

Organizadores
João Gabriel L. C. Teixeira
Leticia C. R. Vianna

ISBN 978-85-64593-04-6
9 788564 593046

As Artes Populares no Brasil Central: Performance e Patrimônio

**As Artes
Populares no
Brasil Central:
Performance e
Patrimônio**



Laboratório Transdisciplinar de
Estudos sobre a Performance - TRANSE

Departamento de Sociologia da
Universidade de Brasília

ICS - Instituto de Ciências Sociais



UnB

Universidade de Brasília

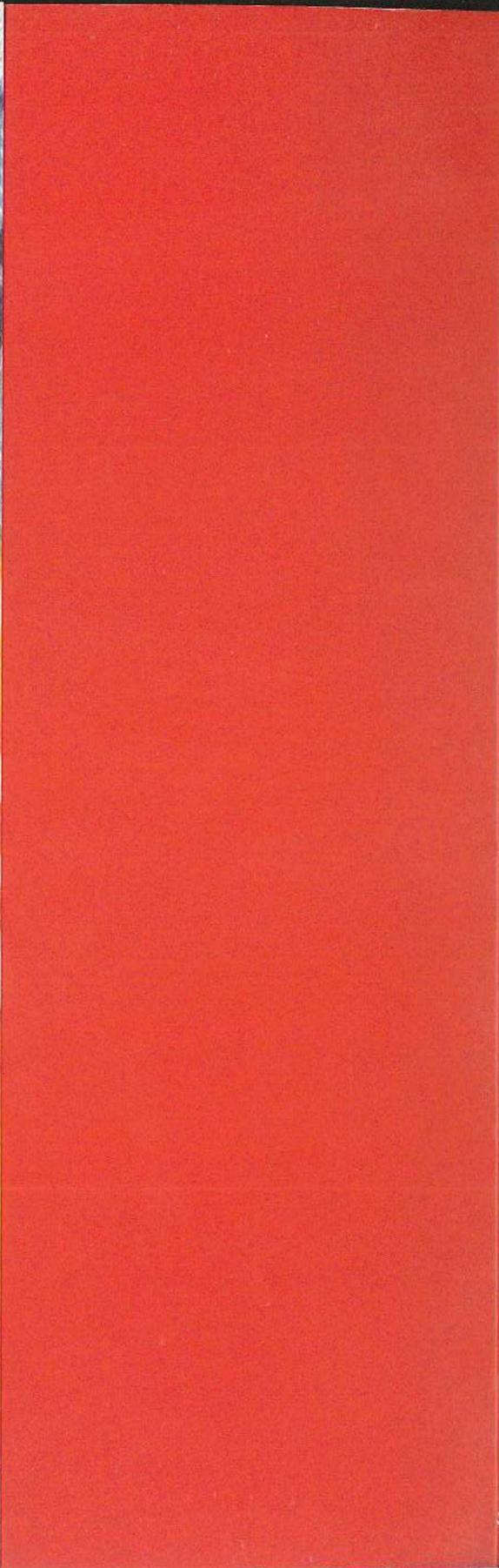
Organizadores
João Gabriel L. C. Teixeira
Leticia C. R. Vianna



FLAAC 2012



50 1962
2012



As Artes Populares no Brasil Central: Performance e Patrimônio

Organizadores

João Gabriel L. C. Teixeira e Letícia C. R. Vianna

Brasília



2012



**Visibilidade Midiática e
celebrações barrocas em Goiás**

Os “locais” e os “globais”: Pirenópolis como cenário e os dilemas de sua exposição em uma novela de grande audiência

Felipe Berocan Veiga

“Eu diria que, em nossos dias, a televisão matou a janela”. (Nelson Rodrigues, Um Menino de Paixões de Ópera).

A cidade-cenário

No início de 2001, enquanto realizava pesquisa etnográfica sobre a Festa do Divino em Pirenópolis⁶⁷, fui surpreendido pela notícia de que essa cidade histórica de Goiás havia sido escolhida como cenário principal para a realização de uma “novela das seis” da Rede Globo. Esse é um subgênero consolidado na programação diária nacional, há quase quatro décadas, desde a telenovela Hele-

⁶⁷ Tema considerado anteriormente em Dissertação de Mestrado em Antropologia, a partir das dimensões rituais e simbólicas (VEIGA, 2002), e em artigos que enfatizam outros aspectos analíticos, como a relação da folia com a morte (VEIGA, 2005), os códigos alimentares vigentes (VEIGA, 2008) e a estrutura composta das sucessivas “festas dentro da festa” (VEIGA, 2009).

na, de Machado de Assis (1975), e do imenso sucesso internacional de Escrava Isaura, de Bernardo Guimarães (1976), duas obras adaptadas por Gilberto Braga. Exibidas das seis às sete horas da noite, enquanto grande parte das pessoas retorna do trabalho para casa, as famílias se reúnem e ligam seus televisores antes do noticiário⁶⁸, tais produções audiovisuais de grande difusão se caracterizam por alternar adaptações literárias e seu romantismo de época, sucesso entre pessoas idosas, com produções leves e sentimentais, voltadas para o público mais jovem.

Bem adequada a esse formato, surgiu a novela Estrela Guia, protagonizada pela popstar cantora Sandy e encomendada pelo Governo do Estado de Goiás à Rede Globo, como forma de projetar nacionalmente as belezas naturais e o patrimônio cultural da região. Exibida de 12 de março a 16 de junho de 2001, com referências à virada do milênio e ao início da “nova era de Aquário”, evocando as crenças astrológicas e o espírito hippie do musical Hair (1967), foi considerada a segunda novela mais curta já produzida pela Rede Globo, com apenas 83 capítulos. Sua audiência média foi de 30,9 pontos, considerada boa para o horário. Pela Globo Internacional, o programa foi exibido em mais de 25 países.

Seguindo esse estilo de representação na mídia como forma de “marketing turístico e cultural”, sem, no entanto, discutir ou avaliar suas consequências para a cidade e seus moradores, a novela feita sob encomenda custou 700 mil reais aos cofres públicos estaduais. Nessa mesma temporada, o Governo Marconi Perillo (PSDB) havia repassado 600 mil reais a Caprichosos de Pilares, escola de samba do subúrbio carioca, que desfilou na Avenida Marquês de Sapucaí em 2001 com o enredo Goiás, um Sonho de Amor no Coração do Brasil: “Esse amor é o meu destino/ Salve a Festa do Divino/ Na cavallhada, a luta do bem contra o mal/ Apaixonado eu brinquei seu carnaval”, cantava o samba-enredo.

Com isso, a Festa do Divino Espírito Santo, forma maior de devoção e celebração da pequena cidade goiana, extravasou as fronteiras locais e foi simultaneamente representada no carnaval carioca e em uma novela de grande audiência. Durante as filmagens em Pirenópolis, a partir de um enredo carregado de “cor local”, a produção decidiu realizar algo até então inédito: os festejos populares seriam especialmente recriados para a megaprodução televisiva, implicando na performance para as câmeras de uma “cavallhada fora de época”, com cerca de 500 figurantes.

68 Sobre a “hora da novela” na regulação do tempo doméstico e o “ritual de assistir novelas”, tanto entre famílias das classes populares quanto da elite, ver LEAL, 1986: 48-54.

A experiência de encenação da festa pelas próprias pessoas que a realizam permitiu, pela primeira vez, que o povo de Pirenópolis visse de forma crítica e distanciada a sua celebração maior, primeiro nas filmagens, por trás das câmeras, e depois diante da tela das TVs. Isso proporcionou um interessante jogo especular, expresso nas observações feitas no set de filmagem – prontamente transformado no ambiente preferido dos encontros e no principal assunto da pequena cidade. Tal reflexividade, entretanto, jamais foi explicitada pela televisão, cuja lógica se empenha exatamente no jogo oposto, ao confundir e mesclar ficção e realidade, como se o mundo encenado fosse o próprio mundo⁶⁹. Ou como definiu a antropóloga Ondina Fachel Leal, que estudou a leitura social de Sol de Verão (1982-83): “A novela, para o grupo popular (...), é ficção realista e é realidade cotidiana na casa de cada um. É o bom e o ruim, é o certo e o errado, é o do outro e o seu, é tudo junto, e são também histórias conhecidas que se contam e recontam de formas semelhantes”⁷⁰.

A recriação da Festa do Divino para uma telenovela motivou o retorno do etnógrafo a campo, em fevereiro de 2001. Desse modo, além da pesquisa anterior sobre a grande celebração local, foi realizada uma observação direta e complementar das filmagens, com particular atenção à relação entre os locais e os globais, na dupla acepção do termo. Simultaneamente, o adjetivo refere-se à Rede Globo, um dos mais expressivos agentes de propagação de informação e de estilos de vida, dos grandes centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo para as outras capitais e o interior do Brasil; e também ao fenômeno da globalização, disseminando em escala mundial novos valores e padrões de consumo na era tecnológica. Parte da pesquisa consistiu em registrar o modo pelo qual as pessoas da cidade estavam vendo as filmagens e, depois, a novela, expresso em comentários de moradores e em cartas de leitores a jornais.

Como resultado dessa exposição diária na mídia, Pirenópolis se tornou não só um lugar conhecido em escala nacional, mas um destino desejado, o que motivou o crescimento vertiginoso do turismo e da produção artesanal na cidade, a proliferação de pousadas e o surgimento de um comércio sofisticado⁷¹, muitas

69 A esse respeito, o filósofo tcheco Vilém Flusser desenvolve suas reflexões críticas sobre a caixa preta. Segundo o autor, as imagens técnicas, produzidas por aparelhos, conduziram ao mundo da magia programada, levando a um engano permanente entre a realidade e a cópia, ou seja, à alucinação. FLUSSER, 2002: 15-18.

70 LEAL, 1986: 87.

71 Sobre o processo de transformação da cidade histórica em destino turístico após a construção de Brasília, se intensificando nas duas últimas décadas, ver LIMA E ALVES, 2002: 26-60. Uma primeira proposta para transformar Pirenópolis em “uma cidade para o turismo” foi realizada por CURADO, 1980.

vezes repetindo os nomes criados pela novela, incorporando uma nova toponímia inventada pela TV. A conseqüente especulação imobiliária terminou por alterar a estrutura urbana, ao lotear o entorno rural e destinar os imóveis do centro histórico ao comércio e à ocupação temporária, especialmente por moradores de Brasília, alterando por completo a escala de valores econômicos antes praticada aos visitantes e também às famílias locais.

O enredo dualista

A novela Estrela Guia teve como mote principal as chamadas “comunidades alternativas” que, a partir da década de 1960, proliferaram nos municípios goianos de Pirenópolis, Alexânia e Alto Paraíso de Goiás, dentre inúmeros outros do interior e do litoral do Brasil. Essas localidades se caracterizam tanto pela beleza natural quanto pela proximidade com Brasília⁷², encarnando, do ponto de vista esotérico e de forma contrastante com a centralidade do poder político, o misticismo que envolve a região desde a construção da Capital Federal, vinculado às inspirações proféticas de Dom Bosco.

A trama altamente romantizada, escrita por Ana Maria Moretzsohn e dirigida por Denise Saraceni, girava em torno dos hippies que pretendiam viver em plena harmonia, pregando a espiritualidade, a liberdade e o amor à natureza. Porém, eram pressionados por fazendeiros inescrupulosos, ávidos pelo subsolo repleto de esmeraldas da região de “Jagatah” – nome fictício da cidade-cenário que significa universo, em Sânscrito. Duas famílias acentuavam o antagonismo da trama, retratando uma disputa fundiária. O casal, vivido por Marcos Winter (Bob) e Maitê Proença (Kalinda), ele, um ex-funcionário da bolsa de valores desiludido com o mundo das finanças e dos grandes centros urbanos, ela uma norte-americana egressa de “comunidades alternativas” da Califórnia. Bob e Kalinda eram os pais de Cristal, protagonista interpretada por Sandy, que herdou a fazenda da “comunidade Arco da Aliança” e que, por essa razão, passou a ser assediada pela família rival.

No lado oposto da disputa pelas riquezas minerais da região, que para os hippies deveriam permanecer intocadas, estavam os vilões. Eram eles o fazen-

72 Em Goiás, o povoado de Olhos d'Água, em Alexânia, se tornou um destino *hippie* dos brasileiros por suas riquezas naturais e culturais, entre elas, a famosa “Feira do Troca”, a tecelagem e a produção artesanal. Em Alto Paraíso, o distrito de São Jorge, um antigo garimpo de cristal onde diversas “comunidades alternativas” se estabeleceram, é porta de entrada do Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros, com trilhas para suas inúmeras cachoeiras. No Distrito Federal, o Vale do Amanhecer, próximo à cidade-satélite de Planaltina, é a sede da mais expressiva doutrina mística do Planalto Central, fundada pela médium Tia Neiva em 1969.

deiro Alaor Pimenta (Sérgio Mamberti), que encarnava o coronelismo arraigado e a cultura do exagero e da acumulação; sua espalhafatosa esposa Daphne (Lília Cabral), sempre manipulando o marido e empenhada em arquitetar maldades; e o filho Carlos Charles (Rodrigo Santoro) que tentava seduzir a jovem e angelical menina hippie para apossar-se das suas terras. A sensibilidade dos “alternativos” da novela contrastava frontalmente com a brutalidade dos fazendeiros, cuja violência, contudo, era amenizada por sua expressão risível e caricatural, mais apropriada ao horário de exibição.

A Festa do Divino apareceu logo nos capítulos iniciais do programa de TV. Sob o manto da ficção, sua estrutura e enredo foram completamente esvaziados para dar lugar à história da novela, servindo apenas como cenário e pano de fundo ao desenrolar da trama, com diversas alterações e prejuízos de significado. Resultaram imagens vazias de sentido, esteticamente marcantes, porém apresentadas sem quaisquer contextualização ou informações sobre a celebração em tela, valorizando-se unicamente a sua dimensão espetacular.

Durante a Festa do Divino, os pais de Cristal morreram como vítimas de um incêndio criminoso no cartório da cidade, exatamente quando localizavam os documentos da área adquirida pelos hippies, na tentativa de regularização da propriedade⁷³. Enquanto o cartório ardia em chamas com o casal trancado a chave e os registros fundiários desapareciam, Cristal teve maus pressentimentos e foi molestada nas ruas e becos por um bando de mascarados.

Figurando como espíritos maléficos, esses personagens da Festa do Divino têm, no ritual, um significado oposto, pois representam o ápice da alegria e do divertimento para quem está na cidade nessa ocasião. Assim, para comportar os festejos nas cenas da novela, a autora estendeu o maniqueísmo dos personagens aos componentes da celebração popular, numa operação deliberada em alterar a realidade para conferir sentido à ficção. Desse modo, os mascarados, ao invés de encenarem suas brincadeiras de costume, se tornaram maus espíritos, fantasmas aterrorizantes dos delírios da jovem inocente, verdadeiros portadores do infortúnio.

Em outra cena, o jovem playboy Carlos Charles vivia um conflito de geração com seus pais, obrigado a apresentar-se nas cavalhadas como o Rei Mouro. Por sua identificação com a vida urbana, pois morava em Brasília para estudar e se

73 De acordo com os pertinentes estudos de Eliézer Cardoso de Oliveira, as representações sociais do medo e das catástrofes (massacres, epidemias, incêndios, enchentes, etc.) são importantes chaves para compreender e “perceber a relação ambígua de Goiás com a civilização”. OLIVEIRA, 2006: 2.

divertir, o rapaz relutou fortemente em participar da tradição local, que considerava um “carnaval de pobres” – expressão pejorativa utilizada pelo personagem, para grande indignação dos telespectadores goianos.

Nesse caso, a distorção entre realidade e ficção foi ainda maior. Os 24 cavaleiros mouros e cristãos formam um grupo de notáveis na cidade, representam as famílias mais tradicionais e a destreza equestre de seus membros, que se reúnem em sucessivos ensaios preparatórios. Alcançar tal posição é uma honraria, motivo de orgulho e reconhecimento conquistado com muita luta, ao invés de algo imposto, recusável ou aceito de última hora entre os participantes. É uma cobiçada posição de prestígio, jamais um objeto de desprezo. Tal posição distintiva é ainda maior no caso dos reis mouro e cristão, escolhidos pelo próprio grupo entre os cavaleiros mais velhos, experientes e respeitados – exatamente o contrário do que foi mostrado na televisão.

A novela reduziu a festa ao “folclore”, jamais se preocupou em explicar os sentidos do ritual e aboliu todas as suas referências religiosas, presentes tanto nas folias do Divino, que inauguram o ciclo de devoção ao Espírito Santo, quanto nas procissões, novenas e missas solenes na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário. No enredo ficcional, a religiosidade e a relação com o sagrado eram privilégio exclusivo dos hippies, prevalecendo suas convicções místicas ligadas à Nova Era e seus princípios baseados na filosofia oriental, em detrimento das formas de catolicismo popular praticadas na cidade.

Os únicos personagens bons em Estrela Guia eram os hippies, que vieram de fora e se instalaram como “alternativos”, enquanto as famílias tradicionais do lugar eram más e ambiciosas. Somente os estrangeiros, que adotaram valores da contracultura importada dos Estados Unidos sabiam o que era viver em harmonia entre si e com a natureza, enquanto as famílias locais eram retratadas como predadoras, intolerantes e ridículas. De um lado, exaltava-se o altruísmo e o desapego dos novos moradores; do outro, reforçava-se o egoísmo e a cobiça dos nativos.

Diante disso, é curioso observar contrastivamente algumas explicações nos jornais da autora da novela sobre a trama, como se essa obra ficcional expressasse ou se preocupasse com alguma isenção: “Não vou julgar nada. Além da ficção, vou só mostrar temas – como as comunidades alternativas – com propriedade”⁷⁴. Perguntada sobre o contraste entre a realidade urbana e a “comunidade alterna-

74 O POPULAR, 21/Fev/2001.

tiva”, a diretora Denise Saraceni fez coro com a autora: “A intenção é mostrar os dois universos sem tomar partido de nenhum. A novela não tem a pretensão de induzir o telespectador a escolher um estilo de vida e sim mostrar que existem diferentes maneiras de viver”⁷⁵.

Em outra entrevista, no entanto, a autora se contradiz ao fundamentar sua opção a favor dos “alternativos” retratados na novela: “A minha experiência pessoal é variada: acredito em astrologia, tenho interesse no tarô, já usei florais, acredito em práticas medicinais alternativas. Você pretende discutir o que é ‘bom e ruim’ para o ser humano na trama? Impossível não fazer isso. Mas não quero provar que a vida na comunidade é melhor do que a vida na metrópole”⁷⁶.

Pelos altos custos da produção, orçada à época em 140 mil reais por capítulo, somente o início e o final da novela foram gravados em Pirenópolis, mobilizando a população da cidade. Como costuma ocorrer em outras produções, no meio da trama os personagens todos se mudaram para o Rio de Janeiro ou ficaram restritos a cenários, como forma de viabilizar as filmagens nos estúdios da emissora de televisão.

Nessa altura do enredo, Cristal reencontrou seu padrinho Tony (Guilherme Fontes) e viveu com ele um romance que o personagem, com seus dramas de consciência, inicialmente teve dificuldade em aceitar. A relação entre padrinho e afilhada, no entanto, era bem aceita pela comunidade hippie e “abençoada pelos astros”. Esse relacionamento representou um enorme contraste com a moralidade de Pirenópolis, algo que não foi bem assimilado pelo público local, pois o compadrio ainda é uma instituição muito valorizada. Qualquer envolvimento sexual entre compadres ou entre padrinhos e afilhados é considerado um sacrilégio, praticamente um incesto, pois, como lembra Luís da Câmara Cascudo, o “fogo da comadre com o compadre” os transforma em boitatá, uma assombração em forma de cobra-de-fogo⁷⁷.

A cena final da novela foi o casamento de Cristal e Tony em uma cachoeira, sob o misticismo cerimonioso evocando a natureza que conduziu todo o enredo. Na vida real, essa cena deu novo nome ao local frequentemente visitado por turistas. Desde que a novela foi ao ar, a cachoeira do Lázaro, topônimo utilizado desde a primeira ocupação da região, no século XVIII, passou a ser procurada

75 TV CRÍTICA, 2001.

76 Idem, *ibidem*.

77 CASCUDO, 1993: 130-132. Sobre a importância do compadrio no Brasil rural e seu enquadramento como um parentesco espiritual, ver SOUZA, 1981, e CASCUDO, 1993: 239-240.

pelos moradores de fora como a “cachoeira da Sandy”, alterando assim, por força do enredo ficcional, sua referência centenária.

No último capítulo, foi desvendado o mistério do assassinato dos pais de Cristal. O incêndio havia sido causado por uma hippie ensandecida, Su-Sukhan (Mônica Torres), que se escondia sob o capuz, a túnica e a tocha de fogo dos protagonistas de outra festa religiosa goiana recriada para a novela: os farricocos da Procissão do Fogaréu que, no ápice da Semana Santa na Cidade de Goiás, representam os soldados romanos na perseguição a Jesus Cristo. O lado mal dos “alternativos” finalmente revelou sua face, porém em uma curiosa personagem ambígua: uma hippie que, apesar de viver na “comunidade”, também participava dos festejos e tradições locais, alimentando ambições fundiárias idênticas à dos fazendeiros vizinhos de “Jagatah”.

Os bastidores da cena

Em Pirenópolis, município com pouco mais de 20 mil habitantes, todas as conversas e olhares giravam em torno das gravações. De bicicleta, os meninos passavam pelas ruas da cidade gritando “luzes, câmera, ação!”. A realização da novela foi um verdadeiro espetáculo: vans e caminhões da Globo estacionados com suas logomarcas bem visíveis, antenas transmissoras, refletores e rebatedores espalhados pelas calçadas, cabos estendidos sobre as ruas de pedra. De longe, percebia-se os gritos de técnicos irritados e um entra-e-sai de atores, muitos figurantes e um cordão de isolamento cheio de gente querendo ver e se aproximar – especialmente crianças e adolescentes aos berros, toda vez que Sandy aparecia e acenava para o público.

Eram cerca de 80 funcionários da Globo, trabalhando em onze horas diárias de gravação ou mais. A qualidade técnica e a preocupação estética davam o tom predominante às filmagens. A cantora e atriz principal da trama tinha sua assessoria de imprensa e seguranças próprios, independentes do esquema da novela. Fora a costureira, o cabelereiro e maquiador, a dublê – uma espécie de clone no set, também cercada por crianças – e o guarda-sol de apoio. Era uma equipe técnica a parte, exclusivamente à sua disposição, além de camarim móvel exclusivo para Sandy e sua família: o pai Xororó, a mãe Noely e o irmão Junior, seu parceiro na dupla musical de grande sucesso entre o público infanto-juvenil.

Apesar de Pirenópolis ser um lugar frequentado por artistas, cenário de dezenas de filmes brasileiros – como *A República dos Anjos*, de Carlos Delfino (1991), *O Tronco*, de João Batista de Andrade (1999) e *Uma Vida em Segredo*,

de Suzana Amaral (2002) – jamais houvera tamanha euforia na cidade. Para os moradores, a diferença das filmagens da novela para a de tantos outros filmes rodados ali, algumas produções expressivas e premiadas, era marcante. À noite, uma moça comentou em um café na Rua do Rosário: “Pirenópolis está passando vergonha, nunca teve tietagem aqui. Isso é por causa da Globo, da Sandy e desses outros artistas jovens”.

O set constantemente apresentado no programa *Video Show*, além das notícias constantes nos jornais e revistas, estimularam o turismo dos fãs à cidade e o deslocamento de candidatos a figurantes ao set durante as gravações. Muita gente dos municípios vizinhos e também de Anápolis, Goiânia e Brasília chegaram para ver de perto os artistas, o que nunca acontecera antes em uma cidade até então habituada a conviver com famosos com menos euforia. Senhoras e crianças, vindos de Minas Gerais e de Tocantins em ônibus fretados, se orgulhavam da proeza da longa viagem para ver os ídolos da TV. Fãs da dupla Sandy & Junior exibiam e colecionavam autógrafos e fotografias com os artistas, que logo se transformaram em disputados troféus.

Crianças e adolescentes com álbuns, cartazes, cadernos coloridos e canetas em punho se acotovelavam atrás do cordão de isolamento, que era reforçado quando Sandy aparecia e acenava, para delírio do público das filmagens. Além dos vinte seguranças, a produção solicitou reforço policial ao Governo de Goiás para conter a multidão. Um segurança irritado no cordão de isolamento comentou que, se fosse professor, seguraria as crianças na escola na hora das filmagens. Na tensa função de conter as manifestações de euforia infanto-juvenil, para ele era a cidade que deveria se adaptar à produção da novela, e não o contrário.

O pessoal da produção, em dia com a última moda dos centros urbanos, apresentava um estilo visual em total dissonância com o lugar, o que também estimulava olhares de curiosidade. Facilmente identificáveis, desfilavam no set com óculos prateados, bonés e roupas coloridas, se expressando em gírias, gestos e comportamentos muito diferentes do sotaque e do estilo local. Muita gente queria ver tudo ou simplesmente estar junto. Entrosado com eles, estava o jovem André Luiz Ferreira de Mello, que durante anos seguidos foi lanceiro nas cavalcadas, ajudando os cavaleiros com as armas da batalha encenada. Nas filmagens, passou a trabalhar como apoio do elenco, levando água e segurando o guarda-sol para os artistas, em consonância com sua função auxiliar durante a festa, e logo se tornou amigo do pessoal da equipe técnica.

Como era de se esperar, a agitação produzia reações diversas nos moradores. “Não aguento novela!”, reclamava o motorista de táxi na rodoviária, irritado com os constantes fechamentos de ruas, desvios do trânsito e interferências no espaço urbano. Por outro lado, a cada noite, artesãos, comerciantes e donos de restaurantes aguardavam com ansiedade a possível vinda de artistas e diretores, abrindo as portas em dias normalmente sem movimento.

Políticos locais também tiravam partido e comemoravam a chegada da produção. O então prefeito de Anápolis, Ernani Fernandes, alugou sua bela fazenda como cenário para o “núcleo mau” da novela. Pompeu de Pina e Itamar Gonçalves, que se alternaram à frente da Secretaria Municipal de Cultura, diretamente envolvidos na realização da Festa do Divino, assumiram posições de produtores locais da novela. Pompeu alugou seu terreno no Alto do Carmo para a encenação das cavalhadas e convocou os componentes dos grupos que integram os festejos ao set. Ficou satisfeito que a ponte recém-restaurada sobre o rio das Almas fosse mostrada em cena, ao lado das placas da obra do Governo do Estado de Goiás. O próprio governador Marconi Perillo, cuja esposa Valéria é de família tradicional da cidade, compareceu ao set no primeiro dia de gravação para dar as boas-vindas à equipe. Bem à vontade, como costuma circular por ali, declarou ao jornal *O Popular* na ocasião:

“Nós temos feito publicidade do Estado de forma qualitativa, fora das fronteiras. Esse *merchandising* em forma de apoio faz parte dessa estratégia. Nós procuramos apoiar essa novela, a iniciativa de se gravar em Anápolis e Pirenópolis como uma forma de divulgar o Estado. (...) Pirenópolis é uma cidade encantadora, caracterizada pelo número de artistas que tem. Todo mundo é artista. A coisa mais fácil para uma novela é encontrar figurantes, atores”⁷⁸.

Enquanto alguns atores globais descansavam em furgões refrigerados, figurantes enfrentavam a exposição ao sol e os gritos de ordem da produção. Em cena gravada na Rua Direita, cavaleiros mascarados corriam de um lado para outro como se estivessem confinados naquele espaço, produzindo uma estranha movimentação para quem via de fora. Aos berros, a diretora de produção ordenava: “Cavalos para cá!”. Discretamente e com o humor afiado peculiar dos nativos, um mascarado comentou com outro: “Tem que chamar os cavaleiros, porque os cavalos não entendem...”

78 MAIA in: *O POPULAR*, 04/Fev/2001.

As produções audiovisuais, marcadas por cortes, interrupções e repetições sujeitas às mágicas na ilha de edição, costumam impor aos participantes experiências fragmentadas, com rotinas bastante cansativas e longas esperas⁷⁹. Em Pirenópolis, percebia-se o envolvimento relativo e distante emocionalmente dos figurantes mascarados, em contraste com a euforia vivida durante as celebrações. Moradores observaram menor empenho na arrumação dos cavalos para a novela do que para a Festa do Divino, sutilezas imperceptíveis à equipe de televisão. Para muitos figurantes, o cansaço e o enfado não compensavam a baixa remuneração por dia de filmagem – 10 reais para figurante comum e 50 reais para mascarados – recebidos sem nenhum tipo de contrato. Outros, no entanto, disseram ter se divertido bastante, somente por estar em cena ou para ficar próximo dos artistas.

No ensaio para as filmagens da “cavalhada temporã” – como ironizou Teodorico Pereira, o saudoso seu Ico, sineiro da Igreja Matriz e grande contador de histórias da cidade – a negociação em torno do que apresentar na novela, entre o diretor de TV e os produtores da festa, foi um momento particularmente interessante dos bastidores. Enquanto o diretor Carlos Araújo projetava imagens delirantes, com os cavaleiros mouros e cristãos cruzando de um lado para o outro, Pompeu dizia o nome de uma carreira e os cavaleiros imediatamente apresentavam os movimentos imaginados. Na perspectiva dos organizadores locais, e para o espanto e a felicidade dos diretores de fotografia e operadores de câmera, não havia o que criar, já estava tudo coreografado desde os tempos coloniais.

A coreografia equestre escolhida para a cena foi a chamada Quebra-Garupa. A plasticidade dos cavalos em movimento encantou o diretor, que repetia em voz alta: “Eu quero ação!” Queria até mesmo que os cavaleiros descessem de seus cavalos e se embrenhassem em luta corporal, numa verdadeira cavalhada sem cavalos, mas Pompeu de Pina acabou contendo o excesso de criatividade e convencendo o diretor do contrário, para o bem da realidade da festa local. Pelo simples fato dos dois lados no campo das cavalhadas terem sido trocados pela produção – os cristãos estavam à esquerda e os mouros à direita – houve certa desorganização que os cavaleiros tiveram que corrigir. Um sutil, porém complicado erro de produção, invertendo as posições do bem e do mal, em mais uma espécie de heresia global.

79 Segundo Walter Benjamin, “durante a filmagem, nenhum intérprete pode reivindicar o direito de perceber o contexto total no qual se insere sua própria ação”. BENJAMIN, 1994: 181.

Em Pirenópolis, o elenco participou de workshops variados sobre astrologia, meditação, medicina natural, terapias holísticas, mantras e sociedades alternativas, tudo para entender melhor a filosofia de vida de seus personagens. Em contraste com essa preparação, atores, técnicos e produtores pouco compreendiam a cultura local e suas expressões festivas. Às vésperas da representação da festa simulada, alguns atores desavisados chegaram a revelar seu desconhecimento da realidade local, ao perguntar aos donos de uma pizzaria da cidade: “Essa festa existe mesmo ou foi inventada pela novela?”. A pergunta logo se espalhou como piada de bastidor, acompanhando os comentários sobre a produção televisiva.

O ator Rodrigo Santoro parecia não fazer a menor ideia dos múltiplos papéis que acumulava. Se, por um lado, conhecia o personagem da novela (Carlos Charles) e o cavaleiro que o ensaiou (Toninho), por outro ignorava o sentido e a importância do personagem ritual do drama encenado nas cavalcadas (o Rei Mouro, Senhor da Mauritània) representando, por sua vez, batalhas medievais. Assim como revelaram nas entrevistas concedidas na ocasião, os atores não tinham nenhum entendimento de seus personagens rituais e da narrativa popular encenada. Diante de um enredo ritual bastante complexo, com sua profusão de símbolos e personagens, a própria assessora de imprensa da Globo confessou dificuldades em compreender a festa e em fornecer informações adequadas aos demais jornalistas que acompanhavam as filmagens, passando a me solicitar uma série de esclarecimentos.

Algumas cenas dos bastidores provocaram intrigas mais interessantes do que a trama encenada para a TV, o que permite pensar o quanto as distintas posições hierárquicas, as idiosincrasias e os conflitos de personalidades podem conferir às próprias filmagens uma estrutura dramática. No ensaio, o ator Rodrigo Santoro ficou bastante apreensivo à frente das cavalcadas, ao perceber o que parecia ser óbvio: a inadequação do ator ao papel ritual como Rei Mouro, personagem festivo que lidera a fila dos demais cavaleiros, e o ator não conhecia a sequência de movimentos para poder conduzir o grupo. Com os olhos arregalados para o diretor, enfatizava: “Isso é uma coreografia, é impossível decorar em um dia! Eles fazem milhares de oitos e voltas!!!”. Esse, por sua vez, cochichou para a produtora: “Eu acho é pouco que o Rodrigo está se borrando!...” Desavenças a parte e, como solução para as filmagens, o ator cedeu a frente a Toninho, o Rei Mouro das cavalcadas, restituindo-o à sua posição cerimonial. Assistindo ao ensaio, um pirenopolino não resistiu e fez um comentário jocoso

sobre o desempenho do ator: “Ele já passou para trás, daqui a pouco é o cerra-fila!”⁸⁰

Pela primeira vez interpretando um vilão na TV, o ator declarou em entrevista que não se identificava em nada com o personagem: “Carlos Charles é meu oposto”⁸¹. Fora das câmeras e das projeções idealizadas do *self* em entrevistas, no entanto, as formas de relacionamento do ator com os profissionais da imprensa e os fãs nos bastidores demonstravam certas proximidades. Algumas atitudes do ator no set, em contraste com as formas de tratamento vigentes na pequena cidade, foram tema de uma matéria de jornal:

“Em Pirenópolis, ao perceber que alguma fã se aproximava, [o ator] estendia o braço e dizia, cheio de empáfia: ‘agora não, depois, depois’. Ao ser procurado pela imprensa, tentou fugir de modo não-profissional. Disse que ia pegar uma água e desapareceu. Ao ser contatado novamente, aceitou conversar (como se fizesse uma grande concessão). No entanto, quando se aproximava um jornalista, dizia: ‘que jornal que é? Ah, tá bom, tá bom, pode. Então pode’”⁸².

No ensaio das cavalcadas, vestido com as roupas vermelhas de veludo e as armaduras douradas de latão do Rei Mouro, irritou-se ao ser fotografado e, assim, comportou-se como o próprio personagem, para quem participar da festa era uma “pagação de mico”, na expressão do próprio ator em entrevista ao programa Vídeo Show. Apesar do preparo técnico que realizou com o exímio cavaleiro Toninho, o ator, ao evitar a fotografia, parecia fundir seu personagem com sua personalidade pública em evidência. Aliás, como faz de propósito a mídia especializada em televisão, acompanhando a vida real dos artistas e seus romances e dramas como uma novela.

O casal protagonista de Estrela Guia também parecia combinar, cada um a seu modo, uma mistura de características dos aspectos da realidade e da ficção. Seus personagens, um executivo agitado e uma menina de uma comunidade hippie, conjugavam modos de vida paradoxais como a grande moral da história, mostrando que alternativos e urbanóides podem um dia se entender. Convertida dois anos antes a atriz no seriado de TV Sandy & Junior, a cantora, em muitos momentos, parecia viver uma personagem de si mesma. Os valores morais da

80 Nas cavalcadas, o cerra-fila é o último dos doze cavaleiros de cada exército a seguir os movimentos equestres, posição ocupada pelos novatos.

81 Idem, ibidem.

82 BELUCO, in: Jornal de Brasília, 20/Fev/2001.

virgindade e do casamento, expressos em diversas entrevistas para os fãs, conferiram ainda mais pureza e doçura à personagem vivida por Sandy e criaram expectativa em torno do beijo em seu padrinho-amante, por muitos capítulos anunciado e esperado pelo público da novela.

Assim, sob o verniz do romantismo extemporâneo e com a força da imagem pública da cantora, um ícone da cultura de massa pôde encenar um personagem da contracultura, em uma releitura glamorizada da cultura hippie. Sandy várias vezes expressou sua identificação com a personagem: “Eu sempre gostei de acender incenso e relaxar”⁸³. O ator Guilherme Fontes, na pele de Tony, um capitalista estressado, foi especialmente incluído no elenco como forma de restituir sua imagem pública, então abalada por processos judiciais e escândalos nos jornais em torno da má utilização de recursos destinados a seu filme *Chatô, o Rei do Brasil*, jamais finalizado. Ninguém melhor do que Sandy, ou melhor, Cristal, para purificá-lo e redimir seu insucesso como empresário e diretor de cinema.

A própria autora da novela, acompanhando as filmagens da festa encenada, também encarnava valores em contraste, oscilando do plano ideal para o plano real das interações face-a-face. Se, por um lado, dizia em entrevistas sobre a novela que “o egoísmo é uma das principais causas das mazelas do mundo” e que “a salvação está no resgate dos valores perdidos”⁸⁴, por outro teve um acesso de fúria depois que três de seus interlocutores locais, consecutivamente e de forma desavisada, me apresentaram a ela sem que eu solicitasse. Em dissonância com a hospitalidade local, a autora manifestou-se com rispidez, sentindo-se ameaçada pela presença de um pesquisador da festa nos bastidores da novela. “Imagina se a gente faria alguma coisa errada!”, esbravejou no último encontro casual, ocorrido no dia seguinte às filmagens.

No centro de visitantes do Santuário de Vida Silvestre Vagafogo, uma importante área de preservação ambiental, a autora da novela disse a nosso anfitrião Evandro Ayer que “esse rapaz já me fez mais de mil perguntas”, enquanto, na realidade, tinha simplesmente acompanhado uma de suas entrevistas aos jornalistas locais. No final da coletiva, entretanto, uma única pergunta que lhe pareceu desconcertante: “Como você utilizou os personagens rituais da Festa do Divino de Pirenópolis no enredo da novela?”. Diante de sua reação exagerada, a complexidade da questão parece ter representado, ao invés de uma só, uma infinidade

83 SANTOS, in: *O Popular*, 14/Fev/2001.

84 TV CRÍTICA, 2001.

de perguntas para as quais ela mesma não tivesse resposta. De todo modo, sua aparição no set de filmagem, situação bastante incomum na televisão, a deixava altamente vulnerável a críticas diretas, motivando reações e sentimentos contraditórios. Sobretudo diante das idealizações romantizadas de um “mundo de paz” proposto por esse tipo de entretenimento que são as telenovelas brasileiras, muito discutidas no cotidiano e nos veículos de comunicação, mas ainda pouco consideradas como tema relevante por cientistas sociais⁸⁵.

Enquanto a “comunidade alternativa” encenada dava lições de harmonia e de tranquilidade na TV, com Sandy dando bom-dia às borboletas, sua fonte de inspiração em Pirenópolis praticamente se dissolvia por desavenças internas. A Fraternidade Espiritualista Vale Dourado (Frater), fundada em 1984 por Edgar Müller Filho, na época se restringia a ele e outras quatro pessoas, que já não moravam mais no lugar. Nascido no Rio Grande do Sul, Eddie, como era conhecido, viveu na Califórnia no auge da contracultura e trouxe seu estilo de vida “comunitário” para o interior de Goiás. Segundo depoimentos de ex-moradores, a Frater estava praticamente desfeita pela rigidez das regras e interdições que regulavam a convivência e a permanência no lugar⁸⁶. Esse conflito quase ameaçou a realização da novela em Pirenópolis, ao final viabilizada pelo empenho dos produtores locais.

Ao invés da total liberdade mostrada na novela, como se os hippies voltassem a um estado de pureza natural, a “comunidade alternativa” real produziu tamanha normatividade, impondo restrições de toda ordem (alimentares, religiosas, individuais, etc.) e um regime obrigatório de atividades coletivas, que acabou reduzida a um grupo inexpressivo. A questão do desaparecimento material mostrada na novela também era posta a prova nos bastidores da novela, se considerados os recursos envolvidos nas locações e na participação dos membros da comunidade como figurantes, absolutamente inseridos na economia de mercado e diariamente em evidência no maior e mais poderoso veículo brasileiro de comunicação de massa.

A novela da vida real

No jogo de espelhos criado pela tela, muita gente da cidade gostou de vê-la e de se ver na televisão, fixando-se muito mais nas imagens, ou seja, no cenário, no elenco e nos figurantes, do que propriamente no enredo da novela, conside-

85 Bons e raros estudos antropológicos sobre as telenovelas brasileiras foram realizados por LEAL, 1986, e GOMES, 1998.

86 WANDER, in: *O Popular*, 14/Mar/2001.

rado superficial. Entretanto, algumas falas, cenas e histórias encenadas geraram algumas reações negativas dos goianos em crônicas, colunas e nas seções de cartas dos jornais de Goiânia e de Brasília. As apologias da cidade, do elenco e das gravações publicadas nos suplementos de televisão dos jornais contrastaram com as opiniões indignadas de alguns leitores:

“Incomoda perceber o quanto a cultura, a religiosidade e a comunidade local ficam vulgarizadas na novela. A cavalhada, festa tradicional religiosa, é motivo de imenso orgulho dos goianos. (...) Mas não é só isso. A incompetência dos autores em retratar um local não-fictício chega ao ponto de trazer informações descabidas e falsas de Pirenópolis”⁸⁷.

Em carta assinada por uma geógrafa e duas estudantes, estão estes e outros argumentos contundentes, contrários ao que consideravam a banalização da cidade pela mídia. Sob o título “Síndrome do Jeca”, reagiram fortemente a um comentário malicioso feito por vilãs do núcleo urbano sobre a personagem Cristal, referindo-se a ela como “aquela piolhenta de Goiás”.

A oposição entre rural e urbano reeditada na novela, ao contrapor o interior goiano à metrópole carioca, fez ressurgir o fantasma de Jeca Tatu e seus parasitas, agora reciclado sob o estereótipo do bicho-grilo do interior. “Será que nos outros Estados não existem piolhos e bichos-de-pé?”⁸⁸, perguntavam indignadas as leitoras goianas. Em outra carta, Ana Ruth Fleury Curado, da vizinha cidade de Corumbá de Goiás, fazia questão de afirmar que “os goianos não são matutos” e que Pirenópolis “não é o fim do mundo”, mas “um pólo turístico, cercado de todo tipo de comunicação”⁸⁹.

Um comentário corriqueiro em Goiás era de que a novela era tão ruim que acabou em pouco tempo. Justificavam assim sua curta duração, embora programada desde o princípio da novela. Assim como tantas outras produções de televisão, veículo marcado pela efemeridade e pela busca de fórmulas de sucesso, Estrela Guia logo deixou de ser assunto entre as pessoas, até o dia em que, talvez, volte às telas no horário vespertino da TV Globo, no Vale a Pena Ver de Novo. Se for esse o caso.

Uma cidade pequena como Pirenópolis pode ser considerada o “paraíso e inferno da personalidade”, tal como observou a antropóloga Rosane Manhães Prado.

87 MOTTA, TRISTÃO & FRANÇA, in: O Popular, 19/Fev/2001.

88 Idem, ibidem.

89 CURADO, in: O Popular, 31/Mar/2001.

Em sua pesquisa de campo sobre a recepção feminina às personagens da televisão em Cunha, no interior paulista, a autora observou que, “falando das novelas, as mulheres falavam sobretudo de si mesmas e de suas questões”⁹⁰. Se a novela pode ser vista como um espelho da sociedade, estabelecendo uma “relação intrínseca” – conforme observa a antropóloga Laura Graziela Gomes em seu estudo de caso sobre Roque Santeiro (1985-86), de Dias Gomes⁹¹, considerada por muitos críticos a melhor telenovela brasileira já produzida – no caso de Estrela Guia trata-se de um espelho distorcido como o dos parques de diversões, alterando as formas e ampliando, de modo caricatural, os estereótipos positivos e os negativos.

No mecanismo de simplificação da realidade utilizado na composição ficcional do enredo, a oposição entre nativos e recém-chegados adquiriu um aspecto fundamentalmente superficial, contrapondo os locais “do mal” aos globais “do bem” – esses, representados pelos hippies, cuja disseminação da ideologia “paz e amor” foi associada a um ícone da cultura pop nacional. Nessa produção, criou-se um lugar imaginário, a partir da realidade local. Adotou-se um drama simplista, para “facilitar a compreensão do público”, como costuma-se dizer em televisão. O quadro de personagens foi traçado sob o maniqueísmo acentuado típico das novelas. Algumas falas e ações encenadas, contudo, foram consideradas bastante falseadas e até mesmo desrespeitosas pela população local, o que gerou muitos comentários negativos e debates nos jornais.

Por trás das câmeras, a análise situacional das filmagens e o estudo de caso desdobrado, conforme a metodologia elaborada por Max Gluckman e Van Velsen⁹², da antropólogos da Escola de Manchester, permitem abordar a ambiência dos bastidores e desvendar outras configurações da relação entre os locais, no papel de figurantes e de público da gravação, e os globais, como atores, diretores e equipe de produção da novela.

No set de gravação, visivelmente se expressavam distintas formas de representação do self e de composição da fachada, com suas aparências e maneiras contrastivas, produzindo, no jogo da alteridade, comentários jocosos e recíprocos nas ruas da pequena cidade goiana. Conforme o paradigma de Erving Goffman para uma abordagem da vida social como um teatro⁹³, prevaleceu a representação cínica entre as pessoas do mundo televisivo, mesmo quando fora da cena

90 PRADO, 1997: 31; 53.

91 GOMES, 1998: 13.

92 GLUCKMAN, 1987; VAN VELSEN, 1987.

93 GOFFMAN, 2005: 25-75; 1996: 61-62.

televisiva, produzindo assim distintos planos de representação e de audiência. Os egos inflados pela visibilidade na mídia transformam a fachada em um aspecto cuidadosamente estudado pelos atores, interferindo em todo e qualquer ambiente por onde passavam – o que alterou profundamente o cotidiano da cidade, então convertida em cenário, em extensão da novela pelas ruas de Pirenópolis.

O estereótipo negativo da arrogância, associado pelo senso comum às pessoas de televisão, se confirmou em diferentes situações, contrapondo-se fortemente aos valores ideais encenados na novela, como paz, harmonia e altruísmo. Algumas atitudes e comportamentos estavam em total dissonância com a hospitalidade e com a empatia características das pessoas do lugar, no cotidiano de suas visitas e nos circuitos de reciprocidade de suas festas. No set, onde se recriava e se distorcia esse universo, alguns hóspedes se tornaram particularmente hostis, indicando a ambiguidade própria do estrangeiro e suas “possibilidades perigosas”, conforme a análise sociológica de Georg Simmel⁹⁴. Assim, no complexo jogo das interações, atores, produtores e diretores da novela buscavam associar rispidez e profissionalismo, como se fossem equivalentes ou indispensáveis um ao outro.

A análise do enredo, dos bastidores e da reação do público de Estrela Guia torna evidente a confusão estabelecida entre distintos planos de representação, tanto da novela à vida social, quanto da televisão ao mercado e à política cultural. Ao tentar compreender o mundo dos jogos e das encenações (play), Richard Schechner afirma que, de fato, os elementos em cena são apenas a parte mais visível de uma rede de interesses extremamente elaborada, envolvendo interesses políticos e econômicos. E lança uma pergunta: “Em que nível o jogo pára e algo a mais começa?”⁹⁵.

Os atores, por exemplo, apresentam uma relação um tanto quanto ambígua com os fãs, vivendo um dilema constante entre a simpatia e a antipatia, entre a preservação e a exposição da intimidade, entre o assédio e o esquecimento do público. Essa relação ambígua, entre a evitação e a dependência, se desdobra particularmente no tratamento dispensado à imprensa, pela força do reconhecimento e da visibilidade como valores e sob o risco de qualquer reação mal-interpretada interferir nos indispensáveis índices de audiência, abalando a massa disforme e invisível do grande público. Assim, quando a diretora de produção gritava para a equipe de segurança: “Quero todo mundo fora do set!”, e um deles

94 SIMMEL, 1983: 185.

95 SCHECHNER, 2002: 86.

lhe perguntava: “A imprensa também?”, se ouvia nova resposta, já em outro tom de voz: “Não, não, a imprensa fica”.

O cordão de isolamento era cuidadosamente vigiado por seguranças particulares e pela polícia militar, verdadeiros guardiões da fronteira da Globo, conferindo legitimidade às apropriações do espaço público para as filmagens e, simultaneamente, atuando como protagonistas do drama entre a inclusão e a exclusão, ou seja, definindo quem entrava e quem saía do set. Na mais patética cena dos bastidores, uma menina de seis anos tentou furar o bloqueio e uma produtora da novela, ao descobrir o mal-estar familiar, dirigiu-se ao policial situado no cordão: “Souza, pede a sua filha voltar para o lugar dela”. Ele, no entanto, sensibilizado e mudo, foi incapaz de exercer a autoridade com sua filha, a essa altura já aos prantos e com um caderno na mão, ávida por um autógrafo de Sandy.

Na Rua do Rosário, onde se concentram bares e restaurantes da cidade, a preocupação maior não era com a novela, mas com suas consequências para o turismo local. Especulava-se sobre os possíveis desdobramentos: o que aconteceria com Pirenópolis depois da exposição diária na televisão? Evandro Ayer, que recebeu e forneceu informações à equipe e ao elenco, profetizava aos amigos: “Essa cidade vai ficar uma loucura depois dessa novela!”. Havia uma euforia e, ao mesmo tempo, uma preocupação expressa por gestores municipais, ambientalistas e comerciantes, ou seja, pelas personalidades públicas vocacionais da cidade⁹⁶, sobre como a ficção poderia efetivamente interferir na realidade e atrair um fluxo insustentável de visitantes.

Transformada em um lugar para ser visto, Pirenópolis passou a enfrentar uma explosão do turismo a partir de 2001⁹⁷, sem condições de abrigar tamanho movimento e de servir ao visitante com a infraestrutura necessária. Itamar Gonçalves, à época Secretário Municipal de Cultura e Turismo, avaliou que o auge do movimento ocorreu durante o carnaval daquele ano, quando a novela estava sendo constantemente anunciada na Rede Globo. Calculou que houve, na ocasião, aproximadamente 40 mil pessoas na cidade. Segundo Itamar, desde então o turismo em Pirenópolis mudou em função de um conjunto de fatores convergentes, sendo o principal sua visibilidade na TV. Os fins de semana se tornaram mais movimentados e o número de pousadas saltou de 40 para mais de 100⁹⁸.

96 JACOBS, 2007: 73; MELLO, VOGEL, SANTOS et al., 1981: 87.

97 LEONARDO, in: O Popular, 31/Mar/2001; LOUREIRO, in: Gazeta Mercantil – DF, 12/Fev/2001.

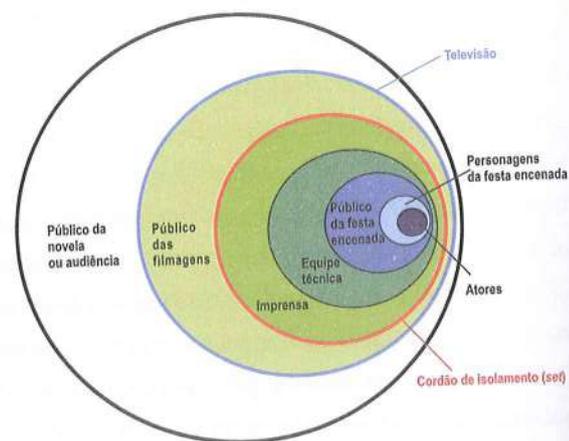
98 Sobre o turismo como “elemento transformador, interferindo efetivamente nas comunidades receptoras”, e suas implicações como tema de investigação antropológica, ver BRANDÃO COUTO, 2007: 136-139.

O fluxo intenso de visitantes que atingiu Pirenópolis já afetara outros lugares, como Mangue Seco e Lençóis, na Bahia, elevados ao patamar de destinos turísticos nacionais e internacionais depois de maciçamente exibidas nas novelas *Tieta* (1989-90) e *Pedra Sobre Pedra* (1992) durante o chamado “horário nobre”. A influência e o poder de difusão de imagens e temáticas dos folhetins eletrônicos propagam lugares e atingem um número cada vez maior de pessoas, convertendo programas de TV em um importante produto de exportação da “imagem do Brasil”

A encenação da Festa do Divino em uma novela de televisão, ao recriar um rito da cultura popular em um produto de comunicação de massa, pode ser representada sob a forma de círculos de representação e audiência, conforme apresentado no diagrama ao lado.

Variados planos convergiram para o núcleo da cena formado pelos atores, rodeados por personagens da festa e pelo público encenado, diante das câmeras, produtores e diretores. A imprensa situava-se no limite do set, formado pelo cordão de isolamento e, do lado de fora desse, estava o público das filmagens, completando o universo dos bastidores da cena produzida para a televisão. O público local satisfazia sua pulsão escópica acompanhando não só a novela, mas também seus bastidores, em programas como *Video Show*, em notícias da TV e em “revistas de fofoca”.

O maior problema da equipe de gravação foi tentar conter o público local fora do set das filmagens. Para a cidade, contudo, bem mais difícil foi lidar com o imenso público da novela querendo visitar os “cenários” das locações, o que provocou um grande movimento turístico para o qual a cidade não estava devidamente preparada. A temporalidade também foi reveladora do processo de reconstrução de significados. Da realização da Festa do Divino, em maio de 2000, à sua representação fora do tempo, em fevereiro de 2001, e dessa para uma nova realização festiva, em maio do mesmo ano, ocorreram efeitos e transformações. Com o grande crescimento do número de visitantes, passou a se manifestar mais



fortemente o desejo de alguns comerciantes para que as cavalhadas deixassem de ser um ritual religioso, ou uma manifestação cultural, para se tornarem exclusivamente uma atração turística, passível de reencenações frequentes em Pirenópolis⁹⁹.

Com esse dispositivo, pretende-se deslocar definitivamente o ritual do plano da eficácia para o plano do entretenimento, nos termos da polaridade analisada por Victor Turner e Richard Schechner entre o ritual e o teatro, ou entre as performances sociais e as culturais¹⁰⁰. Conforme o conceito elaborado por Turner¹⁰¹, percebe-se assim de que modo uma *communitas* – como é o caso do Império do Divino em Pirenópolis – pode ser absolutamente digerida por elementos da modernidade e esvaziada de seus significados simbólicos em uma novela. O enredo da festa, envolvido por outra teia de significados, para utilizar a expressão de Clifford Geertz em sua definição de cultura¹⁰², foi apagado para dar lugar a outro enredo, o que retirou a celebração do foco da cena e a transformou em pano de fundo, em elemento secundário de decoração e figuração.

Em sua sociologia crítica, Walter Benjamin observa como a indústria cultural e os meios de comunicação de massa passaram a programar a arte na modernidade, substituindo seu valor de culto pelo valor de exposição, ao dirigir-se ao grande público. A maior consequência disso foi a perda da aura, com as formas de apropriação política superando as relações da arte com o sagrado – tal como se fez na encenação das cavalhadas para a televisão, diretamente patrocinadas pelo Estado. Segundo o teórico da Escola de Frankfurt:

Com a representação do homem pelo aparelho, a autoalienação humana encontrou uma aplicação altamente criadora. (...) Hoje, essa imagem especular se torna destacável e transportável. Transportável para onde? Para um lugar em que ela possa ser vista pela massa¹⁰³.

A filmagem in loco permitia à produção televisiva explorar o que Roland Barthes considerou o efeito de real, ou seja, os pequenos “pormenores concretos”, aparentemente supérfluos, mas que, por sua ancoragem na realidade, conferem verossimilhança ao romance realista e autoridade a escritores como Flaubert e

99 OLIVEIRA, in: Guia Pirenópolis, 2003: 15.

100 TURNER, 1982: 61-101; TURNER, 1988: 75-76; SCHECHNER, 2002: 47-78. A propósito dessa questão, ver também SILVA, 2005: 49.

101 TURNER, 1996: 80-81.

102 GEERTZ, 1989: 4.

103 BENJAMIN, 1994: 180.

Michelet¹⁰⁴. Pierre Bourdieu, por sua vez, considera que a televisão, esse “espelho de Narciso”, é capaz de “ocultar mostrando” em seu “círculo vicioso de informação”, optando pela superficialidade em nome das limitações do tempo e das condições impostas para suas produções, obedecendo à lógica dos índices de audiência¹⁰⁵.

Embora alguns autores como Marvin Carlson insistam no aspecto consciente da performance¹⁰⁶, pode-se observar que nem sempre isso se verifica em sua plenitude. Muitas vezes, atores e personagens se confundem, ou seja, se diluem as representações na vida cotidiana e na obra ficcional. Independente do nível de consciência, a confusão maior que se estabelece é entre os limites da realidade e da ficção. Para Gregory Bateson, um aspecto fundamental do jogo é que ele deve sempre ficar claro¹⁰⁷. A televisão, no entanto, vive do exercício cotidiano de um jogo que não se esclarece para o público, como se mostrasse a realidade, e não uma construção particularizada do real.

Ao considerar a sociedade contemporânea como “uma imensa acumulação de espetáculos”¹⁰⁸, Guy Debord vê o mundo atual mediado por imagens, fornecendo o modelo dominante de representação para a vida em sociedade. Com grande dose de pessimismo, considera que o espetáculo, ao conduzir a relação entre pessoas, acabou se transformando na realidade e disseminando a alienação. Consequentemente, o mundo real perdeu sua unidade constitutiva, se fragmentando em “reuniões em separado” diante das telas da ilusão¹⁰⁹.

Segundo esse autor, “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. (...) É o âmagô do irrealismo da sociedade real”, que a faz apreender e difundir o visual, os gostos, os comportamentos e os valores encenados na tela¹¹⁰. Desse modo, empenhado em regular a vida social pela difusão de uma ideologia velada e em encantar ao invés de educar, “o espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como instrumento de unificação. (...) Ele é o lugar do olho iludido e da falsa consciência”¹¹¹. No limite confuso entre o olhar,

104 BARTHES, 2004: 181-190.

105 BOURDIEU, 1997: 17-36.

106 CARLSON, 1996: 70-72.

107 BATESON, 1996: 125-126.

108 DEBORD, 1997: 13.

109 Idem, ibidem: 23.

110 Idem, ibidem: 14.

111 Idem, ibidem. Grifo do autor.

a imaginação e o pensamento, “cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é o real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente”¹¹².

Da linha tênue entre a realidade e a ficção, a ação do tempo sobre Estrela Guia conduziu ao esquecimento da história encenada, que tanto espaço ocupou nos jornais, revistas e noticiários, e que hoje se restringe aos portais da internet dedicados às curiosidades do mundo da televisão. Passados dez anos da quase simultânea realização e exibição da novela, expressão de seu caráter efêmero como obra audiovisual, “Jagatah”, a Pirenópolis supra-real, caiu no esquecimento público. A febre do turismo de massa, contudo, continua bem elevada, seguindo altas e baixas de movimento conforme o calendário de festas e novas atrações que incentivam as economias da vilegiatura e do turismo. Tão forte quanto o impacto cotidiano do folhetim na pequena cidade histórica parece ser seu apagamento quase completo da memória coletiva, pois nem mesmo as pessoas da cidade comentam mais o assunto ou se lembram do que viram, além de belas imagens diluídas na escala industrial da produção de programas de TV, diante da profusão de assuntos da era da informação em alta velocidade.

Por fim, atenta à passagem do tempo e às transformações sociais, a célebre poetisa goiana Cora Coralina definiu muito bem a dissonância de atitudes e valores entre os moradores da histórica Cidade de Goiás, antiga capital do Estado, também marcada por protocolos e pertencimentos familiares, e seus novos visitantes efêmeros:

“Portas abertas.

O turista vai entrando como em terra de ninguém,
indiferente a uns tantos princípios.
Abrogou de normas sociais corriqueiras.
Não revela preceitos comezinhos.
É despojado e muito de seu, à vontade.
É um passante, anônimo, genericamente turista,
de curiosidade despolida
que agride a família tradicional, não muito flexível
e que qualifica esta atitude de desplante.

112 Idem, ibidem: 15.

O turista entra sem bater, um ar superior.
 Invariavelmente, porta uma objetiva e dela se serve.
 Faz perguntas extemporâneas, não aguarda um entendimento prévio.
 'Quantos anos a senhora tem? Quantos anos tem essa casa?
 A senhora conheceu os bandeirantes?... A senhora mora sozinha?
 Não tem vontade de mudar para Goiânia? Não passeia?
 Francamente, tais perguntas não levam ao entrosamento
 que as famílias goianas preservam.

Tem mais: a liberdade que tomam de invadir.
 Vão entrando, salas, quartos, cozinha, quintal.
 Nem cumprimentam a dona da casa presente.
 Tudo com a liberdade indiferente de um passante
 sem nome e sem retorno.
 Não ligam ao juízo que possam fazer desta conduta, inédita
 nos Reinos da minha Cidade".¹¹³

113 CORALINA, 1985: 158-159. Trecho selecionado do poema "Reflexões de Aninha (A Cidade e seus Turistas)".

Bibliografia

- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: O Rumor da Língua. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1984], pp. 181-190. (Col. Roland Barthes)
- BATESON, Gregory. A theory of play and fantasy. In: BIAL, Henry (ed.). The Performance Studies Reader. New York: Reutledge, 1996 [1994], pp. 121-131.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica [1936]. In: Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 165-196. (Obras Escolhidas; v. 1).
- BOURDIEU, Pierre. Sobre a Televisão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997 [1996]. 144 p.
- BRANDÃO COUTO, Patrícia de Araújo. Da viagem ao fenômeno turístico: uma breve digressão sobre sua história e inserção no campo das Ciências Sociais. In: Candelária, ano IV, n. 07. Rio de Janeiro: IH-UCAM, Jul-Dez/2007, pp.127-142.
- CARLSON, Marvin. What is performance? In: BIAL, Henry (ed.). The Performance Studies Reader. New York: Reutledge, 1996 [1994], pp. 68-73.
- CASCUDO, Luis da Camara. Dicionário do Folclore Brasileiro. 7ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1993 [1954]. 812 p. (Col. Reconquista do Brasil, 2 série; v. 151)
- CORALINA, Cora. Vintém de Cobre: minhas confissões de Aninha. 3ª. ed. Goiânia: Ed. UFG, 1985 [1983]. 214 p.
- CURADO, Glória Grace. Pirenópolis: uma cidade para o turismo. Goiânia: Oriente, 1980. 176 p.
- DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997 [1967]. 237 p.
- FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002 [1983]. 84 p. (Conexões; 14)
- GEERTZ, Clifford. A Interpretação das Culturas. 2ª. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1989 [1973]. 216 p. (Antropologia Social)
- GOFFMAN, Erving. A Representação do Eu na Vida Cotidiana. 13ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005 [1959]. 236 p.

- _____. Performances: belief in the part one is playing. In: BIAL, Henry (ed.). *The performance studies reader*. New York: Routledge, 1996 [1994], pp. 59-63.
- GOMES, Laura Graziela Figueiredo Fernandes. *Novela e Sociedade no Brasil*. Niterói, RJ: EdUFF, 1998. 140 p. (Antropologia e Ciência Política; 15).
- GLUCKMAN, Max. Análise de uma situação social na Zululândia moderna [1958]. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (Org.). *Antropologia das Sociedades Contemporâneas*. São Paulo: Global, 1987, pp. 227-344. (Global Universitária).
- JACOBS, Jane. *Morte e Vida das Grandes Cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1961]. 516 p.
- LEAL, Ondina Fachel. *A Leitura Social da Novela das Oito*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986. 136 p.
- LIMA E ALVES, Ana Cláudia. *Minotauros, Capetas e Outros Bichos: A transgressão consentida na Festa do Divino de Pirenópolis. De 1960 ao tempo presente*. Dissertação (Mestrado em História). Brasília: PPGHIS/UnB, 2002. 187 p.
- MELLO, Marco Antonio da Silva; VOGEL, Arno; SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos et al. *Quando a Rua Vira Casa*. 2ª. ed. São Paulo: Projeto, 1981 [1980]. 152 p.
- OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. *As Representações do Medo e das Catástrofes em Goiás*. Tese (Doutorado em Sociologia). Brasília: PPG-SOL/UnB, 2006. 359 p.
- PRADO, Simone M. *Cidade pequena: paraíso e inferno da pessoalidade*. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, nº. 4. Rio de Janeiro: NAI; PPCIS-UERJ, 1997, pp. 31-56.
- RODRIGUES, Nelson. *Um menino de paixões de ópera* [12/Dez/1967]. In: CASTRO, Ruy (Org.). *O Óbvio Ululante: primeiras confissões crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 34-36.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. London; New York: Routledge, 2002. 288 p.
- SIMMEL, Georg. *O estrangeiro* [1908]. In: MORAES FILHO, Evaristo de (Org.). *Georg Simmel: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983, pp. 182-188 (Grandes Cientistas Sociais; 34).
- SILVA, Rubens Alves da. *Entre "artes" e "ciências": a noção de performance e drama no campo das Ciências Sociais*. In: *Horizontes Antropológicos*, ano II, n. 24. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, Jul-Dez/2005, pp. 35-65.

- SOUZA, Itamar de. *O Compadrio: da política ao sexo*. Petrópolis, RJ: Vozes; Natal: Fundação José Augusto, 1981. 64 p.
- TURNER, Victor W. *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982. 127 p.
- _____. *The Anthropology of Performance*. New York, PAJ Publications, 1988. 185p.
- _____. *Liminality and communitas*. In: BIAL, Henry (ed.). *The Performance Studies Reader*. New York: Routledge, 1996 [1994], pp. 79-87.
- VAN VELSEN, Jaap. *A análise situacional e o método de estudo de caso detalhado* [1967]. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (Org.). *Antropologia das Sociedades Contemporâneas*. São Paulo: Global, 1987, pp. 345-374. (Global Universitária)
- VEIGA, Felipe Berocan. *A Festa do Divino em Pirenópolis, Goiás: polaridades simbólicas em torno de um rito*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Niterói, RJ: PPGACP/ICHF-UFF, 2002. 220 p.
- _____. *A folia continua: vida, morte e revelação na Festa do Divino de Pirenópolis, Goiás*. In: *Divino Toque do Maranhão*. Rio de Janeiro: IPHAN; CNFCP, 2005, pp.83-94. (Série Encontros e Estudos, 9).
- _____. *Os gostos do Divino: análise do código alimentar da festa do Espírito Santo em Pirenópolis, Goiás*. In: *Candelária*, ano V, n. 08. Rio de Janeiro: IH-UCAM, Jan-Jun/2008, pp.135-150.
- _____. *"Essa festa não se acaba, essa festa não tem fim: Pirenópolis e a alegria da fé no Divino Espírito Santo"*. In: *RevistaTextos do Brasil*, n. 15. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2009, pp. 88-99.

Reportagens de Jornais, Revistas e Internet

- BEIRÃO, Nirlando. *Sonhos perfumados a incenso*. In: *Valor Econômico*. São Paulo, 16/Mar/2001.
- BELUCO, Marcelo. *Filhinho de Papai*. In: *Jornal de Brasília*, Caderno D, p. D-9. Brasília, 20/Fev/2001.
- BLANC, Valéria. *Isso é que é fã!* In: *Correio Braziliense*, p. 21. Brasília, 23/Fev/2001.
- BRASIL, Fernando & KLINGL, Erika. *Equipe de Estrela Guia filma na cidade*. In: *Jornal de Brasília*. Brasília, 24/Jan/2001.

- CORRÊA, Elena. Ladrões de cenas e de risadas. In: O Globo, Revista da TV, p. 12. Rio de Janeiro, 06/Mai/2001.
- CURADO, Ana Ruth Fleury. Pirenópolis na TV. In: O Popular, Seção Cartas dos Leitores, p. 15. Goiânia, 31/Mar/2001.
- DORIAN, Amanda. Sandy começa a gravar primeiras cenas da novela. In: O Popular, Goiânia, 06/Fev/2001.
- GONZALEZ, Amélia. Uma Cavallhada fora de época. In: O Globo, Revista da TV, pp. 3-5. Rio de Janeiro, 18/Fev/2001.
- _____. Cenário de novela. In: O Globo, Caderno Boa Viagem, pp. 1;10-12. Rio de Janeiro, 08/Mar/2001.
- _____. Aquário é agora. In: O Globo, Segundo Caderno, p. 1;3. Rio de Janeiro, 12/Mar/2001.
- _____. Audiência de sucesso e um show de Sandy. In: O Globo, Segundo Caderno, p. 1. Rio de Janeiro, 14/Mar/2001.
- GUEDES, Ruth. Atores da Globo enlouquecem fãs em Goiás. In: O Popular, Caderno 2, p. 7. Goiânia, 07/Jun/2001.
- HENRIQUE, Klecius. Novela no Planalto. In: Correio Braziliense, Caderno Correio da TV, p. 1; 6-7. Brasília, 28/Jan/2001.
- _____. Atenção, gravando! In: Correio Braziliense, Caderno Coisas da Vida, pp. 1; 3. Brasília, 06/Fev/2001.
- LEONARDO, Aline. Pirenópolis vive explosão de turismo. In: O Popular, Caderno Cidades, p. 3B. Goiânia, 31/Mar/2001.
- LOUREIRO, Fernanda. Novela aquece economia de Pirenópolis. In: Gazeta Mercantil Distrito Federal, p. 8. Brasília, 12/Fev/2001.
- MAIA, Viviane. Filmagens de novela agiram Pirenópolis. In: O Popular, Caderno Cidades, p. 5B. Goiânia, 04/Fev/2001.
- _____. Diretor aprova gravações em Pirenópolis. In: O Popular, Caderno 2, p. 7. Goiânia, 05/Fev/2001.
- _____. Chegada de Sandy aumenta a segurança em torno dos artistas. In: O Popular, Goiânia, 07/Fev/2001.
- _____. De olho na telinha. In: O Popular, Caderno 2, p. 8. Goiânia, 12/Mar/2001.

- _____. Tragédia entre pacifistas. In: O Popular, Caderno 2, p. 8. Goiânia, 21/Mar/2001.
- _____. Beijo de Cristal é sensação da semana. In: O Popular, Caderno 2, p. 8. Goiânia, 26/Abr/2001.
- MORAIS, Karla Jaime. O paraíso é aqui. In: O Popular, Caderno 2, p. 7. Goiânia, 14/Mar/2001.
- _____. Agenda Dois. In: O Popular, Caderno 2, p. 2. Goiânia, 26/Mar/2001.
- MOREIRA, Paulo Ricardo. Estrela do novo milênio. In: O Popular, Revista TV, pp. 1;10-13. Goiânia, 10-11/Mar/2001.
- _____. E foram felizes para sempre. In: O Popular, Revista TV, pp. 8-9. Goiânia, 10-16/Jun/2001.
- MOTTA, Olga; TRISTÃO, Gisela & FRANÇA, Andreia. Síndrome do Jeca. In: O Popular, Caderno Pop. Goiânia, 19/Fev/2001.
- O POPULAR. Despedida dos Pireneus. Caderno 2, p. 8. Goiânia, 21/Fev/2001.
- OLIVEIRA, Edmar Carvalho. Uma crônica por demais adiada. In: Guia Pirenópolis, Ano 1, p. 15. Pirenópolis, 2º semestre de 2003.
- REIS, Leila. Estrela Guia subestima público jovem. In: O Estado de S. Paulo, Caderno 2. São Paulo, 17/Mar/2001.
- SANTOS, Renata. Perto da festa. In: O Popular, Caderno 2, p. 8. Goiânia, 18/Jan/2001.
- _____. Cenário de novela. In: O Popular, Caderno 2, p. 8. Goiânia, 29/Jan/2001.
- _____. Misticismo e carreira de atriz empolgam Sandy em Pirenópolis. In: O Popular, Caderno 2, p. 5B. Goiânia, 14/Fev/2001.
- _____. Batalha fora de hora. In: O Popular, Caderno 2, p. 8. Goiânia, 16/Fev/2001.
- _____. Cidade de Goiás também vai ser cenário de novela. In: O Popular, Caderno 2, p. 6B. Goiânia, 14/Fev/2001.
- _____. Arte goiana em 'Estrela Guia'. In: O Popular, Caderno 2, p. 8. Goiânia, 12/Abr/2001.
- _____. O retorno dos farricocos. In: O Popular, Caderno 2, p. 8. Goiânia, 18/Mai/2001.

_____. Cenário vilaboense. In: O Popular, Caderno 2, p. 8. Goiânia, 05/Jun/2001.

TV CRÍTICA. Estrela Guia. Disponível em: <http://www.geocities.com/televisioncity/studio/4067/n1203011.html>. Acesso em 12/Mar/2001.

WANDER, Edson. Conflitos na sociedade alternativa. In: O Popular, Caderno 2, p. 7. Goiânia, 14/Mar/2001.

Pamonhada, uma referência cultural goiana¹¹⁴

Ana Cláudia Lima e Alves
Nadja Naira Sousa e Alcântara

Resumo

É no tempo das chuvas em Goiás, quando o milho se produz em grande quantidade e chega ao ponto ideal de maturação, que acontecem as pamonhadas: as famílias se reúnem com amigos e vizinhos para fazer e consumir comidas de milho verde, celebrando e reiterando assim um modo de ser goiano. As pamonhadas compreendem mais que a produção de pamonhas, pois a colheita geralmente apresenta diferentes pontos de maturação, próprios para a elaboração de diferentes pratos. Enquanto se prepara a pamonha cozida, vai-se comendo o engrossado de milho com frango, elaborado com um grão mais duro. Ou pamonhas fritas, crocantes, feitas também com milho mais maduro. Por sua vez, o curau e o angu demandam outros pontos de maturação. As pamonhadas significam sempre um mutirão de trabalho, encontro e alegria: é preciso muita gente para selecionar e ralar o milho, preparar as palhas; empacotar, amarrar e cozinhar; fazer o caldo de milho, o curau, o angu, as pamonhas fritas, e comer, comer, comer... A pamonhada é uma manifestação cultural complexa, constituída

114 "Trabalho apresentado na 27ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de agosto de 2010, Belém, Pará, Brasil"