

Amazônia Contemporânea e sua Identidade: Aspectos da Cultura Paraense em A Força do Querer¹

Mariana Marques de LIMA²
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

RESUMO

Este artigo busca analisar três aspectos da cultura paraense inseridos na telenovela A Força do Querer, a saber: a lenda do Boto, a expressão popular Égua, e o ritmo folclórico Carimbó. Nosso problema de pesquisa consiste em abordar de que maneira esses traços culturais foram abarcadas na trama, com o objetivo de estabelecer o debate acerca da representação de culturas nas telenovelas. Dessa forma, a hipótese principal é que tais elementos transmitidos nas ficções, problematizam os sentidos que circulam na sociedade brasileira sobre a cultura paraense. Além de notarmos a importância de trazer o local nas ficções, apresentando ao público os diversos territórios que compõem o país.

PALAVRAS-CHAVE: telenovela; cultura paraense; representação social, A Força do Querer;

Introdução

O artigo se destina a analisar os aspectos da cultura paraense abordados na telenovela das 21h, *A Força do Querer*³ (Globo, 2017), de Glória Perez. Na intersecção entre discurso televisivo, cultura e identidade, a questão central consiste em entender de que maneira traços culturais provenientes do Estado do Pará foram inseridos na narrativa, levando em consideração sua encenação. O objetivo deste trabalho é estabelecer o debate acerca da representação de culturas nas telenovelas; e tem como objeto os elementos culturais paraenses apresentados na ficção.

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Pesquisadora do Centro de Estudos de Telenovela (CETVN/ECA-USP) e do Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva (Obitel). Bolsista CAPES. E-mail: marit.mlima@gmail.com.

³ Novela das 21h da Globo, 172 capítulos. Escrita por Glória Perez. Direção geral de Pedro Vasconcelos. Período de transmissão de 3 de abril de 2017 – 21 de outubro de 2017

A metodologia consiste na análise dos elementos: (a) a lenda do Boto, importante recurso ligado à origem de uma personagem; (b) a expressão linguística “Égua”, utilizada oralmente entre os paraenses, e compreende à expressão de diferentes emoções, seja de surpresa, alegria etc; e (c) ao Carimbó – ritmo musical folclórico amazônico característico do Pará. Esses elementos serão abordados à luz de uma bibliografia multidisciplinar, com teóricos da comunicação e da antropologia.

Tentando abarcar essa representação identitária encenada na ficção, as referências apresentadas tratam acerca da noção de cultura, nela inseridas especificamente as noções de identidade cultural e diversidade (BHABHA, 2013), bem como a de representação social por meio de Moscovici (2003). Acerca dos apontamentos da cultura paraense, avançamos no entendimento da identidade manifestada na representação do espaço amazônico (PAES LOUREIRO, 2015), com a utilização do recurso mítico das lendas regionais. Em Lopes (2009) abordamos o poder dialógico da telenovela em duas acepções: a telenovela como “narrativa da nação” e a “ como recurso comunicativo”, a abrangência da representação televisiva de temas contemporâneos e inerentes na cultura brasileira.

Nossa hipótese principal é que esses elementos transmitidos, via o formato telenovela, problematizam os sentidos que circulam na sociedade brasileira sobre a cultura paraense, gerando discussões nas mídias por parte desses representados, que creem em uma falsa representatividade. Desta forma, entrevermos o recurso da diversidade regional sendo tratado nas telenovelas, e pela tendência, observada nos últimos anos, de certo olhar voltado para as regiões do Brasil quando se trata de contextualizar as narrativas ficcionais em um processo de tematização das tramas. Nesse aumento, notamos a importância de trazer o local nas ficções, apresentando ao público os diversos elementos que compõem o território brasileiro.

A Força do Querer e suas intersecções culturais

A telenovela *A Força do Querer* (2017, Globo), teve como um de seus cenários o município fictício denominado de Parazinho, localizado no Estado do Pará, na região Norte, que segundo a telenovela, se encontrava próximo a capital, Belém. Na trama eram expostos alguns aspectos de referência à cultura paraense e à Amazônia; esta última vista

por dois enfoques: a mística, com as lendas, e por meio do aspecto econômico, com a extração da castanha-do-pará. Esses elementos compuseram a narrativa, entremeados nos demais núcleos e temáticas que foram abordadas.

Levando em consideração a complexidade das telenovelas brasileiras, com seus variados gêneros, o drama *A Força do Querer* apresentava núcleos com traços de humor, porém sobressaindo os elementos dramáticos, onde foram desenvolvidas temáticas mais polêmicas. Em meio a isso, constatamos que a telenovela não apresentou um protagonista definido, isto é, não havia o papel da mocinha e do mocinho, esquema básico do melodrama. No decorrer da narrativa, a trama dava destaque a determinado personagem, tendo sua história desenvolvida por mais tempo no decorrer do capítulo. O enredo da ficção foi dividido em duas fases, a primeira correspondia a fase inicial em que um empresário que viaja ao Pará acompanhado de seu filho, com o intuito de monitorar os negócios de extração de castanha. Neste primeiro capítulo somos introduzidos aos aspectos místicos que compõem o imaginário amazônico, onde dois personagens compartilham uma experiência xamânica na floresta. Na segunda fase, com o salto temporal, verificamos a incorporação de novos personagens à narrativa, como Ritinha (Isis Valverde), nascida e criada em Parazinho, e que tira o sustento interpretando uma sereia na feira do Ver-o-Peso, em Belém. De início, ficamos sabendo que Ritinha está noiva de Zeca (Marco Pigossi), porém com a chegada de Ruy (Fiuk) à região, logo foi estabelecido um triângulo amoroso que perdura por quase toda a trama.

A criação de uma telenovela atende a próprias especificidades e ditames que o folhetim brasileiro consolidou, dessa forma Glória Perez se mostra como uma autora que apresenta características que tornam suas tramas muito específicas com traços que já são conhecidos do público e que se tornaram sua marca autoral. A ambientação de suas ficções, nos últimos anos, foram encenadas em lugares exóticos e longevos, sempre com confluência no Rio de Janeiro, a saber: *América* (Globo, 2005) nos Estados Unidos, *Caminhos das Índias* (Globo, 2009), na Índia, *Salve Jorge* (Globo, 2012), na Turquia e *O Clone* (Globo, 2001), no Marrocos. Além das ambientações, a autora preza pela abordagem de temáticas complexas, como a clonagem humana, o tráfico de mulheres e a transexualidade. Em suma, a narrativa de Glória Perez é permeada de metalinguagens discursivas, um emaranhado de temas sociais relevantes abordadas no período da telenovela. No caso de *A Força do Querer*, a autora voltou seu olhar para o próprio Brasil, trazendo elementos da cultura amazônica pouco conhecidos ao restante do país.

Olhar para dentro do Brasil tem se mostrado uma tendência cada vez mais vista nas telenovelas das 21h da Rede Globo. A telenovela *Velho Chico* (Globo, 2016), por exemplo, tem em sua premissa temáticas iminentes na região Nordeste, como a questão do Rio São Francisco e o agronegócio. As ficções que saem do tão referido eixo Rio – São Paulo trazem outras ambiências até mais pertinentes a todo Brasil, um olhar para dentro do país mesclando questionamentos de regiões específicas com temas urbanos das grandes metrópoles. Essa tendência, por vezes devido a questões mercadológicas, possibilita o dizer: “eu vejo o Brasil na novela” (LOPES, 2009).

Esse Brasil Profundo corresponde por aquelas partes do território nacional que não são vistas na grande mídia. São localidades variadas e desconhecidas da cobertura jornalística e das ficções, a não ser por programas jornalísticos específicos, e essa invisibilidade é a causa para que algumas regiões componham o que se entende por Brasil Profundo. Por meio da tendência de trazer variáveis da cultura brasileira para a televisão nacional, pela vitrine da telenovela um dos pontos fortes da televisão, “é que ela pode penetrar no campo das ações públicas contemporâneas e imediatas – e, em alguns casos, no das ações privadas – de forma mais plena e poderosa do que qualquer outra tecnologia” (WILLIAMS, 2016 [1974], p.83).

Em termos geográficos, a trama de *A Força do Querer* é dividida entre os grupos oriundos de Parazinho e do Rio de Janeiro, que vão se inter cruzando ao longo da telenovela. A ligação entre eles é feita principalmente pela empresa dos irmãos Enrico (Dan Stulbach) e Eugênio Garcia (Humberto Martins), que tem a extração da castanha-do-pará sua principal receita. Por meio dessa troca de ambiente, a trama se adensa com aspectos concernentes a ruralidade de Parazinho e a urbanidade do Rio de Janeiro. A dinâmica narrativa da autora com abordagem muito bem intrincada dos seus personagens com as temáticas tratadas, contribui para que seus diálogos sejam didáticos. A maneira para referir-se ao assunto ocorre via fala de especialistas, entremeando questões reais e cenas fictícias. Dessa forma, assinalamos que a telenovela tem em seu discurso uma complexa relação entre o real e o ficcional, sua característica dialógica permite a abordagem dramatizada de temáticas relevantes, e cabe dizermos que a telenovela é uma agenciadora de conversas na sociedade brasileira pois atua como um recurso comunicativo (LOPES, 2009). Com isso, em *A Força do Querer*, a autora destaca aspectos proeminentes da cultura paraense, como a expressão linguística Égua, a lenda folclórica do Boto, e o Carimbó.

O contexto brasileiro permeado por uma cultura da oralidade e da corporalidade, passou por um processo colonizador, no qual foi instaurado um pensamento clássico eclesiástico – que se mesclou ao longo dos anos com aspectos intrínsecos da cultura indígena e africana. Na Amazônia, percebemos que essa mescla propiciou para as artes manifestações na dança, música e literatura, englobando os variados povos que ali habitavam. Por meio disso, os três aspectos abarcados na telenovela exibem, em sua essência, os processos de mestiçagem ocorridos na região, culminando em uma cultura que imbricou códigos e signos variados.

O caráter multiplicante, ramificante e fragmentário da cultura se dá, entre nós, por uma proliferação dos processos civilizatórios fronteiriços junto a um grande enfraquecimento das noções binárias de centro e periferia (o que nos obriga a uma revisão e reconfiguração lógico-conceitual), não por uma glorificação da velocidade a partir do paradigma eurocêntrico de modernidade levado a cabo pelas tecnociências. As sociedades não binárias e lentas, dado o seu caráter constitutivamente fractal e mestiço, é que são rápidas para interligar os outros e as diversidades. (PINHEIRO, 2010, p. 11)

A expansão do signo no ambiente, nessas sociedades é excessiva, já que são de caráter externo solar (PINHEIRO, 2010). Isso demonstra uma inserção massiva das características ambientais em qualquer processo construtivo da cultura, seja ela de centro ou periférico. Deste modo, países latino americanos são mais icônicos e indiciais, do que simbólicos; pois ocorre devido ao afluxo do ambiente sobre a linguagem. No caso de *A Força do Querer*, os aspectos culturais elencados enriquecem a trama, entremeadas de aspectos urbanos e rurais amazônicos, com padrões culturais pouco conhecidos. A construção dos personagens de Parazinho foram possibilitados pelos trejeitos, comportamentos, gestos e modos de fala daquele espaço, criando um representação do sujeito amazônico.

Segundo Paes Loureiro (2015), o que se entende por uma cultura amazônica é “aquele que tem sua origem ou está influenciada pela cultura do cabloco” (p. 50). Isto é, a definição de cabloco escapa da questão racial, e está atrelada a sua origem indígena, se configurando como pessoas que vem da mata, da floresta, portanto os ribeirinhos; e por meio dessa relação homem – natureza, soube se firmar “pelo imaginário, pela estetização, pelo povoamento mitológico, pelo universo dos signos, pela intervenção na visualidade, pela atividade artística, ele definiu sua grandeza diante desse conjunto grandioso que é o

‘mundo amazônico’ (p. 59). Sendo assim, sujeitos que dispõem da natureza como forma de subsistência como pescadores, caçadores, plantadores etc.

A cultura do mundo rural de predominância ribeirinha constitui-se na expressão aceita como a mais representativa da cultura amazônica, seja quanto a seus traços de originalidade, seja como produto de acumulação de experiência sociais e da criatividade de seus habitantes. Aquela em que podem ser percebidas, mais fortemente, as raízes indígenas e caboclas tipificadoras de sua originalidade, florescentes ainda em nossos dias. Contudo, é preciso entender que a cultura do mundo ribeirinho se espalha pelo mundo urbano, assim como aquela é receptora das contribuições da cultura urbana. Interpenetram-se mutuamente, embora as motivações criadoras de cada qual sejam relativamente distintas. (PAES LOUREIRO, 2015, p. 79)

Para o autor a trajetória histórica Amazônica foi marcada por dois elementos cruciais: o isolamento e a identidade. Ele explica que devido a posição geográfica do lugar, que hoje compreende pelo Pará e Maranhão, a política utilizada por Portugal era voltada para a defesa militar e para fins produtivos, por meio de ocupação e extração de riquezas naturais. Essa área não possuía vínculos com o restante do Brasil, assim era um Estado subordinado inteiramente à Lisboa. Tal processo sociocultural fomentou a criação da identidade da cultura cabocla, que de acordo com Paes Loureiro, viria a se tornar a cultura das classes populares, oposta a uma cultura branca eurocêntrica presente na região.

Em vista de entender essa estratégia de abordagem de novos territórios no Brasil pelas telenovelas, reparamos por meio de Bhabha (2013) a articulação dos hibridismos culturais, em outras palavras, culturas gestadas nos momentos de transformações históricas. A pluralidade, as orientações e tendências na cultura brasileira são arregimentadas nas produções televisivas como a criar um retrato cultural unificado. Os embates pelas representações emergem justamente na perspectiva de camadas negligenciadas. Na visão do autor,

O afastamento das singularidades de ‘classe’ ou ‘gênero como categorias conceituais e organizacionais básicas, resultou em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local, institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses ‘entre-lugares’ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (BHABHA, 2013, p. 20)

O “entre-lugar” enfatizado por Bhabha é criado pelo o que ele comenta como trabalho fronteiro da cultura, seria o encontro entre o presente e o passado suscitado pelo novo. A renovação da cultura acarreta em novas formas de subjetividades, a atuação do presente está sempre interligada nessa conexão performada no hibridismo. Trazendo para o âmbito da teledramaturgia, em sua função mediadora, põe em discussão a tradução dos aspectos da modernidade, e sua inscrição na cultura pelos signos políticos e sociais.

Representações sociais e a telenovela

As representações abarcadas pela telenovelas abrangem toda uma coleção das características sociais brasileiras, pois ao mesmo tempo em que ratifica padrões de desigualdade e discriminação, também alimenta um repertório de sentidos que transpõem classes sociais, gênero, região, raça e gerações. Entretanto, incontestavelmente, não mostra um consenso sobre as interpretações que possam advir dessa narrativa, já que isso fica claro ao observarmos as representações de grupos minoritários realizadas nas tramas. De acordo com Serge Moscovici (2003 [1978]) as representações sociais são construídas pelos sujeitos por meio da elaboração compartilhada do conhecimento; o termo foi abarcado a partir do conceito de representação coletiva de Durkheim, no entanto visa a construção de comportamentos e a comunicação entre os indivíduos. Logo “todas as interações humanas, surjam elas entre duas pessoas ou entre dois grupos, pressupõem representações” (p. 40). O termo, por sua vez, perpassa elementos da sociologia e psicologia, já que articula cultura, ideologia, imagem e pensamento (VILLAS BÔAS, 2004).

Levando em consideração que essas representações não são construídas por um indivíduo isolado (MOSCOVICI, 2003 [1978], p. 41), a telenovela disponibiliza os códigos para o compartilhamento dessas representações, e permite entendimento tácito entre os que assistem na assimilação dos signos transmitidos. Esse texto televisual conduz para arcabouço social do que aparentemente seria o contexto brasileiro, especialmente no para designar membros de diferentes grupos. Para Paiva (2005, p.15) “o tecido social é construído com base no conjunto das mediações sociais”, ressaltando para a responsabilidade da televisão quanto a regulação dessa mediação.

Vale ressaltar que os sentidos demarcados pela televisão levam a formar o que Anderson (2008) denominou de comunidades imaginadas, “ela é imaginada porque

mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva de comunhão entre eles” (p. 32). A soberania dessa comunidade, mesmo sendo limitada, replica sentidos e identidades forjando esse sentimento de compartilhamento entre seus indivíduos. Para o autor o ritual da leitura dos jornais contribui para a sedimentação do sentimento de pertencimento característico da comunidade imaginada. Desse modo, um aspecto sensível à dimensão televisiva é sua evocação dos padrões de brasilidades, em outras palavras, o que se vê televisionado pertence ao emaranhado de traços da cotidianidades brasileiras, como a violência, relacionamentos, trabalho, saúde, bem estar; o que nos leva a característica da telenovela como “narrativa da nação” (LOPES, 2009), evocando traços culturais específicos.

E ao relatarmos brasilidades no plural, deixamos claro as especificidades encontradas em cada estado, pois como tratado na telenovela, existem marcas culturais intrínsecas à cada região, portanto discursos específicos que descrevem determinado território. Isto posto, Todorov (2014 [1978], p. 11) relata que discurso “é uma manifestação concreta da língua e se produz necessariamente em um contexto particular, em que entram em conta não somente os elementos linguísticos, mas também as circunstâncias de sua produção: interlocutores, tempo e lugar”; logo o discurso televisivo impõem uma representatividade instruída a influenciar o indivíduo pertencente a coletividade, dando origem a representações que circulam no cerne da sociedade.

Afinal, as ficções televisivas balanceiam as evidências dessa representação, amenizadas pelas funções melodramáticas e pedagógicas, imbricadas por meio da fala coloquial e a verossimilhança. No dizer de França (2009), a televisão opera como uma das instâncias do tecido social, é instrumento da manutenção da ordem dominante, de valores e tendências,

é possível compreender as permanentes trocas entre a televisão e sociedade como pautadas por e resultado em permanentes equilíbrios e reequilíbrios. Alterações de valores, ocorrência de acontecimentos e transformações em diferentes aspectos da estrutura de uma sociedade, assim como, naturalmente, sua herança histórica, suas tradições, seus traços culturais específicos, incidem na televisão que se pode fazer, na programação, no perfil das diferentes emissoras. (FRANÇA, 2009, p. 31)

Logo, a problematização dos temas sociais promove uma relação de retroalimentação entre sociedade e ficção, ao saber transportar os mais variados assuntos aos seus

telespectadores, ao trabalhar com características de sua própria comunidade demarcando traços de proximidade e do cotidiano.

Aspectos da cultura paraense abordados na narrativa

Em *A Força do Querer*, a autora buscou trazer alguns aspectos que compõem a cultura paraense e que introduziram as questões trabalhadas ao longo dos nove meses de exibição da trama. Por se tratar de uma obra de ficção, alguns elementos retratados em cena escapam da realidade ao qual estão sendo encenadas. Assim, elencamos três elementos que são intrínsecos ao Estado do Pará e que foram abordados na narrativa:

A lenda do boto

Segundo o folclore amazônico, a lenda consiste em um Boto cor-de-rosa, um golfinho - espécie de cetáceo de menor porte - , que sai dos rios amazônicos nas noites de festa. Com um poder especial, consegue se transformar num lindo, alto e forte jovem vestido com roupa branca. Usando um chapéu branco para encobrir o buraco no topo da cabeça, vai a festas e bailes noturnos em busca de jovens mulheres bonitas. Com seu jeito galanteador e falante, o boto/homem aproxima-se das jovens desacompanhadas, seduzindo-as; convencendo-as para um passeio no fundo do rio, local onde costuma engravidá-las. Na manhã seguinte volta a se transformar em boto.

O Boto também é considerado protetor das mulheres, pois quando ocorre algum naufrágio em uma embarcação em que o boto esteja por perto ele salva a vida das mesmas empurrando-as para as margens dos rios. Suas mulheres são conquistadas às margens dos rios quando vão tomar banho ou mesmo nas festas realizadas nos interiores próximos de rios. Os botos vão aos bailes e dançam alegremente com elas que se envolvem com seus galanteios e não desconfiam de nada. Só que, depois estão apaixonadas, a maioria dessas moças ficam grávidas deste rapaz. E por esta razão que ao boto é atribuída a paternidade de todos os filhos de mães solteiras. O Boto anda sempre de chapéu, pois dizem que de sua cabeça exala um forte cheiro de peixe. E quando ele chega à festa geralmente é desconhecido de todos os integrantes da mesma, mas logo consegue conquistar uma moça bonita e com ela dança a noite inteira. Porém, antes que o dia amanheça ele vai sem que ninguém o veja, pois o seu encanto termina assim que o dia começa a chegar e ele precisa voltar imediatamente para o rio. O Boto - Dom Juan das águas é figura popular do folclore amazônico é o mesmo golfinho da Europa e Ásia. (COELHO, 2003, p. 150)

Percebemos que o mito concerne aos aspectos de encantamento, sedução e maternidade, admitindo diferentes versões que compreendem desde índias insatisfeitas

com seus companheiros se jogando no rio em busca do grande peixe que possa satisfazê-las, a versões mais modernas com as seduções acontecendo em festas. A lenda, dependendo da localidade onde é contada apresenta certas variações, especialmente em comunidades ribeirinhas de diferente municípios do Pará.

A lenda do Boto se configura em uma das versões do mito conquistador – caboclo, tendo em vista que esse peixe-homem se metamorfoseia em um homem branco. Com isso, esse *ser* passa a figurar como uma força transgressora no imaginário dessas comunidades. Segundo Fares (1996), o mito é atemporal e anespacial, no sentido de abordar sentimentos reais que entretanto foram recalcados; assim “a aura sagrada que envolve o boto implica uma permissividade que se cristaliza na relação com humanos, interdita pelas normas, mas perdoada, graças à intervenção do sobrenatural” (p. 54). Os mitos têm como uma de suas maiores funções buscar uma justificativa e explicar o não compreendido. Por se transformar em um homem branco, Fares elucida a origem híbrida da lenda do Boto, pois o mito demorou a entrar para o folclore amazônico, e em vista disso, atesta seu advento a partir da colonização portuguesa, que instaurou os tabus e a moralidade cristã. Dessa maneira, o adultério e o sexo antes do casamento conseguiam ser justificados pela mística que envolviam o Boto. A possível violação moral nestas regiões, eram perdoadas pois sabiam que a “vítima” não poderia deixar de ser complacente frente ao forte magnetismo dessa criatura dos rios, sendo os atos transgressores perdoados e solucionados a partir desse entendimento.

Em *A Força do Querer*, a personagem Edinalva (Zezé Polessa) – mãe de Ritinha – relata que foi seduzida e engravidou do Boto, e inclusive deu à luz dentro de uma canoa. Ritinha muito próxima aos elementos da natureza, comenta sua proximidade com os Botos ao nadar no rio, chegando até a relatar sobre a lenda em sua estadia no Rio de Janeiro. Para a personagem esses elementos místicos em sua concepção faziam parte de sua história e de sua inserção na comunidade de Parazinho. A paternidade atribuída ao Boto era justificada através da lenda, que camuflava o possível desvio moral cometido por Edinalva. Essas narrativas eram vistas como fundamentais para a construção de uma subjetividade amazônica, uma maneira de explicar os processos de colonização e mestiçagem ocorridos na região.

A expressão popular “Égua”

No Pará, especificamente na capital Belém, encontramos a ocorrência frequente da expressão linguística *Égua*, que ao contrário de seu significado usual como fêmea do cavalo, pode expressar diferentes emoções, desde surpresa, descrença e/ou alegria. Para origem do termo não há um consenso, no entanto, acredita-se que égua seja uma derivação do termo Pai D'égua, proveniente do Ceará e que chegou à região Norte no período do ciclo da borracha. A extração de látex da seringueira no fim do século XIX e início do XX, foi responsável pela migração de trabalhadores nordestino, majoritariamente do Ceará, que naquele momento passava por uma forte seca. Paes Loureiro (2015, p. 49), afirma que aproximadamente 500 mil nordestinos embarcaram para região Amazônica, e permaneceram mesmo após o arrefecimento do período extrativista.

O que era designado para denominar uma égua mansa e calma pelos trabalhadores das lavouras cearenses, logo passou a indicar uma característica de uma pessoa ou até mesmo de determinada situação. Com os anos, em um processo de mutação da língua, e já no território paraense, Pai D'égua passou para apenas *Égua*, que no léxico belenense pode expressar alegria, surpresa, espanto, admiração; sendo o significado dependente da entonação proferida.

Utilização do *Égua* pelos personagens gerou repercussão por parte dos paraenses, que se manifestaram nas redes sociais quanto ao que eles acreditaram ser o uso exacerbado do sotaque nordestino na região Norte. Na crítica intitulada “A Belém com que os belenenses também podem sonhar”⁴, de Patrícia Kogut, de 19 de abril de 2017, a forma como os atores falam foram as reclamações mais frequentes, lembrando que a sonoridade típica do sotaque de Belém é a presença do chiado (característico também do Rio de Janeiro) ao fim das palavras no plural. Com a repercussão, Glória Perez deixa claro que telenovela é uma obra de ficção sem o compromisso de se ater a realidade, o que corroborou com a análise de Kogut, que sempre remarca para a fantasia da trama, que tem a fictícia Parazinho como contexto principal.

O Carimbó – gênero musical amazônico característico do Pará

Gênero musical característico do Estado do Pará, o Carimbó foi declarado, em 2014, Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e

⁴ Em <https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/critica/noticia/2017/04/forca-do-querer-belem-com-que-os-belenenses-tambem-podem-sonhar.html> Acesso em 01 jul. 2019.

Artístico Nacional (IPHAN). O ritmo caboclo advém do sincretismo entre as culturas indígena, africana e ibérica, e tem como principais instrumentos o tambor e a maracá. A palavra Carimbó se originou do tupi korimbó, que significa pau que produz som; em seguida, passou a se chamar Curimbó, atabaque, instrumento utilizado para tocar o ritmo, que posteriormente, passou a indicar o nome do ritmo. A dança do Carimbó teve seu início por meio das tribos indígenas, que em seus rituais dançavam acompanhados do curimbó. Após a chegada dos escravos africanos e dos colonos portugueses na região, foram introduzidos novos elementos que envolvem movimentos e batuques.

Como indumentária característica, as mulheres vestem saias longas, rodadas e estampadas, complementada com blusas curtas, geralmente da cor branca, em que os ombros ficam aparentes. O cabelo é preferencialmente solto, adornado com flores coloridas, além de pulseiras e colares. Para os homens, a vestimenta é composta por calça branca simples com a bainha enrolada, semelhante a calças utilizadas pelos escravos, e a camisa geralmente estampada, com os botões abertos e as pontas amarradas na altura do umbigo, remontando a roupas utilizadas pelos ribeirinhos. E na cabeça um simples chapéu de palha.

O Carimbó é dançado em pares com seus integrantes descalços. Em um primeiro momento, a dança se inicia com duas filas, uma composta por homens e outra por mulheres; embalados pelo ritmo, os dançarinos se aproximam da fileira feminina formando casais, que ao longo da apresentação dançam girando em torno de si mesmos. Esse grande círculo de casais evoca movimentos indígenas, cujo arrastar dos pés e o movimento de vai e volta sem se tocar, relembram a danças em torno das fogueiras. Os passos com características da cultura africana advém da utilização da percussão, formando um ritmo vibrante e do corpo curvado para frente e as mãos para trás - movimento característicos dos homens - evidenciando a influência portuguesa.

O ritmo sofreu repressão em Belém como demonstra a Lei nº 1.028, de 5 de maio de 1880, do Código de Posturas de Belém, Coleção de Leis da Província do Grão-Pará, Tomo XLII, Parte 1), no Capítulo intitulado “Das Bulhas e Vozeiras” (SALLES e SALLES, 1969, p. 260),

Artigo 107. É proibido sob pena de 30.000 réis de multa

Parágrafo 1º. Fazer bulhas, vozerias e dar altos gritos sem necessidade.

Parágrafo 2º. Fazer batuques ou sambas

Parágrafo 3º. Tocar tambor, corimbó, ou qualquer instrumento que perturbe o sossego durante a noite, etc.

Neste período, segundo Salles e Salles (1969), o Carimbó representava para seus adeptos um momento lúdico e de escapismo para os trabalhos desenvolvidos na roça, campos e pastos, na qual muitos versos evidenciavam as condições de trabalhos de negros do início do século XX. Dessa forma, somente a partir da década de 1960 foi que o Carimbó se estabeleceu como um ritmo genuinamente paraense e passou a figurar nas rádios de Belém.

Ritinha, por sua vez, era uma personagem em que os vínculos entre a sociedade e a natureza eram exacerbados, principalmente na relação entre a natureza e o místico, presente na Amazônia. O estreitamento das relações entre o signo e as coisas, algo pertencente aos processos culturais como nas artes, o indivíduo entra em extremo contato com o meio no qual habita, possibilitando que se esse intercâmbio impregne sua criação, o que se fez muito aparente na ficção. O Carimbó, inserido na trama, também era uma maneira de sedução e de disputa na qual a personagem participava das rodas de dança ao som de “Curió do Bico Doce”, de Dona Onete.

Considerações finais

O formato brasileiro de telenovela se destaca pelo avanço ao aliar o entretenimento com a pedagogia na inserção de tópicos sociais, através do melodrama e do naturalismo. Longe de ser homogênea, a cultura brasileira é referida nas narrativas criando e metamorfoseando lugares de experiências simbólicas, específicas desse processo comunicativo. Marilena Chauí (2004) argumenta que tal “conhecimento/reconhecimento pela imagem do Brasil não se opera somente no sentido de apagar as diferenças sociais e regionais reais ou reduzi-las a aspectos folclóricos, mas opera no sentido de ocultar o país” (p. 12). Isso se dá, segundo a autora, pela dualidade fato-ficção, o fato é transformado em ficção e a ficção na realidade do cotidiano; desse modo, fatos são apresentados em sua interpretação já posta ao telespectador, enquanto que a telenovela – exibida após o telejornal – dramatiza o contexto social. Isso é operacionalizado pela formação da programação televisiva da TV Globo, que escalona em seu horário nobre telenovela seguido de telejornal.

Os três aspectos culturais referentes ao Estado do Pará foram utilizados como recursos regionais que possibilitam a verossimilhança na narrativa para a ambientação da personagem Ritinha. Em suma, cada um desses aspectos está imbricado ao processo

colonizador ocorrido na região, e que puderam ser ressignificados e inseridos como cultura amazônica. A lenda do Boto, ao explicar o processo de mestiçagem entre brancos e ribeirinhos; o Égua, refletindo e assimilando a migração cearense durante o ciclo da Borracha; e o Carimbó, ritmo musical que absorveu características africanas, ibéricas e indígenas. São aspectos regionais que recontam a vida desse homem amazônico e seu relacionamento com a natureza, em meio aos ditames da colonização e ao sistema econômico extrativista.

Na ponte aérea Rio de Janeiro - Parazinho, adentramos no enfoque fictício de outros brasis, sem comprometimento com realidade, mas que proporcionam pistas para o entendimento de outros contextos. São identidades que escapam da mídia e que apresentam culturas e identidades distintas. Destarte, ligada à processos sociais, a identidade é conservada e delimitada por estruturas sociais (BERGER e LUCKMANN, 2013 [1966], p. 221), realidade partilhada pelas representações e sentidos provenientes da televisão, especificamente das telenovelas, figuram como papel determinante. Tendo em vista que a televisão, em seu potencial midiático fala do mundo, mas também fala de si mesma, impulsionando a vida cotidiana em seus referenciais e redirecionando as perspectivas sociais.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: EdUFMG, 1999.
- CHAUÍ, Marilena. Prefácio. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias: Ensaios sobre Televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Pierre. **A Construção Social da realidade: Tratado de Sociologia do Conhecimento**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- COELHO, Maria do Carmo Pereira. **As narrações da cultura indígena da Amazônia: lendas e histórias**. 223f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade de São Paulo – São Paulo, 2003.
- FARES, Josse. O Boto, um Dândi das águas amazônicas. **Moara – Revista dos Cursos de Pós graduação**, Belém, n. 5, p. 47-63, abr. / set., 1996.
- FRANÇA, Vera V. A Televisão Porosa – Traços e Tendências. In: FREIRE FILHO, João (org.). **A TV em Transição: tendências de programação no Brasil e no mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes** v. 3, n. 1, p. 21–47, 2009.

MOSCOVICI, Serge. **Representações Sociais: Investigações em Psicologia Social**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2003.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. Cultura Amazônica: Uma diversidade diversa. In: **A Arte como encantaria da linguagem**. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.

PAIVA, Raquel. Mídia e Política de Minorias. In: BARBALHO, Alexandre; PAIVA, Raquel (orgs). **Comunicação e Cultura das Minorias**. São Paulo: Paulus, 2005.

PINHEIRO, Amálio. **América Latina: Barroco, Cidade, Jornal**. São Paulo: Intermeios, 2013.

SALLES, Vicente e SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, n. 9, set./dez. 1969.

TODOROV, Tzvetan. **Simbolismo e Interpretação**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

VILLAS BÔAS, Lúcia Pintor Santiso. Teoria das representações sociais e o conceito de emoção: diálogos possíveis entre Serge Moscovici e Humberto Maturana. **Psicologia da Educação**, São Paulo, n. 19, 2º sem de 2004, p 143-166

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, MG: PucMinas, 2016.