidos pelo Kantar Ibope Media na Grande São Paulo, reunidos, publicados e disponíveis em <<https://audienciadatvmix.wordpress.com/audiencia-de-novelas/novelas-finalizadas/novelas-da-globo/novelas-das-18h00/>>. Acesso em: 21 out. 2017.

separado pela morte da moça, que reencarna em Serena (Priscila Fantin), uma jovem indígena por quem Rafael se apaixona 20 anos após a morte de Luna. Apaixonada por Rafael, Cristina (Flávia Alessandra) foi a responsável por armar um assalto para que sua prima Luna fosse morta. Muito tempo depois, tenta fazer o mesmo com Serena. Dividida em duas fases, *Alma Gêmea* é ambientada nos anos 1920 e 1940, na fictícia Roseiral, no interior paulista, e, assim como *O cravo e a rosa* e *Chocolate com pimenta*, tem entre seus personagens de maior destaque os caipiras Crispim (Emílio Orciollo Netto) e Mirna (Fernanda Souza).

Êta mundo bom! (2016), a mais recente obra de Carrasco exibida às 18h, repetiu a parceria com Jorge Fernando e também se tornou caso de sucesso no horário, registrando média geral de 27 pontos¹² e picos superiores a 30, fato que não se via desde a exibição de *O profeta* (2006), novela de Duca Rachid e Thelma Guedes, baseada no original de Ivani Ribeiro. Assumidamente uma homenagem à Amácio Mazzaropi¹³, *Êta mundo bom!* conta a história de Candinho, um bebê que é encontrado num rio e que é criado como empregado de uma fazenda do interior de São Paulo. Já um homem, o caipira otimista Candinho (Sergio Guizé) apaixonase pela filha dos donos da fazenda, é expulso por eles e parte para a capital paulista em busca de sua mãe biológica. Ambientada na década de 1940, a telenovela foi inspirada em *Candido, ou o otimismo*, de Voltaire, no longa-metragem *Candinho* (Abílio Pereira de Almeida, 1954) – que também foi inspirado na obra do filósofo francês e no qual Mazzaropi interpreta o personagem-título –, e no conto *O comprador de fazendas*, de Monteiro Lobato.

Realizada a breve apresentação da trajetória de Carrasco como autor de novelas e sua atuação na faixa das 18h, seguimos com o detalhamento dos capítulos desta pesquisa.

No primeiro capítulo, abordamos a relação intertextual de *Êta mundo bom!* com textos literários e com uma obra cinematográfica. Baseados, principalmente, nos estudos de Anna Maria Balogh, Gérard Genette e Robert Stam a respeito da intertextualidade, procuramos identificar padrões no uso da prática intertextual em *Êta mundo bom!* que possam configurar um método de criação. Para isso, recorreremos à análise comparativa a fim de evidenciar a relação da trama principal com *Candido, ou o otimismo*, de Voltaire, e com o filme *Candinho*, de Abílio Pereira de Almeida, e da subtrama do núcleo caipira com o conto *O comprador de fazendas*, de Monteiro Lobato. Conceitos como fusão, transformação e amplificação são discutidos e evidenciados ao longo da análise da telenovela.

¹² Ibid.

¹³ Informado pelo próprio autor na sinopse da telenovela e divulgado pela própria Rede Globo, a exemplo do documentário 'Mazzaropi, o Pai de Candinho', lançado pelo Gshow. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/2016/01/gshow-lanca-documentario-mazzaropi-o-pai-de-candinho.html>>. Acesso em: 05 jul. 2018.

No capítulo dois, analisamos a novela das seis sob a perspectiva da escolha temporal de suas narrativas, propomos um contraponto à percepção hegemônica de que na faixa das 18h predominam as novelas de época e examinamos a contribuição de Walcyr Carrasco para a retomada da primazia desse tipo de trama no referido horário, na década de 2000. À luz desse contexto, demonstramos, por meio de análise audiovisual, como a localização temporal de *Êta mundo bom!* – que não é apresentada de modo categórico na novela – pode ser desvendada pelo telespectador a partir da interpretação de recursos narrativos e de elementos que fazem parte da composição visual. Por fim, principalmente fundamentados nos estudos de Constanza Mujica a respeito da novela de época e na articulação das propostas da autora com os conceitos de nostalgia e memória tratados por teóricos como Andreas Huyssen, concluímos o capítulo com uma discussão acerca da temporalidade de *Êta mundo bom!* como possível vetor de sedução do telespectador e, conseqüentemente, de seu bom desempenho de audiência.

No terceiro capítulo, fazemos um resgate da origem do caipira com base em estudos de Antonio Cândido, Maria Alice Setúbal, Talita Serpa e outros, e analisamos a representação dessa figura em diferentes formas de expressão artística e meios de comunicação (teatro, rádio, cinema), destacando o trabalho de Amácio Mazzaropi – a quem *Êta mundo bom!* presta homenagem – na criação do tipo caipira que se instalou no imaginário popular brasileiro. A seguir, identificamos semelhanças entre as personagens caipiras de *O cravo e a rosa*, *Chocolate com pimenta*, *Alma gêmea* e *Êta mundo bom!* e, apoiados em algumas das abordagens de Ettiene Souriau e Renata Pallottini, analisamos a construção dos personagens caipiras Candinho, Eponina e Mafalda. Por fim, examinamos a contribuição do diretor Jorge Fernando para a consolidação da personagem caipira escrita por Walcyr Carrasco.

Finalmente, nas considerações finais, apresentamos um esquema que sugere a consolidação de um modelo narrativo em *Êta mundo bom!* a partir da articulação das três marcas de autoria que vimos ao longo de todo o estudo: intertextualidade, temporalidade e construção da personagem caipira.

1 NOVELA INSPIRADA EM: A CRIAÇÃO INTERTEXTUAL

A criação intertextual é um procedimento frequentemente observado nos produtos televisivos. A televisão, devido à sua presença em nosso cotidiano com uma programação quase ininterrupta, ao consumo voraz de seus programas pelos telespectadores e à condição extensiva de alguns de seus formatos fictícios, a exemplo da telenovela, tende a aproveitar-se das textualidades e a tomar como referência conjuntos de textos cada vez mais amplos, que superam as citações pontuais e abarcam a recriação de obras literárias, filmicas, e em alguns casos, até musicais e televisivas (BALOGH, 2002, p. 25-42).

A trajetória de Walcyr Carrasco como autor-roteirista de telenovelas está em sintonia com a visão de Balogh a respeito da intertextualidade nos produtos televisivos: dos dezesseis folhetins criados por ele¹⁴, seis são declaradamente baseados em alguma obra literária, teatral, filmica ou televisiva. *Xica da Silva* (Manchete, 1996), segunda novela do autor, foi inspirada no romance *Xica que manda*, de Agripa Vasconcellos; *O cravo e a rosa* (Rede Globo, 2000), primeira trama de Carrasco na faixa das 18h da Rede Globo, foi inspirada em *A megera domada*, de William Shakespeare, e na telenovela *O machão* (TV Tupi, 1974), de Sérgio Jockyman, com argumento de Ivani Ribeiro; *A padroeira* (Rede Globo, 2001) foi baseada no romance *As minas de prata*, de José de Alencar; *Chocolate com pimenta* (Rede Globo, 2003) baseia-se na opereta *A viúva alegre*, de Franz Léhar; *Gabriela* (Rede Globo, 2012) é *remake* da telenovela homônima exibida em 1975, também pela Rede Globo, e adaptada do romance *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado; e, por último, *Êta mundo bom!*.

O caráter intertextual, no entanto, não se restringe apenas a esses folhetins. Referências e citações são frequentes na criação de Carrasco mesmo quando não são declaradas, a exemplo do que se observou em *Amor à vida* (Rede Globo, 2013) e em *O outro lado do paraíso* (Rede Globo, 2017), ambas exibidas na faixa das 21h. Na primeira, a cena que exhibe o perdão de Félix (Mateus Solano) ao pai César (Antônio Fagundes) é baseada no filme *Morte em Veneza* (1971), de Luchino Visconti (FERNANDES, G., 2016, p. 243); na segunda, a trama de Clara (Bianca Bin) é inspirada em *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas. Em nenhum desses casos a referência foi declarada anteriormente à exibição – como em *Êta mundo bom!* – e se tornaram motivo de crítica e discussão a partir da observação dos próprios telespectadores¹⁵.

¹⁴ Considerando apenas telenovelas criadas unicamente por ele ou em parceria com outro roteirista. Descartam-se as minisséries, séries e telenovelas em que teve o papel de dar continuidade ao trabalho de outro autor – caso da novela *Esperança* (Rede Globo, 2002) – ou que atuou como supervisor de texto.

¹⁵ A cena de *Amor à vida* foi recebida positivamente pelo público como homenagem ao filme *Morte em Veneza*. Em contrapartida, a trama de Clara em *O outro lado do paraíso* foi tratada de modo pejorativo como cópia ou plágio de *O conde de Monte Cristo*, especialmente após exibição da cena em que, dada como morta, a moça é

Em sua trajetória na televisão, Walcyr Carrasco conta mais de 20 obras já exibidas. Escreve também para teatro – já foi escolhido melhor autor no Prêmio Shell, um dos mais importantes da dramaturgia no Brasil – e tem uma coleção de mais de 30 livros publicados, a maioria, infanto-juvenis. Sua intimidade com a literatura pode justificar a influência desse universo em seus trabalhos televisivos: das cinco novelas escritas pelo autor para as 18h, três são baseadas em obras literárias, preservando, de certo modo, uma característica particular dessa faixa de horário, popularmente conhecida como *novela das seis*.

Inaugurada na Rede Globo em 1971, a novela das seis foi estabelecida sob influência do governo militar, que demandava produtos televisivos com enfoque nacionalista e educativos¹⁶, e foi mantida até 1972. Ainda sob pressão e demanda do governo por uma programação de melhor qualidade¹⁷ e que valorizasse a cultura nacional, a Rede Globo reestabeleceu a novela das seis em 1975 e passou a ocupar o referido horário com tramas adaptadas de obras da literatura brasileira, que “trazem embutida a ideia de uma recuperação do passado, das raízes, da tradição, enfim, o resgate de uma brasilidade que seria repassada para o telespectador através de obras que enfocam diferentes momentos históricos” (FERNANDES, I., 1987, p. 86-88).

Até 1982, a condição intertextual das novelas exibidas às 18h era expressamente indicada nas vinhetas de abertura sob termos como *adaptado de*, *adaptação de*, *baseado em/com adaptação de*, *da obra de*, entre outros similares (Figura 1). Entretanto, a partir daquele ano, as novelas que têm origem declarada em outras obras passaram a usar os termos *inspirada em* ou *livremente inspirada em*, raramente apresentados ao público com veemência¹⁸ – quando muito, menciona-se na vinheta de encerramento. Os folhetins de Walcyr Carrasco enquadraram-se nesse modelo: quatro dos cinco títulos escritos por ele para o horário foram declarados “inspirados em” um ou mais textos de outros autores.

lançada ao mar mesmo estando viva. Críticas como a de Maurício Stycer (disponível em: <http://bit.ly/2GBIKNY>) a respeito do assunto levaram o autor a declarar inspiração no romance de Dumas para escrever a história da mocinha de sua novela. Disponível em: <http://bit.ly/2Pn7JHC>. Acesso em: 27 dez. 2018.

¹⁶ Em 1972, durante o governo de General Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), entrou em vigor o decreto que instituiu o Programa Nacional de Teleducação (PRONTEL) e institucionalizou a demanda governamental por programas de caráter educativo.

¹⁷ Neste contexto, qualidade deve ser compreendida como a valorização da cultura nacional, a partir da ótica do governo militar, que foi institucionalizada pela Política Nacional de Cultura, publicada em 1975. Essa política estabelece, por exemplo, que, para que haja qualidade, é necessário evitar o culto à novidade – compreendida como imitação de países desenvolvidos –, pois “a qualidade é frequentemente desvirtuada pela vontade de inovar” (BRASIL, 1975, p. 14). Disponível em: <http://bit.ly/2XBrjmn>. Acesso em: 27 dez. 2018.

¹⁸ Costuma-se declarar a inspiração em obras pré-existentes em entrevistas para a imprensa e conteúdos veiculados nos sites da própria emissora.

Figura 1 – *Frame* da abertura da novela *Senhora* (1975)



Fonte: Memória Globo (reprodução)

Na trajetória da novela das seis, essa característica dos folhetins de Carrasco torna-se particular quando consideramos as produções que foram ao ar a partir de 1982, quando o horário deixou de ser exclusivamente uma vitrine de adaptações literárias. Das 69 novelas levadas ao ar desde então, 14 (20%) foram declaradamente baseadas em obras pré-existentes, sendo quatro delas criadas por Carrasco. Se levarmos em conta apenas o período de 2000 – ano de estreia do autor no horário – até 2019, observamos que, das oito novelas exibidas que apresentavam essa característica, quatro (50%) são de Carrasco, duas são *remakes* de títulos produzidos anteriormente para a própria faixa das 18h e apenas duas são inéditas e de outros novelistas.

Consideramos, assim, que a prática de criação intertextual configura-se como uma particularidade do autor no desenvolvimento de novelas das seis, especialmente pelo fato de que a origem de seus textos não permanece oculta, ao contrário, ainda que não seja apresentada na abertura ou no encerramento dos produtos em questão, é revelada pela própria Rede Globo em seus sites e redes sociais, ou via imprensa especializada¹⁹.

De acordo com Balogh (1996, p. 38), o uso do termo *inspirada em* amplia as possibilidades de criação, pois reserva aos autores maior grau de liberdade sobre a obra original e deixa claro que se trata de uma relação intertextual menos comprometida do que se espera quando os créditos dizem ‘*adaptação de...*’. De fato, é o que observamos nas telenovelas de Carrasco. Ao desenvolver suas histórias, o autor não se compromete em contar exatamente a mesma história na qual se baseia e tem permissão para compor cada novela a partir da

¹⁹ Para apresentação de *Êta Mundo Bom!*, por exemplo, o Gshow – portal de informações da unidade de entretenimento da Rede Globo – preparou um especial em formato de *websérie*, com três episódios, que trata da inspiração de *Êta Mundo Bom!* em *Candinho* e da homenagem à Amácio Mazzaropi.

articulação de diferentes referências, a exemplo do que ocorreu em *O cravo e a rosa*, *A padroeira*, *Chocolate com pimenta* e que pode ter se consolidado como procedimento em *Êta mundo bom!*.

De modo sintético, a estrutura de uma telenovela pode ser pensada como a soma de uma trama principal e algumas tramas paralelas – as quais chamaremos subtramas, como sugere Pallottini (1998, p. 53) – que se desenvolvem por meio do surgimento e da resolução de conflitos ao longo da apresentação da história. Em *Êta mundo bom!*, a criação da trama principal é baseada, principalmente, no longa-metragem *Candinho* (1954) e, eventualmente, no conto de Voltaire, *Cândido, ou o otimismo*. De outro lado, a subtrama que mais se entrelaça à trama principal deriva de outro universo, o de Monteiro Lobato, especificamente do conto *O comprador de fazendas*.

É papel do autor articular a inspiração em diferentes referências, a fim de fazê-las dialogar entre si e transformá-las numa história coesa, potente e adequada ao gênero telenovela. No caso de *Êta mundo bom!*, esse processo parece descender de experiências do próprio novelista, especialmente de *O cravo e a rosa*. Vislumbramos, assim, um processo de criação intertextual que dialoga com outros gêneros e autores, mas que também recorre à própria obra de Carrasco.

Nessa perspectiva, a noção de intertextualidade com a qual trabalhamos está conectada àquela concebida por Julia Kristeva a partir dos escritos de Mikhail Bakhtin, e trazida à tona por meio do texto *A palavra, o diálogo e o romance*, publicado na década de 1960 (FIORIN, 2006, p. 161), no qual afirma que “[...] todo texto se constrói como mosaico de citação, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 66).

Essa construção tem origem na interpretação de Kristeva para o que Bakhtin referiu-se como *dialogismo*, termo que, de acordo com Fiorin (2006), não deve ser interpretado como sinônimo de intertextualidade. Segundo ele, nossa relação com a realidade é sempre mediada pela linguagem, o que “implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos, que semiotizam o mundo. Essa relação entre os discursos é o dialogismo” (FIORIN, 2006, p. 167).

Afirma Bakhtin que “a relação dialógica é uma relação (de sentido) que se estabelece entre enunciados na comunicação verbal. Dois enunciados quaisquer, se justapostos no plano do sentido (não como objeto ou exemplo linguístico), entabularão uma relação dialógica” (BAKHTIN, 1997, p. 346-347). Para Fiorin (2006), o conceito de enunciado em Bakhtin corresponde ao que é chamado de discurso e, segundo ele,

há claramente uma distinção entre as relações dialógicas entre enunciados e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo *intertextualidade* fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. [...] quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade (FIORIN, 2006, p. 181, grifo do autor).

No contexto em que se discute a pertinência ou não da representação do pensamento bakhtiniano acerca do dialogismo pelo termo intertextualidade (MACIEL, 2017), interessa-nos mais o modo como Stam (2000) apoia-se nesses conceitos para tratar da adaptação de obras literárias para o cinema. Sobre esse assunto ele afirma:

Uma adaptação [...] é menos uma tentativa de ressuscitar a obra da qual se origina do que uma mudança em um processo dialógico contínuo. O conceito de dialogismo intertextual sugere que todo texto forma uma interseção de superfícies textuais. Todos os textos são tecidos de fórmulas anônimas, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, e fusões e inversões de outros textos. No sentido mais amplo, o dialogismo intertextual refere-se às possibilidades infinitas e abertas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de enunciados comunicativos dentro dos quais o texto artístico está situado, que alcançam o texto não apenas através de influências reconhecíveis, mas também através de um processo sutil de disseminação (STAM, 2000, p. 64, tradução nossa).

Apesar de que o cinema seja foco dos estudos desse teórico, a proximidade entre o produto fílmico e o televisivo – afinal, ambos pertencem a um universo comum, o do audiovisual – nos permite apoiar nossa análise em conceitos abordados em seu trabalho. Nesse sentido, cabe-nos também realizar uma aproximação entre a prática de adaptação, alvo dos estudos de Stam, e o exercício da escrita a partir da inspiração em textos anteriores, modelo no qual se enquadra *Êta mundo bom!*. Ainda que aceitemos a compreensão de Balogh, que aponta certa distinção entre uma prática e outra tendo em vista o grau de compromisso de cada uma delas em relação ao texto-fonte (BALOGH, 1996, p. 38), acreditamos que obras *adaptadas de e inspiradas em* compartilham a mesma matriz intertextual, pois independentemente do nível de subordinação ao texto-fonte, o produto que resulta de cada um desses processos “cria uma nova situação áudio-visual-verbal, [...] molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos” (STAM, 2006, p. 26).

Stam (2000, 2006) também acerca-se de conceitos propostos por Gérard Genette para discutir a intertextualidade no contexto da adaptação. Em *Palimpsestos* (2010), Genette introduz o conceito de *transtextualidade*, que é definido por ele como tudo que coloca um determinado texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos (GENETTE, 2010, p.

13). Trata-se, portanto, de uma noção mais ampla e que abarca outros cinco conceitos, entre eles, o de intertextualidade, ao qual o teórico francês atribui um caráter mais restritivo, definindo-o como a “relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p. 14). Os outros quatro tipos de transtextualidade são: *paratextualidade*, que corresponde à relação entre o próprio texto e seu paratexto – títulos, prefácios, pós-fácios, epígrafes, etc.; *metatextualidade*, ou a relação crítica entre textos em que um comenta a respeito de outro, existindo ou não uma citação direta ao texto que é comentado; *arquitextualidade*, relação em que se articula, no máximo, uma menção paratextual entre os textos, de caráter estritamente taxonômico; e por fim, *hipertextualidade*, que se refere à relação entre um texto que resulta de operações de transformação, modificação, elaboração ou extensão de um texto-fonte, os quais são chamados hipertexto e hipotexto respectivamente (GENETTE, 2010, p. 14-18).

Dentre todos os esses conceitos, Stam (2006, p. 33) argumenta que, talvez, a hipertextualidade seja o mais relevante para o estudo da adaptação e nele apoia-se para analisar a relação intertextual entre literatura e cinema. “Uma maneira de olhar para a adaptação é vê-la como um texto de origem – o hipotexto – sendo transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, analogia, popularização e reculturação” (STAM, 2000, p. 68). É nesse sentido que tanto Stam quanto Genette oferecem recursos para a análise da condição intertextual de *Êta mundo bom!* que apresentamos a seguir.

1.1 O diálogo com Voltaire

A trama principal de *Êta mundo bom!* narra a história de Candinho (Sérgio Guizé), um bebê abandonado que é criado por uma família numa fazenda do interior de São Paulo e que, quando adulto, parte em busca de sua mãe biológica. Para uma visão geral da história, vejamos a sinopse a seguir.

Piracema, interior de São Paulo, década de 1920. Um bebê é tomado dos braços de sua mãe pelo próprio avô, que sente-se desonrado pelo fato de sua filha ter dado à luz sem ter se casado. Ele ordena a um capataz que o menino seja morto, mas por intervenção de uma de suas empregadas, o bebê é colocado num cesto e jogado num rio. Levado pelo rio, ele é encontrado por Manuela (Dhu Moraes), empregada da fazenda D. Pedro II, de propriedade de Quinzinho (Ary Fontoura) e Cunegundes (Elizabeth Savala), que imediatamente rejeita o bebê. Mas, Eponina (Rosi Campos), irmã de Quinzinho, decide criá-lo e Cândido – ou Candinho, como é

chamado – cresce na fazenda sob seus cuidados. Anos depois, já um homem e tratado pela família de criação como um empregado, Candinho é flagrado dando um beijo em Filomena (Débora Nascimento), filha mais velha de Quinzinho e Cunegundes, e é expulso da fazenda. Eponina entrega-lhe um medalhão com a foto de uma moça que, supostamente, seria sua mãe. Orientado pelo Professor Pancrácio (Marco Nanini), Candinho parte para a capital paulista para procurá-la, acompanhado pelo burro Policarpo e guiado por fé, esperança e otimismo.

Em São Paulo, Candinho conhece o menino Pirulito (JP Rufino) e eles se tornam amigos. Vão morar numa pensão, até que Candinho reencontra Professor Pancrácio e descobre que ele vive de esmolas que arrecada nas ruas utilizando diferentes disfarces. Junto com Pirulito, Candinho passa a morar com Pancrácio e, com a ajuda do professor e do garoto, inicia as buscas pela sua mãe. Acaba reencontrando Filomena que, depois de ter sido enganada por Ernesto (Eriberto Leão), passa a trabalhar numa casa noturna de diversão para homens – uma espécie de bordel disfarçada de salão de danças. Desolado, Candinho segue tentando reconquistar Filomena, até cair nas armadilhas de Ernesto e Sandra (Flávia Alessandra), sua prima que não quer que ele seja encontrado por Anastácia (Eliane Giardini), tia de Sandra e verdadeira mãe de Candinho, para não ter que dividir sua herança.

Com a ajuda de Pancrácio e Maria (Bianca Bin), empregada de Anastácia, Candinho descobre quem é sua mãe e vai morar com ela. Anastácia e Candinho enfrentam uma cilada preparada por Sandra e Ernesto, perdem toda a fortuna da família e iniciam uma jornada para tentar recuperar seus bens. Depois de recuperá-los, mudam-se para o interior de São Paulo, onde Candinho, finalmente, casa-se com Filomena.

Alguns dos aspectos presentes nessa trama podem ser facilmente identificados no conto de Voltaire. Na história escrita pelo filósofo francês, Cândido é um jovem que vive no castelo do barão de Thunder-ten-tronckh e Pangloss, preceptor dos filhos do barão, é seu mentor e o responsável por influenciá-lo a partir de uma visão otimista, baseada no argumento de que não há efeito sem causa e que se vive no melhor possível dos mundos. Cândido apaixona-se por Cunegundes, a filha do barão, e é expulso do castelo após ser flagrado beijando a moça. A partir desse fato, sua trajetória é marcada por uma série de desgraças: ele é preso, torturado, enfrenta tempestades, naufrágio, terremoto, entre muitas outras intempéries, mas é capaz de pensá-las a partir da visão de que se vive no melhor dos mundos possíveis. Ao final, Cândido casa-se com Cunegundes, instala-se em uma fazenda e, diante das reflexões de Pangloss sobre o encadeamento dos acontecimentos que resultam no melhor possível dos mundos, o jovem chega à conclusão que “tudo isso está muito bem dito, [...] mas devemos cultivar nosso jardim” (VOLTAIRE, 2001, p. 187).

Aproximações entre a novela e o conto são perceptíveis no produto televisivo e estão expressas em: a) batismo de duas personagens com nomes provenientes do conto – Cândido (em francês, *Candide*), o protagonista, e Cunegundes (*Cunégonde*), que na telenovela é atribuído à matriarca da família, diferentemente da personagem que recebe este mesmo nome no conto; b) caráter otimista representado pelo professor Pancrácio – cujo personagem correspondente no conto é Pangloss – e por Candinho (sob influência do professor); c) evento narrativo que constitui o primeiro conflito da trama – a expulsão de Candinho da fazenda; d) intempéries que suportam o desenvolvimento da trama de Candinho e que, apesar de serem distintas das que observamos no conto, cumprem a mesma função dramática na telenovela – colocar à prova o otimismo do caipira em determinadas situações.

Citações diretas e indiretas também fortalecem o diálogo com a obra do filósofo e contribuem para a formação da personalidade das personagens, especialmente a de Pancrácio, como observamos nos dois exemplos a seguir. O primeiro exhibe uma citação direta à Voltaire no momento em que o bebê Candinho é apresentado ao Professor Pancrácio.

Quinzinho, Cunegundes e Eponina recebem o Professor Pancrácio. Os donos da fazenda contam-lhe sobre a chegada do bebê, fingem que a decisão de adotá-lo partiu deles e apresentam o menino ao Professor.

[...]

CUNEGUNDES: Minha cunhada ajuda. Ajuda, mas eu ‘é’ que crio como mãe.

QUINZINHO: E eu crio como pai. ‘Inté’ dei o nome pra ele. O nome do meu avô, Cândido.

PANCRÁCIO: Como o personagem de Voltaire, o filósofo!

EPONINA: Mas esse aqui a gente chama mesmo é de Candinho!

[...]

(ÊTA, 2016, cap. 1)²⁰

O segundo exemplo configura-se em citação indireta e pode ser observado no lema “tudo que acontece de ruim na vida da gente é para melhorar”, propagado por Pancrácio e Candinho ao longo da história. Também pode ser observado no capítulo 1, quando Pancrácio consola o pequeno Candinho após o nascimento da primeira filha biológica de Quinzinho e Cunegundes. A frase “tudo está bem no melhor dos mundos” recupera o pensamento de que se vive no melhor dos mundos possíveis, difundido por Pangloss, em *Cândido*.

²⁰ Os textos correspondentes aos diálogos que são apresentados em toda a análise foram transcritos a partir do roteiro encenado nos capítulos da telenovela e não necessariamente são fiéis ao roteiro redigido pelo autor.

Quinzinho, Pancrácio e Candinho estão na sala. Eponina entra eufórica.

EPONINA: Quinzinho! Quinzinho! Nasceu, nasceu! É uma menina!

QUINZINHO: Nasceu? A minha filha nasceu! É uma menina, uma princesinha!

Quinzinho e Eponina saem da sala, enquanto Pancrácio brinca com Candinho.

PANCRÁCIO (sussurrando): Candinho, olha, receio que vais perder o trono. Mas, tudo está bem no melhor dos mundos. Quem sabe o que a vida lhe reserva, Candinho!

Pancrácio acaricia a cabeça do menino.

Fim da cena.

(ÊTA, 2016, cap. 1)

Em *Cândido*, Voltaire trava uma crítica debochada ao otimismo de Gottfried W. Leibniz e o contradiz usando a repetição e o exagero como forma de levar o leitor a negar o pensamento do filósofo alemão, que propõe pensar o mundo a partir de uma ordem cujo grande responsável seria Deus. Para ele, “[...] Deus criou o melhor dos mundos possíveis, Ele escolhe voluntariamente o melhor, pois do contrário não seria perfeito” (SANTOS, 2017, p. 244).

Diferentemente de *Cândido*, *Êta mundo bom!* é, de fato, uma fábula sobre o otimismo. Nela, Candinho apresenta uma visão positiva sobre a vida enquanto enfrenta uma série de infortúnios e, ao final da jornada, reitera sua forma de perceber o mundo em mensagem que resume o espírito da telenovela:

Na vida muitas ‘veis nós’ sofre, né. ‘Farta’ as esperança, ‘nóis inté’ pensa em desistir. Mas, ‘óia’ minha história. Sempre tem ‘quarquê’ coisa boa pra ‘acontecê’. Se eu não era expulso da fazenda, eu não encontrava a mãe de eu. E se eu não encontrava a mãe, eu não apresentava ela ‘pro’ Professor Pancrácio, que é feito um pai pra eu. E agora eles tão feliz, adotaram o Pirulito, que agora tem família. Eu também não encontrava com a Filó na cidade grande, e se eu não encontrava a Filó, nós não vivia esse nosso amor, não tinha esse ‘fio’ lindo que ‘nóis’ têm. Então eu digo pra todo mundo, nunca ‘perda’ as ‘esperança’ porque tudo que acontece de ruim na vida da gente, é pra ‘meiorá’. Êta mundo bom! (ÊTA, 2016, cap. 190).

É interessante notar que essa trama aproxima-se mais do espírito refletido na filosofia de Leibniz que da crítica de Voltaire, tendo em vista que os infortúnios pelos quais passa o protagonista são compreendidos por ele como a melhor combinação de acontecimentos (causa) para se chegar ao resultado final positivo (consequência), traduzindo-se, portanto, no lema do personagem: “tudo que acontece de ruim na vida da gente é para melhorar”.

1.2 O encontro com *Candinho*

Apesar da evidente relação intertextual com *Cândido*, notamos que o diálogo entre a novela e o conto, de certa forma, tem caráter compulsório, visto que a criação do folhetim está explicitamente ancorada no filme *Candinho*, de Abílio Pereira de Almeida, que, por sua vez, baseia-se na obra de Voltaire e cujo processo de adaptação, segundo Trazzi (2013, p. 83), é “[...] marcado pela necessidade, pela intenção, de organizar em discurso a experiência de transformação vivenciada em determinado momento pela sociedade paulistana ou brasileira”.

O diálogo entre *Candinho* e *Êta mundo bom!* é evidenciado por meio de algumas escolhas e a primeira delas diz respeito à estratégia de divulgação da novela, que se apoia em conteúdos – ou paratextos, para retomar o conceito definido por Genette – desenvolvidos pela própria Rede Globo como a websérie *Mazzaropi, o pai de Candinho*²¹, na qual Walcyr Carrasco e o diretor Jorge Fernando discutem abertamente o caráter intertextual da novela na condição de homenagem à Amácio Mazzaropi (Figuras 2a e 2b).

Figuras 2a e 2b – Frames da websérie *Mazzaropi, o pai de Candinho* (2016)



Fonte: Gshow (reprodução)

Para nós, no entanto, as evidências mais relevantes desse diálogo intertextual se concentram na construção da narrativa e nas escolhas de imagem e som, que veremos a seguir.

²¹ Disponível em: <https://gshow.globo.com/webseries/mazzaropi-o-pai-de-candinho/playlist/mazzaropi-o-pai-de-candinho.ghtml>. Acesso em 25/12/2018.

1.2.1 A prática intertextual na construção da trama principal

A análise da construção da narrativa de *Êta Mundo Bom!* nos leva a *Candinho*, filme que oferece os elementos para a composição da trama principal da telenovela, como se pode observar a partir da leitura da sinopse a seguir.

Piracema, interior de São Paulo, 1926. Um bebê dentro de um cesto é abandonado num rio e encontrado por Manuela (Ruth de Souza), empregada da fazenda do coronel Quinzinho (Domingos Terras). Ele ganha o nome de Candinho e é criado pela família do coronel como empregado da fazenda. Vinte anos depois, Candinho (Amácio Mazzaropi) é expulso da fazenda por Quinzinho ao ser flagrado beijando sua filha Filoca (Marisa Prado). Aconselhado por Manuela a procurar sua verdadeira família, Candinho parte para São Paulo na companhia de seu burro Policarpo.

Chegando em São Paulo, torna-se amigo de um morador de rua chamado Pirulito (Benedito Corsi). Passa a fazer pequenos trabalhos para sobreviver e vai morar numa pensão até encontrar Professor Pancrácio (Adoniran Barbosa), um amigo do coronel Quinzinho, passando-se por mendigo e recolhendo esmolas na rua. Vai morar com o professor e descobre que Filoca se mudou para a capital para ser bailarina. Candinho a encontra trabalhando numa boate, não se dá conta de que seu trabalho é ser acompanhante de homens e insiste muito para que ela deixe o trabalho de bailarina por ser “complicado”. Filoca decide aceitar.

Candinho descobre que o medalhão que carrega em seu pescoço desde pequeno tem um mapa do tesouro. Então, parte com Filoca, Pancrácio e Pirulito para Piracema. Depois de certa procura, eles encontram um baú em que está guardado um documento que revela que, no passado, a fazenda do coronel Quinzinho fora dada como hipoteca à mãe de Candinho e, portanto, o rapaz é o verdadeiro dono da propriedade. Ao saber do fato, o coronel permite que Filoca se case com Candinho e, na mesma festa, Pancrácio casa-se com a Eponina (Nieta Junqueira), a irmã do coronel Quinzinho.

Nota-se que a telenovela reproduz a trama central do longa-metragem, tanto no que diz respeito a camada mais superficial, representada pela adoção dos nomes da maioria das personagens, quanto a escolha do espaço-tempo, do conjunto de personagens e das ações que ocorrem até o conflito inicial – expulsão de Candinho da fazenda. O que se vê é um nível contundente de aproximação da novela aos eventos narrativos que sustentam 1/3 do enredo do longa-metragem, constituindo, assim, uma clara relação de intertextualidade. No contexto desta análise, a conexão entre o texto da novela e o de *Candinho* pode ser melhor percebida por meio da observação dos eventos narrativos que apresentam a história em cada um dos produtos.

Field (2001, p. 11-19) defende que um longa-metragem está dividido em três atos e o primeiro deles, com cerca de 20 a 30 minutos, está a serviço da apresentação da história, dos personagens, da premissa dramática, da situação e da relação entre o protagonista e as demais pessoas que pertencem àquele mundo ficcional. Numa abordagem comparativa, é possível traçar um paralelo entre o primeiro ato de um filme e o capítulo 1 de uma telenovela, cujo objetivo é mostrar ao telespectador toda a força da história por meio da apresentação dos personagens, da trama, do conflito principal, e do ambiente no qual a história se desenvolve, além de algumas das tramas paralelas e personagens que se relacionarão com o protagonista (PALLOTTINI, 1998, p. 81-82). Nesse sentido, percebemos no capítulo introdutório de *Éta Mundo Bom!* a ênfase na apresentação do protagonista e do conflito central da trama por meio da aproximação dos eventos narrativos que são exibidos nos 22 minutos iniciais do longa-metragem *Candinho* e que podem ser assim resumidos:

1. Um bebê acomodado num cesto é encontrado num rio por Manuela, empregada da fazenda do coronel Quinzinho. Eponina, irmã do coronel, batiza o menino com o nome de Candinho e Quinzinho e sua esposa decidem criá-lo como filho;
2. Três anos depois, nascem os gêmeos Quincas e Filoca, filhos biológicos do casal, e Candinho passa a ser isolado pela família;
3. 20 anos depois, Candinho tornou-se empregado da fazenda. Cuida dos animais, da plantação e ajuda Manuela nos afazeres da casa;
4. Ao servir o jantar para a família e para o Professor Pancrácio, convidado de Quinzinho e pretendente de Eponina, Quincas cria uma confusão, Candinho é responsabilizado e fica sem seu jantar;
5. Escondida, Filoca leva um prato de comida para Candinho e eles se beijam;
6. Coronel Quinzinho flagra os dois e expulsa Candinho da fazenda;
7. Manuela aconselha Candinho a procurar seus verdadeiros pais;
8. Candinho deixa a fazenda D. Pedro II acompanhado por seu burro Policarpo.

Na telenovela, o autor faz uso dos mesmos eventos narrativos observados no texto-fonte. Vejamos como eles são reproduzidos no capítulo 1 do folhetim.

1. A jovem Anastácia dá à luz um menino;
2. O avô da criança ordena a um empregado que jogue o bebê num penhasco;
3. Anastácia coloca um medalhão no meio das roupas do bebê pensando em reencontrá-lo no futuro;

4. Uma empregada impede que o bebê seja morto, acomoda-o num cesto e coloca-o no rio para ser levado pela correnteza;
5. Manuela encontra o cesto e o bebê. Cunegundes rejeita o menino, mas Eponina decide criá-lo;
6. O bebê é apresentado ao Professor Pancrácio como Candinho, filho de criação de Cunegundes e Quinzinho;
7. Nascem Filomena, Quincas e Mafalda, filhos de Cunegundes e Quinzinho, e Candinho é esquecido pelo casal;
8. Anos depois, já um homem, Candinho é tratado como empregado da fazenda. Cuida dos animais e ajuda Manuela com os afazeres da casa;
9. Ao servir o jantar para a família e para o Professor Pancrácio, convidado de Quinzinho e pretendente de Eponina, Quincas cria uma confusão, Candinho é responsabilizado e fica sem seu jantar;
10. Escondida, Filomena leva um prato de comida para Candinho;
11. Num passeio pela fazenda, Filomena e Candinho se beijam;
12. Cunegundes flagra os dois, faz um escândalo e expulsa Candinho da fazenda;
13. Eponina entrega o medalhão a Candinho e o aconselha a procurar sua mãe;
14. Candinho deixa a fazenda D. Pedro II acompanhado por seu burro Policarpo;
15. Pancrácio alcança Candinho na estrada, revela uma pista sobre a suposta mãe biológica do rapaz e o aconselha a ir para São Paulo procurá-la;
16. Candinho parte rumo a São Paulo.

Ao comparar as duas sequências apresentadas, notamos que os eventos narrativos do filme estão integralmente contidos na telenovela e esta, por sua vez, não se limita a ser uma cópia do primeiro; há o acréscimo de três eventos fundamentais ao desenvolvimento da trama e o uso da estrutura do melodrama. Somadas, essas características constituem uma espécie de verniz que se aplica à história para adequá-la ao gênero telenovela e isso inclui a capacidade de suportar a condição extensiva do produto.

Convém ressaltar que o que chamamos “acrécimo” pode ser compreendido como ampliação do texto fílmico ou como um processo hipertextual, tendo em vista que a hipertextualidade refere-se à relação entre um texto que resulta de operações de transformação, modificação, elaboração ou extensão de um texto-fonte (GENETTE, 2010, p. 14-18). Assim, *Êta mundo bom!* configura-se como um hipertexto de *Candinho* e os eventos narrativos correspondentes ao primeiro ato do filme e ao capítulo um da novela nos ajudam a visualizar

essa relação. Tomemos como exemplo o primeiro evento narrativo do filme e o modo como ele é amplificado na telenovela.

Em *Candinho*, o evento que deflagra o início da história consiste na descoberta de um bebê no rio por Manuela e a decisão de seus patrões de criarem o menino como filho. Em *Éta mundo bom!*, essa mesma situação é submetida à modificação (a decisão de adotar o bebê parte de Eponina e não de Cunegundes, como no filme) e à amplificação, que se pode observar nas ações que antecedem o aparecimento do bebê no rio: Anastácia dá à luz um menino; o avô da criança ordena que o matem; Anastácia age para reencontrar o bebê no futuro; empregada coloca o bebê num cesto para ser levado pelo rio. Essa sequência exemplifica a ação coordenada do autor para, por meio da estrutura do melodrama, ampliar o texto-fonte e recriar o conflito principal (reencontro de mãe e filho), tornando central na história aquilo que Martin-Barbero considera mover a trama melodramática, tanto ou mais que os conflitos românticos: “o drama do reconhecimento, isto é, o movimento que conduz do desconhecimento – do filho pela mãe, de um irmão por outro, do pai pelo filho – ao reconhecimento da identidade” (MARTIN-BARBERO; REY, 2004, p. 151-152).

A forte relação de co-presença entre os dois textos – o do filme e o da novela – chega a suscitar uma espécie de imitação e torna possível uma aproximação com o que Genette chama de “transformação complexa, ou indireta” (GENETTE, 2010, p. 18-19). Ao discorrer sobre o tema, o teórico francês trata das “operações transformadoras” (GENETTE, 2010, p. 19) tomando como exemplo a relação entre os poemas épicos *Odisseia* e *Eneida*, de Homero e Virgílio, respectivamente, e o romance *Ulisses*, de James Joyce. Essas operações classificam-se em “transformação simples ou direta” (GENETTE, 2010, p. 19), como se faz em *Ulisses*, que transporta a *Odisseia* para a Dublin do século XX, e “transformação complexa ou indireta” (GENETTE, 2010, p. 19), como se observa em *Eneida*, que conta uma história diferente da *Odisseia*, mas, para fazê-lo, inspira-se no tipo estabelecido por esta última (ou imita Homero).

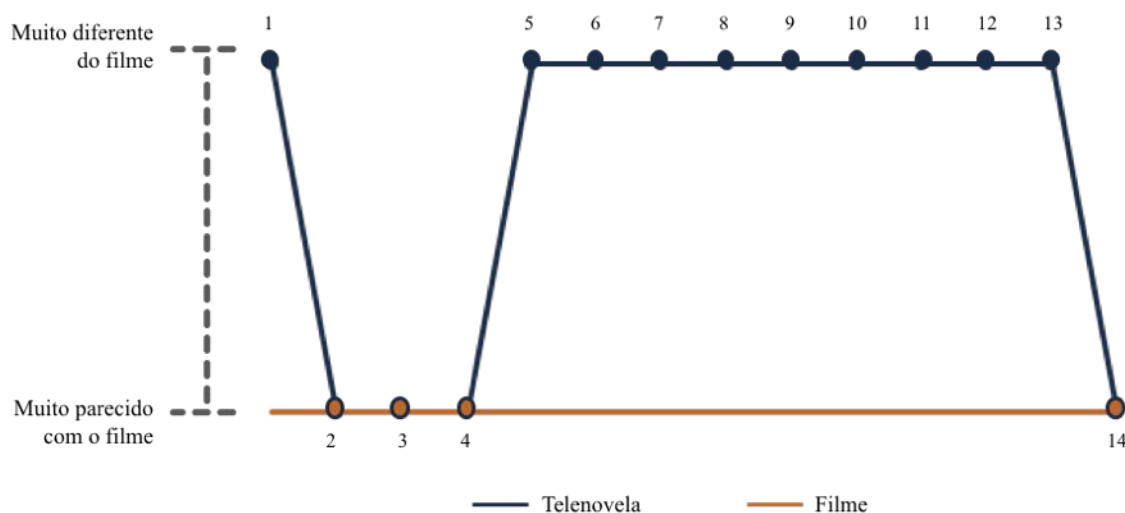
A imitação é, certamente, também uma transformação, mas de um procedimento mais complexo, pois [...] exige a constituição prévia de um modelo de competência genérico, [...] e capaz de gerar um número indefinido de performances miméticas. Esse modelo constitui, então, entre o texto imitado e o texto imitativo, uma etapa e uma mediação indispensável, que não encontramos na transformação simples ou direta. Para transformar um texto, pode ser suficiente um gesto simples e mecânico (em último caso, extrair dele simplesmente algumas páginas: é uma transformação redutora) [...] (GENETTE, 2010, p. 19).

Apesar de determinados momentos nos levarem a pensar a novela como uma espécie de imitação do filme, a operação realizada em *Éta mundo bom!* a partir de *Candinho* não pode

ser definida exatamente como transformação complexa, tampouco como simples. Primeiro porque as mídias de suporte dos textos são distintas – o texto imitado é fílmico, o texto imitativo é televisivo –, o que nos parece divergir da ideia de “modelo de competência” da transformação complexa; segundo, porque o que se faz não é apenas uma transposição da história (e, nesse caso, poderíamos considerar, por exemplo, a transposição do texto do cinema para a TV). O que se observa em *Êta mundo bom!* parece-nos mais próximo da transformação redutora, aqui compreendendo o termo “redutora” não como a remoção de algumas páginas do texto fílmico para usar todo o restante, mas no sentido de extrair e fazer uso apenas dessas poucas páginas. Dessa forma, poderíamos, talvez, chamar essa operação de *transformação seletiva*, em que apenas algumas partes de um texto são selecionadas para transformá-lo em outro.

De acordo com essa lógica, o gráfico a seguir (Gráfico 2) apresenta a progressão dramática da novela a partir de seus eventos narrativos mais relevantes (os que representam pontos de virada na trama principal) e demonstra que a transformação operada por Carrasco em *Êta mundo bom!* fundamenta-se na seleção de partes – ou de algumas páginas – do texto-fonte.

Gráfico 2 – Eventos narrativos da trama principal da telenovela em relação ao filme



Fonte: a própria autora

No Gráfico 2, a linha laranja representa o filme, porém desconsidera sua progressão dramática; seu objetivo limita-se a demonstrar o quanto sua trama aproxima-se ou distancia-se dos eventos narrativos contidos na telenovela. Na linha azul, cada um dos pontos representa um evento relevante na progressão da trama central da telenovela, a saber: (1) Anastácia dá à luz e seu pai manda os empregados matarem o bebê; (2) O bebê é encontrado num rio, adotado por Eponina e batizado como Cândido, o Candinho; (3) Já um rapaz, Candinho é expulso da

fazenda; (4) Candinho encontra Professor Pancrácio disfarçado e pedindo esmola na porta de uma igreja em São Paulo; (5) Celso e Sandra, sobrinhos de Anastácia, encontram Candinho e a jovem se aproxima do caipira; (6) Sandra e Ernesto armam contra Anastácia e ele apresenta-se como Candinho. Anastácia pensa ter encontrado o filho; (7) Fazendo-se passar por Candinho, Ernesto fica noivo de Sandra. Durante o casamento, Pancrácio revela que Ernesto é um farsante; (8) Pancrácio promove o reencontro entre Anastácia e o verdadeiro Candinho; (9) Candinho fica noivo de sua prima Sandra, mas desiste do casamento ao descobrir que Filomena espera um filho seu; (10) Sandra dá golpe em Anastácia, toma toda a fortuna da tia e a expulsa de sua casa junto com Candinho; (11) Anastácia e Candinho retomam sua fortuna, Sandra foge; (12) Sandra e Ernesto sequestram Filomena e seu bebê a caminho do casamento da moça com Candinho; (13) Filomena e o bebê são resgatados; (14) Candinho e Filomena se casam.

No total de 14 eventos, apenas quatro deles estabelecem um alto grau de semelhança entre as narrativas, pois reproduzem na novela ações tal qual elas são apresentadas no longa. Observamos, no entanto, que há um distanciamento da obra cinematográfica à medida que se avança na história; toma-se emprestado do texto-fonte algumas poucas páginas e os elementos necessários para dar contorno à trama principal do produto televisivo.

1.2.2 Intertextualidade na composição visual

O diálogo entre *Candinho* e *Êta mundo bom!* que se observa na construção da narrativa é extrapolado do texto para as escolhas de som e imagem e a citação direta constitui-se como prática intertextual também no desenvolvimento do estilo televisivo (BUTLER, 2010).

Butler (2010) defende a compreensão de estilo como sendo qualquer padrão técnico de som-imagem que sirva a uma função dentro do texto televisivo. Para ele, estilo é a estrutura do texto, sua superfície, a rede que mantém juntos os significantes e através do qual os seus significados são comunicados. Considera, portanto, que todos os textos televisivos têm estilo. Butler inspira-se em David Bordwell, estudioso e teórico do estilo cinematográfico, para quem estilo é “um uso sistemático e significante de técnicas da mídia cinema em um filme [...], a textura das imagens e dos sons” (BORDWELL, 2013, p. 17) e, desse modo, compreenderia o conjunto de elementos que percebemos num filme. Nesse sentido, é possível fazer aproximações entre *Candinho* e *Êta mundo bom!* e identificar a relação intertextual entre eles.

Como observamos anteriormente, a narrativa da novela estabelece momentos de maior aproximação com o filme e reserva aos capítulos inicial e final citações mais diretas ao texto-fonte, com o objetivo, segundo Walcyr Carrasco e Jorge Fernando, de prestar homenagem. Do

mesmo modo, as escolhas de imagem e som apontam para o cumprimento desse objetivo, como podemos observar em dois exemplos selecionados: o primeiro apresenta a despedida de Candinho da fazenda e o segundo, o casamento do caipira com Filó, cena que encerra tanto o filme quanto a telenovela.

Vejam os dois exemplos no contexto do filme. Após ser surpreendido beijando Filoca, Candinho é expulso da fazenda. A cena seguinte mostra sua despedida da fazenda acompanhado pelo burro Policarpo e tem início à porta da casa, quando vemos um Candinho tristonho, choroso, porém conformado, despedindo-se de Manuela, Eponina e Professor Pancrácio num breve diálogo. Ao fundo, música incidental de arranjo mais grave e escuro que contribui para criar um ambiente onde predomina a sensação de tristeza. Candinho monta no burro, acena para Filoca e para os amigos (Figura 3) e, finalmente, deixa a fazenda.

A despedida de Candinho na telenovela consiste basicamente nas mesmas ações, acrescentando uma troca de carícias e palavras entre o caipira e Filó. Entretanto, diferenças relevantes na fotografia²², no tema musical (*Quem vem de longe*, de Gustavo Lima, uma moda de viola, canção tipicamente caipira) e na *mise-en-scène*²³ conferem à cena uma atmosfera mais otimista, visível, principalmente, no último aceno de Candinho à família. Enquanto no filme o caipira está apático, no folhetim, seu leve sorriso e o aceno com o chapéu expressam certo sentimento de esperança (Figura 4).

Figura 3 – Candinho acena para família



Fonte: *Candinho* – Youtube (reprodução)
Disponível em: <https://youtu.be/Zz9jMUde2GM>

Figura 4 – Candinho acena para a família



Fonte: *Éta mundo bom!*, capítulo 1
Globoplay (reprodução)

Apesar de todas as diferenças apontadas, notamos ao final dessa cena um plano específico que pode ser configurado como citação visual apoiada fundamentalmente no cenário

²² Desconsideramos, no entanto, o fato de que o filme foi produzido no sistema de cores preto e branco, e a telenovela, em cores. Nesse sentido, os produtos são incomparáveis.

²³ Compreendemos esse conceito segundo a visão de David Bordwell (2008, p. 36), para quem “o sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro”.

e num elemento cenográfico, a placa com o nome da fazenda D. Pedro II (Figuras 5 e 6). Essa aproximação parece-nos uma escolha minuciosa, diretamente associada à homenagem que se pretende fazer ao Mazzaropi e, conseqüentemente, ao texto-fonte.

Figura 5 – Passagem pela porteira em *Candinho*



Fonte: *Candinho* – Youtube (reprodução)
Disponível em: <https://youtu.be/Zz9jMUde2GM>

Figura 6 – Passagem pela porteira em *Êta Mundo Bom!*



Fonte: *Êta mundo bom!*, capítulo 1 – Globoplay (reprodução)

Em *A inovação do seriado*, Umberto Eco estabelece uma “tipologia da repetição” (ECO, 1989, p. 122) em que discorre sobre cinco tipos de “casos em que alguma coisa nos é apresentada (e vendida) como original e diferente, embora percebamos que esta, de alguma forma, repete o que já conhecíamos [...]” (ECO, 1989, p. 122). Um desses casos é o que ele

chama de “dialogismo intertextual” (ECO, 1989, p. 122) e no qual aborda a ideia de homenagem como uma “citação explícita e consciente” (ECO, 1989, p. 125). Segundo Eco, quando isso ocorre “estamos então próximos da *paródia* ou da *homenagem* ou, como acontece na literatura e na arte pós-moderna, do jogo irônico sobre a intertextualidade (romance sobre o romance e sobre as técnicas narrativas, poesia sobre a poesia, arte sobre a arte)” (ECO, 1989, p. 125, grifo do autor).

Por mais que a citação do filme em *Êta mundo bom!* seja explícita e consciente nessa cena, a intenção de homenagear Mazzaropi – aqui compreendendo homenagem como forma de relembrar e demonstrar respeito à obra do referido artista – não é suficiente para justificar a construção de um cenário que é utilizado apenas uma única vez dentre os 190 capítulos da história, sendo a telenovela um produto cultural que se submete a um ritmo de produção industrial e, portanto, é “muito mais um serviço dramaturgico do que, propriamente, uma categoria estética” (TÁVOLA, 1985, p. 10). De outro lado, também não se pode considerar tal citação como uma paródia, pois não há nela qualquer “forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica” (HUTCHEON, 1985, p. 17), o que, segundo Hutcheon, define a paródia.

No entanto, o uso da câmera alta (*plongée* e *plongée* absoluto) em vários momentos da sequência que se inicia na cena em questão leva-nos à possibilidade de que seu objetivo primário seja outro. Se em geral o uso do *plongée* coloca a personagem numa situação de fragilidade, em *Êta mundo bom!* a sensação que se constrói é a de grandiosidade do mundo que se abre para Candinho (Figura 7) a partir daquele momento, ideia que é reafirmada por Pancrácio quando diz que “o mundo é bom” e, com a expressão corporal (braços abertos), sugere que o mundo é grande (Figura 8).

Figura 7 – Candinho a caminho de São Paulo



Fonte: *Êta mundo bom!*, capítulo 1 – Globoplay (reprodução)

Figura 8 – Pancrácio e Candinho



Fonte: *Éta mundo bom!*, capítulo 1 – Globoplay (reprodução)

Nesse sentido, é possível aceitar que a citação que ocorre através da presença da placa “Fazenda Dom Pedro II” na telenovela seja tratada como uma homenagem ao texto-fonte, no entanto, é factível aceitar também que, primeiramente, esteja submetida a uma determinada função dramática que, nesse caso, consiste em marcar o início da jornada de Candinho fazenda afora, transmitindo o que se coloca como ideia central da fábula: a visão otimista em relação ao mundo.

Um segundo exemplo da prática intertextual presente nas escolhas de imagem e som é a sequência que finaliza tanto o filme quanto a telenovela. Em *Candinho*, muitas pessoas estão reunidas para celebrar o casamento do caipira com Filoca e de Pancrácio com Eponina. Durante o cortejo para a igreja, Quincas, propositalmente, pisa no vestido de Filoca deixando a noiva sem a parte de baixo do traje e com a roupa íntima exposta, onde se lê a palavra “FIM” (Figura 9). Algo muito parecido ocorre na telenovela: após o casamento de Candinho e Filó, noivos e convidados deixam a igreja em fila; por um descuido, o menino Pirulito pisa no vestido de Filó e provoca a mesma ação vista no filme (Figura 10).

Trata-se, portanto, de uma citação direta do texto-fonte que, baseada na recriação do figurino e na encenação, explicita a homenagem a Mazzaropi, objetivo que é reiterado ao término da cena com a transição da imagem em cores para branco e preto – tal qual o longa-metragem, filmado no sistema de cores bxp – e com a mensagem “Esta novela é dedicada à Amácio Mazzaropi (1912-1981)” (Figura 11), acompanhada pela canção *O que ouro não*

*arruma*²⁴, que a novela empresta da cena que antecede o cortejo no filme, quando é cantada por Mazaropi. No entanto, ainda que a homenagem seja claramente percebida, ela se submete à uma das principais funções dramáticas do núcleo caipira: prover alívio cômico à história.

Figura 9 – FIM em *Candinho*



Fonte: *Candinho* – Youtube (reprodução)
Disponível em: <https://youtu.be/Zz9jMUde2GM>

Figura 10 – FIM em *Êta Mundo Bom!*



Fonte: *Êta mundo bom!*, capítulo 190
Globoplay (reprodução)

Figura 11 – Declaração de homenagem



Fonte: *Êta mundo bom!*, capítulo 190 – Globoplay (reprodução)

Assim, concluímos que a criação de *Êta mundo bom!*, de fato, mantém um diálogo intertextual mais contundente com o longa-metragem *Candinho*, apesar da presença de um conjunto de elementos narrativos relevantes oriundos de *Cândido, ou o Otimismo*.

²⁴ *O que ouro não arruma*, de Mário Vieira, integra a trilha sonora da novela com novo arranjo musical e interpretação do cantor Daniel. Além dela, as canções *A saudade mata a gente*, de Antonio de Almeida e João de Barros, e *Meu Policarpo*, de Mara Lux e Reinaldo Santos, também foram extraídas do repertório do filme e fazem parte da trilha de *Êta Mundo Bom!* com arranjos atuais e interpretados pela dupla sertaneja César Menotti e Fabiano e Sérgio Reis, respectivamente.

1.3 Um ponto de partida em Monteiro Lobato

Fundamental à estrutura da telenovela, as subtramas são histórias de diferentes grupos de personagens que se desenvolvem paralelamente à trama principal, interligando-se de algum modo a ela.

A apresentação de muitas tramas secundárias é garantia da possibilidade de extensão e complicação da história. Tendo em vista que, por ocasião de sua criação, a novela vai ao ar enquanto está sendo escrita, conclui-se que é indispensável para o autor a possibilidade de escolher entre vários fios narrativos e desenvolver os que se comprovem mais férteis, ou que tenham maior aceitação junto ao público (PALLOTTINI, 1998, p. 74-76).

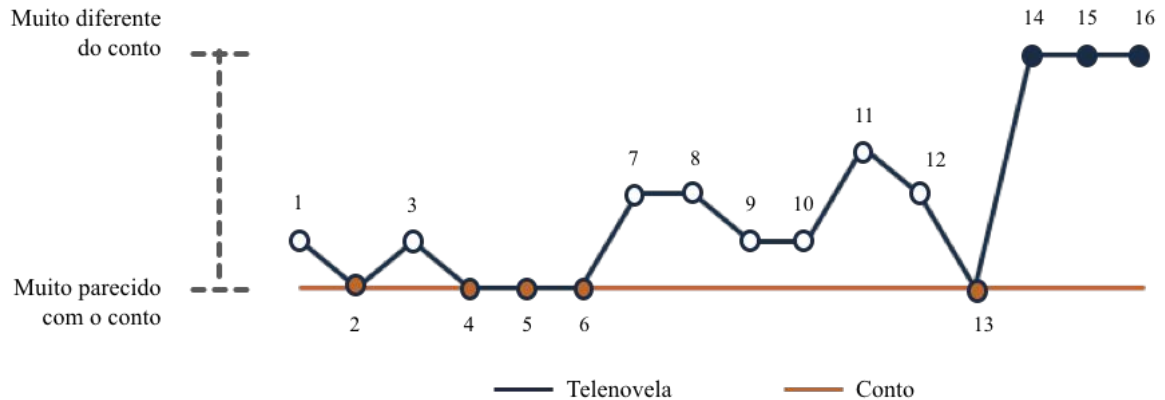
O núcleo de personagens caipiras de *Êta mundo bom!*, diretamente ligado à trama principal e ao protagonista, constitui a subtrama na qual se deposita a função cômica da novela. Nessa trama paralela, que é baseada no conto *O comprador de fazendas*, de Monteiro Lobato, destacam-se as personagens Cunegundes (Elizabeth Savalla), sua filha Mafalda (Camila Queiroz), o trapaceiro Romeu (Klebber Toledo) e o caipira Zé dos Porcos (Anderson Di Rizzi).

Ao analisarmos os eventos narrativos que envolvem essas personagens, notamos um nível relevante de fidelidade ao conto no desenvolvimento da apresentação da subtrama que, posteriormente, conquista autonomia. Vejamos como isso é articulado na história.

O comprador de fazendas pode ser resumido nos seguintes eventos narrativos: (1) todas as tentativas de venda de uma fazenda em condições precárias são fracassadas; (2) suposto jovem rico manifesta interesse na compra e pede hospedagem na fazenda por alguns dias; (3) família tenta maquiagem as condições da fazenda; (4) jovem chega, passa alguns dias muito bem acomodado, encanta-se com a filha dos donos e vai embora prometendo dar resposta sobre a compra da fazenda em uma semana; (5) a família descobre que o jovem é um vigarista; (6) o jovem ganha na loteria e retorna para comprar a fazenda; (7) a família não acredita e o expulsa (LOBATO, 2007, p. 126-139). Essa mesma sequência de fatos é o que sustenta o primeiro quarto da trama paralela protagonizada pelo núcleo da fazenda D. Pedro II. Os outros $\frac{3}{4}$ da história são suportados por outros três eventos narrativos principais: (1) tentativa de reconciliação do jovem com a família e reconquista de sua filha; (2) início de um triângulo amoroso entre o jovem, a filha do casal e um empregado da fazenda; (3) a escolha final de um dos dois rapazes pela moça. O conto de Lobato configura-se, portanto, como recurso preponderante no desenvolvimento da referida subtrama até que ela alcance seu primeiro grande ponto de virada, momento em que, na telenovela, apresenta-se o último fato relatado no conto – a recusa da família em acreditar que o jovem ganhou na loteria e tem posses para

comprar a fazenda. A partir de então, o desenvolvimento da história ganha autonomia, como se pode observar no gráfico a seguir (Gráfico 3).

Gráfico 3 – Eventos narrativos da subtrama do núcleo caipira em relação ao conto de Monteiro Lobato



Fonte: a própria autora

No gráfico 3, a linha laranja representa o conto, porém desconsidera-se sua progressão dramática; seu objetivo limita-se a demonstrar o quanto seu enredo aproxima-se ou distancia-se dos eventos narrativos contidos na telenovela. Na linha azul, cada um dos pontos representa um evento narrativo relevante na progressão da subtrama protagonizada pelo núcleo caipira, a saber: (1) Cunegundes propõe casamento de Josias com Filomena para saldar as dívidas da fazenda; (2) Cunegundes e Quinzinho concluem que é necessário vender a fazenda, colocam anúncio no jornal, mas todas as tentativas fracassam porque a propriedade está degradada; (3) Cunegundes e Quinzinho reúnem-se com os credores para tentar levantar fundos para a reforma da fazenda; (4) Uma reforma básica é feita na fazenda na tentativa de maquiagem os desgastes da propriedade; (5) Por telegrama, Romeu manifesta interesse na fazenda; (6) Romeu chega à fazenda; (7) Romeu se apaixona por Mafalda; (8) Há uma tentativa fracassada de casamento de Romeu e Mafalda; (9) Romeu vai embora prometendo voltar com dinheiro para comprar a fazenda. Ao chegar em São Paulo, pratica golpes para ganhar dinheiro; (10) Cunegundes e Quinzinho descobrem que Romeu é um vigarista; (11) Romeu é preso; (12) Romeu ganha na loteria; (13) Romeu volta à fazenda com dinheiro para compra-la, mas a família não acredita e o expulsa; (14) Romeu tenta reconquistar a família; (15) Sarita, moça da capital, interessa-se por Romeu, enquanto Mafalda é disputada por Romeu e por Zé dos Porcos. Forma-se um quadrado amoroso; (16) Mafalda precisa escolher com quem vai se casar, desiste de Romeu e casa-se com Zé dos Porcos. Os pontos de 1 a 13 dizem respeito ao ¼ inicial da subtrama, fase em que os eventos narrativos oscilam entre a fidelidade ao conto literário (pontos com centro

na cor laranja) e um ligeiro distanciamento dele (pontos com centro na cor branca). Os demais pontos representam os $\frac{3}{4}$ restantes em que se observa total distanciamento da obra de Lobato.

Vemos, assim, um processo no qual a apresentação da subtrama consiste num alto grau de absorção do texto-fonte, enquanto que os demais atos da história – desenvolvimento e conclusão – são concretizados por Carrasco num procedimento de extensão, no sentido de que se dá prosseguimento à história a partir do ponto em que termina o texto-fonte.

Sob a mesma perspectiva, é interessante notar ainda a relação de co-presença entre o texto da novela e o do longa-metragem *O comprador de fazendas*. O conto de Monteiro Lobato foi adaptado para o cinema em duas ocasiões, 1951 e 1974, ambas sob a realização do diretor Alberto Pieralisi, e, ainda que os filmes não figurem oficialmente como referências para o desenvolvimento de *Êta mundo bom!* tal qual ocorre com a obra literária, identificamos na versão de 1974 uma referência que tem função narrativa nula no filme e que, na novela, é amplificada a ponto de se tornar um evento narrativo relevante à subtrama do núcleo caipira.

No filme, ainda durante o ato de apresentação da trama, um potencial comprador da fazenda que está à venda reclama do estado da propriedade enquanto David Moreira (Jorge Dória), o dono, tenta convencê-lo sobre o valor de sua posse. No diálogo, o primeiro argumento que David utiliza para justificar o preço da propriedade é a existência de petróleo sob o solo da fazenda. Diz ele ao homem que acaba de perder o interesse em comprar a fazenda: “[...] se o senhor comprar a fazenda, eu lhe vendo também o direito de explorar o petróleo. O senhor já pensou no valor do petróleo nessa contingência histórica?” (O COMPRADOR, 1974).

A venda da fazenda não se concretiza e o petróleo não volta a ser mencionado no filme. Mas, em *Êta mundo bom!*, o petróleo ganha relevância, sustenta parte do arco narrativo que envolve toda a família caipira a partir da metade da novela e segue até o seu fim com uma busca empreendida pelo geólogo Pandolfo (Marco Nanini), irmão gêmeo de Pancrácio, do que chamam de “ouro negro”.

Obviamente, Carrasco pode ter se baseado em outras referências – até mesmo no próprio Lobato²⁵ – para criar esse arco narrativo, uma vez que o assunto petróleo foi tema de grandes discussões entre as décadas de 1920 e 1950²⁶, período em que está ambientada a trama do folhetim. No entanto, é possível observar certo grau de intertextualidade – ainda que mínimo

²⁵ Monteiro Lobato foi um dos grandes nomes da luta pela exploração do petróleo em solo brasileiro, chegando a empreender diversas missões em busca desse óleo mineral. Crítico da legislação que regulava a exploração dos recursos minerais, escreveu *O escândalo do petróleo* (1936), que foi censurado pela ditadura do Estado Novo alguns meses depois de seu lançamento. O livro infantil *O poço do Visconde* também resulta de seu engajamento em prol do petróleo brasileiro (CHIARADIA, 2019, p. 4).

²⁶ A estatização das atividades de pesquisa e a legislação que regulava a exploração do petróleo eram algumas das questões presentes nessas discussões (CHIARADIA, 2019, p. 4).

– entre o filme e a novela, fato que reitera o uso de mecanismos como a amplificação e a extensão em *Êta mundo bom!*.

1.4 A (re)criação intertextual como método

A prática intertextual operada por Walcyr Carrasco em *Êta mundo bom!* não é exclusividade dessa novela. Folhetins anteriores escritos pelo autor para as 18h também apresentam características semelhantes no desenvolvimento de suas narrativas. A experiência de reunir diferentes textos num único trabalho já havia sido realizada, por exemplo, em *O cravo e a rosa*, cuja trama central baseia-se em *A megera domada*, de William Shakespeare, e na novela *O machão* (TV Tupi, 1974), de Sérgio Jockyman, também baseada no texto do escritor inglês. Além disso, a subtrama que envolve as personagens Bianca, Edmundo e Heitor apoia-se também na peça *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand.

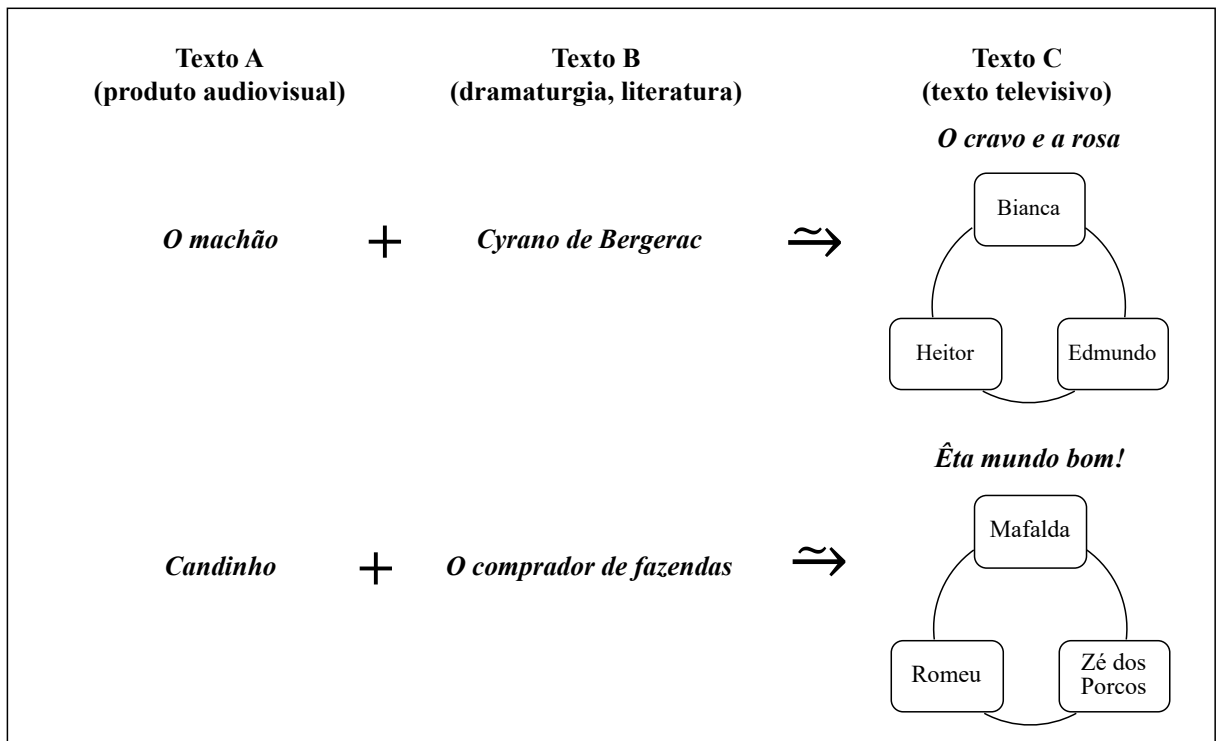
Ambientada na São Paulo dos anos 1920, a novela narra o tumultuado romance entre Julião Petruchio (Eduardo Moscovis), um homem do campo, rude e conservador, dono de uma pequena fazenda em dificuldades financeiras, e Catarina Batista (Adriana Esteves), moça rica da cidade, de forte personalidade, feminista com ideias progressistas e avessa ao casamento. Para salvar sua fazenda, Petruchio aceita conquistar e se casar com Catarina como parte de uma proposta feita pelo pai da moça. Enquanto isso, Bianca (Leandra Leal), irmã mais nova de Catarina, apaixonou-se por Heitor (Rodrigo Faro), que quer se casar com a moça apenas por interesse na fortuna de sua família. Mas, Bianca é impedida de se casar antes que a irmã mais velha. Ela começa a ter aulas de literatura com o professor Edmundo (Ângelo Antônio), que se apaixonou pela aluna, mas não tem coragem de se declarar porque é pobre e não se julga bonito como Heitor. Bianca passa a se encontrar com Heitor sem que o pai saiba e, quando lhe pede uma prova de amor, ele recorre a ajuda do professor, que escreve cartas de amor e poemas para Bianca, como se fossem de Heitor.

Apesar de que o autor tenha se valido da obra de Shakespeare como texto-fonte, trama e subtrama ora apresentadas dialogam mais explicitamente com *O machão*, mantendo uma espécie de relação compulsória com o texto teatral na medida em que alguns dos elementos centrais do enredo de *O cravo e a rosa* – Catarina posicionando-se como feminista radical e contra o casamento, interesse de Heitor na fortuna de Bianca – são provenientes da história escrita por Jockyman. Avaliamos, portanto, que se trata de uma situação similar ao que ocorre com o conto de Voltaire e o filme *Candinho* em relação à *Êta mundo bom!*, em que o produto audiovisual empresta mais à novela que a obra literária, tornando o folhetim uma espécie de

criação intertextual indireta em relação ao texto-fonte primário, uma vez que sua relação de co-presença com o produto derivado do texto canônico é maior que com o cânone em si.

Notamos, também, que a prática intertextual observada na subtrama de Bianca assemelha-se à intertextualidade visualizada na subtrama da caipira Mafalda, de *Êta mundo bom!*, tanto pelo caráter melodramático do conflito entre as personagens – a moça que se divide entre o amor por dois rapazes e precisa fazer sua escolha – quanto por sua articulação com a trama principal a partir de um outro texto-fonte (*Cyrano de Bergerac*). Trata-se, portanto, de um processo de fusão de dois textos (A e B) – *O machão* e *Cyrano de Bergerac* – seguido pelo procedimento de amplificação, que dá origem a um terceiro texto (C), o televisivo, tal qual ocorre em *Êta mundo bom!*, que funde *Candinho* e *O comprador de fazendas* para dar origem à trama de Mafalda, como se pode observar no esquema a seguir (Figura 12).

Figura 12 – Pontos de contato entre *O cravo e a rosa* e *Êta mundo bom!*



Fonte: a própria autora

Finalmente, a constatação de todas essas semelhanças nos permite apontar a prática intertextual como uma das características constitutivas do modo de Walcyrr Carrasco escrever novelas para a faixa das 18h.

Essa ideia, no entanto, pode gerar um questionamento: se, em geral, a ficção televisiva brasileira faz um uso voraz dos mecanismos intertextuais (BALOGH, 2007, p. 46), qual seria

o sentido de destacar justamente a intertextualidade como característica do modo de narrar do autor se essa prática é tão comum nos produtos televisivos? Dois fatores se apresentam como resposta: o procedimento e a recorrência.

Apesar da origem da novela das seis estar intimamente ligada à intertextualidade, desde 1982, quando foi extinto o modelo de teledramaturgia baseado na adaptação de obras literárias, essa faixa de horário contou 15 tramas abertamente inspiradas em outros textos (21% das novelas exibidas no horário desde então), sendo três entre 1983 e 1989, quatro na década de 1990, seis nos anos 2000 – das quais três são de Walcyr Carrasco – e outras duas na década de 2010. Tendo esse cenário em perspectiva, em nossa análise, a prática intertextual nos moldes do que verificamos nas novelas de Carrasco – inicialmente identificada pela declaração pública de seus textos-fonte – é irregular na teledramaturgia das 18h e, portanto, não pode ser considerada uma característica comum às novelas do horário.

Como vimos, o procedimento adotado por Carrasco para criar histórias para a novela das seis apoia-se, claramente, na criação intertextual e não há qualquer pretensão do autor em ocultar as referências sobre as quais ele trabalha. O desenvolvimento da história envolve fusão, transformação e amplificação de diferentes textos e gêneros (teatro, literatura, cinema), mantendo-se as funções narrativas do gênero telenovela. Também parece agregar o retrabalho de partes de textos de suas próprias novelas, como acontece, por exemplo, com as subtramas de Bianca, em *O cravo e a rosa*, e Mafalda, em *Êta mundo bom!*; a semelhança entre elas é tanta que uma parece ser o retrabalho, a recriação da outra. Assim, mais que criação intertextual, o procedimento também pode ser compreendido como *recriação*, ou ainda, *re-criação intertextual*, na tentativa de evidenciar as partes que constituem o modo de narrar do autor.

Somado a isso, a recorrência no uso dessas práticas intertextuais sugere a configuração de um método de desenvolvimento de histórias. Nesse sentido, consideramos que a intertextualidade torna-se um elemento robusto na construção do modelo narrativo – aqui compreendido como uma espécie de molde – de novelas das seis escritas por Walcyr Carrasco.

2 NOVELA DE ÉPOCA: A QUESTÃO DA TEMPORALIDADE

Uma das características mais marcantes das novelas exibidas na faixa das seis diz respeito à predominância da temporalidade de suas histórias, ou seja, o período de tempo – ano, década, século – em que a narrativa está ancorada. Em estudo sobre as telenovelas da Rede Globo, Ferreira e Santana (2013, p. 226) sugerem dois tipos de classificação do conteúdo deste produto televisivo; o primeiro trata da temática e o segundo, de seu comportamento frente a uma época ou um lugar. Nesta segunda categoria, seis tipos são apresentados: realista, de época, humor, didático, aventura/ação e suspense/mistério. O “estilo de época” é o que se consolidou no imaginário popular quando falamos em *novela das seis*, como sugerem Lopes e Greco ao afirmarem, no contexto das medições realizadas desde 2007 pelo OBITEL Brasil, que esse “horário é tradicionalmente dedicado às tramas de época” (LOPES; GRECO, 2018, p. 119).

O estudo de Ferreira e Santana corrobora essa visão e conclui que a novela das seis privilegia “enredos ocorridos em um período eminentemente passado” (FERREIRA; SANTANA, 2013, p. 230). Entretanto, quando observamos unicamente o aspecto temporal da narrativa, encontramos um outro resultado: até a conclusão desta pesquisa, em agosto de 2019, a faixa das 18h havia exibido tramas contemporâneas em número ligeiramente superior ao das novelas de época, conforme podemos visualizar na Tabela 1²⁷.

Tabela 1 – Localização temporal das telenovelas das 18h, de 1975 a 2019

Tempo	Nº de títulos	%
Presente	44	48,9%
De época	43	47,7%
Outros	2	3,4%
Total	89	100,0%

Fonte: a própria autora com base no Apêndice I – Lista de novelas das seis

Para esta análise, adotamos os seguintes parâmetros de classificação:

- A categoria *presente* corresponde à telenovela contemporânea, cuja narrativa se passa no tempo presente (comparado ao ano de sua exibição);
- Novela *de época* é aquela que tem trama totalmente ambientada há mais de vinte anos da data de sua exibição;

²⁷ Foram considerados apenas os títulos exibidos a partir de 1975, quando a Rede Globo firmou-se, definitivamente, no horário das 18h.

- *Histórica* é a novela que, além de ser ambientada em outro período, tem como trama central um acontecimento histórico, tal como a Proclamação da Independência do Brasil. Devido ao baixo número de títulos, elas foram somadas às novelas de época;
- Em *outros*, encontram-se telenovelas que não se enquadram nas demais classificações, seja porque a narrativa se desloca em diferentes períodos de tempo, seja porque é impossível determinar o ano, década ou século em que a história está ambientada, a exemplo do remake de *Meu pedacinho de chão* (2014).

O número de novelas contemporâneas é expressivamente maior se fazemos um recorte e tomamos por base aquelas que foram ao ar a partir de 1982, quando se rompeu com o modelo de adaptações literárias. Comparado ao período de 1975 a 1981, há uma redução de 52 pontos percentuais nas tramas de época, conforme se observa nas tabelas 2 e 3.

Tabela 2 – Localização temporal das telenovelas das 18h, 1975 a 1981

Tempo	Nº de títulos	%
Presente	2	10,5%
De época	17	89,5%
Total	19	100,0%

Fonte: a própria autora com base no Apêndice I – Lista de novelas das seis

Tabela 3 – Localização temporal das telenovelas das 18h, 1982 a 2019

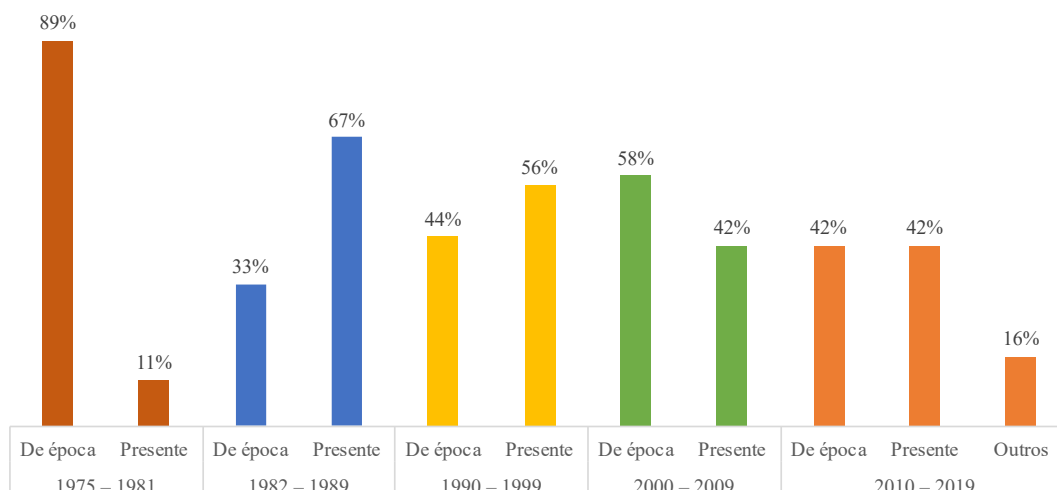
Tempo	Nº de títulos	%
Presente	41	58,6%
De época	26	37,1%
Outros	3	4,3%
Total	70	100,0%

Fonte: a própria autora com base no Apêndice I – Lista de novelas das seis

E qual interpretação podemos atribuir a esses dados no contexto deste estudo?

O aumento expressivo do número de telenovelas com narrativas desenvolvidas no tempo presente nas décadas de 1980 e 1990 poderia indicar uma tendência no que diz respeito a escolha temporal das tramas apresentadas na faixa das 18h. No entanto, na década de 2000, essa tendência é invertida e retorna ao padrão que se via na década de 1970, com a predominância de novelas de época (Gráfico 4).

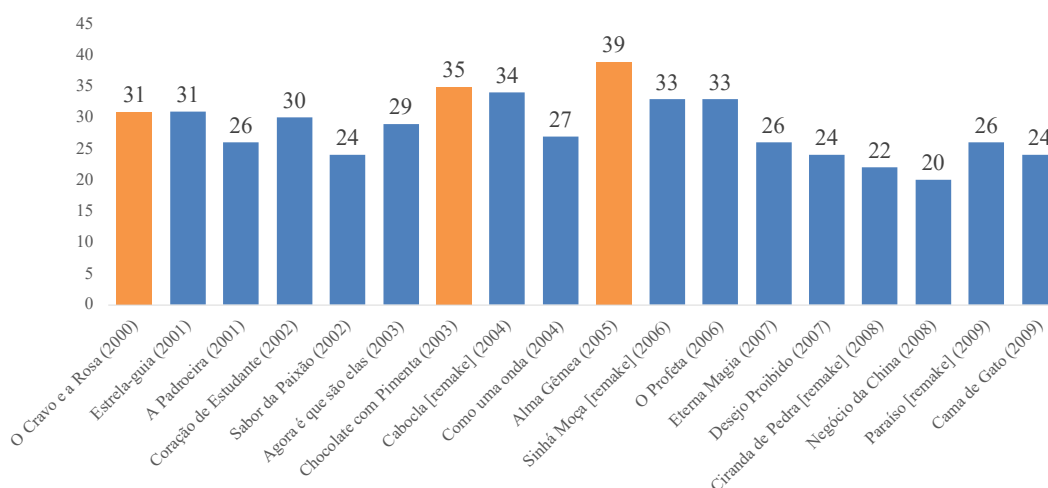
Gráfico 4 – Localização temporal das telenovelas das 18h, 1975 a 2019



Fonte: a própria autora com base no Apêndice I – Lista de novelas das seis

Essa inversão coincide com a chegada de Walcyrr Carrasco à novela das seis e sugere uma certa influência do autor no aumento do número de tramas de época no horário: das 11 desse tipo que foram exibidas no período, quatro – ou quase 40% do total – foram escritas pelo autor. Nesse sentido, é possível relacionar a retomada do vigor das novelas de época na faixa das 18h com o trabalho de Carrasco, principalmente pelo fato de suas histórias terem alcançado as maiores audiências no referido horário de 2000 a 2009 (Gráfico 5).

Gráfico 5 – Audiência novela das seis de 2000 a 2009



Fonte: a própria autora com base em dados auferidos pelo Kantar IBOPE Media.²⁸

²⁸ Dados auferidos pelo Kantar Ibope Media na Grande São Paulo, reunidos, publicados e disponíveis em: <https://audienciadatvmix.wordpress.com/audiencia-de-novelas/novelas-finalizadas/novelas-da-globo/novelas-das-18h00/>. Acesso em: 21 out. 2017.

Diante desse cenário, é possível destacar a opção pela novela de época como uma característica mais expressiva em Carrasco se comparado aos demais autores da emissora que desenvolvem histórias para o horário das 18h. Essa opção será melhor compreendida a partir da análise de *Êta mundo bom!*.

2.1 A época de *Êta mundo bom!*

A narrativa de *Êta mundo bom!* está ancorada na década de 1940, período que sustenta praticamente toda a trama, com exceção de 2/3 do primeiro capítulo em que o nascimento do protagonista é apresentado. No entanto, os anos em que ocorrem os eventos narrativos não são explicitamente revelados na telenovela²⁹ e cabe ao telespectador situar-se por si só quanto à localização temporal da trama a partir de evidências que compõem a *mise-en-scène*.

A passagem dos anos entre a infância e a vida adulta do protagonista, por exemplo, é representada por uma sequência de imagens que contém elementos típicos do acelerado processo de industrialização paulista entre 1920 e 1930. Numa estética que emula o cinema mudo do início do século XX, assistimos ao crescimento de São Paulo por meio da circulação dos bondes, dos carros Ford modelos T e A, e da construção de altos prédios (Figuras 13 e 14).

Figura 13 – *Frame* de passagem de tempo em *Êta mundo bom!*



Fonte: *Êta mundo bom!*, capítulo 1 – Globoplay (reprodução)

²⁹ No Memória Globo (memoriaglobo.globo.com), a localização temporal da narrativa é apresentada como “anos 1920” e “anos 1940”.

Figura 14 – *Frames* de passagem de tempo em *Êta mundo bom!*



Fonte: *Êta mundo bom!*, capítulo 1 – Globoplay (reprodução)

Segundo Cano (2012), entre as décadas de 1920 e 1930, a cidade de São Paulo e suas cercanias atraíram grandes empresas internacionais, houve aumento da procura por trabalhadores melhor qualificados, ampliação dos serviços de apoio, consolidação do parque ferroviário, expansão das redes de bondes elétricos, início da verticalização e do uso de elevadores, entre outras manifestações da urbanização (CANO, 2012, p. 904). Esses fatos tornam a sequência de imagens de *Êta mundo bom!* coerentes com aquela época (Figuras 15 e 16) e permitem que o telespectador que tenha referências mínimas sobre o referido período consiga se localizar no tempo da narrativa – qualquer ano da década de 1920.

Figura 15 – Foto de São Paulo, década de 1920



Fonte: Google (reprodução)
Disponível em: <http://bit.ly/2HhChb0>

Figura 16 – *Frame* de passagem de tempo em *Êta mundo bom!*



Fonte: *Êta mundo bom!*, capítulo 1
Globoplay (reprodução)

O processo de reconhecimento da década de 1940 na telenovela também se baseia em recursos comuns, entre eles, o figurino, que se apresenta como a provável primeira camada de localização temporal da narrativa – mais superficial e sensível aos olhos do telespectador –, pois, enquanto elemento de moda, o vestuário configura-se num “modelo referencial de uma época” (PONTES, 2013, p. 11). Nesse sentido, o tipo de roupa que se usa em cena – especialmente a feminina – evidencia o período em que a história se passa (Figuras 17 e 18).

Figura 17 – Moda na década de 1940



Fonte: Google (reprodução)
Disponível em: <http://bit.ly/31OW61c>

Figura 18 – Figurino feminino em *Êta mundo bom!*

Fonte: Gshow (reprodução)
Disponível em: gshow.com.br

Um segundo elemento que pode contribuir para que o telespectador identifique o período em que se desenvolve a trama diz respeito ao uso das novelas de rádio como recurso narrativo. Na história, Eponina (Rosi Campos) é muito fã da radionovela *Herança de ódio* e sua veneração ao produto personifica um fenômeno observado a partir de 1940, descrito por Borelli e Mira (1996) como o início da “idade de ouro das novelas de rádio no Brasil” em função do grande sucesso de público que essas histórias obtinham.

O teatrólogo Oduvaldo Viana, tendo vivido na Argentina nos anos 30, entrou em contato com aqueles que são, para Jesús Martín-Barbero, os mestres da radionovela na América do Sul. Ao voltar ao Brasil, no final de 1940, ofereceu os scripts para várias emissoras, mas acabou por se instalar na Rádio São Paulo, onde lançou *Fatalidade* ou *A predestinada*. O pioneirismo de Oduvaldo Viana, porém, não é único, pois na mesma época a Rádio Nacional do Rio levava ao ar *Em busca da felicidade*, do autor cubano Leandro Blanco, considerada, em outros depoimentos, como a primeira radionovela produzida aqui. Com seu lançamento, a emissora – já popular por seus programas de auditório e de grande potência de transmissão – consagrou o gênero em todo país. De qualquer forma, as duas foram lançadas entre 41 e 42, marcando o início da idade de ouro das novelas de rádio no Brasil, que se estendeu por duas décadas (BORELLI; MIRA, 1996, p. 34).

A somatória do tipo de figurino utilizado em cena com a época em que as radionovelas começaram a fazer grande sucesso permite-nos pensar que o tempo diegético³⁰ de *Êta mundo bom!* esteja localizado na década de 1940. Essa noção de tempo também pode ser corroborada por outros recursos cênicos, a exemplo do uso dos pôsteres dos filmes *Aconteceu naquela noite*

³⁰ Tempo em que se desenvolve a narrativa.

(Frank Capra, 1934), *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) e *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) para compor a *mise-en-scène*. Na cena em questão, Candinho acaba de chegar à São Paulo e, caminhando sem destino pelas ruas da cidade, depara-se com um cinema onde vê os pôsteres dos filmes acima mencionados (Figura 19).

Figura 19 – Candinho de frente a um cinema em São Paulo



Fonte: *Éta mundo bom!*, capítulo 2 – Globoplay (reprodução)

Com exceção de *Aconteceu naquela noite*, os outros dois foram lançados entre 1941 e 1942, e reafirmam a possibilidade de que a trama esteja ambientada nos anos 1940. Entretanto, numa sequência que acelera a passagem do período diurno para o noturno, identificamos a fachada fictícia de um cinema (Figura 20) no qual está em cartaz o filme *Rastros de Ódio* (John Ford, 1956), que foi lançado no Brasil apenas em 1957³¹.

Figura 20 – Fachada fictícia de cinema



Fonte: *Éta mundo bom!*, capítulo 2 – Globoplay (reprodução)

³¹ Fonte: Western Cinemania. Disponível em: <http://bit.ly/2Lce8F4>

Observamos ainda um evento narrativo que, de modo mais direto, faz referência à temporalidade da história. Trata-se de uma ação protagonizada pelo Professor Pancrácio, que se apoia numa fantasia de capitão da Força Expedicionária Brasileira (FEB), uma das muitas utilizadas por ele para pedir esmolas nas ruas de São Paulo.

Durante a Segunda Guerra Mundial, na primeira metade da década de 1940, soldados da FEB, também conhecidos como pracinhas brasileiros, foram enviados à Itália – o primeiro contingente de oficiais do exército brasileiro desembarcou no país europeu na primeira quinzena de julho de 1944 (ROSAS, 2014, [s.n.]) – para juntar-se ao exército estadunidense num esforço de combate dos países Aliados (bloco liderado por Estados Unidos e Grã-Bretanha, além da antiga União Soviética) contra os países do Eixo (comandado por Alemanha, Itália e Japão). O fim da guerra foi declarado em 2 de setembro de 1945.

São duas as cenas em que esse fato histórico é mencionado (Figuras 21 e 22). Na primeira, Professor Pancrácio, Candinho e Pirulito estão reunidos em sua casa. Pancrácio está fazendo sua maquiagem enquanto conversa com os outros dois. Ao ser convidado por Candinho para sair com eles à procura da mãe do caipira, Pancrácio responde que prefere ir sozinho porque precisa parecer “estropiado”. Candinho pergunta de que se trata a fantasia do professor:

CANDINHO: [...] E esse uniforme aqui é de que ‘memo’?
 PANCRÁCIO: Ex-combatente da Segunda Guerra Mundial. O Brasil mandou uma divisão para a Itália.
 CANDINHO: Ah, sim. O senhor me ‘adescurpe’ ‘preguntá’, mas essa ‘tar’ de guerra ‘num’ faz tempo que acabou, faz?
 PANCRÁCIO: Não. Somente alguns anos.
 [...]
 (ÊTA, 2016, cap. 9)

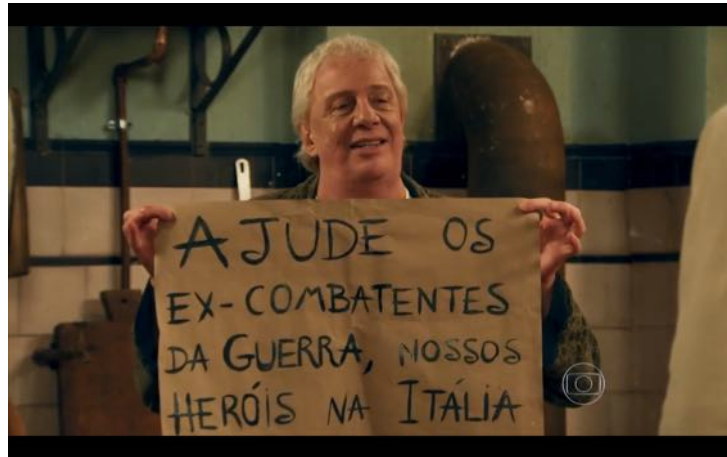
Numa segunda cena, Pancrácio encontra Anastácia e Maria à porta de uma igreja e, fingindo ser um ex-combatente de guerra que teve a perda de um dos braços como sequela, pede-lhes uma doação em nome dos que foram à luta na Itália:

PANCRÁCIO: Perdoe-me, perdoe-me. Estou arrecadando donativos para os ex-combatentes da Segunda Guerra. Muitos de nós guardam sequelas até hoje. Se puderem ajudar estarão agindo como patriotas.
 Anastácia faz uma doação em dinheiro.
 ANASTÁCIA: Aqui está.
 PANCRÁCIO: Por favor, pode ser aqui no bolso?
 Anastácia coloca o dinheiro no bolso do uniforme de Pancrácio.
 [...]
 (ÊTA, 2016, cap. 10)

Na primeira cena citada, o uso do advérbio *somente* para referir-se à quantidade de tempo passado entre o fim da guerra e o tempo diegético sugere que a localização temporal da

narrativa estaria próxima de 1945 (ano em que a Guerra é encerrada). Na segunda cena, o uso da preposição *até* insinua um decorrer maior de anos entre o tempo diegético e o período real de atuação dos soldados na guerra.

Figura 21 – Pancrácio e sua fantasia de ex-combatente da Segunda Guerra Mundial



Fonte: *Êta mundo bom!*, capítulo 9 – Globoplay (reprodução)

Figura 22 – Pancrácio pede esmolas fantasiado de ex-combatente



Fonte: *Êta mundo bom!*, capítulo 10 – Globoplay (reprodução)

Identificamos, assim, evidências que nos levam a duas conclusões: 1) o tempo diegético aproximado da novela seria algum ano entre 1946 e a década seguinte, pois o tipo de figurino das personagens, especialmente as femininas, não se adequa, por exemplo, aos anos 1960, quando as saias começaram a ganhar cumprimentos mais curtos; 2) não há, de fato, uma rígida preocupação com a cronologia dos fatos reais para ordenar os eventos narrativos na telenovela. A desconexão entre as datas reais de lançamento dos filmes que aparecem em cena e a menção sobre o fim da Segunda Guerra Mundial suportam essas conclusões.

2.2 Memória, nostalgia e a opção pela novela de época

Êta mundo bom! foi expressivamente exitosa em termos de aceitação do público, fato sustentado por seus índices de audiência que colaboraram para a recuperação do prestígio da novela das seis perante os telespectadores. Seu sucesso foi justificado pela crítica especializada em televisão como um efeito do contexto turbulento vivido no Brasil durante o período de sua exibição, que coincidiu com o processo de *impeachment* da Presidente Dilma Rousseff³². Segundo os críticos de TV, a abordagem otimista da história seria uma fonte de fuga do cotidiano árido para os telespectadores, justificando, assim, o grande êxito do folhetim.

Um estudo de recepção poderia apontar esse e outros inúmeros aspectos como fatores responsáveis pelo sucesso da trama. No entanto, no âmbito desta pesquisa, propomos uma questão que poderia se destacar entre esses aspectos: a temporalidade da narrativa. A opção sistemática de Walcyr Carrasco pela novela de época e a escolha recorrente dos anos 1920/1940 para ambientação das suas histórias exibidas às 18h sugerem uma relação particular do autor com o tempo diegético que merece ser analisada. Estabelecemos, portanto, uma primeira conexão com o olhar de Musse, Vargas e Nicolau (2017) sobre temporalidade. Para eles,

a facilidade atual em rebobinar e reconstruir passados no instante presente, das mais variadas formas, e em ensaiar projeções sobre o futuro demonstram maneiras peculiares de tratar as noções de tempo. Se nossa passagem pela vida é inexorável, as mídias são ferramentas de construção da noção de duração com a qual trabalhamos. E, por conta disso, cada mídia e cada processo comunicacional engendra um ou mais regimes de temporalidade. Cada um deles traduz o tempo e sua percepção de maneira peculiar conforme o uso social e simbólico que a sociedade faz dessa mediatização (MUSSE; VARGAS; NICOLAU, 2017, p. 8).

Barbosa (2017) observa que, no campo das ciências humanas, as reflexões sobre o tempo são realizadas em duas visões distintas: em uma, o tempo é considerado “como experiência social e, como tal, submetido a diferenciações próprias das épocas históricas” (BARBOSA, 2017, p. 20), em outra, “percebe-se o tempo como dimensão narrativa, ou seja, sua humanização se dá pela forma como é narrado” (BARBOSA, 2017, p. 20).

Por se tratar de um produto ficcional, em *Êta mundo bom!* o tempo faz parte da dimensão narrativa e, portanto, alinha-se mais a esta última visão. Dentre as escolhas dramatúrgicas feitas pelo autor, destacamos a dissociação entre o tempo narrativo e os fatos

³² Processo iniciado na Câmara dos Deputados em 2 de dezembro de 2015 com a aceitação de uma denúncia por crime de responsabilidade fiscal contra a Presidente Dilma Rousseff, e concluído em 31 de agosto de 2016 com o impedimento de Rousseff para o exercício do cargo. *Êta mundo bom!* permaneceu no ar de 18 de janeiro a 26 de agosto de 2016.

reais e relevantes ocorridos durante o tempo passado. Ou seja, apesar da década de 1940 ser uma das mais importantes na história do século XX – afinal, metade dos seus anos foram marcados pela Segunda Guerra Mundial –, muito pouco é falado sobre o assunto. A narrativa preserva seu caráter estritamente ficcional e encerra-se em si; não há qualquer conexão mais profunda com fatos históricos senão uma única menção à Guerra através da fantasia de pracinha que Pancrácio utiliza para pedir esmolas nas ruas de São Paulo.

De certa forma, o total descolamento da narrativa em relação aos fatos reais do tempo passado encontram amparo na visão de Mujica (2007). Em estudo sobre o folhetim de época chileno, a pesquisadora apresenta uma abordagem sobre as diferenças entre a novela histórica e a de época que nos parece parcialmente aplicável ao caso de *Êta mundo bom!*. Para ela, as novelas históricas são caracterizadas pelo retrato que fazem de um determinado período do tempo passado e incluem personalidades e feitos históricos. Já o folhetim de época não mantém qualquer compromisso com fatos históricos; suas tramas e personagens são fictícias e não se submetem ao rigor de um texto histórico. Nesse sentido, enquanto a primeira está apoiada num discurso oficial sobre o passado coletivo, a segunda parece apoiar-se apenas na imagem descontextualizada do tempo passado (MUJICA, 2007, p. 22).

A pesquisadora fundamenta essa visão na abordagem de Jameson (1997) acerca do pastiche. Para o teórico, o pastiche “é o imitar de um estilo único”, é o “falar em uma linguagem morta” (JAMESON, 1997, p. 44) e, nesse sentido, sua concepção sobre a nostalgia pós-moderna fundamenta-se num esvaziamento crítico que distancia o espectador das discussões de seu próprio tempo. Desse modo, consideramos a abordagem de Mujica parcialmente aplicável a *Êta mundo bom!* porque visualizamos na telenovela o descompromisso com os fatos históricos, porém não nos parece que, apenas por essa razão, sua narrativa seja construída sobre uma “linguagem morta”, completamente vazia de sentido crítico.

Nesse contexto, é possível considerarmos a noção de nostalgia apresentada por Kalinina (2016), que recupera as visões negativa e positiva acerca do referido conceito. No primeiro caso, a pesquisadora apresenta uma perspectiva em que a nostalgia é tratada como um mecanismo de escapismo do tempo presente, “uma maneira passiva de lidar com a perda, desviando a atenção para o passado e não para o presente” (KALININA, 2016, p. 8). Por outro lado, numa abordagem otimista, argumenta-se que a nostalgia tem efeitos positivos sobre a psique humana e ajuda os indivíduos a se adaptarem melhor às mudanças inevitáveis da vida. Pode, inclusive, restaurar o senso de identidade pessoal e de grupo (KALININA, 2016, p. 11).

A partir da articulação dessa abordagem otimista e da visão de Mujica a respeito da desconexão da novela de época com os fatos históricos, é possível compreender *Êta mundo*

bom! como um instrumento de estímulo à nostalgia desenvolvido sobre dois pilares: o primeiro diz respeito à própria dimensão narrativa do tempo e sua completa dissociação dos fatos reais ocorridos no tempo passado; o segundo corresponde ao desenvolvimento da história a partir da estrutura do melodrama clássico que, segundo Huppés (2000), é um gênero avesso à ambiguidades e sutilezas, “costuma pré-definir a moral das personagens como forma de indicar a interpretação pretendida” (HUPPÉS, 2000, p. 14) e elimina as possibilidades de quaisquer dúvidas quanto ao caráter dessas personagens – existem apenas os bons e os maus.

Dessa forma, *Êta mundo bom!* tem a capacidade de estimular a sensação de nostalgia porque enfatiza a noção de triunfo do bem sobre o mal – típico do melodrama –, e o associa a um passado que jamais existiu, assim como nunca existiu o pleno triunfo do bem sobre o mal. Assim, em certa medida, dialoga com a visão de Hutcheon (2000), para quem a nostalgia “raramente é o passado tal qual foi experimentado; é o passado como imaginado, idealizado pela memória e pelo desejo” (HUTCHEON, 2000, p. 192, tradução nossa).

Ainda nesse contexto, o olhar de Huyssen (2000) sobre as memórias de um passado idealizado parece reiterar nossa visão sobre a possibilidade da narrativa da telenovela evocar um tempo que jamais existiu. Para o teórico,

uma das lamentações permanentes da modernidade se refere à perda de um passado melhor, da memória de viver em um lugar seguramente circunscrito, com um senso de fronteiras estáveis e numa cultura construída localmente com o seu fluxo regular de tempo e um núcleo de relações permanentes (HUYSSSEN, 2000, p. 30).

Sua visão permite-nos pensar, por exemplo, na cultura caipira retratada na telenovela como um recurso que exerce sobre o telespectador a sensação descrita pelo teórico, ou seja, a narrativa seria capaz de transportar o telespectador para um lugar construído por sua memória afetiva em torno da cultura caipira e no qual os valores morais e as relações estão preservados.

Para finalizar, parece-nos plausível pensar a temporalidade de *Êta mundo bom!* não apenas como uma marca de autoria, mas principalmente como um vetor de sedução dos telespectadores e, conseqüentemente, de seu bom desempenho de audiência. Assim, o sucesso da novela parece ter a mesma proporção do consumo desmedido de narrativas e objetos que representam o desejo de trazer, ao presente, elementos de um passado idealizado. Desse modo, a opção de Walcyr Carrasco pela trama de época dialoga tanto com os anseios dos telespectadores quanto com as expectativas mercadológicas da emissora realizadora e, sendo a telenovela um típico produto da indústria cultural (CAMPOS, 2002, p. 134-144), a recorrência dessa marca de autoria nas novelas das seis escritas pelo autor torna-se, no mínimo, coerente e providencial.

3 CANDINHO NÃO É JECA: A CONSTRUÇÃO DO CAIPIRA

Escrevemos sobre o que conhecemos. Essa é uma frase frequentemente proferida por autores e roteiristas de teledramaturgia³³ que, em alguma medida, mostra-se coerente com as telenovelas escritas por Walcyr Carrasco para a faixa das 18h. Nascido em Bernardino Campos e criado em Marília, cidades do interior paulista localizadas a cerca de 350 e 450 quilômetros de distância da capital, respectivamente, Carrasco tem suas origens entrelaçadas à cultura caipira, fato que sugere determinada influência sobre o tipo de histórias que escreve e uma certa predileção pela personagem dita caipira, como o próprio autor admite. “O humor do interior é muito forte. Há uma certa ingenuidade nele. Tive, inclusive, primos que foram colonos de fazenda. Assim, acho que algo da minha estética tem a ver com o interior, sim. Cresci ouvindo música caipira” (BERNARDO; LOPES, 2009, loc. 4719).

A concepção de *Êta mundo bom!* está associada à uma memória afetiva da infância de Carrasco. Quando criança, ia ao cinema acompanhado pelo pai, com quem disse ter assistido à todos os filmes do ator e diretor Amácio Mazzaropi (BERNARDO; LOPES, 2009, loc. 4719), um dos motivos que o fez recuperar a história de Candinho para homenagear o artista e, de certo modo, o próprio pai (PECCOLI, 2016, s.n.). Mas, independentemente do caráter afetivo-pessoal, como telenovela que possivelmente consolida o “modo de fazer” de Carrasco, *Êta mundo bom!* suscita, no contexto deste estudo, duas importantes reflexões que dizem respeito à construção das personagens caipiras: que interior é esse ao qual o autor se refere? Que caipira é esse que se construiu no imaginário dos brasileiros?

Matuto, tabaréu, caboclo, capiau, sertanejo. Essas são diferentes designações atribuídas ao habitante das zonas rurais brasileiras (SERPA, 2012, p. 167). De acordo com cada região do país, o homem do campo recebe um nome diferente; no interior de São Paulo, ele é denominado de caipira. Partindo-se desse cenário e da própria história de Walcyr Carrasco, torna-se clara a origem geográfica da figura que inspirou a construção das personagens rurais escritas pelo autor: o interior paulista.

³³ Alessandro Marsson, no *Workshop Roteiro de Novela*, ministrado nos dias 23 e 24 de setembro de 2018, em São Paulo/SP, e Antonio Prata, no evento *BR Plot 2018*, mesa de abertura “O autor e a forma da história”, com a participação de Prata, dos autores Duca Rachid e Fernando Bonassi, e a mediação da jornalista Cristina Padiglione, também realizado em São Paulo/SP, no dia 10 de agosto de 2018.

A ideia de “caipira”, no Brasil, vem do termo tupi Ka'apir ou Kaa - pira, que significa "cortador de mato". Trata-se do nome que os índios guaianás, do interior paulista, deram aos colonizadores brancos, assim como aos “negros”, “caboclos” e “mulatos” [...]. De modo geral, o conceito de “caipira” é associado ao estado de São Paulo. Seu congênere em Minas Gerais é o “capiáu” (também cortador de mato), no Nordeste é o “matuto” e no Sul é o “colono” (SERPA, 2012, p. 165).

O processo de formação da cultura caipira tem origem no movimento bandeirantes com o avanço ao interior das terras paulistas, a fixação de moradias nessas regiões e a influência de outros quatro fatores: terra abundante, mobilidade constante, caráter aventureiro do mameluco e relação visceral com a natureza (SETÚBAL, 2005, p. 20-22). Dessa forma, o caipira é, basicamente, o resultado da miscigenação de portugueses com indígenas – que deu origem ao mameluco – e fruto da evolução histórica, social e cultural desse grupo de pessoas radicado num território que foi chamado de Paulistânia por Joaquim Ribeiro, e que inclui o estado de São Paulo, parte de Minas Gerais, do Paraná, de Goiás, do Mato Grosso e a área rural do Rio de Janeiro e do Espírito Santo (CÂNDIDO, 1993, p. 249-250; PFEIFER, 2016, p. 29).

Para Cândido (OS CAIPIRAS, 2001, [s.n.]), quando os bandeirantes abdicaram de sua principal atividade – aprisionar índios para vendê-los como escravos para os engenhos da região Nordeste – e deixaram de ser os protagonistas da economia de mercado daquela época (entre o século XVI e XVIII, aproximadamente), parte deles se tornaram fazendeiros e exportadores, ou seja, pessoas de posse que se fixaram em cidades como Sorocaba, Itu e Taubaté. A outra parte, formada pelo homem rural propriamente dito, tornou-se o caipira, um produtor para si mesmo que passou a integrar a economia de subsistência.

Nessa linha de formação social e cultural, o caipira se define como um homem rústico de evolução muito lenta, tendo por fórmula de equilíbrio a fusão intensa da cultura portuguesa com a aborígine e conservando a fala, os usos, as técnicas, os cantos, as lendas que a cultura da cidade ia destruindo, alterando essencialmente ou caricaturando (CÂNDIDO, 1993, p. 250).

De acordo com Setúbal (2005, p. 22-23), a partir do século XVIII, a produção das fazendas começou a se adequar ao mercado, então caracterizado pelas relações comerciais e fabris. A cultura cafeeira e o processo de industrialização provocaram o primeiro grande impacto sobre o modo de vida do caipira, cujo trabalho era norteado pelos ciclos da natureza. Sua produção era suficiente à sua sobrevivência e o tempo livre e o lazer eram partes integrantes de sua cultura, diferentemente do que ocorria nas fazendas, onde o tempo era direcionado, fundamentalmente, à produção de mercadorias para gerar riquezas. Essa diferença entre o estilo de vida do caipira – alternando períodos de trabalho intenso na roça e na caça com pausas para

o descanso e o lazer – e dos colonos das fazendas deu origem ao rótulo de preguiçoso que se atribuiu à figura do caipira devido ao seu ritmo de vida diferente, comportamento que seria bastante criticado por Monteiro Lobato no início do século XX.

Para Cândido (2010), a relação do caipira com o trabalho está fundamentada na desnecessidade do desenvolvimento de uma atividade laboral intensa.

Plantava-se para viver [...]. Em caso de enfraquecimento do solo, [...] era possível recorrer a novas terras, onde se recriavam as condições anteriores [...], perpetuando a autossuficiência e tornando desnecessária a introdução de hábitos mais rigorosos de trabalho. [...] Em consequência, resultava larga margem de lazer que, vista de certo ângulo, funcionava como fator positivo de equilíbrio biosocial. [...] O lazer era parte integrante da cultura caipira; condição sem a qual não se caracterizava, não devendo, portanto, ser *julgado* no terreno ético, isto é, ser *condenado* ou *desculpado*, segundo é costume (CÂNDIDO, 2010, p. 102-103, grifo do autor).

Apesar da origem do caipira estar associada à miscigenação de portugueses com indígenas, os negros e a cultura africana também se somaram num processo de incorporação que Cândido (2010, p. 27) chama de “acaipiramento” ou “acaipiração”. Segundo ele, “o negro se acaipirou. [...] Assim como o português se tornou caipira, o africano também tornou-se caipira” (OS CAIPIRAS, 2001) e isso resultou numa espécie de fusão da herança indígena, portuguesa e africana. Tendo esse contexto em vista, Cornélio Pires chegou a classificar o caipira em quatro categorias, as quais Cândido considera um modo justo de fazê-lo, pois “sugere a acentuada incorporação dos diversos tipos étnicos” (CÂNDIDO, 2010, p. 27) à cultura caipira. Essas categorias são: 1) o caipira caboclo, descendente dos indígenas catequisados pelos jesuítas; 2) o caipira negro, descendente de escravos; 3) o caipira branco, descendente dos bandeirantes; 4) o caipira mulato, descendente de africanos com europeus (PIRES apud SERPA, 2012, p. 166-167).

3.1 Representações do caipira: entre o teatro, o rádio e o cinema

A construção da personagem caipira no audiovisual é precedida pelas inúmeras representações dessa figura em outras formas de expressão artística e meios da cultura de massa. Entre o fim do século XIX e o início do século XX, as representações começaram a aparecer na literatura de Valdomiro Silveira (*Os caboclos*, 1920), Amadeu Amaral (*O dialeto caipira*, 1920) e Afonso Arinos, que evocava a nostalgia do caipira em relação à natureza e retratava aquele homem rural que migrara para o ambiente urbano sempre como figura humana, sensível, terna e com poucos traços de alegria (SILVEIRA, 1981, p. 30). De outro lado, Monteiro Lobato

apresentava-se como uma das principais vozes a atuar na desqualificação do caipira e de sua cultura. Com a publicação de *Velha Praga*³⁴ em 12/11/1914, em *O Estado de S. Paulo*, um dos maiores jornais paulistas, citou pela primeira vez Jeca Tatu, um dos nomes que atribuiu ao caboclo, a quem se referiu como parasita, como se observa em trecho a seguir.

Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. [...] O caboclo é uma quantidade negativa. Tala cinquenta alqueires de terra para extrair deles o com que passar fome e frio durante o ano. [...] Quando se exaure a terra, o agregado muda de sítio. No lugar fica a tapera e o sapezeiro. Um ano que passe e só este atestará a sua estada ali; o mais se apaga como por encanto. A terra reabsorve os frágeis materiais da choça e, como nem sequer uma laranjeira ele plantou, nada mais lembra a passagem por ali de Manoel Peroba, de Chico Marimbondo, de Jeca Tatu ou outros sons ignaros, de dolorosa memória para a natureza circunvizinha (LOBATO, 2007, p. 155-158, grifo do autor).

Em *Urupês*, de 23/12/1914, publicado no mesmo *O Estado de S. Paulo*, Lobato dedicou-se a desqualificar ainda mais o caipira, dessa vez personificando-o em Jeca Tatu. Rótulos como “preguiçoso” e “ignorante” associaram-se de vez à figura do caipira a partir da circulação desse conto, que tratava o homem do campo como ser humano avesso ao esforço laboral e incapaz de evolução, como mostra o trecho a seguir.

Porque a verdade nua manda dizer que entre as raças de variado matiz, formadoras da nacionalidade e metidas entre o estrangeiro recente e o aborígine de tabuinha no beijo, uma existe a vegetar de cócoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso. Feia e sorna, nada a põe de pé. [...] Pobre Jeca Tatu! Como és bonito no romance e feio na realidade! (LOBATO, 2007, p. 159-170).

Mais tarde, Lobato atenuaria o tom de seu discurso sobre o caipira com a história de Jeca Tatuzinho, “escrita em 1924 para ensinar noções de higiene e saneamento às crianças e adaptada em 1925 para compor o folheto publicitário do Biotônico Fontoura” (MAGNO, 2008, p. 141). O Jeca Tatuzinho que figurava como personagem do folheto era descrito como

um pobre caboclo que morava no mato, numa casinha de sapé. Vivia na maior pobreza, em companhia da mulher, muito magra e feia, e de vários filhinhos pálidos e tristes. Jeca-Tatu passava os dias de cócoras, pitando enormes cigarrões de palha, sem ânimo de fazer coisa nenhuma. Ia ao mato caçar, tirar palmitos, cortar cachos de brejaúva, mas não tinha ideia de plantar um pé de couve atrás da casa. Perto, corria um ribeirão, onde ele pescava de quando em quando uns lambaris e um ou outro bagre. E, assim, ia vivendo. Dava pena ver a miséria do casebre. Nem móveis, nem roupas, nem nada que significasse

³⁴ Originalmente, foi publicado no periódico sob o título de *Uma velha praga*.

comodidade. Um banquinho de três pernas, umas peneiras furadas, a espingardinha de carregar pela boca, muito ordinária, e só. Todos, que passavam por ali, murmuravam: – Que grandessíssimo preguiçoso! (LOBATO, 1966, s.n.).

Frente a essa descrição, Jeca Tatuzinho poderia ser resumido da seguinte forma:

[...] um homem do campo, um caipira de barba rala e calcanhares rachados – porque não gostava de usar sapatos – pobre e ignorante. Não trabalhava porque era avesso aos hábitos de higiene urbanos, o que lhe propiciava a contaminação com as mais diversas doenças. Havia, porém, uma cura possível, uma forma de levar o Jeca ao bem-vindo caminho do progresso, que só se alcança através do trabalho: a solução era adquirir hábitos de higiene, passar a usar sapatos e – nasce aqui o Jeca garoto-propaganda - tomar Biotônico Fontoura (SABADIN, 2017, p. 29).

A história de Jeca Tatuzinho foi publicada sob a forma de folheto até 1957 (Figura 23), assumiu o formato de cartilha entre 1958 e 1973 (Figura 24) e, de 1974 a 1979, passou a ser publicada como história em quadrinhos (Figura 25) no *Almanaque Fontoura*. De 1986 até 1988, voltou a ser veiculada nas últimas edições do mesmo almanaque (Figura 26), antes da extinção da publicação (PICCINO, 2018, p. 129-193). O “garoto-propaganda” da Indústria Farmacêutica Fontoura tornou-se altamente popular e viria a inspirar grandes sucessos de Amácio Mazzaropi a partir da década de 1960, como veremos mais adiante.

Figura 23 – Capa de uma das edições do folheto *Jeca Tatuzinho*



Fonte: PICCINO, 2018, p. 160

Figura 24 – Capa da cartilha *Jeca Tatuzinho*



Fonte: <http://bit.ly/2y6gHS4>

Figura 25 – Jeca Tatuzinho em quadrinhos (1978)



Fonte: PICCINO, 2018, p. 191

Figura 26 – Jeca Tatuzinho em quadrinhos (1986)



Fonte: PICCINO, 2018, p. 193

Também nos palcos do teatro paulista já se encontravam representações do caipira desde o fim do século XIX, como por exemplo na peça *Os dois Jucas*, de José Piza, comédia de um ato encenada pela primeira vez em agosto de 1888, no Teatro São Raphael, em Sorocaba (MELO, 2007, p. 65). De acordo com Silveira (1981, p. 30), na primeira onda teatral a figura do caipira não era caricatural, embora seus traços cômicos já fossem acentuados. Posteriormente, o trabalho de Cornélio Pires ressaltou esses traços e contribuiu para que o caipira se transformasse numa personagem com aspectos mais burlescos, especialmente nas representações teatrais. Silveira comenta ainda que um ator se destacou no desenho cênico do caipira: Sebastião Arruda, responsável por criar “os paradigmas populares” dessa figura. Apesar de seu tom cômico recorrer aos exageros progressivamente, sua representação do caipira não beirava à caricatura, em contrapartida, Genésio de Arruda, seguidor e sucessor de Sebastião Arruda, “levou a paródia do caipira às últimas consequências, num esvaziamento de sua complexidade psicológica e social. Uma caricatura por vezes brilhante, mas sempre uma caricatura” (SILVEIRA, 1981, p. 30).

Cornélio Pires também empenhou-se muito na disseminação da cultura caipira. Desde 1920, já atuava na organização de espetáculos que tinham como repertório encenações, músicas e o anedotário caipira, mas a partir da década de 1930, suas ações foram ampliadas e ganharam ainda mais potência com a gravação de discos para a “Série Cornélio Pires”, que incluíam

modas de viola, cururus e cateretês. O sucesso dos discos levou Pires ao rádio (MATOS; FERREIRA, 2015, p. 44-45), meio de comunicação cuja popularidade cresceu significativamente na primeira metade do século XX e, nesse contexto, a difusão da cultura caipira ganhou outra dimensão. Programas sertanejos, por exemplo, proliferaram-se nas emissoras paulistanas na década de 1930, sustentados pela comicidade e pelo “[...] riso advindo da paródia e da ridicularização de uma suposta ingenuidade do estereótipo do caipira [...]” (SABADIN, 2017, p. 34).

No universo do audiovisual, mais precisamente nas telas do cinema, a representação mais popular dessa figura foi criada por Amácio Mazzaropi. Filho de um imigrante italiano e de uma filha de portugueses, Mazzaropi nasceu na capital paulista, mas foi criado nas cidades de Taubaté e Tremembé, região do Vale do Paraíba no interior de São Paulo. Ainda criança, interessou-se pelo circo e pelo teatro, e, aos 14 anos, ingressou no Circo La Paz, onde fazia pequenos números cômicos nos intervalos das apresentações de um faquir, de quem era ajudante (PEREIRA, 2003, p. 103-104; SABADIN, 2017, p. 35; SOUZA, O., 2000, [s.n.]).

Em 1931, ingressou nas artes cênicas como ator e diretor de um espetáculo de variedades no Convento Santa Clara, em Taubaté. No ano seguinte, participou de um espetáculo organizado pela Rádio Record de São Paulo, que reuniu diversos artistas em prol da arrecadação de fundos para as viúvas e filhos dos soldados mortos na Revolução Constitucionalista, onde teve a oportunidade de estar em contato com as mais reconhecidas companhias de teatro da época, incluindo a Companhia Arruda, de Sebastião Arruda (SABADIN, 2017, p. 35; SILVEIRA, 1981, p. 30; SOUZA, O., 2000, s.n.).

Entre 1935 e 1944, Mazzaropi viveu o auge de sua carreira no teatro, apesar das dificuldades financeiras acarretadas pela doença de seu pai. Constituiu sua própria companhia, a Trupe Mazzaropi, que excursionou por todo o interior de São Paulo, parte de Minas Gerais e do norte do Paraná, e construiu o Pavilhão Mazzaropi, “um barracão de tábuas corridas, coberto de lona, com cadeiras e bancos de madeira para a plateia, o chamado Teatro de Emergência” (SOUZA, O., 2000, s.n.). Após declínio financeiro, fundiu sua companhia com a de Nino Nello, ao lado de quem estreou no Cineteatro Oberdan, em São Paulo, dirigindo e protagonizando a peça *Filho de sapateiro, sapateiro deve ser*, de João Batista de Almeida.

Já gozando de sucesso junto ao público, estreou no programa *Rancho Alegria*, na Rádio Tupi de São Paulo, que também foi adaptado para a televisão em 1950, ano em que as transmissões televisivas tiveram início no Brasil. Mazzaropi conquistou o público da Rádio e da TV Tupi de São Paulo e Rio de Janeiro. Permaneceu na emissora até 1954, pouco depois de iniciar – em 1951, na Companhia Cinematográfica Vera Cruz – sua carreira bem sucedida no

cinema, que incluiu também a criação de sua própria produtora, a Produções Amácio Mazzaroppi – PAM Filmes.

A incursão de Mazzaroppi no universo cinematográfico teve início com *Sai da frente* (Abílio Pereira de Almeida, 1952) e foi seguida por *Nadando em dinheiro* (Abílio Pereira de Almeida e Carlos Thiré, 1952). No entanto, o tipo caipira que projetou Mazzaroppi no teatro, rádio e televisão não foi levado a nenhum desses filmes. Isso ocorreu somente a partir de *Candinho* (Abílio Pereira de Almeida, 1954), longa-metragem em que o ator começou a explorar na tela a personagem caipira que desenvolvera até aquele momento (SABADIN, 2017, p. 37-38). Porém,

é em seu sexto longa como ator – *Chico Fumaça* (Vitor Lima, 1956) – que Mazzaroppi finalmente consegue imprimir nas telas a composição do caipira que já vivia, há tempos, em outras formas de manifestações artísticas. Neste filme já é possível visualizar claramente o futuro Jeca Tatu, seja em seus trejeitos, roupa, modo de andar e comportamento, como em sua vivência rural (SABADIN, 2017, p. 39).

Em 1959, estreou *Jeca Tatu*, produzido por sua própria companhia. Sob créditos que declaravam no início do filme que a obra fora baseada no conto *Jeca Tatuzinho*, cujos direitos autorais foram cedidos pelo Instituto Medicamenta Fontoura (PEREIRA, 2003, p. 104). A partir desse filme, um diálogo com o caipira criado por Monteiro Lobato foi estabelecido, mas não se pode dizer que Mazzaroppi foi absolutamente fiel ao Jeca de Lobato.

O Jeca-Mazzaroppi é uma síntese audiovisual das formas de representação do caipira, desde a iconografia de almanaques de farmácia à tradição teatral e circense: indolente, simples e conformado, mas também manhoso, astuto e valente quando necessário, além de honesto, sempre. Mas, nos seus dramas, seu “Jeca” é uma contraposição, sob alguns aspectos, daquelas formas de representação. Ele vive no liame do contraste entre o mundo moderno-urbano e conservador-rural (ABREU apud PEREIRA, 2003, p. 104).

Mazzaroppi contabilizou 32 longas-metragens em sua filmografia. Em 17 deles, o caipira manteve-se como protagonista e essa representação do homem rural criada no campo do audiovisual colaborou fortemente para a construção dessa figura no imaginário brasileiro. Cabe, porém, observar que o ator também interpretou outros tipos ao longo de sua carreira no cinema. Dentre seus oito primeiros filmes, por exemplo, apenas dois (*Candinho* e *Chico Fumaça*) apresentam as características do caipira típico que foi construído pelo ator. Os demais são homens simples, de classe social menos favorecida, mas não necessariamente de áreas rurais (SABADIN, 2017, p. 44).

Ainda sobre Mazzaropi, Silveira (1981, p. 30) afirma que o ator foi habilidoso na transposição do caipira concebido nos palcos teatrais para o cinema, meio em que se exige certo comedimento interpretativo e visual. Isentou-se dos exageros de Genésio de Arruda e adotou postura simples e simpática, preocupando-se em preservar a empatia com o público e defender a situação humana sem perder a comicidade. Pereira (2003, p. 105), no entanto, argumenta que é possível aceitar que Jeca-Mazzaropi seja uma representação caricatural, uma vez que está ligada aos processos de produção, circulação e consumo da indústria cultural. Do mesmo modo, é cabível aceitar que os valores e dramas de Jeca-Mazzaropi encontram eco na cultura caipira e traduzem uma realidade humana característica do processo de urbanização do país, especialmente do estado de São Paulo, onde a maioria de seus filmes foram ambientados.

3.2 O caipira na teledramaturgia

Antes de avançarmos na análise do caipira de *Êta mundo bom!*, cabe-nos fazer um aparte sobre a presença dessa figura na teledramaturgia. Por meio da análise de sinopses de telenovelas, minisséries e seriados disponíveis em livros e sites³⁵, fizemos uma busca por personagens descritos como caipira, caboclo, sertanejo, camponês e demais termos utilizados para se referir ao homem rural com o objetivo de identificar outras representações do caipira, prioritariamente em telenovelas, a fim de observar possíveis relações com esse tipo de personagem construído nas tramas de Walcyr Carrasco.

Foram analisadas sinopses de produções de oito emissoras – Rede Tupi, TV Excelsior, Rede Record, Rede Globo, TV Cultura, TV Manchete, Rede Bandeirantes e SBT – veiculadas no período de 1963 a 2018 e, apesar da presença do homem rural em uma série de produtos, não identificamos personagens cujo perfil físico e personalidade se aproximem do caipira que habita o imaginário brasileiro, especialmente representado pelo Jeca Tatu de Mazzaropi.

São raras as histórias ambientadas no interior paulista e que se passam entre as décadas de 1920 e 1960, período em que a cultura caipira ganhou visibilidade dentro de um contexto de rápida e intensa urbanização das cidades. Isso ajuda a explicar a ausência do caipira do tipo Jeca Tatu na galeria de personagens da teledramaturgia. Outro fator que deve ser considerado é a frequente predileção pelo herói que sustenta atributos como a força física e a virilidade. Nesse sentido, o homem rural tende a ser mais representado pelo boiadeiro que pela figura do

³⁵ Pesquisas realizadas nos livros *Memória da telenovela brasileira*, de Ismael Fernandes, e *Guia ilustrado TV Globo: novelas e minisséries*, do Projeto Memória Globo, e nos sites www.teledramaturgia.com.br e memoria.globo.com.

simples camponês, tal qual ocorre em *Bicho do mato* (Rede Globo, 1972), cuja sinopse apresenta o protagonista Juba (Osmar Prado) como um “ímpetuoso caipira” que cresce livre e sem instrução (GUIA, 2010, p. 58). Por essa leitura, poderíamos imaginar que a personagem tenha algumas das características que encontramos no Jeca de Mazzaropi, como a ingenuidade, a vida pacata, o sotaque marcado pelo “r” retroflexo e as vestimentas puídas. No entanto, de acordo com a própria chamada da novela, Juba é um jovem “forte como um machado castigando a madeira” (BICHO, 1972). O personagem é apresentado como um homem inquieto e corajoso, que veste roupas de boa aparência (Figuras 27 e 28) e que não tem o sotaque característico do caipira de Mazzaropi.

Figuras 27 e 28 – Juba, protagonista de *Bicho do mato* (1972), em duas situações



Fonte: Memória Globo (disponível em: <https://glo.bo/2JXDIT9>)

Em contrapartida, a moça caipira que se verá mais adiante em *Êta mundo bom!* encontra certos precedentes em Zuca (Glória Pires, na versão de 1979, e Vanessa Giácomo, no *remake* de 2004), protagonista de *Cabocla* (Rede Globo, 1979 e 2004), novela ambientada na zona rural da década de 1920. O sotaque com “r” retroflexo e trajes confeccionados em chita e algodão floridos (Figuras 29 e 30) dão a tônica na composição da personagem e correspondem a características que podem ser observadas em Mafalda, de *Êta mundo bom!* e Mirna, de *Alma gêmea*, as moças caipiras das novelas de Walcyr Carrasco.

Figura 29 – Zuca, protagonista de *Cabocla*, na versão de 1979



Fonte: Memória Globo
(disponível em: <https://glo.bo/32Xebvg>)

Figura 30 – Zuca, protagonista de *Cabocla*, na versão de 2004



Fonte: Memória Globo
(disponível em: <https://glo.bo/2LLnHfV>)

As diferentes representações do homem rural – caipira, boiadeiro, *cowboy*, boia-fria, entre outros – no audiovisual é um vasto campo de pesquisa; não pretendemos aqui analisar em detalhes cada uma delas. Nosso intuito era apenas identificar personagens caipiras³⁶ – e aqui consideramos a definição formulada por Antonio Cândido, já apresentada no início deste capítulo – que pudessem, de alguma forma, assemelhar-se aos tipos que fazem parte de *Êta mundo bom!* e de outras novelas escritas por Carrasco.

Nesse sentido e tendo em perspectiva o resultado proveniente dessa primeira investigação, consideramos que, no campo da teledramaturgia brasileira, o estereótipo³⁷ do caipira construído por Mazzaropi a partir de Jeca Tatu encontra maior identificação nas personagens rurais escritas por Walcyr Carrasco.

3.3 Candinho e família em cena: a personagem caipira de Walcyr Carrasco

A construção de uma personagem de televisão não é trabalho de um indivíduo apenas; é, sem dúvidas, o resultado de um esforço coletivo do qual fazem parte o autor, o ator, o diretor, o figurinista e uma série de outros profissionais, como veremos mais a frente. Assim, é importante clarificar que, no contexto deste estudo, quando usamos termos como “a

³⁶ Foram consideradas “caipiras” as personagens de telenovelas cuja ambientação geográfica indicada na sinopse estivessem dentro dos limites do que Joaquim Ribeiro chamou de Paulistânia, sobre o qual falamos na página 59 deste estudo. Utilizou-se também como critério as narrativas localizadas temporalmente entre a década de 1920 e 1960, período em que a cultura caipira ganhou visibilidade no contexto de urbanização das cidades.

³⁷ Nesse contexto, entendemos por estereótipo a “ideia, conceito ou modelo que se estabelece como padrão” (<https://dicionario.priberam.org/estereotipo>). Não pretendemos abordar nesse instante a estereotipia no campo dos preconceitos.

personagem caipira de Walcyr Carrasco”, “o caipira escrito por Walcyr Carrasco” ou outros similares, o que propomos é a noção de uma construção inicial, primária, da personagem caipira como resultante da imaginação do autor. Para nós, é ele que “desenha um esquema de ser humano; preenche-o com as características que lhe são necessárias, dá-lhe as cores que o ajudarão a *existir*, a ter foros de verdade” (PALLOTTINI, 2015, p. 25, grifo do autor).

Pensar o papel do autor sob essa perspectiva é o que nos permite visualizar a personagem caipira como elemento fundamental e indispensável para a consolidação, em *Êta mundo bom!*, de um modelo narrativo de novelas das seis escritas por Carrasco. Seria, assim, o auge do caipira nos folhetins do autor, ou seja, o exercício da plena potência da personagem, que pode ser definida como o elemento da narrativa que “conduz a ação, produz o conflito, exercita a sua vontade, mostra seus sentimentos, sofre por suas paixões, torna-se ridículo na comédia, patético na tragédia, ri, chora, vence ou morre” (PALLOTTINI, 2015, p. 23-24).

Todas as personagens de uma narrativa têm a responsabilidade de fazê-la avançar; umas mais, outras menos, dependendo da amplitude de sua participação na história. Em *Êta mundo bom!*, o núcleo caipira é preponderante aos demais e, diretamente ligado ao protagonista, assume papel central no folhetim. Além de Candinho, integram esse núcleo outros dez personagens: Cunegundes, Quinzinho, Eponina, Filomena, Mafalda, Zé dos Porcos, Quincas, Manuela, Dita e Dr. Josias. Apesar de que todos eles tenham algum grau de semelhança com personagens caipiras de outras novelas escritas por Carrasco, alguns se destacam nesta correlação. Por essa razão, selecionamos para análise três deles: Candinho, Eponina e Mafalda.

As tabelas 4, 5 e 6 a seguir ofereceram suporte a essa escolha a partir da visualização das características em comum de todos os personagens caipiras criados por Walcyr Carrasco.

Tabela 4 – Comparativo de personagens caipiras jovens e do sexo masculino criados por Walcyr Carrasco

Personagem	Petrúchio <i>O cravo e a rosa</i>	Januário <i>O cravo e a rosa</i>	Timóteo <i>Chocolate com pimenta</i>	Crispim <i>Alma gêmea</i>	Candinho <i>Éta mundo bom!</i>	Zé dos Porcos <i>Éta mundo bom!</i>	Quincas <i>Éta mundo bom!</i>
Características							
Orfão							
Atrevido							
Ingênuo							
Generoso							
Trabalhador							
Amor pelos animais							
Forte relação com a natureza							
Otimista							
Sentimental							
Machão							
Rude, grosseiro							
Intempestivo							
Preguiçoso							

Fonte: a própria autora

Tabela 5 – Comparativo de personagens caipiras jovens e/ou adultas do sexo feminino criadas por Walcyr Carrasco

Personagem	Lindinha <i>O cravo e a rosa</i>	Márcia <i>Chocolate com pimenta</i>	Dália <i>Chocolate com pimenta</i>	Mirna <i>Alma gêmea</i>	Mafalda <i>Êta mundo bom!</i>	Filomena <i>Êta mundo bom!</i>	Cunegundes <i>Êta mundo bom!</i>	Dita <i>Êta mundo bom!</i>
Características								
Moça jovem								
Persistente								
Ingênua								
Amor pelos animais								
Curiosa								
Atrevida								
Só pensar em se casar								
Órfã								
Prendada, trabalhadora								
Sonha com uma vida de luxo								
Ardilosa, manipuladora								
“Solteirona”								
Mal-humorada								

Fonte: a própria autora

Tabela 6 – Comparativo de personagens caipiras adultos e/ou da terceira idade criados por Walcyr Carrasco

Personagem	Neca <i>O cravo e a rosa</i>	Calixto <i>O cravo e a rosa</i>	Carmem <i>Chocolate com pimenta</i>	Margarido <i>Chocolate com pimenta</i>	Tio Nardo <i>Alma gêmea</i>	Eponina <i>Êta mundo bom!</i>	Manuela <i>Êta mundo bom!</i>	Dr. Josias <i>Êta mundo bom!</i>	Quinzinho <i>Êta mundo bom!</i>
Características									
Autoconfiante									
Generoso(a)									
Persistente									
“Solteirão”/“solteirona”									
Romântico(a)									
Trabalhador(a)									
Atrevido(a)									
Sábio(a)									
Lento, passivo									
Mal-humorado(a)									

Fonte: a própria autora

Ao analisar as tabelas anteriores, observamos que personagens³⁸ das diferentes novelas compartilham entre si determinadas características e, em alguns casos, até mesmo a função dramaturgica, ou seja, seu papel enquanto força específica num sistema de forças (SOURIAU, 1993, p. 52). Candinho reúne características experimentadas em Januário, de *O cravo e a rosa*, Timóteo, de *Chocolate com pimenta*, e Crispim, de *Alma gêmea*; Eponina aproxima-se de Calixto e Margarido, de *O cravo e a rosa* e *Chocolate com pimenta*, respectivamente; e Mafalda repete não apenas muitas características da personalidade de Mirna – a jovem caipira de *Alma gêmea* que só pensa em se casar –, como também sua busca incessante por um noivo.

Vejamos a seguir essas correlações a partir da análise de Candinho, Eponina e Mafalda, personagens do núcleo caipira de *Êta mundo bom!*.

3.3.1 Candinho, o caipira otimista

O ponto de partida para a criação do personagem Candinho encontra-se no filme de mesmo nome protagonizado por Amácio Mazzaropi, ator e diretor que construiu no imaginário popular brasileiro a principal referência da representação do caipira no audiovisual. Nesse sentido, é fundamental compreender as similaridades entre o Candinho escrito por Walcyr Carrasco e o seu predecessor, interpretado por Mazzaropi.

A ingenuidade é a característica mais marcante no Candinho do cinema, tal qual ocorre no personagem de Voltaire. Mas, outros aspectos também sustentam a construção da personagem desde sua primeira aparição, já adulto: a preguiça, o chapéu de palha, as vestimentas já bastante gastas, os pés descalços, a moradia simples feita de barro e coberta por palha, a religiosidade, o trabalho no campo (SABADIN, 2017, p. 41-42), enfim, um conjunto de elementos que também aponta para a humildade como outra forte qualidade de seu caráter.

De outro lado, apesar de passar por situações que compartilham um alto grau de similaridade aos conflitos vividos pelo Candinho de Mazzaropi, o Candinho de *Êta mundo bom!* apresenta uma série de características que o diferenciam da personagem cinematográfica. Sua primeira aparição na versão adulta tem 12 segundos e, acompanhada por uma indicação de passagem de tempo, mostra o caipira tirando água de um poço; o suor lhe escorre pelo rosto, ele demonstra um leve cansaço (Figura 31), coloca seu chapéu, abraça e beija o burro Policarpo, finalizando a cena com um ar de satisfação. Diferentemente do filme, cuja primeira sequência

³⁸ Ana Francisca (Mariana Ximenes), a protagonista de *Chocolate com pimenta*, não foi considerada nesta análise pelo fato de que é somada ao núcleo caipira somente após a morte de seu pai. Além disso, a personagem não apresenta características que identificam o caipira como, por exemplo, o sotaque.

do personagem adulto mostra-o acordando, espreguiçando-se e arrumando-se vagarosamente até iniciar seu trabalho (Figura 32), em *Êta mundo bom!*, o protagonista descarta o estereótipo de caipira preguiçoso logo na primeira cena ao ser exibido em plena execução de uma tarefa que, ao que indica o suor que lhe escorre pelo rosto, é parte de um trabalho árduo e exaustivo.

Figura 31 – Primeira sequência de Candinho adulto em *Êta mundo bom!*



Fonte: *Êta mundo bom!*, capítulo 1 – Globoplay (reprodução)

Figura 32 – Primeira sequência de Candinho adulto no filme



Fonte: *Candinho* – Youtube (reprodução). Disponível em: <https://youtu.be/Zz9jMUde2GM>

Na sequência seguinte, numa inspiração clara no longa-metragem, ao ser chamado por Manuela ao trabalho, Candinho se apressa, esboçando um leve desespero em sua primeira fala no folhetim (“já é dia, minha Nossa Senhora”). Rapidamente, ele tenta livrar-se do mosqueteiro no qual está enrolado e, só depois de fazê-lo, consegue chegar à janela para responder à Manuela (Figura 33). Neste contexto, a pressa pode ser compreendida como ação que sustenta a inexistência da preguiça entre as características que formam seu caráter, delineando a construção de um caipira diferente para a telenovela.

Figura 33 – Candinho acorda com os gritos de Manuela



Fonte: *Êta mundo bom!*, capítulo 1 – Globoplay (reprodução)

Na relação com os animais, especialmente com o burro Policarpo, o Candinho de Carrasco continua a marcar diferenças em relação ao personagem do filme. Desde o início da novela, destaca-se o afeto – expresso num abraço apertado e num beijo logo na primeira aparição do personagem – que Candinho tem pelo amigo Policarpo (Figura 34).

Figura 34 – Candinho e o burro Policarpo



Fonte: *Éta mundo bom!*, capítulo 1 – Globoplay (reprodução)

Essa característica é reforçada durante outras seis aparições no capítulo um, a exemplo da cena em que Candinho recolhe ovos. Ao chegar no galinheiro, o caipira pede licença às aves, tem cuidado no trato com elas ao recolher os ovos e, ao notar que uma das galinhas não botou nenhum ovo, estabelece um preocupado diálogo sobre o fato: “oh, Etervina, que que foi? Nenhum ovinho hoje? Hã? ‘Ocê’ tá desgostosa da vida, é?!” (Figura 35). Em cena que retrata a mesma ação no longa-metragem, vemos uma atitude diferente no caipira, que procura arrancar o riso do espectador com um trato mais rude aos animais. Na primeira interação com uma galinha, ele a pega, chacoalha e, ao perceber que no ninho há um ovo bastante pequeno, solta a ave e ralha com ela (“Ocê num tem vergonha um galinhão desse tamanho botar um ovico?”) (Figura 36). Depois, dá um tapa num porco para tirá-lo do caminho, tira uma outra ave do ninho pelas asas e termina a cena acreditando que um ovo de pato foi botado por uma galinha, depois de trocar algumas palavras com ela (“tão pequenininha e um ovão grandão”).

É interessante notar que, apesar da novela ser ambientada na década de 1940, a diferença de comportamento entre um Candinho e outro revela a coerência das atitudes do caipira de *Éta mundo bom!* com o que se espera da sociedade em relação aos animais

atualmente. Cabe-nos ressaltar que não há sinais de maus tratos aos animais no filme. O que sugerimos nesta análise é que o comportamento do caipira da telenovela parece mais adequado à realidade atual, tendo em vista o modo como as pessoas passaram a tratar seus bichos de estimação (muitas vezes, comparando-os ao próprio ser humano), os mecanismos vigentes de proteção da fauna, que incluem a ação de organizações não governamentais – inexistentes na década de 1940 – e a própria legislação, além do recente fortalecimento do movimento vegetariano e vegano como forma de respeito integral aos animais. Nesse sentido, Candinho reflete a visão de Abreu (2001), para quem a personagem “poderia ser encarada como o olhar que determinada época ou determinada cultura projeta sobre si mesma” (ABREU, 2001, p. 63).

Figura 35 – Candinho conversa com galinhas em *Êta mundo bom!*



Fonte: *Êta mundo bom!*, capítulo 1 – Globoplay (reprodução)

Figura 36 – Candinho conversa com galinhas no filme



Fonte: *Candinho* – Youtube (reprodução). Disponível em: <https://youtu.be/Zz9jMUde2GM>

Se por um lado o Candinho da telenovela diferencia-se do mesmo personagem do filme pela intensidade com que se relaciona com o trabalho e com os animais – características que o acompanharão por toda a trajetória da narrativa –, de outro, a ingenuidade é um traço comum aos personagens do filme e da telenovela. Entretanto, merece atenção a característica que, algumas vezes, associa-se ao comportamento ingênuo de Candinho: no filme, essa ingenuidade é acompanhada por momentos de súbita esperteza que conferem comicidade ao personagem, como pode ser observado numa das cenas iniciais da trama em que, durante a ordenha, ele adiciona água ao balde de leite após um bezerro ter bebido metade do líquido que já havia tirado da vaca (Figura 37), mas não antes de certificar-se que não há ninguém por perto.

Figura 37 – Candinho adiciona água ao balde de leite



Fonte: *Candinho* – Youtube (reprodução). Disponível em: <https://youtu.be/Zz9jMUde2GM>

Na telenovela, o atrevimento associa-se à ingenuidade para ressaltar a comicidade do personagem. No capítulo um, esse traço na personalidade de Candinho pode ser percebido na primeira cena em que dialoga com Cunegundes, que sempre o rejeitou e o trata como empregado. Na cena, Manuela ordena que Candinho vá tirar leite da vaca. Candinho diz que a vaca Mimosa “há de dar leite pra dona boca de fogo que come, dorme, dorme, come”. Irritada, Cunegundes surge em cena. Escuta-se uma trilha sonora incidental hilariante. Ao abrir uma janela, ela diz que ouviu o comentário de Candinho, que não lhe dá “do bom e do melhor” para ouvi-lo falar mal dela pelas costas e ordena que não a chame mais por aquele apelido. Ele responde prontamente: “é que o povo apelida e gruda nos ‘ouvido’; eu não falo por mal nem pelas costas não; eu falo debaixo da janela”. Cunegundes (Elizabeth Savala) o manda trabalhar e frisa que ele tem uma vida boa, ao que ele novamente responde, sem nenhum filtro: “eeee vidão, trabalhar sem receber um tostão”. Cunegundes o manda se apressar. Aumenta trilha sonora incidental. Fim da cena.

Observa-se, assim, que Candinho não se resume em ser uma cópia do que se vê no filme. Vemos no caipira uma reconfiguração da personagem para torná-la adequada ao tipo de produto audiovisual, ao seu horário de exibição e até mesmo ao atual contexto social.

Um segundo olhar para Candinho deve ser feito à luz das próprias novelas escritas por Walcyr Carrasco para a faixa das 18h. A presença recorrente de um núcleo caipira nessas novelas³⁹ nos permite analisar o quanto outros personagens caipiras emprestam à construção da personalidade do protagonista de *Êta mundo bom!*. Nesse sentido, identificamos dois personagens que guardam semelhanças com a personalidade de Candinho: Januário, de *O cravo e a rosa*, e Timóteo, de *Chocolate com pimenta*.

Januário (Taumaturgo Ferreira) é um dos cinco integrantes do núcleo caipira de *O cravo e a rosa* e, dentre as personagens masculinas, é o que mais se assemelha ao caipira que se construiu no imaginário popular brasileiro. Empregado da fazenda de Petruccio (Eduardo

³⁹ Exceto em *A padroeira* (2001).

Moscovis), é apaixonado por Lindinha (Vanessa Gerbelli), que aproveita-se dos sentimentos do caipira para ajudá-la em planos de separar Petrushio de sua esposa Catarina (Adriana Esteves). Januário não tem sua origem conhecida até ser encontrado pelo pai, Joaquim (Carlos Vereza), um homem muito rico.

O personagem reúne algumas das principais características pelas quais o caipira ficou conhecido na primeira metade do século XX: homem de sotaque carregado, de modos brutos, vagaroso e ingênuo (Figura 38). A cena em que Joaquim revela a Januário ser seu pai demonstra o alto grau de ingenuidade e simplicidade do caipira que, mesmo sabendo sobre as condições financeiras do homem, diz não poder ser seu filho porque ele próprio não tem cara de rico:

JANUÁRIO: ‘Oia’, o senhor nem sabe da alegria que eu havia de ter se eu sabia que tinha um pai, mas eu nunca tive pai não. Eu sou ‘fio’ de muitos ‘memo’ [...] Minha mãe era da vida ‘memo’, eu sempre ‘sube’, [...] ‘Oia’ eu! Eu ‘num’ tenho cara de rico não!
(O CRAVO, 2013, cap. 47)

Entretanto, após aceitar que Joaquim é seu pai, Januário vai morar com ele e, na tentativa de vestir-se melhor, suas roupas ganham cores exageradas e um caráter extravagante (Figura 39). A mudança de guarda-roupa é um dos símbolos mais visíveis da transição de Januário de um lugar modesto para um ambiente de conforto e riqueza, e todas as situações que o colocam em contraste com a dita elegância e bons modos dos cidadãos da alta sociedade urbana são construídas para provocar o riso do telespectador através de uma atitude mais comum entre os cidadãos: a ridicularização do caipira.

Figuras 38 e 39 – Januário antes e depois de se tornar rico em *O cravo e a rosa*



Fonte: *O cravo e a rosa*, capítulo 47 e 54⁴⁰ – Globoplay (reprodução)

⁴⁰ Os capítulos de *O cravo e a rosa* utilizados na análise desta pesquisa foram extraídos da versão exibida no *Vale a pena ver de novo*, exibida de 05/08/2013 a 17/01/2014.

Em contrapartida ao visual, o autor lança mão de um outro recurso que provoca emoções no campo do afeto em quem assiste às cenas do caipira. Trata-se da inserção de um filhote de porco como animal de estimação de Januário (Figura 40), um presente oferecido por Lindinha. Assim, se de um lado as roupas colocam Januário no lugar do ridículo, a relação que é estabelecida entre ele e a porca posiciona o caipira no lugar do afeto, da pureza e da bondade, promovendo um jogo de equilíbrio piedoso entre a personagem e o telespectador.

Figura 40 – Januário e a porca Lindinha



Fonte: *O cravo e a rosa*, capítulo 69 – Globoplay (reprodução)

Reflexos de ambos os fatos podem ser observados em Candinho, de *Éta mundo bom!*. Quando encontra sua mãe biológica, o caipira descobre que ela vive em ótimas condições financeiras. Anastácia (Eliane Giardini), a mãe, obviamente o convida para morar com ela em sua mansão e se oferece para comprar roupas novas para o filho, afinal o guarda-roupa do caipira é escasso. Até que Candinho finalmente vista suas roupas novas, explora-se, em ao menos três diferentes cenas ao longo de três capítulos, as preferências singelas do caipira em diálogos marcados por frases como “eu ‘num’ quero luxo não”. Porém, com exceção de Sandra (Flavia Alessandra), a vilã da trama, a relação de Candinho com os demais personagens que estão ao seu redor, diferentemente do que ocorre com Januário – que sem perceber, alimenta o desdém de seus interlocutores, especialmente, o de sua irmã –, é marcada pela empatia e pela compaixão, como na cena em que, finalmente, Candinho experimenta as roupas novas e não gosta do tamanho. Numa sala na casa de Anastácia, Pirulito e Candinho estão reunidos com o alfaiate para a prova de roupas. Pirulito já está vestido com sua roupa nova, enquanto Candinho

experimenta o seu terno, que tem mangas e barras muito mais compridas do que ele costuma usar. Anastácia entra na sala e a cena transcorre com o seguinte diálogo:

ANASTÁCIA: Candinho, Pirulito, gostaram dos novos ternos?
 PIRULITO: Eu ‘tô’ chique!
 ALFAIATE: Ficou elegante, garoto! (para Anastácia) Dona Anastácia, acabei fazendo à pressas porque foi o que me pediram. (Para Candinho) Mas, e você Candinho? Gosta?
 Candinho olha a si próprio.
 CANDINHO: ‘Óia’, as ‘manga’ e as ‘perna’ ‘tá’ cumprida por demais.
 ALFAIATE: Estão no comprimento que a moda dita.
 CANDINHO: Eu prefiro mais curto. Pra ‘mode’ as ‘carça’ ‘num’ ‘arrastá’ no chão.
 ALFAIATE: Ah, neste caso percebi que você prefere o estilo pula-brejo (ri com controle, sem ironia).
 CANDINHO (irritado): Quê?!
 PIRULITO: Candinho sempre vestiu assim.
 ANASTÁCIA: Não, neste caso não há de mudar. Por favor, senhor alfaiate, o senhor coloque o terno e a camisa no tamanho que ele preferir.
 ALFAIATE: Se puder trabalhar aqui mesmo, faço num zaz-traz.
 CANDINHO: O senhor fica à vontade que eu vou usar os ‘terno’ hoje a noite, tá, que eu quero ficar chique por demais.
 Candinho estica o braço para que o alfaiate comece seu trabalho.
 Fim da cena.
 (ÊTA, 2016, cap. 81)

Observa-se neste caso que, apesar do riso controlado do alfaiate no momento em que faz um comentário sobre o “estilo pula-brejo”, a construção geral da cena não está voltada à ridicularização do caipira, mas à provocação do riso terno a respeito da ingenuidade e simplicidade da personagem. A intenção dos interlocutores é séria, não expressa desprezo pelas preferências de Candinho e o próprio figurino contribui para dar o tom da cena: a opção pelas roupas em tons claros (Figura 41) como as que o caipira já usava antes de se tornar rico, mantém a atenção dos telespectadores voltada ao vestuário do caipira apenas quando esse assunto é explicitamente abordado no diálogo das personagens, ao contrário do que ocorre com Januário, que chama a atenção para si justamente pela combinação extravagante de cores em suas roupas, fazendo-o destoar de todo o resto (Figura 42). Trata-se, portanto, de lugares cômicos distintos; em *O cravo e a rosa*, a intenção é rir *do* caipira e, em *Êta mundo bom!*, rir *com* o caipira.

Figura 41 – Candinho, em *Êta mundo bom!*

Fonte: *Êta mundo bom!*, capítulo 2
Globoplay (reprodução)

Figura 42 – Januário, em *O cravo e a rosa*

Fonte: *O cravo e a rosa*, capítulo 72
Globoplay (reprodução)

Já a relação de Candinho com seu animal de estimação é explícita desde o princípio da novela; faz parte de sua personalidade o afeto que tem pelos bichos e guarda ainda mais semelhança com Timóteo, do núcleo caipira de *Chocolate com pimenta*.

Timóteo (Marcello Novaes) é um dos cinco integrantes do núcleo caipira da trama protagonizada por Ana Francisca (Mariana Ximenes). A família vive num sítio que fica nos arredores de Ventura, a cidade fictícia na qual está ambientada *Chocolate com pimenta*, supostamente localizada na região sul do país. Apesar disso, Timóteo foi construído como a típica representação do caipira do interior de São Paulo que se estabeleceu no cinema nas décadas de 1960 e 1970.

Assim como Januário, Timóteo é ingênuo e de modos brutos, motivo pelo qual é frequentemente criticado por sua prima Márcia (Drica Moraes), a mulher caipira que pensa ser elegante. Entretanto, duas características da personalidade de Timóteo o aproximam mais de Candinho que de Januário: a generosidade e o amor pelos animais. A generosidade fica explícita logo no início da novela, quando sua prima Ana Francisca chega ao sítio após a morte do pai. Timóteo cede sua própria cama e passa a dormir no curral para que Ana seja bem-recebida e tenha conforto. Atitudes como essa são frequentes ao longo de toda a trama, o que reforça o caráter de bom homem de Timóteo.

Também o amor pelos animais é introduzido no princípio da história. Assim como Candinho, que tem no burro Policarpo um amigo confidente (Figura 43), Timóteo tem uma relação leal com sua vaca Estrela (Figura 44), a quem confia seus segredos. Reproduz, assim, o tipo de relação que Januário estabelece com sua porca Lindinha, porém Timóteo exprime seus sentimentos em relação ao animal de modo mais intenso, o que contribui para reafirmar a ingenuidade da personagem, atribuindo-lhe até mesmo traços de uma personalidade infantil.

Figura 43 – Candinho e o burro Policarpo



Fonte: *Êta mundo bom!*, capítulo 2
Globoplay (reprodução)

Figura 44 – Timóteo e a vaca Estrela



Fonte: *Chocolate com pimenta*, capítulo 176
Globoplay (reprodução)

Tendo em perspectiva o conjunto de características que definem Januário, Timóteo e Candinho, é possível visualizar uma espécie de aperfeiçoamento de um personagem para outro: Candinho reúne características selecionadas dos outros dois caipiras e, ao intensificá-las e consolidá-las em si, acaba por tornar-se a representação mais madura do caipira escrito por Carrasco, garantindo-lhe, inclusive, a robustez necessária à função dramática desempenhada pelo protagonista.

3.3.2 Eponina, a caipira solteirona

Eponina (Rosi Campos) é uma mulher madura. Não se sabe exatamente sua idade, mas sua aparência sugere algo em torno de 50 anos. Apaixonada pelo professor Pancrácio (Marco Nanini), passa a vida esperando que ele volte à Piracema para se casar com ela, o que não acontece. Por isso, carrega nas costas um preconceito comum às mulheres em sua condição na época em que se passa a novela e é, frequentemente, resumida em uma palavra: solteirona. Sua existência na trama está diretamente associada ao protagonista: Eponina é a responsável pela adoção e pela criação de Candinho, contrariando sua cunhada Cunegundes. Quando Candinho é expulso da fazenda, Eponina é quem lhe entrega o medalhão que contém uma foto de sua mãe biológica e sugere que o rapaz possa encontrá-la. Trata-se, portanto, de uma espécie de protetora do rapaz, a única referência mais próxima do que seria uma mãe para o caipira.

Diferentemente de Neca (Ana Lucia Torre), de *O cravo e a rosa*, a “solteirona” infeliz que abriu mão da própria vida para se dedicar à família de Petrúchio (Eduardo Moscovis), seu patrão, Eponina não é amargurada por não ter se casado. Ao contrário, mantém a esperança e sustenta uma sólida autoestima, perceptível ao público em diálogo com sua chorosa sobrinha Mafalda (Camila Queiroz), ainda nos primeiros capítulos da história.

EPONINA: ‘Ocê’ ‘tá’ chorando. Que foi que aconteceu?
 MAFALDA: A mãe magoou eu. Disse que eu só penso em casar, tia.
 EPONINA: ‘Mafarda’, você não teve sorte. Não nasceu com a minha beleza.
 MAFALDA: ‘Ocê’ nem casou, tia!
 EPONINA: Eu não casei porque não quis, mas tenho esperança no professor Pancrácio. Agora ‘ocê’ ‘tá’ ficando ‘veia’, não tem marido...
 MAFALDA: Nem pretendente.
 EPONINA: Óia, tem uma coisa que eu não fiz porque não carecia, mas no seu caso que é difícil, eu ‘aconselho’.
 MAFALDA: Ah tia, se a senhora ajuda eu, eu hei de ser grata por toda minha vida.
 Eponina pega um Santo Antonio e entrega a Mafalda.
 [...]
 (ÊTA, 2016, cap. 8)

Assim como Candinho, Eponina é ingênua e tem bom coração. Autoconfiante, recusa-se a aceitar os casamentos que lhe são arranjados por sua cunhada Cunegundes, que está sempre interessada em usá-la como moeda de troca para melhorar as condições financeiras da família. Apesar de “solteirona”, ela própria deseja escolher um marido, mesmo já sendo considerada velha para conquistar um pretendente. Esse objetivo é complementado por um outro: conhecer o “cegonho”, uma metáfora utilizada por Cunegundes para referir-se à genitália masculina.

As motivações de Eponina são parecidas com as de Calixto (Pedro Paulo Rangel), de *O cravo e a rosa*, e de Margarido (Osmar Prado), de *Chocolate com pimenta*, ambos caipiras, de meia idade e também “solteirões” (Figura 45). Tais semelhanças permitem-nos realizar aproximações entre eles, de modo a identificar possíveis contribuições de Calixto e Margarido à construção de Eponina e à função dramaturgica que lhe cabe na narrativa. Para isso, tomaremos como base um evento narrativo comum aos três personagens: a noite de núpcias de cada um deles.

Figura 45 – Eponina, Calixto e Margarido (da esquerda para a direita)



Fonte: *Êta mundo bom!*, *O cravo e a rosa* e *Chocolate com pimenta*, capítulos 142, 119 e 159 respectivamente – Globoplay (reprodução)

Em *Éta mundo bom!*, capítulo 142, Eponina aguarda o marido no quarto vestida com uma camisola especial para a noite de núpcias, enquanto acende uma vela. Pandolfo chega e pede que ela vire-se para que ele coloque o pijama. Ela acata o pedido, afirmando que aquele gesto deve existir para manter o respeito entre o casal. Cobre o rosto com um travesseiro e evoca Santo Expedito. A trilha sonora hilariante ao fundo dá o tom da cena. Eponina promete afogar o Santo num poço, caso ele não realize “o milagre”. O milagre ao qual ela se refere é o “voo do cegonho”, uma metáfora para a relação sexual do casal. Já vestido com seu pijama, Pandolfo anuncia que está pronto e diz que a mulher já pode vê-lo. Eponina está apreensiva e Pandolfo, muito sério. Eles travam um breve diálogo sobre quem apagará a luz. Pandolfo se responsabiliza pela tarefa, enquanto Eponina deita-se e se cobre. As notas graves de um saxofone se sobressaem na trilha musical ao fundo, provocando um clima de tensão e apreensão que reforçam o estado emocional de Eponina. A trilha volta a um tom divertido, ressaltando a intenção cômica da cena. Pandolfo senta-se à cama e, sem demora, lança-se sobre a esposa. Corta-se para o corredor externo ao quarto do casal, onde toda a família tenta escutar por trás da porta o que está acontecendo entre os recém-casados. Ouve-se um galo cantar. Corta-se para a área externa da casa, onde ocorre um rebuliço entre os animais da fazenda. Galinhas cacarejam, patos grasnam, porcos grunhem, cavalos relinham e a trilha divertida aumenta em sintonia com os animais. Corta-se para o interior da casa, onde a família comemora efusivamente o “voo do cegonho” enquanto lida com perguntas de Mafalda – a mais jovem caipira da família – sobre o que o casal possa estar fazendo. Fim da cena.

Na cena descrita, a inocência de Eponina transita para o desejo que a personagem mal sabe denominar. O uso da metáfora simplifica o ato sexual e o território desconhecido no qual Eponina está prestes a entrar resulta na tensão e na apreensão da caipira, transformando-se num jogo cômico que se acentua com a extensão da metáfora através da ação dos animais. Revela-se, portanto, uma situação engraçada, cuja função narrativa é prover alívio cômico à trama.

Mas, como poderia o sexo ser o cerne de uma cena cuja função é provocar o riso se ainda na sociedade contemporânea há constrangimento ao se falar sobre esse assunto?

Para Resende (2017, [s.n.]), “o emprego da metáfora busca propor um enquadramento ideal para abordar o tema do sexo com moças virgens”. Nesse sentido, a comicidade não está na abordagem do tema, mas nas formulações fantasiosas que a personagem faz a respeito do assunto, no constrangimento que gera em outros personagens que já têm experiência sexual e que sabem que essas formulações são irreais, e nas confusões que decorrem das interações a respeito do assunto. Na cena descrita acima, esses elementos são evidenciados quando Eponina menciona o milagre, isto é, o “voo do cegonho”; nos questionamentos de Mafalda sobre o que

a tia possa estar fazendo no quarto; no alvoroço causado pelos animais, uma segunda metáfora para o “voo do cegonho” ou a concretização do ato sexual entre Eponina e Pandolfo.

Em *O cravo e a rosa*, capítulo 119⁴¹, a primeira noite de Calixto com sua esposa Mimosa (Suely Franco) mantém o mesmo padrão narrativo. Vejamos a descrição da cena.

Mimosa está sentada sobre a cama, já vestida com sua camisola especial de núpcias. Sem graça e sentado num banco de frente a ela, Calixto fala sobre Petrucchio, quando é interrompido por Mimosa, que diz que não se casou para falar sobre o patrão de Calixto. Trilha sonora romântica bem discreta ao fundo. Fogosa, ela se levanta e começa acaricia-lo, enquanto fala sobre o que está sentindo. Apreensivo, ele foge e sugere que ela tome um chá para dormir e diz que eles podem conversar no dia seguinte. Séria, Mimosa volta para a cama e ordena que ele apague a luz. Ele insinua que é cedo e ela sobe o tom de voz, dizendo que ficará vermelha se ele não apagar a luz. Calixto obedece, tira as botinas e pede que Mimosa o deixe acender as velas. Ela responde que não quer nenhuma luz e se atira sobre ele. Os dois caem na cama. Corta-se para o exterior da casa, onde patos grasnam, porcos grunhem, cavalos relinham. Ouve-se o grito de Mimosa se sobrepôr ao rebuliço dos animais. Fim da cena.

Assim como na noite de núpcias de Eponina e Pandolfo, a relação sexual propriamente dita é omitida; utiliza-se o rebuliço dos animais como metáfora para a ação. Ao contrário do que se espera, não é a mulher que está apreensiva com a primeira noite do casal, mas sim o homem, fato que aproxima Calixto de Eponina no que diz respeito à função dramaturgica da personagem. Em ambos os casos, eles estão a serviço da construção do cômico, que se sustenta no aparente desespero dos personagens diante do parceiro fogoso e da relação sexual que está prestes a se concretizar. Nota-se ainda que, apesar de Calixto afirmar já ter tido experiências sexuais (em conversa com Petrúchio em outros capítulos da novela), seu comportamento é muito semelhante ao de Eponina, o que sugere uma relação de herança entre as personagens, isto é, Eponina parece herdar de Calixto determinadas atitudes, comportamentos e, acima de tudo, a mesma função dramaturgica no núcleo caipira.

Os mesmos padrões também são observados em *Chocolate com pimenta*, capítulo 182, apesar da situação não ocorrer exatamente na noite de núpcias. Na cena, Mocinha (Denise Del Vecchio) e Margarido estão em seu quarto. Ele está deitado sobre a cama, recuperando-se de um deslocamento na coluna ocorrido na noite de núpcias, que o impediu de ter sua primeira relação sexual com a esposa. Em repouso, Margarido come chocolates. Mocinha também prova os chocolates e tem uma espécie de reação a eles: começa a ter um ataque de desejo e se joga

⁴¹ Versão exibida no *Vale a pena ver de novo*, de 05/08/2013 a 17/01/2014.

sobre Margarido, que tenta se desvencilhar da mulher, mas não consegue. Os objetos que estão no quarto começam a tremer, seguidos pelas paredes. Parece haver um terremoto na casa. As pessoas que estão dispersas pelo sítio escutam os gritos de Margarido e Mocinha e correm para a sala da casa para saber o que está acontecendo, mas são impedidos por Carmem (Laura Cardoso), a mãe de Margarido, de entrarem no quarto do casal. Todos discutem sobre o que está ocorrendo e Carmem usa uma metáfora para explicar a situação: Mocinha é como uma panela que estava tampada, fervendo, de repente, algo destampou a panela. Enquanto Carmem diz que tudo ficará calmo mais tarde, escutam-se os gritos do casal e a casa continua a tremer. Trata-se, portanto, de uma metáfora para explicar a concretização do primeiro ato sexual do casal, nos mesmos moldes do que ocorre com Eponina e Pandolfo, e Calixto e Mimosa.

A partir dessa descrição, é possível fazermos a correlação entre Eponina e Margarido, assim como fizemos com Eponina e Calixto. Os dois personagens compartilham as mesmas características na construção da cena: estão apreensivos com a possibilidade do ato sexual e são tomados pela iniciativa de seus parceiros. Apesar de Margarido já ter sido casado (ele é viúvo) e de ter partido dele toda tentativa de beijo pré-casamento e aproximação na noite de núpcias, é interessante notar que a cena em questão, resultado da soma da interrupção da noite de núpcias do casal com um ataque de desejo em Mocinha provocado por um chocolate, é realizada para colocar Margarido em situação que sugere passividade, apreensão e tentativa de fuga da situação, de modo que sua experiência torna-se ainda mais parecida a de Eponina.

Diante da análise dessas cenas, é possível estabelecer uma relação de descendência entre as personagens analisadas, ou seja, apesar de Eponina ser uma personagem feminina e ter qualidades ligeiramente diferentes das de seus antecessores masculinos (autoestima e autoconfiança, por exemplo), a caipira herda deles o arco narrativo e a função dramática, o que também pode ser sustentado pelo fato de que todos eles são coadjuvantes que desempenham papel de proteção dos protagonistas: Eponina é a responsável pela adoção e criação de Candinho, Margarido é o tio que acolhe Ana Francisca como filha após a morte do pai da moça e Calixto é o empregado da fazenda de Petruccio que viu o menino crescer e o trata como filho. Nesse sentido, é possível atribuir à essas personagens a função dramática que Souriau definiu como “Lua ou Espelho de Força”, ou seja, cabe a eles exercer o papel de “cúmplice, um co-interessado, um personagem em princípio alheio à relação temática dominante, mas que por alguma razão age de maneira a reforçar as potências do conflito, modificando o equilíbrio ou a dinâmica do sistema” (SOURIAU, 1993, p. 58).

Mas, em que medida Eponina modifica o equilíbrio de *Êta mundo bom!*?

Num primeiro momento, é com o incentivo dela que Candinho parte em busca da mãe biológica e, num segundo momento, é a intervenção da mesma personagem que proporciona o reencontro do caipira com sua verdadeira mãe. O mesmo ocorre com os demais personagens: Calixto fica ao lado de Petrúchio nas tentativas de evitar a perda da fazenda do patrão e Margarido acolhe Ana Francisca em sua casa, ficando ao lado da sobrinha quando ela perde sua fortuna por causa de um golpe e precisa reconstruir seu patrimônio.

Em síntese, podemos visualizar a correlação entre Eponina e seus antecessores como um processo de consolidação de um perfil de coadjuvante que se tornou peça-chave na construção do núcleo caipira enquanto recurso cômico da narrativa, e também como personagem que se transformou em elemento indispensável às ações do protagonista.

3.3.3 Mafalda, a moça caipira

Mafalda (Camila Queiroz) é filha de Cunegundes (Elizabeth Savalla) e de Quinzinho (Ary Fontoura). Apesar de não ter a idade revelada, subentende-se que a moça tem por volta de 16 anos, o que a coloca na posição da mais jovem caipira do núcleo rural de *Êta mundo bom!*. Ingênua e graciosa, está extremamente focada em conseguir um noivo, mas um detalhe em sua aparência é apontado pela mãe e pelo pai como um impeditivo para lhe arrumar um pretendente: a moça é considerada muito alta para os padrões da roça. No entanto, para surpresa da família, Romeu, um suposto homem rico, apaixona-se pela moça e ela por ele. Mais tarde, a família descobre que ele é um vigarista, Mafalda se decepciona e é consolada por Zé dos Porcos (Anderson Di Rizzi), um empregado da fazenda que ao vê-la triste por causa de Romeu, presenteia a menina com uma porquinha. Mafalda percebe que Zé dos Porcos também é apaixonado por ela. Forma-se, então, um triângulo amoroso em que cabe à mocinha caipira tomar a decisão sobre com quem se casará.

A ideia fixa de casar-se é motivação que se recicla entre as jovens moças das novelas escritas por Walcyr Carrasco. Em *O cravo e a rosa*, Bianca (Leandra Leal) compartilha do mesmo objetivo de Mafalda e é colocada em conflito de igual teor ao da caipira, o triângulo amoroso. Também em *Chocolate com pimenta* a obsessão da jovem Olga (Priscila Fantin) em casar-se é semelhante à motivação da moça caipira de *Êta mundo bom!*, no entanto, a personagem que mais se aproxima de Mafalda, seja pela semelhança na motivação, seja pelo perfil caipira, é Mirna, do núcleo rural de *Alma gêmea*.

Mirna (Fernanda Souza) e seu irmão Crispim (Emilio Orciollo Netto) são órfãos e vivem com o tio Bernardo (Emiliano Queiroz). Jovem graciosa e ingênua, sonha casar-se,

objetivo que é perseguido pela personagem ao longo de toda a história. O casamento ocorre, finalmente, no último capítulo da novela, após diversas tentativas mal sucedidas por conta do ciúmes de Crispim. Sua melhor amiga é a pata Doralice, a quem faz confidências.

Mirna e Mafalda não compartilham exatamente os mesmos eventos narrativos; enquanto a primeira passa por diversas tentativas frustradas de casamento, a segunda é parte de um triângulo amoroso do princípio ao fim da história. O que de fato aproxima as duas são os objetivos e a personalidade de cada uma, que de tão semelhantes, parecem ter sido construídas sob uma mesma fórmula. A observação das cenas descritas a seguir evidencia, a partir do afeto que cada uma sente por seus animais de estimação, os elementos comuns entre as personagens.

Em *Alma gêmea*, entre os capítulos 59 e 62, Mirna descobre que Crispim vendeu sua pata para um restaurante. De charrete, ela segue para a cidade acompanhada pelo tio. Mirna apressa o tio e declara que não perdoará o irmão se Doralice for assada. Correndo contra o tempo, ela afirma: “vamo sarvá a Doralice que ela é a mió amiga da vida deu!”. Ela e o tio chegam até o restaurante, onde está ocorrendo a noite de pré-inauguração do local. Mirna depara-se com uma bandeja que contém uma ave assada e deduz que é Doralice. Aos prantos, acusa o chefe de cozinha de ter assado a pata: “ocê assou a minha amiga? Assassino!”. Toma a bandeja da mão do chefe de cozinha e, chorando, pede perdão à suposta Doralice (Figura 46).

A presença de Mirna causa grande alvoroço no restaurante, até que ela descobre que a ave assada não é Doralice e que a pata fugiu. Finalmente, Mirna encontra Doralice prestes a ser morta para virar alimento para os hóspedes de uma pensão. Faz um escândalo dizendo que não podem matar a pata porque se trata de sua Doralice. Todos que estão na sala desconfiam que a ave realmente seja dela, mas Mirna diz ter certeza que é Doralice e pede que coloquem a pata sobre a mesa para que vejam como ela fica quieta porque gosta de sua presença. O patrão de Mirna chega à pensão, comove-se com o carinho da caipira pela pata, compra a ave e a presenteia. Mirna fica emocionada com o gesto, agradece o patrão e deixa a pensão com a pata no colo (Figura 46).

Em *Êta mundo bom!*, Mafalda passa por igual situação quando, durante o almoço de seu noivado com Romeu, depara-se com um porquinho assado (Figura 47). Pensando ser Lili, sua porquinha de estimação, ela deixa a mesa num rompante e, aos prantos, vai até Zé dos Porcos, condenando o empregado por ter permitido que a porca fosse assada: “Zé dos Porco, ocê é um assassino! Ocê matou a Lili pra assá! Ocê feriu meu coração”. Zé dos Porcos explica que Cunegundes ordenou que Lili fosse abatida e assada para o almoço de noivado, mas que ele a preservou e entregou outro porco em seu lugar. Ao descobrir que Lili está viva, Mafalda emociona-se com a atitude do rapaz e o agradece (Figura 47).

Figura 46 – Mirna e a pata Doralice, em *Alma gêmea*



Fonte: *Alma gêmea*, capítulo 62 – *Daily Motion* (reprodução, disponível em <http://bit.ly/2YZY2XO>)

Figura 47 – Mafalda e a porca Lili, em *Êta mundo bom!*



Fonte: *Êta mundo bom!*, capítulo 19 – *Globoplay* (reprodução)

Apesar de que os eventos narrativos descritos sejam extremamente compactos em *Êta mundo bom!* se comparado a *Alma gêmea* (na primeira, a sequência toda ocorre em um capítulo, na segunda, o conflito se estende por quatro capítulos até que Mirna recupere a pata), a situação em ambas as novelas expõe o grau de semelhança entre as personagens e nos permite pensar Mafalda como a recriação de Mirna em outra história e contexto.

3.3.4 O caipira em *Êta mundo bom!*: uma construção coletiva

Ao lançarmos um olhar para as personagens que foram foco da análise e para o processo de construção dessas representações do indivíduo caipira, merecem ainda nossa atenção alguns componentes da *mise-en-scène*: o figurino e a caracterização, além do trabalho de interpretação realizado pelos atores, incluindo-se aqui a prosódia. É nesse campo que a telenovela se reafirma como obra coletiva, cujo resultado que se assiste transcende a capacidade criativa do autor e envolve um sem-número de pessoas.

Difícilmente telenovela é obra de um criador isolado. O resultado final depende da equipe realizadora e dos propósitos e condições oferecidos pelo canal produtor, embora, por outro lado, apesar disso, possa haver a presença estilística dos autores, marcando acentuadamente o produto. Esta contradição é típica da telenovela: ao mesmo tempo em que é obra de autor, o é de equipe. Sem se compreender tal dualismo é difícil alcançar a complexidade do seu processo de feitura (TÁVOLA, 1985, p. 10).

Nesse sentido, destacamos a essencial contribuição dos diretores artísticos e de suas equipes para a construção e consolidação do caipira escrito por Walcyr Carrasco. Se de um lado o texto do autor estabeleceu os fundamentos da personalidade e do comportamento do caipira, de outro, foi através do trabalho de direção de Walter Avancini e de Jorge Fernando que o texto concretizou-se em ação adequada à tela da TV.

Walter Avancini começou sua carreira como ator de radionovelas em 1943, ainda criança. Em 1950, ano em que as transmissões televisivas tiveram início no Brasil, Avancini iniciou seu trabalho como ator na TV Tupi. Posteriormente, passou pela Rádio Bandeirantes e voltou a trabalhar como ator na TV Paulista, onde trabalhou pela primeira vez como autor de teleteatro. Teve sua primeira experiência na direção de teleteatro na mesma emissora. Posteriormente, trabalhou como diretor na TV Tupi, onde dirigiu, ao lado de Lima Duarte, a novela *Beto Rockefeller* (1968), considerada um marco da teledramaturgia brasileira e o princípio de sua transição para um estilo mais realista, que se propõe a mostrar “a vida como ela é” (HAMBURGER, 2005, p. 84-85). Não à toa, a trajetória de Avancini na teledramaturgia é marcada pelo realismo.

Avancini trabalhou ainda na TV Excelsior e TV Bandeirantes, antes de chegar à Rede Globo, onde dirigiu diversas novelas, entre elas as aclamadas *Selva de pedra* (1972), de Janete Clair, *O rebu* (1974), de Bráulio Pedroso, e *Saramandaia* (1976), de Dias Gomes. Na mesma emissora, ajudou a implantar o núcleo de séries brasileiras, onde dirigiu minisséries baseadas em clássicos da literatura brasileira, como *Anarquistas, graças a Deus* (1984), baseado no romance de Zélia Gattai, e *Grande sertão: veredas* (1985), adaptado da obra de Guimarães Rosa. Na Rede Manchete, também dirigiu telenovelas, entre elas a premiada *Xica da Silva* (1996), de Walcyr Carrasco (escrita sob o pseudônimo Adamo Angel). Retornou à Rede Globo em 2000 para novamente dirigir uma novela escrita por Carrasco, *O cravo e a rosa* (MEMÓRIA, s.n.).

Jorge Fernando iniciou sua carreira como ator em meados da década de 1970, encenando espetáculos teatrais em escolas, espaços públicos e outros lugares pouco convencionais da cidade do Rio de Janeiro. Ao fim da mesma década, ingressou na Rede Globo para atuar num seriado e, na sequência, atuou nas novelas *Pai herói* (1979) e *Água viva* (1980).

Passou a trabalhar como diretor em 1980, ao lado de Roberto Talma e Paulo Ubiratan, na novela *Coração alado* (1980) e, logo depois, em *Baila conmigo* (1981).

Durante toda a década de 1980, revezou-se entre a atuação e a direção e, neste período, esteve a frente de grandes sucessos na faixa das 19h, entre eles, *Guerra dos sexos* (1983) e *Que rei sou eu?* (1989). Na década seguinte, consolidou sua parceria com o autor Silvio de Abreu – das 12 novelas criadas e escritas por Abreu a partir dos anos 1980⁴², oito foram dirigidas por Fernando⁴³ – e tornou-se um dos principais diretores das *novelas das sete*, horário em que, geralmente, as histórias são “de tema atual, em chave jovem e de comédia” (LOPES, 2003, p. 23), gênero predominante na trajetória de Fernando, tanto como diretor quanto como ator. Também dirigiu programas da linha de entretenimento/shows, a exemplo do musical *Não fuja da Raia* (1996) e da *sitcom Sai de Baixo* (1996-2002) (MEMORIA, s.n.).

O trabalho de direção de Avancini e Fernando são muito distintos entre si e contrastes podem ser observados ao longo do desenvolvimento da personagem caipira escrita por Walcyr Carrasco, se considerarmos o conjunto das quatro telenovelas exibidas às 18h que contaram com a presença de um núcleo rural. Enquanto *O cravo e a rosa*, único folhetim dirigido por Avancini, segue uma estética mais realista, com interpretações comedidas, as demais, dirigidas por Fernando, mesmo seguindo padrões tradicionais do melodrama, intensificam os recursos da comédia, algo que pode ser interpretado como resultado da influência do diretor na construção das tramas.

Tendo isso em perspectiva, destacamos alguns componentes indispensáveis à construção do caipira em *Êta mundo bom!*, cujas evidências de conexão com personagens de novelas anteriores de Walcyr Carrasco permitem-nos visualizar algum tipo de evolução do caipira escrito por ele.

3.3.4.1 Caracterização e figurino

Numa telenovela, o aspecto visual é a primeira forma de contato do telespectador com a personagem. Inicialmente, essa figura se mostra ao mundo por meio de seu aspecto físico, pela aparência externa e detalhes que a compõem (PALLOTTINI, 2015, p. 86-87). Nesse sentido, a caracterização é elemento decisivo para a construção de qualquer personagem, pois

⁴² Desconsideram-se as novelas em que Abreu teve papel de supervisor de texto ou autor substituto, como no caso de *Plumas e paetês* (1981), em que substituiu Cassiano Gabus Mendes por motivos de saúde.

⁴³ *Jogo da vida* (1981), *Guerra dos sexos* (1983), *Cambalacho* (1986), *Rainha da sucata* (1990), *Deus nos acuda* (1992), *A próxima vítima* (1995), *As filhas da mãe* (2001), *Guerra dos sexos* (remake, 2012).

“explica e ilustra e, assim, transmite aos espectadores o traçado interior do seu papel” (STANISLAVSKI, 2001, p. 27).

Compreende-se como caracterização todo esforço que é empreendido para adequar a aparência física dos atores às características que possam melhor representar a personagem escrita pelo autor-roteirista. “Pintar e cortar cabelos, confeccionar apliques como barbas perucas e bigodes, encomendar próteses e lentes de contato especiais, fazer pintura corporal, [...] envelhecer ou rejuvenescer personagens [...]” (ENTRE, 2007, p. 32) são algumas das atividades que estão sob a responsabilidade da caracterização. Esta, por sua vez, está conceitualmente associada ao figurino que, na indústria de televisão, além de vestuário, consiste também em cabelos, maquiagem, acessórios e adereços, ou seja, trata-se de um conjunto de elementos que visam conceber uma unidade visual que seja a melhor expressão dos modos de vida, estilos e sentimentos das personagens (RODRIGUES, 2009, p. 115).

O figurino representa um forte componente na construção do espetáculo, seja no cinema, no teatro ou na televisão. Além de vestir os artistas, respalda a história narrada como elemento comunicador: induz a roupa a ultrapassar o sentido apenas plástico e funcional, obtendo dela um estatuto de objeto animado. Percorre a cena no corpo do ator, ganha a necessária mobilidade, marca a época dos eventos, o *status*, a profissão, a idade do personagem, sua personalidade e sua visão de mundo, ostentando características humanas essenciais e visando à comunicação com o público (LEITE; GUERRA, 2002, p. 62).

Caracterização e figurino são elementos muito particulares em cada telenovela, pois atendem ao conceito da história, sintonizam-se ao espaço-tempo da trama e colocam-se a serviço da construção de personagens que, em princípio, são únicos. No entanto, ainda que tenha sua própria linha conceitual, no que diz respeito à caracterização e ao figurino do caipira, é possível observar em *Êta mundo bom!* uma aproximação com as novelas de Carrasco que a precederam, de modo a estabelecer uma correlação evolutiva entre as representações do caipira nos diferentes produtos do mesmo autor. Tomemos como exemplo o protagonista Candinho.

A composição visual de Candinho denota o caráter puro e a simplicidade da personagem por meio de um vestuário baseado exclusivamente em peças feitas de algodão, em cores neutras e tons crus (Figura 48). Seu traje resume-se à camisa de manga longa dobrada no estilo $\frac{3}{4}$, colete, suspensórios, calça com barras curtas (popularmente conhecida como calça pescando siri, pula-brejo, de pegar marreco, dentre outras várias expressões) e botinas, além do chapéu do tipo cata ovo em feltro. Mesmo após melhorar sua condição financeira em razão do reencontro com sua mãe verdadeira, seus trajes mantêm o mesmo padrão de peças e cor, substituindo-se apenas o tipo de tecido – de algodão para cambraia e linho, por exemplo – e o

chapéu – de cata ovo pelo modelo fedora, mais sofisticado –, e agregando-se um toque de cor por meio da gravata, peça que passa a fazer parte do figurino do caipira (Figura 49).

Figuras 48 e 49 – Candinho antes e depois de se tornar rico



Fonte: *Êta mundo bom!*, capítulos 74 e 81 – Globoplay (reprodução)

Notamos, portanto, um distanciamento da representação do caipira que se popularizou no Brasil por meio da figura de Jeca Tatu (Figura 50), de Mazzaropi. Também o Candinho de Mazzaropi (Figura 51) é diferente daquele que protagoniza a telenovela, mantendo em comum com o personagem da TV apenas as cores neutras presentes em parte de seu vestuário.

Figura 50 – O Jeca Tatu de Mazzaropi



Fonte: *Jeca Tatu* – Youtube (reprodução)
Disponível em: <https://youtu.be/BCP2iJ4L5Tw>

Figura 51 – O Candinho de Mazzaropi



Fonte: *Candinho* – Youtube (reprodução)
Disponível em: <https://youtu.be/Zz9jMUde2GM>

Por outro lado, na televisão, Candinho encontra semelhanças com duas figuras que o antecederam nas novelas escritas por Carrasco: Timóteo, de *Chocolate com pimenta*, e Crispim, de *Alma gêmea*. Em Timóteo, percebemos cores que variam entre as mais claras e escuras, além de estampas xadrez, porém as peças apresentam um corte que proporciona melhor ajuste ao corpo da personagem (Figura 52), assim como ocorre com Candinho. O suspensório é agregado ao figurino e estabelece uma conexão visual com Crispim, o caipira de *Alma gêmea* cuja vestimenta é, basicamente, composta por macacão jeans em cores claras, bem ajustado ao

corpo, com barras curtas e alças semelhantes ao suspensório, camisa de manga longa dobrada em $\frac{3}{4}$, botinas e chapéu no estilo *bucket hat* em feltro (Figura 53).

Figura 52 – Timóteo, de *Chocolate com pimenta*



Fonte: *Chocolate com pimenta*, capítulo 176
Globoplay (reprodução)

Figura 53 – Crispim, de *Alma gêmea*



Fonte: *Alma gêmea*, capítulo 50
Daily Motion (reprodução)
Disponível em: <http://bit.ly/2TFnFHm>

De certo modo, há entre Timóteo, Crispim e Candinho uma espécie de elo visual que conduz uma modificação gradativa do caipira a partir de *Chocolate com pimenta*. Com Timóteo, o figurino ganha novos cortes para melhor se ajustar ao corpo; com Crispim, as cores claras do vestuário passam a ser predominantes; com Candinho, o figurino torna-se monocromático num corte com ares de alfaiataria. Nesse sentido, o protagonista de *Êta mundo bom!* pode ser percebido como o resultado mais recente de um processo evolutivo de construção visual do caipira escrito por Carrasco (Figura 54).

Figura 54 – Timóteo, Crispim e Candinho (da esquerda para a direita)



Fonte: Globoplay (reprodução)

É interessante ver que os responsáveis pela caracterização e figurino em *O cravo e a rosa*, *Chocolate com pimenta*, *Alma gêmea* e *Êta mundo bom!* são, basicamente, os mesmos profissionais. A caracterização de todas elas é assinada por Sérgio Azevedo, enquanto que Beth Filipeck assina o figurino de *O cravo e a rosa* (com Maisa Jacobina) e de *Êta mundo bom!* (esta

última, com Renaldo Machado), e Lessa de Lacerda está a frente do figurino de *Chocolate com pimenta* e de *Alma gêmea* (esta última, com Lucia Daddario).

Apesar de que Filipeck seja a responsável pelo vestuário de *O cravo e a rosa* e de *Êta mundo bom!*, as diferenças na composição visual do núcleo caipira são enormes. Se autor e figurinista são exatamente os mesmos em ambas as novelas, o que causaria tamanho distanciamento? A resposta para esta pergunta está, possivelmente, na direção.

O cravo e a rosa foi dirigida por Walter Avancini e tenta imprimir uma relação de maior proximidade entre a personagem caipira e o homem rural. Ao contrário de Candinho, Petrushio veste-se com roupas de diferentes cores e mais escuras, e nos pés mantém um par de pesadas botinas. Seu figurino contempla uma variedade de peças, embora todas sejam muito semelhantes. A mistura de estampas e o tipo de calçado denotam a falta de refinamento do personagem. O chapéu modelo cata ovo é o único acessório em comum com Candinho (Figuras 55 e 56).

Figuras 55 e 56 – Petrushio, de *O cravo e a rosa*



Fonte: Globoplay (reprodução)







De outro lado, *Êta mundo bom!* foi dirigida por Jorge Fernando, que também esteve a frente de *Chocolate com pimenta* e *Alma gêmea*, ou seja, teve a oportunidade de dirigir, por três vezes consecutivas, novelas escritas pelo mesmo autor em que a presença do núcleo rural é forte. Essa configuração permite-nos explicar, em alguma medida, a ruptura visual que ocorre entre Petrushio e Candinho, pois a existência de diferentes representações de um caipira escrito pelo mesmo autor e vestido pela mesma figurinista nos levam a refletir e a fazer inferências sobre a influência do diretor na construção dessas personagens.

É interessante ver também as diferenças acentuadas entre a representação do caipira num produto da década de 1950 e suas versões mais recentes. Todos são figuras midiáticas, ou seja, foram geradas no contexto de uma sociedade em que as mídias ocupam lugar hegemônico (BARROS, 2012, p. 87). Entretanto, é possível observar um distanciamento cada vez maior da

representação do caipira que se instalou no imaginário brasileiro, aquela construída por Mazzaropi. Se no passado ele tinha bigode, vestia-se com roupas puídas e remendadas e caminhava com os pés no chão, no presente, apresenta-se de rosto limpo, devidamente calçado e com vestimentas que se esforçam para parecerem simples.

No quadro comparativo a seguir (Tabela 5) é possível observar a evolução da personagem sob o aspecto da caracterização e do figurino.

Tabela 5 – Caracterização e figurino do caipira: de *Candinho* a *Êta mundo bom!*

	Candinho (Mazzaropi)	Jeca Tatu (Mazzaropi)	Petrúchio	Timóteo	Crispim	Candinho
						
Caracterização	Bigode ralo	Bigode ralo	Barba farta	Cavanhaque ralo	Cavanhaque cheio	Rosto limpo
	Cabelos curtos	Cabelos curtos	Cabelos médios	Cabelos longos	Cabelos curtos	Cabelos curtos
Roupas	Roupas largas com rasgos	Roupas largas com remendos	Roupas largas	Roupas ajustadas ao corpo	Roupas ajustadas ao corpo	Roupas ajustadas ao corpo
	Variedade de peças	Variedade de peças	Variedade de peças	Variedade de peças	Variedade de peças	Peças sempre iguais e monocromáticas
	Calça com barras curtas	Calça com barras curtas	Calça com barras longas colocadas dentro da botina	Calça com barras longas e suspensórios	Calça com barras curtas e alças (macacão)	Calça com barras curtas e suspensórios
	Tons claros e escuros (impossível detecção de cores – filme em BP)	Tons claros e escuros (impossível detecção de cores – filme em BP)	Cores variadas, tons escuros, combinações extravagantes	Cores variadas, tons claros e escuros	Cores variadas, tons claros e neutros predominam	Cores neutras
	Estampa xadrez é frequente	Estampa xadrez é frequente	Estampa xadrez é frequente	Estampa xadrez é frequente	Estampa xadrez não é frequente	Sem estampas
Calçado	Na fazenda, descalço. Na cidade, botinas	Na fazenda, descalço. Na cidade, botinas	Sempre com botinas	Sempre com botinas	Sempre com botinas	Sempre com botinas
Acessórios	Chapéu de palha	Chapéu de palha	Chapéu cata ovo em feltro	Sem chapéu	<u>Chapéu bucket hat em feltro</u>	Chapéu cata ovo em feltro

Fonte: a própria autora

3.3.4.2 Interpretação e prosódia

Assim como vimos na caracterização e no figurino uma correlação evolutiva entre *Êta mundo bom!* e as duas novelas de Carrasco que a antecederam, e uma ruptura entre *O cravo e a rosa* e *Êta mundo bom!*, também observamos o mesmo efeito no que diz respeito à interpretação e à prosódia. Cabe ressaltar que, no contexto desta análise, a interpretação é compreendida como o corpo (do ator) em movimento no espaço cênico a serviço da narrativa, e a prosódia como entonação, ritmo e musicalidade da fala (AMARAL, 1920, p. 3).

Novamente tomando como exemplo o caipira Candinho, percebemos em *Êta mundo bom!* um tipo de interpretação em que a expressão corporal é peça-chave na construção da personagem e da cena, como podemos observar na descrição a seguir.

No capítulo um, durante um almoço do núcleo caipira, Candinho fica encarregado de servir a comida à família e aos seus convidados. Ao entrar na sala de jantar, Pancrácio reconhece Candinho e inicia uma conversa com ele. O caipira quase derruba a bandeja de frango que está em suas mãos sobre Cunegundes, mas a queda é evitada por ela própria. Enquanto conversa com Pancrácio, Candinho é surpreendido por uma cobra de brinquedo lançada ao chão por Quincas. A expressão de susto do caipira ocorre através de gritos tão altos que o personagem parece estar diante de uma plateia. A seguir, como consequência do susto, ele joga a bandeja de frango que segurava sobre o Professor Pancrácio. A família agita-se e a expressão corporal de Candinho torna-se cada vez mais efusiva.

Sob a direção de Fernando, a construção da personagem caipira aproxima-se da caricatura no sentido da extravagância, do exagero, do excesso (GAWRYSZEWSKI, 2008, p. 12) na interpretação. Os gestos e movimentos são exagerados, a projeção da voz é em alto volume, o sotaque caipira é acentuado, ou seja, tudo converge para a noção de teatralidade, conceito aqui compreendido como “aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)” (PAVIS, 2008, p. 372), característica também presente nos núcleos caipiras de *Chocolate com pimenta* e, principalmente, em *Alma gêmea*, no caipira Crispim, personagem que ficou conhecido pelo grito longo e grave para chamar a atenção da irmã Mirna (“Miiiiiiiiiiiiirrrrrrrnaaaaaa”).

Diferentemente de *Êta mundo bom!*, em *O cravo e a rosa*, sob a direção de Avancini, a interpretação é mais realista: gestos e movimentos corporais exagerados e projeção da voz em alto volume são utilizados apenas em cenas de fortes emoções, como a da guerra de bolo que ocorre no casamento de Petrúchio e Catarina.

O sotaque caipira do protagonista de *O cravo e a rosa* também é menos acentuado, característica que pode ser percebida no emprego muito sutil do “r” retroflexo na fala de Petrúchio se comparado à Candinho, ou ainda na troca do “l” pelo “r”. Enquanto o primeiro fala corretamente palavras como mal, avental e saudade, a pronúncia do segundo soa como mar, aventar e sardade. Nesse sentido, pode surgir um questionamento a respeito do texto: seria o ator o responsável pela modificação na pronúncia das palavras, tornando-se indiferente à norma culta da língua portuguesa, ou teria o autor-roteirista alguma responsabilidade sobre isso, indicando no próprio texto quando usar as palavras de acordo com o “modo caipira de falar”?

A análise do roteiro de gravação possibilitaria uma resposta precisa a este questionamento, entretanto o acesso ao documento não é permitido pela emissora. Ainda assim, Fernanda Souza, que interpretou Mirna em *Alma gêmea*, fornece algumas pistas sobre o modo de falar do núcleo rural, ao qual ela se refere como “caipirês”: “é difícil falar daquele jeito, sabia? É quase uma outra língua o caipirês. Mas, Walcyr escreve muito bem o caipirês. Vem tudo prontinho, então a gente só tem que (articula a boca para mostrar como se reproduz o sotaque)” (VÍDEO, 2009).

Para finalizar, diante da análise do conjunto de elementos utilizados para a construção do caipira em cena, é possível afirmar que as contribuições das equipes de cada telenovela, capitaneadas primeiro por Walter Avancini e depois por Jorge Fernando, foram fundamentais ao processo evolutivo do caipira de uma novela para outra. Ainda assim, a existência do caráter autoral de Walcyr Carrasco em cada uma das obras é inegável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desempenho de audiência atípico de *Êta mundo bom!* e as tentativas da crítica especializada em televisão de explicar o fato serviram de ponto de partida para esta pesquisa, que procurou evidenciar as manifestações do jeito particular de Walcyr Carrasco desenvolver histórias para a novela das seis. Logo no início do estudo, identificamos três aspectos de *Êta mundo bom!* que também foram observados em outras tramas escritas por Carrasco para o mesmo horário: a intertextualidade, a temporalidade e a presença da personagem caipira. A investigação e a análise aqui empreendidas nos permitiram percorrer cada um desses aspectos – que chamaremos de eixos –, a fim de buscar respostas para o problema que sustenta nossa pesquisa: como o autor utiliza a intertextualidade, a temporalidade e a personagem caipira para desenvolver narrativas para a teledramaturgia das 18h?

A intertextualidade, primeiro dos três eixos explorados em nossa análise, é um recurso frequentemente utilizado na ficção televisiva, como nos lembra Balogh (1996, 2002, 2007) em seus estudos. Nesse sentido, seria impensável compreendê-la como marca de autoria, uma vez que se trata de uma prática adotada por muitos – senão todos – escritores de telenovelas. Entretanto, o que vimos em *Êta mundo bom!* leva-nos a pensar a intertextualidade muito menos como um recurso e muito mais como um método, um procedimento por meio do qual cada parte da narrativa é encaixada, como num quebra-cabeça em que as peças já existem, só é preciso saber montá-las. As práticas intertextuais de Carrasco parecem estabelecer uma dinâmica de recriação, na qual o autor cria tramas a partir de textos dramaturgicos, literários e filmicos de outros autores, e recria, novela após novela, a sua própria obra de teledramaturgia.

Ao analisarmos o eixo da temporalidade, deparamo-nos com a escolha recorrente da trama de época. Isoladamente, essa característica não se sustentaria como uma marca de autoria, pois esse tipo de história é, possivelmente, uma marca da própria faixa de exibição, dado que a associação das tramas de época ao horário das 18h é quase hegemônica. Entretanto, o que nos chama a atenção nesse eixo é a desconexão de *Êta mundo bom!* em relação aos fatos históricos ocorridos no período em que a trama é ambientada – década de 1940. Essa característica permite-nos compreender a novela como um estímulo à nostalgia, um instrumento que evoca no telespectador a lembrança de um passado que nunca existiu. Dessa forma, a telenovela pode ser inserida no contexto daquilo que Ribeiro (2018) denomina de “mercado da nostalgia” (RIBEIRO, 2018, [s.n.]) e que, segundo a pesquisadora, “caracteriza-se pela comercialização de objetos e narrativas que, de uma forma emocional e afetiva, remetem ao passado, seja como referência histórica e cultural, como espaço de experiência, seja apenas como modelo estético”

(RIBEIRO, 2018, [s.n.]). Por essa perspectiva, a temporalidade pode ser percebida em *Êta mundo bom!* como um vetor de sedução dos telespectadores que, possivelmente, exerce influência sobre o desempenho de audiência.

A análise do terceiro e último eixo sugere a existência de um processo de recriação e reiteração da personagem caipira entre as telenovelas – de *O cravo e a rosa* até *Êta mundo bom!*. Características observadas em *Candinho*, por exemplo, podem ser consideradas uma espécie de herança de caipiras que o antecederam em outras tramas escritas por Carrasco, não se limitando o autor a construí-lo a partir de referências do texto fílmico no qual a novela é baseada. Por outro lado, é possível identificar a influência do trabalho de Jorge Fernando, diretor artístico de *Êta mundo bom!*, e de sua equipe sobre a construção do caipira em cena. Mas, ainda assim, o caráter autoral se sobressai, principalmente quando analisamos a trajetória do caipira de Carrasco nas novelas exibidas às 18h.

Finalmente, o que propomos neste trabalho não é o olhar isolado para cada um dos eixos analisados, mas a construção de um *modelo narrativo* de novelas das seis baseado numa relação tripartite em que intertextualidade, temporalidade da narrativa e personagem caipira são indissociáveis e constituem, portanto, o modo de narrar do autor, o seu estilo de contar histórias.

A palavra modelo apresenta diferentes definições nos dicionários de língua portuguesa, dentre elas, “molde, exemplar” (PRIBERAM, 2008, [s.n.]) e aquilo “que serve de referência ou exemplo” (PRIBERAM, 2008, [s.n.]). Ambas as definições nos servem de suporte para pensar o modelo narrativo das novelas das seis de Walcyr Carrasco. A primeira sustenta a ideia da existência de um molde de criação de histórias para o referido horário a partir da relação entre os três eixos apresentados. A segunda definição pode ser associada à boa recepção das novelas das seis do autor pelo público – aquilo que é referência merece ser seguido, ou, aquilo que faz sucesso merece ser repetido.

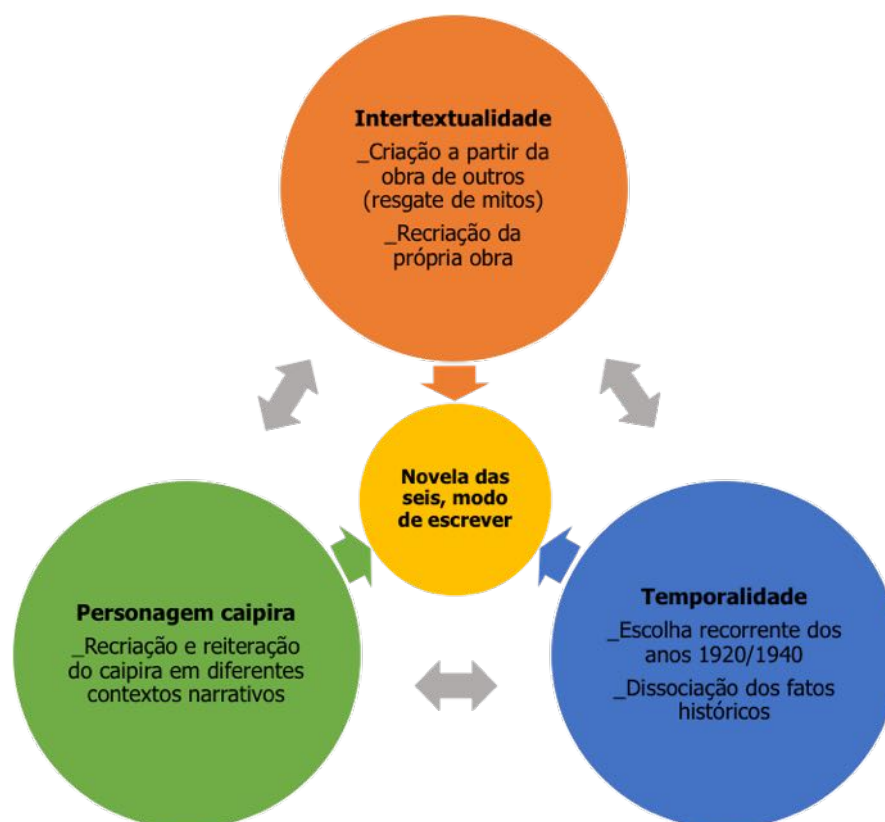
No modelo narrativo em questão, cada parte cumpre uma função específica:

- a) a intertextualidade traz à tona mitos e histórias tradicionais recriados em outros contextos e de acordo com um método que reúne, sistematicamente, técnicas de transformação, amplificação e extensão de textos de outros autores, bem como de textos do próprio Walcyr Carrasco;
- b) A temporalidade cultiva um passado desconectado dos fatos reais, ainda que a escolha dos anos 1920/1940 como tempo diegético esteja associada ao período em que a figura do caipira se popularizou no Brasil. É por meio desse recurso narrativo que se acessa a memória do telespectador, transportando-o a um período idealizado, um tempo que jamais existiu;

- c) A personagem caipira, por sua vez, resulta das experiências de novelas anteriores. Por meio dela, articula-se, continuamente, o cômico com valores humanos caros à sociedade contemporânea, como a honestidade e a simplicidade, incitando fortes emoções, especialmente pelo fato de que se recupera a representação de uma figura associada a um passado idealizado.

Assim, o *modelo narrativo tripartite* (Gráfico 6) nos permite visualizar um outro caminho possível para explicar o sucesso de audiência de *Êta mundo bom!*, que tem mais relação com o modo do autor construir a história que com o estado econômico, político, social e até emocional da sociedade no momento em que a telenovela foi exibida, como sugeriram os críticos especializados em TV naquela ocasião. Nesse sentido, uma próxima novela das seis escrita por Carrasco poderá apresentar novas pistas para a continuidade desta pesquisa.

Gráfico 6 – Modelo narrativo tripartite



Fonte: a própria autora

Enquanto isso, outros estudos que possam identificar características e elementos que tornam a obra de Walcyr Carrasco um sucesso junto ao público serão bem-vindos, sejam eles do campo da autoria, do estilo, da narrativa, entre tantos outros, afinal, cabe aos pesquisadores superar as conclusões apressadas da crítica de televisão, apontando caminhos e modelos teóricos que nos permitam ir além do bom uso do melodrama e do contexto social como únicas justificativas para a repercussão positiva de uma telenovela.

REFERÊNCIAS

Referências bibliográficas

ABREU, Luís Alberto de. A personagem contemporânea: uma hipótese. **Sala preta**, São Paulo, USP, v. 1, 2001, p. 61-67, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v1i0p61-67>. Acesso em: 17 jul. 2019.

AMARAL, Amadeu. **O dialeto caipira**. [s.l.]: Biblioteca virtual de literatura, [1920?]. Disponível em: dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000004.pdf. Acesso em: 11 jul. 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: ANNABLUME, 1996.

_____. A criação intertextual nos processos mediáticos. **Significação**, São Paulo, USP, v. 29, n. 18, nov. 2002, p. 25-42. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65556/68169>. Acesso em: 31 dez. 2018.

_____. Televisão: ficção seriada e intertextualidade. **Comunicação & Educação**, São Paulo, USP, n. 3, set./dez. 2007, p. 43-49. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v12i3p43-49>. Acesso em: 2 jan. 2019.

BARBOSA, Marialva Carlos. Tempo, tempo histórico e tempo midiático: interrelações. *In*: MUSSE, Christina Ferraz; VARGAS, Herom; NICOLAU, Marcos (org.). **Comunicação, mídias e temporalidades**. Salvador: EDUFBA, 2017, p. 19-36. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/Comunicacao_Midias_e_Temporalidades.pdf. Acesso em: 16 abr. 2019.

BARROS, Laan Mendes de. Recepção, mediação e midiaticização: conexão entre teorias europeias e latino-americanas. *In*: MATTOS, Maria Ângela; JUNIOR, Jeder Janotti; JACKS, Nilda (org.). **Mediação & Midiaticização**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2012, p. 79-105.

BECKER, Valdecir; GAMBARO, Daniel; SOUZA FILHO, Guido Lemos de. O impacto das mídias digitais na televisão brasileira: queda da audiência e aumento do faturamento. **Palavra Clave**, Bogotá, vol. 18, núm. 2, jun./2015, p. 341-373. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64938493003>. Acesso em: 25 dez./2018.

BERNARDO, André; LOPES, Cintia. **A seguir, cenas do próximo capítulo**: as histórias que ninguém contou dos 10 maiores autores de telenovela do Brasil. São Paulo: Panda Books, 2009.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Campinas: Papius, 2008.

_____. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BORELLI, Silvia Helena Simões; MIRA, Maria Celeste. Sons, imagens, sensações: radionovelas e novelas no Brasil. **INTERCOM**, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 33-57, jan./jun. 1996. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/897/800>. Acesso em: 24 jul. 2019.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Política Nacional de Cultura**. Brasília, DF: Ministério da Educação e Cultura, 1975.

BUTLER, Jeremy G. **Television Style**. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2010, Kindle Edition.

CAMPOS, Maria Teresa Cardoso. Telenovela brasileira e indústria cultural. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 25, n. 1, jan/jul. 2002, p. 134-144. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/446/415>. Acesso em 22 jul. 2019.

CÂNDIDO, Antonio. Caipiradas. *In:* _____. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 248-251.

_____. **Os parceiros do Rio Bonito**: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CANO, Wilson. Da década de 1920 à de 1930: transição rumo à crise e à industrialização no Brasil. **Revista EconomiA**, Brasília (DF), v. 13, n. 3b, p. 897-916, set./dez. 2012. Disponível em: http://www.anpec.org.br/revista/vol13/vol13n3bp897_916.pdf. Acesso em: 22 jul. 2019.

CHIARADIA, Kátia. “Este país é uma imensa burrada”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 99, n. 32862, 23 mar. 2019. Ilustríssima, p. 4-5.

ECO, Umberto. A inovação no seriado. *In:* _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 120-139.

ENTRE tramas, rendas e fuxicos. São Paulo: Editora Globo, 2007.

FERNANDES, Guilherme. As três fases do personagem Félix, de Amor à Vida, à luz do pensamento de Bakhtin. **Parágrafo**, São Paulo, FIAM-FAAM, v. 4, n. 2, p. 241-248, jul./dez. 2016. Disponível em: <http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/390>. Acesso em: 23 abr. 2019.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FERREIRA, Raquel Marques Carriço; SANTANA; Dhione Oliveira. A força do hábito: um estudo sobre a tradição temática das telenovelas da Rede Globo por faixa horária. **Palavra Clave**, Bogotá, Colômbia, v. 16, n. 1, p. 215-239, abr./2013. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/pacla/v16n1/v16n1a09.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2019.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. 14. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. *In:* BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 161-193.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma. *Domínios da imagem*, Londrina, UEL, v. 1, n. 2, p. 7-26, mai. 2008. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/viewFile/19302/14698>. Acesso em: 11 ago. 2019.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução Cibele Braga *et al.* Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GUIA ilustrado TV Globo: novelas e minisséries. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2010.

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

HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

_____. Irony, Nostalgia, and the Postmodern. **Methods for the Study of Literature as Cultural Memory**, International Comparative Literature Association Congress, v. 30, 2000, p. 189-207.

HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. *In*: _____. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 9-40.

JAMESON, Fredric. Cultura: a lógica cultural do capitalismo tardio. *In*: _____. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1997. p. 27-79.

KALININA, Ekaterina. What do we talk about when we talk about media and nostalgia? **Medien & Zeit**, Vienna, 2016, p. 6-15. Disponível em: <https://medienundzeit.at/wp-content/uploads/2017/02/MZ-2016-4-online-ed.pdf>. Acesso em: 9 mai. 2019.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. *In*: _____. **Introdução à semanálise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 31-46.

LEITE, Adriana; GUERRA, Lisette. **Figurino**: uma experiência na televisão. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LOBATO, Monteiro. **Jeca-Tatuzinho**. 33. ed. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1966.

_____. O comprador de fazendas. *In*: _____. **Urupês**. São Paulo: Editora Globo, 2007. p. 126-139.

_____. Velha praga. *In*: _____. **Urupês**. São Paulo: Editora Globo, 2007, p. 152-158.

_____. Urupês. *In*: _____. **Urupês**. São Paulo: Editora Globo, 2007, p. 159-170.

LOMBARDI, Carlos. Na Globo, ele lançou Glória Perez, Aguinaldo, João Emanuel, Walcyr e eu. *In*: STYCER, Mauricio. Mário Lúcio Vaz criou a figura do “showrunner” muito antes de virar moda. **UOL**, Blog do Mauricio Stycer, 23 jul. 2019. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/blog/mauriciostycer/2019/07/23/mario-lucio-vaz-criou-a-figura-do-showrunner-muito-antes-de- virar-moda/>. Acesso em: 24 jul.2019.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, USP, IX, n. 26, jan./abr. 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469>. Acesso em: 25 set. 2017.

_____; GRECO, Clarice. Brasil: dinâmicas da ficção televisiva na transição multicanal. *In*: _____; GÓMEZ, Guillermo Orozco (coord.). **Ficção televisiva Ibero-Americana em plataformas de video on demand**. Porto Alegre: Sulina, 2018, p. 103-134.

MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. A (in)distinção entre dialogismo e intertextualidade. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, v. 17, n. 1, jan./abr. 2017, p. 137-151. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-4017-170107-2616>. Acesso em: 2 jul. 2019.

MAGNO, Maria Ignês Carlos. Mazzaropi e Lobato: Jeca tatu ainda dá umas boas horas de conversa e pesquisa. **Comunicação & Educação**, São Paulo, USP, XIII, n. 3, p. 139-148 set./dez. 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/43279/46902>. Acesso em: 25 set. 2017.

MARTIN-BARBERO, Jesus; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004.

MATOS, Maria Izilda Santos de; FERREIRA, Elton Bruno. Entre causos e canções: Cornélio Pires e a cultura caipira (São Paulo, 1920-1950). *História crítica*, n. 57, p. 37-54, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.7440/historicrit57.2015.03>. Acesso em: 22 jul. 2019.

MELO, Cássio Santos. **Caipiras no palco: teatro na São Paulo da Primeira República**. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Assis, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93436>. Acesso em: 22 jul. 2019.

MUJICA, Constanza. La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma. **Cuadernos de información**, n. 21, 2011, p. 20-33. Disponível em: <http://www.cuadernos.info/index.php/CDI/article/view/102>. Acesso em: 21 jul. 2019.

MUSSE, Christina Ferraz; VARGAS, Herom; NICOLAU, Marcos. Temporalidades: dos conceitos às aplicações midiáticas. *In*: _____; _____; _____ (org.). **Comunicação, mídias e temporalidades**. Salvador: EDUFBA, 2017, p. 7-18. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/Comunicacao_Mídias_e_Temporalidades.pdf. Acesso em: 16 abr. 2019.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

_____. **Dramaturgia: a construção da personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PECCOLI, Vitor. Walcyr Carrasco fala sobre ideia de novela inspirada em Mazzaropi e revela homenagem a seu pai. **TV Foco**, [s.l.], [s.n.], 15 jan. 2016. Disponível em: <https://www.otvfoco.com.br/walcyr-carrasco-fala-sobre-ideia-de-novela-inspirada-em-mazzaropi-e-revela-homenagem-a-seu-pai/>. Acesso em: 22 jul. 2019.

PEREIRA, Jesana Batista. O caipira segundo Mazzaropi. *In*: TRAVANCAS, Isabel; FARIAS, Patrícia (orgs.). **Antropologia e comunicação**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003, p. 103-123.

PFEIFER, Leandro. **Ecossistema da Paulistânia na educação: processos de inclusão da diversidade musical em contextos de formação**. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-08052017-104959/es.php>. Acesso em: 22 jul. 2019.

PICADO, Benjamim; SOUZA, Maria Carmem Jacob de. Dimensões da autoria e do estilo na ficção seriada televisiva. **MATRIZES**, São Paulo, USP, v. 12, n. 1, p. 53-77, mai./ago. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/143970>. Acesso em: 14 jul. 2019.

PICCINO, Evandro Avelino. **A persistência de Jeca Tatuzinho: igual a si e a seu contrário**. 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2018. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21141>. Acesso em: 23 jul. 2019.

PONTES, Maria Helena. Moda, imagem e identidade. **Achiote**, Belo Horizonte, FUMEC, v. 1, n. 1, p. [s.n.], 2013. Disponível em: <http://www.fumec.br/revistas/achiote/article/view/1642>. Acesso em: 21 jul. 2019.

PRIBERAM Dicionário da Língua Portuguesa. 2013. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/modelo>. Acesso em: 11 set. 2019.

RESENDE, Olívia E. Alves. Quando um “pássaro” repousa no “ninho”: o estilo televisivo na composição de enquadramentos sociais. *In*: 40º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. 2017, Curitiba. **Anais [...]**. São Paulo, INTERCOM, 2017, [s.n.]. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0476-1.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2019.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Mercado da nostalgia e narrativas audiovisuais. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Brasília, v. 21, n. 3, set./dez. 2018. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1491>. Acesso em: 8 abr. 2019.

RODRIGUES, Fernanda Junqueira. **Do figurino cênico ao figurino de moda: a modernização do figurino nas telenovelas brasileiras**. 2009. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284038/1/Rodrigues_FernandaJunqueira_M.pdf. Acesso em: 9 ago. 2019.

ROSAS, Frederico. A aventura dos pracinhas brasileiros na Segunda Guerra Mundial. **El País**, São Paulo, 20 abr. 2014. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/04/18/politica/1397851823_514835.html. Acesso em: 24 jul. 2019.

SABADIN, Celso Fabio. **O Jeca que virou cultura: recepções críticas à obra cinematográfica de Mazzaropi (1952 – 2012)**. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://tede.anhembi.br/tesesimplificado/handle/TEDE/1729>. Acesso em: 5 nov. 2017.

SANTOS, Luciano Gomes dos. Teodiceia: a origem do mal no pensamento do filósofo Leibniz. **Pensar**, Belo Horizonte, FAJE, v. 8, n. 2, 2017, p. 241-252. Disponível em: <https://faje.edu.br/periodicos/index.php/pensar/article/view/3882>. Acesso em: 7 abr. 2019.

SERPA, Talita. **A cultura brasileira de Darcy Ribeiro em língua inglesa: um estudo da tradução de termos e expressões de antropologia da civilização**. v. 1. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93883>. Acesso em: 13 dez. 2017.

SETÚBAL, Maria Alice. **Vivências caipiras: pluralidade cultural e diferentes temporalidades na terra paulista**. São Paulo: CENPEC/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

SILVEIRA, Miroel. Jeca-Mazzaropi, uma síntese de culturas. **Folha de S. Paulo**, Caderno Ilustrada, p. 30, 19 jun. 1981.

SOURIAU, Ettiene. **As duzentas mil situações dramáticas**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

SOUZA, Olga Rodrigues Nunes de. **Jornal do Mazza**. Taubaté: Instituto Mazzaropi, 2000. Disponível em: <https://museumazzaropi.org.br/mazzaropi-quadro-a-quadro/>. Acesso em: 11 jul. 2019.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. Analisando a autoria das telenovelas. *In:* _____ (org.). **Analisando telenovelas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004. p. 11-52.

_____. Campo da telenovela e autoria: notas sobre a construção social do poder do escritor nas telenovelas brasileiras. *In:* ENLEPICC, 5., Salvador. **Anais [...]**. Salvador, 2005.

_____; WEBER, Maria Helena. Autoria no campo das telenovelas brasileiras: a política em *Duas caras* e em *A favorita*. *In:* SERAFIM, José Francisco (org.). **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 79-119. Disponível em: http://www.poscom.ufba.br/arquivos/livro_Autor_e_autoriano%20cinemaenatelevisao.pdf. Acesso em: 02 jul. 2019.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, UFSC, n. 51, p. 19-53, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/9775>. Acesso em: 17 set. 2018.

_____. Beyond fidelity: The dialogics of adaptation. *In:* NAREMORE, James. **Film adaptation**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

STYCER, Mauricio. Mário Lúcio Vaz criou a figura do “showrunner” muito antes de virar moda. **UOL**, Blog do Mauricio Stycer, 23 jul. 2019. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/blog/mauriciostycer/2019/07/23/mario-lucio-vaz-criou-a-figura-do-showrunner-muito-antes-de-virar-moda/>. Acesso em: 24 jul.2019.

TÁVOLA, Artur da. A telenovela difere de outras dramaturgias. **O Globo**. 15 nov. 1985. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=198019851115>. Acesso em: 28 dez. 2018.

TRAZZI, Isabela. **Candide na tela de Vera Cruz (um estudo de Candinho, de Abílio Pereira de Almeida)**. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

VOLTAIRE. **Cândido, ou o Otimismo**. [s.l.]: eBooksBrasil.com, 2001.

Referências audiovisuais

ALMA gêmea. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2005. 227 capítulos, son., color. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/playlist/x3o7wt>. Acesso em: 23 set. 2018.

BICHO do mato. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1972. *Teaser*, son., bxp. Disponível em: <https://youtu.be/YhKNZNRWyWI>. Acesso em: 12 jul. 2019.

CANDINHO. Direção: Abílio Pereira de Almeida. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1954. 95 min., son., bxp, 35 mm.

CHOCOLATE com pimenta. Vale a pena ver de novo. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2012. 158 capítulos, son., color. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/MDDChocolatecomPimentaTV/videos>. Acesso em: 23 set. 2018.

ÊTA mundo bom!. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2016. 190 capítulos, son., color. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/o-cravo-e-a-rosa/p/2716/>. Acesso em: 23 set. 2018.

GSHOW. Mazzaropi, o pai de candinho. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2016. 3 capítulos, son., color. Disponível em: <https://gshow.globo.com/webseries/mazzaropi-o-pai-de-candinho/playlist/mazzaropi-o-pai-de-candinho.ghtml>. Acesso em : 25 dez. 2018.

O COMPRADOR de fazendas. Direção: Alberto Pieralisi. Rio de Janeiro: Alberto Pieralisi Filmes, 1974. 106 min., color., 35mm.

O CRAVO e a rosa. Vale a pena ver de novo. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2013. 120 capítulos, son., color. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/o-cravo-e-a-rosa/p/2716/>. Acesso em: 23 set. 2018.

OS CAIPIRAS. Série Intérpretes do Brasil. Direção: Isa Grinspum Ferraz. São Paulo: Cinematográfica Superfilmes, 2001. 20 min., son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=COgTtPtMaTc&t=5s>. Acesso em: 21 jun. 2019.

VÍDEO Show. Vale ver de novo Mirna e Crispim de Alma Gêmea juntos. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2009. Son., color. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/1132215/>. Acesso em: 15 jul. 2019.

Sites consultados

MEMÓRIA Globo. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com>

APÊNDICE

Apêndice I – Lista de novelas das seis (Rede Globo, 1971 – 2019)

Título	Época	Ano exibição	Escrita por
Meu pedacinho de chão	Presente	1971	Benedito Ruy Barbosa
Bicho do mato	Presente	1972	Chico de Assis e Renato Corrêa e Castro
A patota	Presente	1972	Maria Clara Machado
Helena	De época	1975	Gilberto Braga
O noviço	De época	1975	Mário Lago
Senhora	De época	1975	Gilberto Braga
A moreninha	De época	1975	Marcos Rey
Vejo a lua no céu	De época	1976	Sylvan Paezzo
O feijão e o sonho	De época	1976	Benedito Ruy Barbosa
Escrava Isaura	De época	1976	Gilberto Braga
À sombra dos laranjais	De época	1977	Benedito Ruy Barbosa e Sylvan Paezzo
Sinhazinha Flô	De época	1977	Lafayette Galvão
Maria, Maria	De época	1978	Manoel Carlos
Gina	De época	1978	Rubens Ewald Filho
A sucessora	De época	1978	Manoel Carlos
Memórias de amor	De época	1979	Wilson Aguiar Filho
Cabocla	De época	1979	Benedito Ruy Barbosa
Olhai os lírios do campo	De época	1980	Geraldo Vietri
Marina	Presente	1980	Wilson Aguiar Filho
As três Marias	Presente	1980	Wilson Rocha
Ciranda de pedra	De época	1981	Teixeira Filho
Terras do sem fim	De época	1981	Walter George Durst
Paraíso	Presente	1982	Benedito Ruy Barbosa
Pão pão, beijo beijo	Presente	1983	Walther Negrão
Voltei pra você	Presente	1983	Benedito Ruy Barbosa
Amor com amor se paga	Presente	1984	Ivani Ribeiro

Título	Época	Ano exibição	Escrita por
Livre para voar	Presente	1984	Walther Negrão
A gata comeu	Presente	1985	Ivani Ribeiro
De quina pra lua	Presente	1985	Alcides Nogueira, com argumento de Benedito Ruy Barbosa
Sinhá Moça	De época	1986	Benedito Ruy Barbosa
Locomotivas	Presente	1986	Cassiano Gabus Mendes
Direito de amar	De época	1987	Walther Negrão
Bambolê	De época	1987	Daniel Más
Fera Radical	Presente	1988	Walther Negrão
Vida Nova	De época	1988	Benedito Ruy Barbosa
Pacto de sangue	Histórica	1989	Regina Braga
O sexo dos anjos	Presente	1989	Ivani Ribeiro
Gente fina	Presente	1990	Luiz Carlos Fusco, Marilu Saldanha e Walter George Durst
Barriga de aluguel	Presente	1990	Glória Perez
Salomé	De época	1991	Sérgio Marques
Felicidade	Presente	1991	Manoel Carlos
Despedida de solteiro	Presente	1992	Walther Negrão
Mulheres de areia	Presente	1993	Ivani Ribeiro
Sonho meu	Presente	1993	Marcílio Moraes
Tropicaliente	Presente	1994	Walther Negrão
Irmãos coragem (remake)	Presente	1995	Dias Gomes e Marcílio Moraes
História de amor	Presente	1995	Manoel Carlos
Quem é você?	Presente	1996	Ivani Ribeiro e Solange Castro Neves
Anjo de mim	Presente	1996	Walther Negrão
O amor está no ar	Presente	1997	Alcides Nogueira
Anjo mau (remake)	Presente	1997	Maria Adelaide Amaral
Era uma vez...	Presente	1998	Walther Negrão
Pecado capital (remake)	Presente	1998	Glória Perez
Força de um desejo	De época	1999	Gilberto Braga e Alcides Nogueira
Esplendor	De época	2000	Ana Maria Moretzsohn

Título	Época	Ano exibição	Escrita por
O Cravo e a Rosa	De época	2000	Walcyr Carrasco e Mário Teixeira
Estrela-guia	Presente	2001	Ana Maria Moretzsohn
A Padroeira	De época	2001	Walcyr Carrasco
Coração de estudante	Presente	2002	Emanuel Jacobina
Sabor da paixão	Presente	2002	Ana Maria Moretzsohn
Agora é que são elas	Presente	2003	Ricardo Linhares
Chocolate com pimenta	De época	2003	Walcyr Carrasco
Cabocla (remake)	De época	2004	Edmara Barbosa e Edilene Barbosa
Como uma onda	Presente	2004	Walther Negrão
Alma gêmea	De época	2005	Walcyr Carrasco
Sinhá Moça (remake)	De época	2006	Edmara Barbosa e Edilene Barbosa
O profeta	De época	2006	Duca Rachid e Thelma Guedes
Eterna magia	De época	2007	Elizabeth Jin
Desejo proibido	De época	2007	Walther Negrão
Ciranda de pedra – 2ª versão	De época	2008	Alcides Nogueira
Negócio da China	Presente	2008	Miguel Falabella
Paraíso	Presente	2009	Benedito Ruy Barbosa
Cama de gato	Presente	2009	Duca Rachid e Thelma Guedes
Escrito nas estrelas	Presente	2010	Elizabeth Jin
Araguaia	Presente	2010	Walther Negrão
Cordel encantado	De época	2011	Duca Rachid e Thelma Guedes
A vida da gente	Presente	2011	Lícia Manzo
Amor eterno amor	Presente	2012	Elizabeth Jin
Lado a lado	De época	2012	Claudia Lage e João Ximenes Braga
Flor do Caribe	Presente	2013	Walther Negrão
Joia rara	De época	2013	Duca Rachid e Thelma Guedes
Meu pedacinho de chão	Outro	2014	Benedito Ruy Barbosa
Boogie Oogie	De época	2014	Rui Vilhena
Sete vidas	Presente	2015	Lícia Manzo e Daniel Adjafre

Título	Época	Ano exibição	Escrita por
Além do tempo	Outro	2015	Elizabeth Jin
Êta mundo bom!	De época	2016	Walcyr Carrasco
Sol nascente	Presente	2016	Walther Negrão, Suzana Pires e Julio Fischer
Novo mundo	Histórica	2017	Thereza Falcão e Alessandro Marson
Tempo de amar	De época	2017	Alcides Nogueira
Orgulho e paixão	De época	2018	Marcos Bernstein
Espelho da vida	Outro	2018	Elizabeth Jin
Órfãos da Terra	Presente	2019	Duca Rachid e Thelma Guedes