

Roque Santeiro, Uma alegoria do Brasil

Atualizações do regional na cultura pop da televisão

Cláudio Cardoso de Paiva
Universidade Federal da Paraíba

Índice

1	Introdução	1
2	O bizarro, o grotesco e o popular na televisão	3
3	Dias Gomes, um novelista dionisiano	5
4	O mito como base da narrativa	6
5	Imagens Regionais, Janelas do Mundo	9
6	Conclusão: As diversidades culturais: o regional, o massivo e o folkpop	11

1 Introdução

Colocamos aqui em discussão a telenovela “Roque Santeiro”, como pretexto para uma interpretação da estesia coletiva do Brasil. Ou seja, observando a ficção televisiva seriada, focalizamos a modulação dos afetos, sentimentos e sensações que confirmam os laços de sociabilidade entre os indivíduos, pelo viés da estética. Partimos do pressuposto que a telenovela constitui um produto de comunicação e cultura que, malgrado o seu caráter ficcional, permite uma contemplação e compreensão das imagens do Brasil. A narrativa de “Roque Santeiro” seduz o público pela maneira como apresenta os múltiplos aspectos da imaginação popular e como desmonta as estratégias de poder dominante. É uma telenovela que, sobretudo,

permite uma reflexão crítica e humorada das mitologias que estruturam o imaginário social, particularmente nas pequenas cidades do Brasil.

Dentre as telenovelas prestigiadas junto ao público e à crítica, “Roque Santeiro” consiste numa sátira inteligente e bem humorada que se presta a uma interpretação refinada de aspectos importantes do sincretismo cultural brasileiro.¹ É uma ficção que apresenta elementos instigantes para uma compreensão da vida econômica, política e cultural do Brasil, entre outros motivos porque expõe, sob a forma da paródia, uma “verdade seduzida” do país, com a qual os indivíduos se identificam.

A telenovela brasileira já foi estudada em seus diversos matizes, seja como crítica ideológica (Janine Ribeiro, 1999)², como exportação das imagens do Brasil (Marques

¹Quando falamos em avaliação crítica nos referimos a alguns dispositivos como o Núcleo de Estudos sobre Telenovela e Ficção Televisiva Seriada, organizado por Anamaria FADUL, Maria Aparecida BACCEGA e atualmente, sob a gestão de Lourdes MOTTER, na ECA/USP, a partir do ano 2000.

²JANINE RIBEIRO, Renato. “O Brasil pela telenovela” in Revista RUMOS, Os caminhos do Brasil em debate. Ano 1, nº 1, Brasília, Dez.98/Jan.99, p. 44-50.

de Melo, 1988)³ ou como um tipo de produção do cotidiano (Borelli, 2000).⁴ Aqui examinamos a telenovela “Roque Santeiro”, especificamente, enquanto uma “alegoria” do Brasil (Walter Benjamin, 1971).⁵ Ao invés de uma mimese dos traços históricos, sociais e políticos das cidadelas do Brasil, Dias Gomes utiliza a licença poética, para reconstruir os flashes do cotidiano “regional”, apoiando-se nas estruturas antropológicas do imaginário brasileiro (o que inclui os chavões, as crenças, a moda, o comportamento, as visões de mundo e os estilos de vida). Assim, as figuras da virgem e do lobisomem, das beatas e das prostitutas, dos repentistas e dos cineastas, dos heróis e vilões constituem um tipo de alegoria do Brasil, em que estão presentes os elementos mitológicos, as modulações das moralidades e da estética que estruturam o sistema de pensamento, as falas e ações coletivas, que definem os modos sociais de competência comunicativa; em suma, alegoricamente, “Roque Santeiro” traduz o hibridismo cultural em que se inscrevem as imagens do país tradicional e as ideologias de um Brasil moderno.

Parodiando o antropólogo Roberto Da Matta, a narrativa de “Roque Santeiro” absorve e contagia o país dos “carnavais, malandros e heróis”, encenando instantes fulgu-

³MARQUES DE MELO, J. As telenovelas da Globo: Produção e Exportação. Summus, 1988.

⁴A telenovela como produção do cotidiano pode ser entrevista em BORELLI, Silvia Helena Simões. Gêneros ficcionais - produção e cotidiano na cultura popular de massa. São Paulo: Intercom, 1994.

⁵Sobre o conceito de alegoria, ver o trabalho contundente de Walter BENJAMIN, A origem do drama barroco alemão. S. Paulo: Brasiliense, 19 [-].E, também, Lúcia Helena. Tótems e Tabus da Modernidade, Símbolo e alegoria em Oswald de Andrade.

rantes da existência “na casa e na rua”;⁶ todavia, ao invés de se orientar a partir de uma idéia do “dilema brasileiro”, como o faz Da Matta, Gomes apreende e apresenta a pluralidade e a “polifonia de vozes” que conjugam a proximidade, a estranheza e afetividade por meio de uma estética do Brasil, para além dos seus recortes regionais e nacionais.⁷

Trata-se de uma telenovela que faz uma crítica da dimensão opressiva das instituições sociais, políticas e religiosas, mas, sobretudo, consiste numa narrativa em que se projeta o espírito coletivo do brasileiro, com tudo o que isto encerra de amistoso e explosivo. O mundo imaginário de “Roque Santeiro”, desta maneira, é fabricado a partir das imagens populares que funcionam como vínculos sociais agregando o espírito comunitário (Maffesoli, 1999).⁸ As procissões, as piadas, os comícios, as boates, os cabarés... tudo isso se passa no cotidiano de “Roque Santeiro”, irradiando as imagens da vida diária nas cidadezinhas espalhadas pelo Brasil, no litoral ou no interior. Encontramos na ficção de “Roque Santeiro” muitos dos signos presentes na descrição das culturas populares na idade média e no renascimento, por François Rabelais (Bakhtin, 1977).⁹ O vocabulário da praça pública, as festas populares, o alto celestial e o baixo corporal, as imagens sublimes e grotescas da vida vivida,

⁶Ver a propósito DA MATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis. Rio de Janeiro: Zahar, 1983; ver igualmente, DA MATTA, A casa e a rua.

⁷BAKHTIN, M. Problemas da poética de Dostoiévsky. S. Paulo: Hucitec, 1981.

⁸MAFFESOLI, M. “A imagem como vínculo social” in MACHADO, J. (org.) Para navegar no século XXI. Porto Alegre: Sulina, 1999.

⁹BAKHTIN, M. A cultura popular na idade média e no renascimento. O contexto de François Rabelais. S. Paulo: UnB/Hucitec, 1987.

como nas narrativas de Rabelais, compõem, de modo similar, o repertório de imagens que concedem densidade e ao mesmo tempo, leveza à dramaturgia de Dias Gomes. Podemos situar o trabalho deste autor num contexto mais amplo, que abrange várias experiências estéticas decisivas no empenho de traduzir o caráter múltiplo e fragmentado da alma atômica do país. Na história da cultura brasileira encontramos produtos que traduzem uma estética do país, apontando para os seus paradoxos e diversidades, de maneira afirmativa. Neste sentido, relembramos que a literatura de Mário de Andrade demarcou um estilo, com “Macunaíma, o herói sem nenhum caráter” (escrita em 1928 e adaptada para o cinema, com o título de “Macunaíma”, em 1969, por Joaquim Pedro de Andrade); também no cinema, Cacá Diegues elaborou uma estética que desvelou o hibridismo cultural brasileiro, desnudando os seus interiores e intimidades (vide, por exemplo, “Bye Bye Brasil”, 1979); no campo da produção musical, Jorge Mautner, além Caetano Veloso e Gilberto Gil, assim como os irmãos Campos na poesia concreta, atualizaram uma poética reveladora da conexão entre os múltiplos traços do Brasil rural e urbano, artesanal e tecnológico, religioso e pagão, pré-industrial e ultramoderno, por meio da tropicalidade. Na estética da mídia eletrônica, pelo viés das telenovelas, Dias Gomes cumpre este papel e a sua irradiação se faz presente no cotidiano dos indivíduos reais, que gozam de uma experiência estética de qualidade, além de se informar por meio de uma leitura satírica da cultura brasileira. Destarte, a telenovela se projeta como uma espécie de arte nobre, pela maneira como captura, atualiza e recicla os signos em rotação, na existência diária das pessoas. Entretanto, há alguns as-

pectos em particular que merecem destaque na ficção de Dias Gomes, ou seja, as formas de carnavalização, derrisão e subversão das normas; é importante ainda ressaltar a maneira como a telenovela expõe o bizarro, o estranho, o insólito, enfim, tudo aquilo que não se mostra com evidência nas interpretações oficiais ou autorizadas do Brasil.

2 O bizarro, o grotesco e o popular na televisão

A popularização dos tipos sociais nas telenovelas da Rede Globo tem sido uma prática cuidadosa, pois a emissora almeja manter o seu padrão de qualidade, e sendo assim, age com cautela, separando de um lado aquilo que considera “chique” e do lado oposto, aquilo que entende como “brega”; deste modo, o mundo “kitsch” forjado pela Rede Globo, refaz os termos de uma divisão estética que, coloca em lados opostos a visão de mundo e a experiência dos ricos e aquelas dos pobres; aliás, isto é algo que aparece concretamente na telenovela “Brega & Chique” (Cassiano Gabus Mendes, 1987), além das telenovelas de Gilberto Braga, entre outros.

A forma e o sentido das telenovelas da Rede Globo, até os anos 90, tinha se pautado pela prudência em evitar a difusão de uma estética “grotesca”, orientando-se antes por uma estetização mais harmônica, equilibrada e apolínea, tendo como referência o “bom gosto” das chamadas “classes hegemônicas”. Relembramos que na encenação da mídia brasileira sempre houve uma parcela de “circó”, com Chacrinha, Sílvio Santos, os Trapalhões ou Jô Soares, mas

isto tinha um lugar bem definido e o “padrão Globo de qualidade” era preservado.

Hoje a Rede Globo tem exibido um estilo de programação mais popularesco, que se estende nas telenovelas, noticiários e programas de auditório, revelando um novo tratamento daquilo que parecia bizarro na estética “clean” da televisão, nos anos 70/80; isto tem sido tratado com rigor por Muniz Sodré, servindo de base para estudos consistentes no campo da comunicação.¹⁰

Observamos que a partir dos anos 90 se configura na televisão brasileira uma estética híbrida em que o sublime e o grotesco, o trágico e o carnavalesco, o massivo e o popularesco se imbricam criando uma nova paisagem cultural, o que solicita uma decifração. Caberia aqui anotar que, primeiramente, os audiovisuais introduziram no país uma cultura de massa que, se por um lado, pôde informar as vastas camadas da população, sem acesso a outras modalidades de educação e cultura, por outro lado, corre o risco de reduzir o repertório dos telespectadores ao nível de uma reprodução das falas e gestos da mídia, e pode –em muitos casos– inibir o poder de argumentação de segmentos sociais, sob o efeito de um grande liquidificar ligado na velocidade do mercado (isto se torna evidente se pensarmos em programas como “Domingão do Faustão”, “Linha Direta” ou “Chico Anísio”, que contêm nitidamente traços regressivos porque são marcados pelos clichês, estereótipos e procedimentos éticos excludentes).

Entretanto, no que respeita ao mercado dos bens simbólicos, a TV (e particularmente

as telenovelas de qualidade) funciona como uma maquinaria gigantesca que absorve o imaginário popular, incluindo a parte de ira e de fascínio das diferentes camadas sociais; esta é a sua dimensão afirmativa. Há produtos na TV, como “O Pagador de Promessas”, “Gabriela, Cravo e Canela”, “O Auto da Compadecida” ou “Roque Santeiro”, que têm reciclado tudo, conferindo uma nova roupagem à ambiência cultural e como uma usina de sonhos (e pesadelos) têm difundido as imagens de violência e de horror, embaladas nos produtos culturais, e deste modo se aproximam do cotidiano brasileiro, de modo bem abrangente. No fim das contas, as redes de televisão trouxeram para o palco as experiências dos segmentos populares com todos os seus aspectos de vitalismo, efervescência e alegria, sem “deixar de fora” as imagens explosivas. Para o melhor e para o pior, as “imagens do povo” estão no ar, gerando formas da ira e do protesto, mas também de êxtase e identificação; a guerra das imagens que se processa na realidade cotidiana se projeta também nas imagens da televisão. Considerando que a Rede Globo ainda detém uma certa hegemonia no que concerne à midiaticização brasileira, a emissora demorou para perceber as transformações no campo da recepção, antes de reformular o estilo da sua programação: o aumento quantitativo das condições de acesso das classes populares aos aparelhos de TV, a concorrência com as emissoras marcadas por um estilo mais popular e a própria mutação nos valores éticos e sociais são alguns dos elementos que contribuíram para as mudanças no formato e conteúdo da programação da emissora. O fato é que a TV Globo entendeu que teria de absorver e difundir as imagens do Brasil, de modo cada vez mais “realista” (sem descar-

¹⁰MUNIZ SODRÉ. A comunicação do Grotesco. Petrópolis: Vozes, 1980; ___ O social irradiado. São Paulo: Cortez, 1992.

tar a parte de devaneio) se quisesse preservar a sua parcela no quinhão da publicidade; e enfim, convém assinalar que as tevês pagas roubaram a atenção do público supostamente mais exigente, deixando às tevês abertas o encargo de entreter e divertir as classes populares.

Dito isso, é importante lembrar que muitos dos “canais pagos” também têm aprimorado a chamada “estética do grotesco”, atraindo os telespectadores que se reconhecem na representação do bizarro; hoje, as parabólicas realizam aquilo que Mattelart denomina “o carnaval das imagens”, difundido imagens, sons e textos que reúnem faixas de públicos bem distintas.

A representação do popularesco pela TV consiste numa empresa arriscada porque via de regra se faz de maneira elitista, caricaturada ou populista; tratar dos elementos bizarros do social sem cair nas armadilhas de uma proposta moralista ou escatológica, exige maestria e refinamento. Neste sentido, partimos do pressuposto que a temática do estilo popularesco na TV Globo, pode ser revisitada, em seu viés naturalista, sem prescindir do “fantástico”, a partir da leitura de telenovelas consagradas pelo público e pela crítica, como é o caso emblemático da ficção de “Roque Santeiro”.

3 Dias Gomes, um novelista dionisiano

Muitos autores perceberam que os tipos comuns do cotidiano brasileiro são intensos, hiperbólicos e exuberantes, e como na literatura sensível às expressões populares, trazem consigo experiências enriquecidas, que criam fortes elos de identificação com o pú-

blico. Dentre os escritores e romancistas do Brasil, certamente Dias Gomes, o mais dionisiano dos autores, representa aquele que melhor soube entender como a telenovela é similar a uma segunda pele, que se cola ao cotidiano brasileiro. “Roque Santeiro” é uma telenovela completa porque arregimenta um amplo repertório de signos que diz respeito às linguagens das pessoas simples, dos cidadãos comuns e também satisfaz as exigências dos segmentos orientados por padrões estéticos mais arrojados. O padre, o coronel, o comerciante, o homem da lei, o herói, o vilão, o louco, as beatas, as prostitutas, os amantes, os místicos, os miseráveis e os artistas, enfim os arquétipos sociais que estruturam o ecossistema das pequenas cidades estão colocados em cena, na telenovela “Roque Santeiro”. É uma ficção seriada que apresenta as lendas e os mitos que povoam o imaginário coletivo; o amor a Deus e o medo do diabo, a cobiça dos bens materiais e o desejo de eternidade, o êxtase da relação amorosa e o ritual carnavalesco da vida cotidiana são enfocados aqui, em diversos ângulos, numa narrativa que marcou a história da ficção televisiva.¹¹

Realizando a simulação de uma cidade real no território brasileiro, “Roque Santeiro” constrói um cotidiano naturalizado (sem esquecer da poética), traduzindo uma aparência de verdade do Brasil e que é bem precisa na proximidade das angulações econômica, política e cultural do país. Dias Gomes faz rir dos poderes constituídos, mostrando, na materialidade da linguagem e comporta-

¹¹Encontramos a interpretação da cultura por meio de um resgate da base material que confere sentido às estruturas do cotidiano, no trabalho de Raymond WILLIAMS. Cf. *Cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1992.

mento dos personagens as falhas, gafes e derapagens das autoridades. Nos gestos mais intimistas ou nas atividades públicas o coronel (Senhorzinho Malta), o comerciante (Zé das Medalhas), assim como o prefeito Florindo Abelha e o Padre Hipólito exercem o poder de mando, reafirmando a permanência do sistema “antigo” de dominação patriarcal nas sociedades tradicionais, em que o privado e o público se misturam; tudo isto, porém, se mostra na telenovela, de forma cômica, risível e derrisória, o que implica num saber-fazer com poder de dismantelar as estruturas opressivas do cotidiano, no campo dos sistemas simbólicos. Não há uma moral da história prescrita pela narrativa de “Roque Santeiro”; geralmente as narrativas regionais se fazem a partir de referências ideologizadas, representando um mundo em que as coisas devem continuar como estão “porque Deus quer” ou porque os poderosos da cidade, assim o querem; este é um terreno propício para a instalação do messianismo, da idéia de salvação e felicidade situada num futuro promissor; isto, aliás, serve para a “desconstrução” realizada por Dias Gomes, que aposta num sentido trágico da história marcada pela intuição do presente, desmontando de saída a visão de mundo dos poderosos, ligada à ideologia do progresso e desenvolvimento sem mediações locais.¹²

Mas a peça “O berço do herói”, adaptada para o formato da telenovela “Roque Santeiro”, na videoliteratura escrita por Dias Gomes e seus “colaboradores”, assume um ar de sátira e debocha sistematicamente

¹²No lado oposto da perspectiva messiânica se encontra o trabalho de Juremir MACHADO, cf. “Ficção e realismo na televisão brasileira” in __ Anjos da Perdição, Futuro e Presente na cultura brasileira. Porto Alegre: Sulina, 1996.

desse mundo mundo messiânico, mostrando o avesso de uma sociedade orientada por valores excludentes e regressivos, com prejuízo para a saúde do coletivo. Um aspecto importante, nesta obra de Dias Gomes, diz respeito à maneira como o autor se esforça para superar os traços maniqueístas; aqui os vilões têm momentos de ternura, assim como os virtuosos podem ser cruéis, os elementos trágicos se infiltram na ambiência romântica e a presença do cômico ameniza as situações de densidade dramática.

4 O mito como base da narrativa

Sinopse de “Roque Santeiro”: Há dezessete anos, na cidade de “Asa Branca”, o sacristão Luis Roque Duarte, chamado de Roque Santeiro, pela habilidade em fabricar pequenos santos de pedra, caiu morto tentando defender a população das ameaças do bando do temível “Navalhada”; foi consagrado pela população que, a partir de então, passou a considerá-lo miraculoso; tornou-se mito e a cidade prosperou graças à sua lenda. Entretanto, Roque, na realidade, não morreu, voltará à cidade e ameaçará por fim à lenda. O seu retorno trará o pânico para o padre “Hipólito”, o prefeito “Florindo Abelha” e o negociante “Zé das Medalhas”, o principal explorador do mito. Contudo, o coronel “Sinhozinho Malta”, o rei da carne verde, está muito mais preocupado, pois mantém um caso amoroso com a falsa viúva “Porcina”. (Ismael Fernandes, 1982).¹³

Com a expansão do gênero das telenovelas, observamos que algumas peças se tornaram memoráveis pelo estilo do autor que as es-

¹³XAVIER, Ismael. Memória da televisão Brasileira. S. Paulo Brasiliense, 1982.

creveu. Dias Gomes realizou uma aliança incomum entre o ágil controle da narrativa, a crítica das instituições políticas e religiosas e a sabedoria para contar estórias que seduzem o gosto popular. Embora advindo da dramaturgia teatral, o autor desenvolveu uma linguagem televisual que caracteriza, de modo marcante, as suas ficções no vídeo.

Em despeito às perseguições da censura, Dias Gomes sempre articulou um tipo de comunicação que realizou bem as suas intenções. A sua obra nos parece particular também porque atualizou a discussão sobre o caráter múltiplo da ficção televisiva enquanto uma nova forma de arte tecnológica, que se irradia no contágio do social.

As telenovelas de Dias Gomes contêm elementos que nos abrem as portas para uma reflexão das questões éticas, sociais, políticas e religiosas, e que inquietam o cotidiano do Brasil. A produção deste autor atraiu a atenção dos censores sobre o espírito da obra que viria perturbar as convenções sociais, numa época de fechamento ideológico. A impureza e o perigo, que se agitam na ficção sensível de Dias Gomes, afirmam-se nos confins da imagem e som e texto, de tal maneira que as limitações de um olhar apenas técnico não pode percebê-los. Entretanto, o modo como o autor traduz os aspectos trágicos e entusiasmados, o belo e o terrível da vida cotidiana, em toda sua potência, demonstra um trabalho que supera as limitações de uma dramaturgia ordinária.

O caráter dionisíaco da obra de Dias Gomes se faz perceptível pela maneira como o autor apresenta o caos desordenando a tirania dos poderes estabelecidos. A desordem surge do retorno de um fantasma, de um simulacro de herói, que funciona como mito, regendo os fundamentos da vida social,

econômica, religiosa e política da cidade de “Asa Branca”. Em torno dos personagens de “Roque Santeiro” circulam as riquezas materiais e imateriais, a partir das quais se estabelecem as circunstâncias do poder encarnado pelas figuras do prefeito, do banqueiro, do padre, do coronel, do professor e do delegado. As estruturas de poder são perturbadas pelo retorno do personagem de Roque, que reaparece como herói, disposto a libertar os habitantes de “Asa Branca”, que permanecem na pobreza, sendo explorados pelos poderosos, enquanto estes últimos se beneficiam das riquezas geradas pela indústria do mito de “Roque Santeiro”. Tudo isso repercute de modo marcante junto ao imaginário popular, principalmente, junto às comunidades rurais, como mostram diversos estudos.¹⁴

Outros personagens, como os jornalistas e os artistas de cinema que vieram da capital para filmar a lendária história de “Roque Santeiro” fazem o contraponto da telenovela. As imagens cinematográficas, na narrativa, podem ratificar ou desmontar o mito de “Roque Santeiro”; logo serão vigiadas, controladas, manobradas. Este aspecto de dupla configuração do mito (na telenovela e no cinema de ficção) é um recurso interessante, utilizado pelo autor que nos alerta para os modos de fabricação da aparência da realidade.

Duas vezes nascida, a telenovela “Roque Santeiro” é mítica desde a sua anunciação; interdita pela censura, dez anos antes, foi exibida pela Rede Globo, nos anos 80, en-

¹⁴PIMENTA, A. C.; QUEIROZ, Maria da Glória. *Uma novela rural: o impacto de Roque Santeiro em duas comunidades rurais brasileiras* in MARQUES DE MELO, J. (Org.) *Comunicação na América Latina, Desenvolvimento e Crise*. S. Paulo: Papyrus, 1989.

volta numa aura de curiosidade e expectativa.

A crítica e a ironia dos valores fazem desta telenovela uma ficção importante. O autor apresenta de maneira sensível e inteligente uma alegoria do Brasil, utilizando-se da metalinguagem. A introdução do artefato do cinema na ficção televisiva criou um efeito curioso; a realização de uma metaficção, no interior da telenovela, consiste numa estratégia astuta que coloca em evidência a questão do mito, o qual estrutura toda a vida social de Asa Branca, uma referência às mitologias do Brasil. Os aspectos de salvação e de messianismo, seja pelo viés de uma política neoliberal prometendo a felicidade, seja por uma visão de mundo orientada pelas diretrizes de um princípio democrático, que –de fato– não serve para todos, seja pelo viés de uma religião redentora que promete o reino dos céus, enfim as mitologias do Brasil, com toda a sua carga ideológica e conformista são colocadas em xeque na telenovela. Por outro lado, existe uma dialética muito saudável na narrativa de “Roque Santeiro”, pois as mitologias aparecem ali como janelas que arejam o imaginário popular, resgatando as experiências históricas e simbólicas da comunidade. Por exemplo, toda a alegoria do bordel tem um sentido muito preciso na história da sexualidade das cidades do interior, assim como as procissões, os comícios, os carnavais, que por sua vez, consistem em dimensões mitológicas que alimentam o cotidiano dos indivíduos, assim como a potência imaginal do cinema e da televisão; “Roque Santeiro” cita outras telenovelas, como “Saramandaia”, como uma referência em que se mistura o “mundo real” e o mundo ficcional do Brasil. Em síntese, o mito não morre, na narrativa de “Roque Santeiro” e isto é muito sintomá-

tico, pois Dias Gomes percebe que a supressão do mito implicaria numa “estrutura ausente” e (tristeza) no imaginário e na existência do coletivo; este é um traço presente na sua visão dramaturgica, desde “O Pagador de Promessas”.

A ficção de “Roque Santeiro” não reproduz uma realidade tal qual ela deveria ser, pois ela –de certo modo– já existe. Na alegoria proposta por Dias Gomes, alguns traços são mais ampliados, algumas idéias de Brasil são colocadas em cena, às avessas e com isso, o autor desmonta as certezas que estruturam as relações de poder e de mando. Neste sentido, a potência mitológica com todo o seu lado maravilhoso e barulhento, de pureza e perigo que se mostram aos olhos do público; a dramaturgia de Gomes não é harmônica, apolínea, mas dionisiaca, híbrida, misturada de forma que apreende toda a pluralidade da alma do Brasil. O sincretismo religioso, o messianismo, a disputa dos heróis e malandros, os traços característicos da face multiforme do cotidiano brasileiro são ali apresentados. As decisões importantes para a vida coletiva são tomadas no silêncio da noite, nas conversas íntimas, no calor das festas no bordel ou numa partida de jogos de azar; estes pequenos acontecimentos, em sua banalidade, que fazem a trama social, são postos a nu, na ficção.

Existem por todas as partes do texto de “Roque Santeiro” os elementos para uma interpretação sociológica da vida nacional. A mitologia e a sensualidade, a linguagem e o imaginário típicos de uma cidadezinha do nordeste, o resíduo das formas religiosas tradicionais e a emergência das novas tecnologias, permitem-nos compreender o caráter híbrido da cultura.

Em recorrência às narrativas populares,

Gomes coloca em cena o apetite voraz (gastronômico e sexual) da viúva “Porcina”, as peripécias no hotel e na boate de “Mathilde” ou no cabaré da “Rua da Lama”, onde se desenrolam situações pitorescas, mas que servem, sobretudo, para distinguir dois regimes de economia e política também no âmbito das experiências sexuais; podemos ainda apreciar as cantorias do cego repentinista (Arnaud Rodrigues), que rompe o código normativo da língua, numa cidade que se sustenta às custas da mentira e do mito de um morto que está bem vivo, e ainda nos “assustamos” com as sombras de um lobisomem que ataca as mulheres na boca da noite. Atrás do humor refinado desta ficção alegórica, encontramos os traços da aparição “daimônica” das figuras do destino, das imagens dionisíacas que perturbam o imaginário social.

Utilizando-se de um segredo que cede lugar a um mito forjado e a ameaça da sua revelação por uma trama política ou pela metalinguagem do cinema, o autor produziu uma alegoria inteligente que leva à reflexão. Mas é o expediente da desconstrução que se faz presente nesta ficção de maneira bem evidente, desde as imagens de abertura, em que a câmera desvela um procedimento de invenção e montagem de uma microcidade “de brinquedo”, que parece se inspirar numa cidade real.

É possível se apresentar o microcosmo social de uma maneira apolínea ou prometéica, isto é, reproduzir o “real” de modo harmônico, filiado ao mito do progresso e à repetição da ordem restabelecida; mas é possível, igualmente, apresentar este microcosmo à maneira dionisíaca, afrodisíaca, excitantemente diabólica, ou seja, liberando as pulsões, o pathos coletivo, o desejo e o fogo pa-

gão da exuberância e a festa cósmica, uma tradução mais próxima das inquietações da cultura. “Roque Santeiro” é importante também porque ao fim da narrativa, o mito em torno do qual se estrutura a vida social, permanece intacto, em toda a sua potência, contradição e exuberância.

5 Imagens Regionais, Janelas do Mundo

“Roque Santeiro” representa um marco dentre as telenovelas com temáticas regionais; antes dela tivemos “Irmãos Coragem”, espécie de faroeste tupiniquim, que atraiu o público masculino, “Saramandaia”, uma ficção com traços das “Metamorfoses”, de Ovídio e “Gabriela”, adaptação feliz da obra de Jorge Amado. Mas se “Beto Rockefeller” inaugurou um estilo de linguagem popular urbana, “Roque Santeiro” atualizou um estilo pop-regionalista porque sincretiza elementos do Brasil urbano e do Brasil rural. Na realidade, esta ficção seriada traduz um tipo de alegoria do Brasil porque, de certo modo, trata-se de um simulacro que se aproxima bastante do cotidiano das pequenas cidades do país. Isto é, mostra, por meio de ângulos ficcionais, detalhes surpreendentemente próximos do Brasil histórico real. E isto serviu como parâmetro para outras telenovelas e minisséries que vieram posteriormente, como “Renascer”, “A Indomada” ou “O Fim do Mundo”. Na realidade, as telenovelas, cujas temáticas se voltam para as regiões do Brasil arcaico, têm essa característica de captar, ampliar e desconstruir alguns detalhes e dimensões do Brasil histórico, muitas vezes antecipando linguagens, costumes e estilos de comportamento. As telenovelas conseguem exprimir

a dimensão pop das culturas regionais, revelando até mesmo as maneiras como estas regiões convivem com as inovações tecnológicas, midiáticas ou cibernéticas. Encontramos na projeção das ficções televisivas seriadas as expressões atualizadas da folkcomunicação, isto é, as expressões folkmidiáticas. Isto é, ali se inscrevem as formas atuais das culturas populares, mas já em suas versões de culturas híbridas, em suas modulações transversais em que o artesanal, o midiático, o publicitário, o industrial, o tecnológico e o cibernético se fundem, configurando uma nova aparência, que podemos traduzir como expressões de uma nova cultura pop-regional. As telenovelas mostram o que Mattelart denomina de a“revanche das culturas”, ou seja, as culturas regionais, no ato de recepção das mensagens da globalização cultural, impregnam a construção de sentido com os matizes das experiências locais;¹⁵ como aponta Mattelart, as massas realizam uma espécie de“carnavalização das imagens”, inserindo“distraidamente” os elementos típicos de sua formação histórica e cultural e assim, todo o sentido da cultura é transformado.¹⁶ Mas este expediente já está inscrito na agenda dos movimentos da arte de vanguarda, que veio a se traduzir na rubrica do “pop”; depois da grande divisão entre“cultura letrada”,“cultura popular” e“cultura de massa”, o“pop” aparece como uma expressão que traduz a estesia na sociedade de massas; é o que podemos depreender das leituras de Frederic Jameson,

¹⁵MATTELART, Armand.“Mediações e mestiçagens: a desforra das culturas”: In: __ Comunicação Mundo, História das Idéias e das Estratégias. Vozes, 1996.

¹⁶MATTELART, A e M. O carnaval das imagens, A ficção na TV. Brasiliense, 1980.

Edward SAID e outras filiações dos atuais estudos culturais.¹⁷ Deste modo, as telenovelas“regionais” assimilam os jargões, linguagens e estilos do mundo industrializado, mas tudo isso de modo misturado com as manifestações locais, com as expressões mais antigas ou tradicionais. A estesia da televisão, neste sentido, traz à tona todo o processo de hibridização das raízes ibéricas, africanas, orientais, indígenas, mestiças com as formas latinas, européias e americanizadas que compõem o “cadinho cultural” do Brasil. Respalhando o nosso ponto de vista, encontramos argumentações sólidas que podem fornecer pistas para compreendermos as novas formações culturais que preservam os resíduos e enraizamentos seculares e ao mesmo tempo assimilam as signagens urbano-industriais, contaminadas pelas imagens e sons das mídias e dos novos recursos tecnológicos e informacionais. Serge Grunzinsky, Deleuze e Guattari, Baudrillard e Maffesoli, entre outros, partindo de diferentes posições epistemológicas, mostrando índices, ao mesmo tempo, regressivos e afirmativos, têm contribuído para entendermos as formas culturais em mutação, que se estendem diferentemente pelos diversos espaços e tempo do chamado “capitalismo global”.¹⁸ Como expressaram alguns teóricos

¹⁷HUYSEN, A.“After the great divide: modernism, mass culture, pos-modernism”. In: __ Memórias do modernismo. Rio: Ed. UFRJ, 1996.

¹⁸GRUNZINSKY, Serge. La Guerre des Images. De Colomb à Blade Runner. Paris: Fayard, 1989; DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia. S. Paulo: Ed. 34, 1992; BAUDRILLARD, J. “Sexo, mídia & lazeres” in __ A sociedade de consumo. Lisboa: Edições 70, 19 __; MAFFESOLI, M. No tempo das tribos. Rio: Forense Universitária, 1987; __ No fundo das aparências. Petrópolis: Vozes, 1996.

da comunicação como Mc Luhan, Umberto Eco, Abraham Moles,¹⁹ ou de modo mais próximo, como sugerem Muniz Sodré, Décio Pignatari ou Marcondes Filho,²⁰ a introdução dos objetos modernos, industriais, tecnológicos, engendram novos códigos, linguagens, modos de sentir e de fazer, experiências e visões do mundo; tudo isso produz novas tribalizações, estesias e semioses que se projetam sensivelmente nas formas de arte modernas, como por exemplo, as telenovelas. E, insistimos, muitas vezes as ficções materializam experiências, linguagens e práticas que já existiam de modo latente na realidade histórica, mas apenas com as lentes e câmeras dos audiovisuais se tornaram mais evidentes.

6 Conclusão: As diversidades culturais: o regional, o massivo e o folkpop

A representação do regional na cultura de massa forjada pela televisão já foi tema de estudo de diversos autores, den-

¹⁹MC LUHAN, M. A Galáxia de Gutemberg. S. Paulo: Cultrix, 1972; ___ Os meios de comunicação como expressões do homem. S. Paulo: Cultrix, 1974; ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados. S. Paulo: Perspectiva, 1970; ___ Viagem na Irrealidade Cotidiana. Rio: Nova Fronteira, 1984; ___ O Superhomem de massa. S. Paulo: Perspectiva, 1991; MOLES, A. O Kitsch, A arte da felicidade. S. Paulo: Perspectiva, 1972.

²⁰MUNIZ SODRÉ. Máquina de Narciso. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984; PIGNATARI, Décio. ___ Signagem da Televisão. S. Paulo: Brasiliense, 1984; ___ Letras, Artes e Mídia. Rio: Globo, 1999; MARCONDES FILHO, Ciro. MARCONDES FILHO, Ciro (org.) Pensar pulsar - cultura comunicacional, tecnologias, velocidade. Coletivo do NTC. São Paulo: Edições NTC, 1996.

tre os quais destacamos Luiz Beltrão, pela força como até hoje a sua perspectiva da “folkcomunicação” irradiou-se, atualizando-se e engendrando novos enfoques. Compreendendo o “folk” em seu caráter mais espontâneo, como projeção das práticas cotidianas, a sua inserção no contexto da cultura televisual tem funcionado como uma ampliação e um recorte aprimorado de algumas arestas da vida social. Relembramos que em “Gabriela”, pela primeira vez a sintaxe regional adquiriu uma dimensão global, espalhando pelos quatro cantos do Brasil uma pronúncia das linguagens locais, que se por um lado pareceu estereotipada como expressão de ingenuidade ou preguiça, por outro, apareceu de maneira amistosa, em sua dimensão de cordialidade e generosidade. Aparecerá mais tarde na sátira de “A Indomada”, recheada de anglicismos, como paródia do espírito colonizado, provinciano e também carnavalesco de algumas regiões do Brasil; a cidadela de “Greenville”, onde os habitantes falam com os cacoetes de uma nação colonizada (pelos ingleses, mas numa clara referência ao assédio da cultura americana); ali, contudo, sendo o fio condutor da trama baseado no realismo fantástico, o ato de rir de si mesmo resulta numa estética inteligente, que se impõe pela qualidade da interpretação dos artistas e pelo primor da produção técnica.

Todavia, “Roque Santeiro” (escrita por Dias Gomes, mas reescrita também pelos colaboradores), assume uma configuração bem típica do que chamamos de “folkpop”, pois mistura os signos da cultura popular, com as linguagens do cinema, dos seriados americanos e das outras telenovelas. Isto é, os personagens e as ações expressam um mundo com

feições rurais, com traços pré-capitalistas e pré-industriais, mas dialogam com as figuras e os cenários do grande capital internacional; citamos, por exemplo, a passagem da viúva Porcina e do Coronel Senhorzinho Malta por “Dallas”, ou seja, no ambiente na conhecida ficção seriada americana; estes momentos da TV brasileira funcionam como um tipo de carnavalização que estivera presente nas experiências dos “modernistas” e dos “tropicalistas”.

No que concerne ao cinema, “Dona Pombinha”, a esposa do Prefeito Florindo Abelha, menciona várias vezes o seu medo das “pessoas que viraram melancias”, numa referência ao filme “Os Invasores de Corpos” (EUA, 19[–]); o próprio desfecho, no aeroporto, onde Porcina (Regina Duarte) renuncia ao amor de Duarte (ou seja, do personagem de Roque Santeiro, na pele de José Wilker) para ficar com a segurança do coronel (Lima Duarte), trata-se de uma paródia (ou melhor, um pastiche) do filme “Casablanca”.

O próprio ato de inserção da metalinguagem no interior da formação discursiva da telenovela, confere uma dimensão pop a esta ficção televisa; pois, como mencionamos, no interior da telenovela se encontra em construção um filme sobre “A Saga de Roque Santeiro”, na qual os personagens da telenovela intervêm, discutindo o desfecho das situações que eles próprios vivenciaram. Assim, a telenovela demarca um estilo original em que o regional se metamorfoseia numa conjuntura, que entendemos como “folkpop”, em que o artesanal e o industrial, o antigo e o novo se fundem, gerando uma linguagem renovada. A telenovela original tinha um bordel, que não bastou para os colaboradores “modernos”, que introduziram uma boate para os encontros fortuitos; ao mesmo

tempo existe o pároco da aldeia, o Padre Hipólito, conservador que almeja salvar o rebanho, mas em contraponto, ali também mora o Padre Albano, o chamado “padre vermelho”, de tendências progressistas, que estimula os nativos a se organizarem e a enfrentarem as formas de opressão e exploração dos poderosos. Naquele mundo, convive o lobisomem que assombra as mulheres, nas noites de lua cheia, além do Professor Astromar, um intelectual que busca racionalizar o mito que estrutura a cidade e se organiza politicamente na oposição aos latifundiários. A própria abertura da telenovela mistura inteligentemente os ícones do imaginário rural, provinciano e regional, com os ícones do mundo urbano, cosmopolita e globalizado, com um desfecho interessante, mostrando que tudo aquilo é uma encenação com maquetes de casas, automóveis e personagens fictícios. Contudo, “Roque Santeiro” é interessante também pela maneira como apresenta o mito como algo inalienável também nas culturas modernas, como algo que permanece nas canções, nos usos e costumes, nas estruturas da vida cotidiana.