# Teledramaturgia brasileira: Reflexões sobre cultura Zona Sul e Telenovelas Rurais[1]

Paula Beatriz Domingos FARIA[2]
Maria Cristina Brandão de Faria[3]
Universidade Federal de Juiz de Fora

**Resumo:** Levando em consideração que a ficção seriada televisiva interfere na realidade e também se utiliza do real, a proposta deste trabalho é refletir sobre a representatividade do interior do Brasil nas telenovelas. Neste contexto, não se pode ignorar a predominância da chamada Cultura Zona Sul nas telenovelas brasileiras, ou seja, a tendência que a teledramaturgia tem de privilegiar a retratação dos costumes e os padrões de consumo de uma classe dominante representada pelas pessoas que vivem na Zona Sul do Rio de Janeiro.

**Palavras-chave:** Telenovela; interior; tramas rurais; cultura Zona Sul.

## Sobre identidade e representatividade

Andrade (2009) afirma, baseada nos pensamentos de Martín-Barbero e Germán Rey (1999), que muitos intelectuais não conseguem enxergar a importância histórica e cultural dos meios de comunicação, especialmente a televisão, para a constituição de imaginários coletivos. Estes meios possibilitam transformações de sensibilidades e das formas de construir as identidades, além de permitirem às pessoas o auto-reconhecimento e a representação de seus desejos. Por outro lado, porém, a autora lembra que a TV também age como reforçadora de preconceitos e causa empobrecimento cultural. Em sua dissertação a respeito da representatividade do negro na telenovela brasileira, ela conclui que muitas das tramas envolvendo personagens negras contribuíram para a manutenção do complexo de inferioridade que historicamente acompanha os negros brasileiros. Além disso, ela acredita que a representação positiva deste grupo nas telenovelas – através de personagens bem sucedidos profissional e pessoalmente, satisfeitos com a cor da própria pele e orgulhosos da própria cultura – poderia contribuir de maneira considerável para a superação de práticas racistas na sociedade brasileira. Acreditamos que esta visão é válida quando se pensa - além da das questões raciais – também em questões referentes a diferentes culturas e locais.

A respeito das questões identitárias, compartilhamos a visão dos estudos culturais, que consideram a identidade um fenômeno simbólico consequente das relações sociais cotidianas e das discursividades presentes nestas relações. Stuart Hall (2006), por exemplo, fala da existência de três sujeitos ao longo da história do pensamento ocidental: o iluminista (centrado e racional), o sociológico

[1] Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
[2] Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora, na linha de pesquisa Comunicação e Identidades. Pós-graduada em Televisão, Cinema e Mídias Digitais e graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela mesma universidade. Graduada em Publicidade e Propaganda pela Faculdade Estácio de Sá de Juiz de Fora. Email: paulabdfaria@gmail.com.
[3] Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora. Orientadora do trabalho.

(cujo núcleo é formado em relação com as outras pessoas) e o pós-moderno (cuja identidade é fluida e mutante). Este último seria um sujeito fragmentado, composto de várias identidades, que podem ser contraditórias. "A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia" (HALL, 2006, p.13).

É no contexto das múltiplas identidades que se pretende refletir sobre a representação interiorana na telenovela brasileira. Buscamos compreender de que forma esta identidade, sendo aparentemente mais tradicionalista que a urbana, se insere na representação feita através de um produto cultural que, conforme Martín-Barbero e Germán Rey (2004, P.141), representa, a partir da década de 1960, "as exigências de representação feitas pelos novos habitantes urbanos e as pressões modernizadoras que chegam também com as mídias, como a televisão".

Quando se fala em regionalismo numa telenovela, torna-se imprescindível lembrar a visibilidade que tem a Zona Sul carioca nas obras de ficção seriada brasileiras, tanto como cenário quanto como ideal a ser alcançado. Hamburger (2005, p.152) afirma que é comum, nas telenovelas, as grandes cidades aparecerem "como horizonte desejado, lugar para onde se pode migrar". Ramos (1986) chama esse fenômeno de "cultura Zona Sul", que se caracterizaria pela instauração, nas telenovelas, dos modos de ser e pensar de bairros cariocas como Ipanema, Leblon, Gávea, São Conrado e Barra da Tijuca. O autor lembra, também, que há quem diga que este destaque para os bairros cariocas deve-se ao fato de a Rede Globo se localizar no Rio de Janeiro, mas ele acredita que a ambientação teledramatúrgica não se dá em outras localizações porque isto "não interessaria ao projeto de hegemonia cultural e econômica para a preservação do capitalismo" (RAMOS, 1986, p.12). Por outro lado, existem novelistas que optam por ambientar suas tramas em cenários interioranos, o que poderia ser um contraponto à cultura Zona Sul. Porém, estudiosos da ficção seriada brasileira observam uma predominância carioca nas telenovelas em qualquer geografia. O modo de ser e de pensar carioca estao presentes até mesmo em tramas que se passam em outras localidades, admite Ester Hamburguer (2005). Conforme Lopes, Borelli e Resende (2002, p.355), "de certa forma, as telenovelas da Globo ou usam um sotaque carioca ou uma espécie de *nordestês* não identificado", o que mostra uma desvalorização representativa do homem interiorano revelada pelo regionalismo caricatural resultante, para as autoras, de iniciativas absolutamente forçadas.

Germán Rey e Martín-Barbero (2004) lembram que, no auge de sua criatividade, as telenovelas latino-americanas refletiam uma identidade cultural plural e a heterogeneidade das tramas mostrava a diversidade cultural existente na América Latina, mas, aos poucos, ela foi sendo esquecida pelo efeito da globalização. A internacionalização das telenovelas ocorreu com o respaldo de seu sucesso e deu início a um movimento que uniformizou os formatos e neutralizou as manifestações de identidade plural. O contraponto se faz através da identificação das chamadas tramas rurais, que seriam uma alternativa à homogeneização do país, visível quando se observa a propagação da cultura Zona Sul.

Entre 1982 e 2008, a cidade do Rio de Janeiro foi a que mais apareceu em telenovelas (STOCCO, 2009). Esta predominância é contraditória, devido à diversidade cultural brasileira e ao fato de que a maioria da população vive realidades diferentes daquela retratada na tela, o que dificultaria a identificação, fator tão necessário para o sucesso das obras de ficção. Mas o distanciamento da realidade da população também permite o sucesso destas obras, pois divulga a realidade dos grandes centros como um padrão a ser almejado pelo público. Pode-se observar também que o sucesso de obras como "Pantanal", de Benedito Ruy Barbosa, foge às regras daquilo que é comumente visto nas novelas.

Por outro lado, é preciso considerar que a identidade interiorana, bem como as identidades de modo geral, está em um estágio pós-moderno de ressignificações, ou seja, é múltipla e variável, o que atenta para uma necessidade de cautela na investigação de seus elementos constitutivos, tanto para não imaginá-la como tradicional e imutável quanto para não cair na armadilha de colocar a identidade interiorana como oposta à da Zona Sul carioca, numa atitude que refletiria um dualismo maniqueísta prejudicial à pesquisa.

Sobre as questões que envolvem a identidade e a diferença (HALL, 2006), são interessantes os estudos de Almeida (2003, p. 58; 87-88), feitos em Montes Claros sobre a recepção de "O Rei do Gado": a autora concluiu que o fato de o protagonista desta novela ser o proprietário de um avião e viajar muito o distanciava da realidade dos fazendeiros de gado do local pesquisado e o aproximava de um ideal de modernidade. Ela afirma, porém, que muitas pequenas e médias cidades como Montes Claros praticamente não existem na representação que as telenovelas fazem do Brasil como um todo. Mesmo assim, Távola (1996, p.55) vê a telenovela como o setor cultural do Brasil que melhor reflete como é o povo brasileiro e o que se passa com ele em seu cotidiano, isto porque existe um esforço nas produções seriadas televisivas para estabelecer uma cotidianização das narrativas.

Alguns relatórios do estudo de recepção feito por Hamburger (2005, p.151), mostram que a interação entre personagens e público é complexa, pois "associações previsíveis, do tipo 'telespectadoras negras se identificam com personagens negras' e 'brancas com brancas' frequentemente dão lugar a combinações de elementos díspares que sinalizam a busca da composição livre de perfis sociais". Hamburger (2005) acredita que a telenovela, enquanto texto de mídia, possibilita diversas leituras ou interpretações. Quando não se reconhecem nos conteúdos de uma trama, os telespectadores o relacionam com outros segmentos da população. Portanto, é preciso pensar nas telenovelas rurais não como um produto destinado ao público interiorano, e sim como um texto midiático que atinge diferentes públicos, inclusive habitantes dos grandes centros. Isto explica o pensamento do autor Benedito Ruy Barbosa (2008) de que as pessoas que vivem a agitada vida citadina gostam de chegar a suas casas e apreciar, através da TV, o cotidiano e as belas paisagens interioranas.

Segundo Martín-Barbero e Rey (2004), a televisão tem o poder de convocar as pessoas como nenhuma outra mídia, mas os interesses econômicos e políticos deformam as diferentes identidades

representadas na telinha. "Ainda assim, a televisão constitui um âmbito decisivo do reconhecimento sociocultural, do desfazer-se e do refazer-se das identidades coletivas, tanto a dos povos como as de grupos" (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p. 114). Os autores veem a telenovela como uma demonstração dos cruzamentos entre a globalização e as dinâmicas culturais, remetendo às dimensões de ritualização da vida cotidiana e se apropriando de novas sensibilidades populares para renovar as narrativas já gastas.

Artur da Távola (1996, p.18), acredita que "o produto telenovela, enquanto discurso, representa tensão íntima, forte, entre uma proposta consonante e outra dissonante", já que existe um choque entre a ideologia do sistema (cultura "Zona Sul", no caso do enfoque dado por nosso trabalho) e a do autor (no nosso caso, variantes identitárias regionais priorizadas por Benedito Ruy Barbosa, por exemplo). Apesar disso, o autor acredita que a telenovela é o produto midiático que melhor reflete o cotidiano da população.

Segundo Kellner, uma das formas de se interpretar a pós-modernidade é vê-la como uma possibilidade de coexistência de vários estilos, uma mistura de aspectos culturais tradicionais, modernos e pós-modernos. "Os meios de comunicação por televisão e rádio têm medo de contrariar aquilo que parece ser um consenso popular, de afastar-se do público e de defender pontos de vista impopulares porque receiam perder sua fatia de audiência e, portanto, seus lucros" (KELLNER, 2001, p. 273).

É neste contexto que ocorre a priorização da chamada cultura Zona Sul nas telenovelas brasileiras: esta é uma fórmula que sempre obteve bons resultados em termos de audiência e, por isto, as produções televisivas mantêm a mesma estratégia para não contrariar seu público. Para Hall (2006), as culturas nacionais são também estruturas de poder cultural, pois as nações são sempre compostas por diferentes grupos que, em sua maioria, foram unificados por um longo processo de conquistas. "Para dizer de forma simples: não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, mas a cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional" (HALL, 2006, p. 59). Por esta razão, o autor propõe a noção de cultura nacional como um dispositivo discursivo de representação da diferença como unidade.

Podemos, a partir do pensamento de Hall sobre o local e o global, interpretar a identidade interiorana brasileira em relação à cultura da mídia, que parece privilegiar a retratação dos hábitos da Zona Sul carioca. Colocando-se a cultura interiorana como pertencente ao âmbito local e as representações midiáticas - que pretensamente procuram criar uma identidade brasileira - no âmbito global, podemos supor que as identidades locais não estão sendo, simplesmente, destruídas. Porém, elas não se mantêm imutáveis: há um processo de criação de novas identificações locais (interioranas) e globais (midiáticas), em que umas se apropriam e transformam as outras e vice-versa.

Woodward (2009) considera uma interdependência entre as identidades, ou seja, identidades são relacionais e dependem, para sua existência, de outras identidades. "As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social" (WOODWARD, 2009, p. 39). Conforme o raciocínio de Silva (2009), a identidade pode ser concebida como aquilo que se é enquanto a diferença seria aquilo que o outro é. "´É fácil compreender, entretanto, que identidade e diferença estão em uma relação de estreita dependência. A forma afirmativa como expressamos a identidade tende a esconder essa relação" (SILVA, 2009, p. 74).

Ao falar sobre hibridização, o autor afirma que ela está ligada aos movimentos demográficos que possibilitam contatos entre identidades diversas. Porém, como sabemos, os movimentos demográficos não promovem hibridizações equilibradas, já que quase sempre existe a preponderância dos padrões da classe ou lugar cuja cultura é dominante. Martín-Barbero e Rey (2004) falam do desenraizamento das tradições devido à modernização das sociedades:

> A desmistificação das tradições e dos costumes, desde quando, faz bem pouco tempo, nossas sociedades elaboravam seus "contextos de confiança", leva ao desmoronamento da ética e à desarrumação do hábitat cultural. Aí radicam algumas das nossas mais secretas e exasperantes violências. Porque as pessoas podem, com certa facilidade, assimilar os instrumentos tecnológicos e as imagens da modernização, porém, só muito lenta e dolorosamente podem recompor seu sistema de valores, de normas éticas e virtudes cívicas. A incerteza, que vem com a mudança de época, está em nossa sensibilidade, mas à crise dos mapas ideológicos se agrega uma forte erosão dos mapas cognitivos, que nos deixa sem categorias de interpretação capazes de captar o rumo das vertiginosas transformações que vivemos (MARTIN-BARBERO; REY, 2004, p. 31-32).

Certamente, as transformações de que falam os autores passam pela ação da cultura da mídia, ou, mais especificamente, da televisão no cotidiano das pessoas. Porém, o problema relacionado à desvalorização das culturas regionais brasileiras não ocorre por culpa exclusiva das abordagens televisivas. Gilberto Freyre, em 1947 – período que antecede a chegada da televisão ao Brasil – já reclamava da repressão à diversidade:

> Agora, como no tempo do Império, há uma tendência para reprimir toda diversidade regional e provincial em favor da centralização e da unificação política. Por outro lado, há reformadores que se colocam contra toda centralização: defendem o total desaparecimento das diferenças nacionais tanto como das regionais. Mas no Brasil as energias regionais ou sub-regionais parecem bastante poderosas para se deixarem facilmente reprimir por simples coerção política ou mero capricho ideológico de poderosos do dia (FREYRE, 1947, p. 174-175).

Seguindo as deduções do autor, é possível recusar a teoria de que a cultura interiorana estaria se desenraizando ou sendo abandonada totalmente por seus representantes em virtude do êxodo rural. Para Araújo (2004, p. 34), "no Brasil, assim como na América Latina, a formação de uma identidade nacional e de uma cultura nacional se opuseram às identidades e culturas dos grupos não-hegemônicos". Portanto, a forma como a mídia retrata a cultura brasileira não é a culpada pela desvalorização regional do país, ou, pelo menos, não é a única.

**A cultura Zona Sul**

Ao analisar os conteúdos das telenovelas brasileiras exibidas entre 1963 e 1995, Artur da Távola chegou a várias conclusões. Interessa-nos especialmente, entre suas análises, seu pensamento referente a representação do homem do campo:

> Os problemas do homem urbano foram mais abordados que os do homem do campo e do interior. Estes ganharam relevo em fins da década de oitenta com a novela "Pantanal" de Benedito Ruy Barbosa, da Rede Manchete, cujo êxito determinou tentativas aproximadas, todas sem maior repercussão. Sendo o país essencialmente urbano (70% da população total), essa predominância torna-se natural, pois corresponde ao nível de aspiração, identificação e projeção da maioria do mercado telespectador (TÁVOLA, 1996, p. 108).

A Rede Globo consolidou sua liderança a partir da década de 1970 e teve como principais colaboradoras desta conquista as telenovelas. "Sem deixar de lado sua vocação melodramática, as novelas exageraram sua veia folhetinesca e se tornaram vitrines privilegiadas do que significava ser "moderno": estar sintonizado com a moda e comportamentos contemporâneos" (HAMBURGER, 2005, p. 149). Pallottini (1998) acredita que, se os novelistas, em suas tramas, costumam retratar os hábitos e costumes de uma determinada parcela da população (no caso, dos habitantes da Zona Sul do Rio de Janeiro), não se pode culpá-los. Segundo a autora, esta priorização ocorre porque cada teledramaturgo busca retratar o seu próprio mundo, aquele que lhe parece mais agradável.

> Por outro lado, é um mundo simpático, bonito, charmoso – com meninas atraentes, rapazes fortes e bronzeados, praias, iates, festas, jantares, dinheiro, enfim. Misturados a esse ambiente vêm os costumes próprios do grupo: leveza sexual, tolerância, promiscuidade, adultério, bebida, drogas (não estamos fazendo aqui o julgamento dessas características, apenas apontando-as). O autor pode até fazer o contraponto, valendo-se das subtramas, casas de baixa classe média, a graça peculiar do subúrbio, onde as pessoas são verdadeiramente felizes, sentadas no botequim, ao redor de uma cervejinha gelada (com o rótulo virado para a câmera!). Mas a verdade é que o telespectador comum aspira à vida da praia e da festa. O resto, geralmente, ele já tem (PALLOTTINI, 1998, p. 131).

Para Muniz Sodré (1977), a TV, quando aborda valores culturais vistos como alternativos, os coloca em forma de clichês exótico-pitorescos. O autor utiliza a novela "Saramandaia", de Dias Gomes, cuja primeira versão foi exibida pela TV Globo em 1976, para exemplificar esta situação: "O que em principio parecia representar a inserção de valores caboclos na cultura 'de massa' nacional, converteu-se, na realidade, numa negação da dinâmica diferenciada das variações culturais" (SODRÉ, 1977, p. 131). Enfim, na visão do autor, os personagens como a mulher gorda que explode, o homem de asas, o homem que tem um formigueiro no corpo e o lobisomem retratam tensões parecidas com as do Brasil de modo global.

> É preciso insistir: a televisão é um fenômeno urbano-industrial, e não pode ser agrícola ou interiorano. Isto não se deve, claro, a razões técnicas, mas ao fato de que o homem do campo não conta no discurso hegemônico urbano-industrial. Houve um momento no Brasil que a televisão deixou entrever esta contradição entre campo e cidade: a fase do grotesco, que visava à formação de uma audiência básica no Centro-Sul. Hoje, a tevê oculta essa contradição através de uma reelaboração modernizadora das culturas excluídas, onde o interior, o campo, a

> cidadezinha, aparecem como valores negativos, arcaicos ou algo a ser superado pela ordem tecnocrática da cidade. Pouco importa a natureza do real, quando a verdadeira realidade o medium é a de seu próprio código, a ideologia urbano-industrial (SODRÉ, 1977, p. 132).

E esta ideologia de que fala Sodré também está ligada a certos padrões de consumo mais difíceis de serem retratados em ambientes interioranos. "Trata-se de um consumo vinculado à atualização cotidiana do 'contemporâneo', sucessivamente reiterada nos anos seguintes e que representou de maneira verossímil e convincente o sonho brasileiro de se tornar o 'país do futuro'" (HAMBURGER, 2005, p. 100).

Em 1982, durante a exibição da primeira versão de "Paraíso", a marca de sorvetes "Sem Nome" estava interessada em firmar sua imagem, e para isso resolveu se utilizar do merchandising na TV.

> A Globo deu um jeito. Inaugurou uma sorveteria em *Paraíso*. O autor Benedito Ruy Barbosa dispôs de um local, onde as pessoas podiam se encontrar, até, casualmente, sem parecer uma cena forçada demais. O inferno e o céu confraternizaram para provar o sorvete. Os personagens *Filho do diabo*, Kadu Moliterno, e *Santinha*, Cristina Mullins, eram os seus representantes principais (RAMOS, 1986, p. 85).

Sodré (1977) pensa a televisão como possuidora de um discurso modernizador, impactando a sociedade com sua ideologia metropolitana materializada em conteúdos com forte carga pedagógica. Desta forma, as telenovelas podem influenciar o comportamento de seu público no sentido de implantar a ideia de que a cultura dos grandes centros (mais especificamente da Zona Sul carioca) é um padrão a ser alcançado. Este ideal de modernização, que passa pelo consumo, incentiva a discriminação baseada nas diferenças de poder aquisitivo.

> Os enredos se movem em torno das elites em qualquer geografia e conjuntura. A realidade se estrutura pela vida dos ricos. Eles moram em mansões e apartamentos de cobertura e os seus meios de produção estreitam fantasiosamente a convivência com os pobres. Os valores culturais e econômicos estão concebidos dentro do universo da Zona Sul carioca, especialmente (RAMOS, 1986, p. 59).

Almeida (1988) chama de "merchandising de valores" a promoção de determinados modos de vida e visões de mundo existente nas telenovelas. Para o autor, os valores veiculados são tradicionais, porém, mutantes. Sendo assim, o telespectador é informado pela narrativa a respeito do que é considerado correto e aceitável ou errado e condenável pelos padrões dominantes/burgueses no momento. O autor lembra que este fenômeno conforma estereótipos e estigmas na sociedade brasileira no que se refere aos hábitos políticos, sociais, culturais e religiosos.

> Constatamos em nosso trabalho que – inspirado na técnica mercadológica de merchandising – em que produtos aparecem no vídeo como que por acaso, "anunciados" de modo sutil e com o aval dos personagens das novelas, os valores morais burgueses – ainda desviantes para outras camadas sociais de menor poder aquisitivo – são, também, sutilmente mercadizados nos discursos dos personagens das telenovelas em uma tentativa, a nosso ver, de grande impacto e eficácia – de doutrinar a incorporação destes valores como referências. A moralidade e seus valores são expostos na novela para reforço de preconceitos e aceitação de uma "ordem natural"

> dos acontecimentos de modo semelhante ao merchandising de produtos e serviços (ALMEIDA, 1988, p. 104).

Hamburger (2005) relaciona a ligação entre telenovelas e vida urbana ao intenso processo de migração que fez o Brasil passar de país rural para urbano no mesmo período de implantação da televisão, que é considerada um meio de comunicação moderno, assim como os padrões de consumo e comportamento das grandes cidades. Segundo Ramos (1986, p. 59), "qualquer telespectador pode chegar facilmente a uma constatação. A realidade das novelas é bem mais bela que a da minha rua, a da minha cidade, enfim, a do meu país. Os ricos adormecem em suas mordomias e os pobres não são tão miseráveis. É a Cultura Zona Sul".

Por outro lado, é evidente na obra de Benedito Ruy Barbosa uma preferência pela retratação dos interiores do Brasil, o que pode ser uma alternativa à cultura Zona Sul - ou não, já que vimos a exemplificação da sorveteria paradisíaca da primeira versão de "Paraíso". O próximo tópico tratará das telenovelas rurais.

**As telenovelas rurais**

O Brasil é, sem dúvida, formado por muitas regiões interioranas com culturas diversificadas e, por isso, não se pode generalizar o interiorano como um sujeito único. Observa-se nas tramas de Benedito Ruy Barbosa uma predominância do interiorano conhecido como caipira. O autor que se dedica às telenovelas interioranas desde a década de 1970, ficou mais conhecido, a partir da produção de "Pantanal" para a TV Manchete, em 1990, como novelista que apresenta sempre uma alternativa à chamada cultura Zona Sul preponderante nas telenovelas.

A denominação "caipira" é adotada desde o período colonial para fazer referência ao habitante da roça, cuja descendência resultou da mestiçagem entre o homem branco e a mulher indígena e se desenvolveu no interior dos estados de São Paulo, Minas Gerais, Santa Catarina, Mato Grosso e Goiás (PIRES, 2002), regiões onde se passam as tramas escritas por Barbosa.

> Por mais que se rebusque o "étimo" de "caipira", nada tenho deduzido com firmeza. Caipira seria o aldeão; neste caso encontramos no tupi-guarani "Capiabiguara". Caipirismo é acanhamento, gesto de ocultar o rosto; neste caso, temos a raiz "caí" que quer dizer: "Gesto do macaco ocultando o rosto". "Capipiara", quer dizer o que é do mato. "Capia", de dentro do mato: faz lembrar o "capiau" mineiro. "Caapi", - "trabalhar na terra, lavrar a terra" – "Caapiara", lavrador. E o "caipira" é sempre lavrador. Creio ser este ultimo caso mais aceitável, pois, "caipira" quer dizer "roceiro", isto é, lavrador (PIRES, 2002, p. 106).

A cultura caipira é caracterizada, segundo Cândido (2010), pelo forte catolicismo popular, pelas relações de compadrio, por um dialeto próprio e pela tradição oral dos chamados "causos" - pequenas histórias que passam de pai para filho e que podem envolver a superstição e o sobrenatural -, além da chamada música caipira, que ao lado dos causos, retrata o cotidiano rural e as aventuras e

desventuras amorosas vividas pelo caipira (PIRES, 2002, CÂNDIDO, 2010). Pires destaca a relação dos caipiras com a natureza e afirma que eles agem mais pela emoção do que pela razão, se tornando tímidos e desconfiados quando estão em contato com pessoas das cidades, sem deixarem de ser alegres e expansivos quando estão em um meio familiar. Além disso, apesar do analfabetismo, eles teriam uma inteligência rara e grande facilidade para o aprendizado. As crendices e superstições, chamadas de abusões, estariam, conforme Pires, presentes no cotidiano caipira devido à solidão e à falta de instrução.

Calza (1996) acredita que as telenovelas regionais, bem como as de época, conquistam maior aceitação do grande público, inclusive o público masculino. Isto se explica devido à repetição dos modos de organização patriarcais.

> *Renascer*, de Benedito Ruy Barbosa (no ar pela Rede Globo, em 1993), construiu com transparência o sistema codificado de poder e dominação de oligarquias ainda atuantes na região produtora de cacau do nordeste brasileiro através de seu excelente José Inocêncio (Antônio Fagundes) – um jagunço arquetípico talhado aos moldes da literatura de cordel. Lembrar o rito de iniciação pelo qual o personagem passa no início da história (costurado vivo), as alianças que faz (pacto com o demônio) para reinar absoluto e por direito de conquista naqueles cafundós. Renascer recoloca e coloca em desfile o que é de valor para o macho: mulheres bonitas, de uma luxúria materializada. Um clima de desordem erótica se instala quando Ritinha (Isabel Filardis) cavalga. As mulheres de renascer existem para os homens, de corpo presente ou guiando-lhes o pensamento mesmo depois de mortas como Maria Santa (Patrícia França) (CALZA, 1996, p. 57-58).

Hamburger (2005) destaca a estrutura familiar patriarcal das tramas de Benedito Ruy Barbosa e observa que seus protagonistas quase sempre possuem muitos filhos homens, ao contrário do que ocorre em outras tramas rurais em que os coronéis possuem uma única filha.

> Na relação dos personagens com o espaço, geralmente o patriarca é muito mais apegado à terra, seus filhos frequentemente vão embora para a cidade, seja para ficar com a mãe (*Pantanal*), seja para estudar (*Renascer*, os filhos mais velhos). De qualquer modo, durante boa parte das novelas, a maioria dos filhos não compartilha do amor dos pais pela terra, mas acaba seduzida pela sua força vital no fim da trama (Joventino em *Pantanal* e Marcos Mezenga em *O Rei do Gado*). Por vezes, justamente o filho menos amado, como o caçula de *Renascer*, odiado pelo pai, acaba sendo aquele que segue de modo mais eficiente a tradição paterna nas lides da fazenda (BALOGH, 2002, p. 182).

"Meu pedacinho de chão"foi a trama que inaugurou o horário das 18h da TV Globo em 1971 e a trajetória de Benedito Ruy Barbosa como novelista rural. A novela foi uma coprodução da emissora de Roberto Marinho e da TV Cultura. Para o autor, foi esta a primeira novela educativa da TV brasileira. Além disso, pode-se considerá-la um marco inicial das telenovelas que possuem as questões ligadas à ruralidade como temáticas centrais.

> Com *Meu pedacinho de chão*, consegui provar que se podia fazer novela com uma temática rural brasileira. A novela tratava de técnicas de plantio, de vacinação, e falava de moral e cívica, sem abordar nada que algum juiz pudesse achar inapropriado. Ainda assim, tive problemas com uma cena na qual o personagem Giramundo ensinava os caboclos a cantar o hino nacional. Ele era um maestro. Tocava violão e cantava músicas caipiras em cenários que reproduziam uma venda de beira de estrada e uma escola. (BARBOSA, 2008, p. 211).

As grandes fazendas são indispensáveis às telenovelas rurais, bem como a religiosidade e as lendas, além da ingenuidade cômica de alguns personagens. Hamburger (2005) destaca que, quando se trata do interiorano, esta última característica é quase sempre destacada, enquanto as grandes cidades são apresentadas como ameaçadoras, mas inevitáveis, além de atraentes, liberais e glamourosas. A ingenuidade interiorana muitas vezes, é vista como deficiência cultural, o que reforça o estereótipo do caipira desqualificado intelectualmente. Porém, de acordo com Araújo (2004, p.276), o autor Benedito Ruy Barbosa se preocupa em "amenizar a estereotipia" caracterizando personagens de suas tramas como "pessoas comuns da sociedade brasileira que ainda existem no interior, pessoas singelas, boas de coração, com traços levemente cômicos, mesmo que representando um país ainda preso a fortes valores patriarcais [...]".

"Pantanal", por exemplo, foge aos padrões conhecidos. A trama exibida pela TV Manchete em 1990, foi um marco da teledramaturgia brasileira devido a sua linguagem diferenciada, que privilegiava os cenários naturais e um ritmo mais lento que o convencional (HAMBURGER, 2005). Com esta trama, Barbosa chegou ao horário nobre da televisão, já que, na Rede Globo ele atuava, até então, no horário das 18h. Com planos de longa duração, a presença marcante da música, a natureza como personagem principal, as tomadas externas, os personagens místicos e uma ambientação que foge totalmente ao eixo Rio-São Paulo, esta trama, através da demonstração do conflito entre o selvagem e o moderno, mostrou um Brasil rural com o qual os telespectadores não estavam acostumados devido à predominância da cultura Zona Sul. Conforme o próprio autor:

> O meu universo é o Brasil. Normalmente, um ator vai a Paris ou Nova York quando termina de gravar uma novela. Eu vou para o Pantanal, para o sul de Minas ou para o Araguaia. Estou sempre mexendo com esse sertão, porque tenho uma ligação muito grande com a terra. É uma força telúrica mesmo. Tanto que, no fim da vida, larguei São Paulo e comprei um sitiozinho. Lá estou no meio do mato, é duro me tirar dali. O ser humano é muito importante. Se você parar para observar os personagens numa roda, vai se encantar. Cada um tem uma história para contar, seja ela cômica ou trágica. Se você souber ouvir, vai se enriquecer com essas histórias. É legal falar do ser humano. No interior, há personagens fantásticos, que deixamos morrer na memória porque ninguém quer transformar suas histórias em contos, versos, seriados ou filmes. Mas eles são muito ricos. Eu vivo um pouco nesse universo. Tenho fama de ser falador, gosto de uma boa prosa, mas, quando chego nesses redutos, só fico ouvindo. Não tenho nada para falar. Tenho mais é que ouvir (BARBOSA, 2008, p. 234).

Pallottini (1998) compara a estrutura de uma telenovela à de uma árvore: a filosofia de vida e a visão de mundo do autor corresponderiam às raízes, a história central seria o tronco, e as outras histórias ligadas à principal seriam os ramos. Destaca-se a importância dos princípios do novelista na visão da estudiosa: "As raízes dão a base do trabalho do autor. É fundamental que o autor (ou autores) tenha uma visão de mundo, seja ela qual for, que transpareça na obra" (PALLOTTINI, 1998, p. 59). Esta afirmação condiz com o pensamento de Benedito Ruy Barbosa (2008). Este teledramaturgo diz que muitos de seus personagens são pessoas com quem ele cruzou em seu caminho. "Esse é o meu universo. Eu seria incapaz

de escrever uma história sobre Ipanema, Leblon ou Copacabana. Não me atreveria. Então, que me deixem falar sobre o sul de Minas, Goiás, interior de São Paulo" (BARBOSA, 2008, p. 233).

A ideia de produzir "Pantanal", trama tão marcante na obra de Barbosa, surgiu após uma visita dele ao hotel-fazenda do cantor Sérgio Reis (que posteriormente foi convidado a participar da trama, interpretando um violeiro que fazia dupla com um outro personagem interpretado pelo também cantor Almir Sater) na região retratada na trama. Machado e Becker (2008), em seu livro dedicado à análise desta telenovela, destacam a boa audiência obtida tanto na ocasião da primeira exibição (pela Rede Manchete, em 1990), quanto na da segunda (pelo SBT, em 2008). "Dezoito anos depois da estreia da telenovela na TV Manchete, a audiência ficou mais uma vez surpreendida com as cenas de *Pantanal*, enquanto as novas gerações puderam descobrir um jeito diferente de fazer telenovela" (BECKER; MACHADO, 2008, p. 9).

Para Hamburger (2005), "Pantanal" valorizou aspectos que eram renegados no modelo de telenovela que buscava apresentar o Brasil como "país do futuro". A autora acredita que a telenovela é um recurso interessante para a discussão da nacionalidade e que a trama de Benedito Ruy Barbosa mostrou uma reinterpretação do Brasil até então não pensada em termos de teledramaturgia. Enfim, a trama trouxe novidades, apesar de recorrer à estrutura melodramática tradicional para o desenvolvimento do enredo.

> A novela propunha uma viagem ao "coração do Brasil", em busca de um saber popular original. Os elementos são ecléticos. O Velho do Rio, por exemplo, é uma figura fantasmagórica, representada com recursos de transparência visual, um espírito ancestral que habita as imediações da sede da propriedade de Leôncio, o viúvo, coronel às avessas, que fez o caminho da metrópole para o campo periférico, onde se enamora da criada, nativa da região, com quem tem um filho e termina por casar. O Velho do Rio aconselha viventes especialmente sensíveis para perceber e respeitar sua presença, de força tradicional e transcendental (HAMBURGER, 2005, p. 125).

Em seu início, "Pantanal" contava com um núcleo no Rio de Janeiro, mas, com o desenvolvimento da trama, o autor sentiu que a novela perdia força quando as cenas cariocas eram apresentadas. Por isso, em seu desfecho, a trama se passava totalmente em terras pantaneiras. "Então, o sonho de um paraíso urbano, liberal, hipermoderno e baseado no poder de consumo começa a ser substituído pela ideia de um outro paraíso, um paraíso perdido e recuperado, baseado na simplicidade da vida e naquilo que o dinheiro já não podia comprar" (BECKER; MACHADO, 2008, p. 11).

Em telenovelas rurais, é comum que se aborde a contraposição entre o campo e a cidade, a vida interiorana e a metropolitana, a tradição e a modernidade. Assim foi em "Pantanal", com o romance entre a mulher-onça Juma e o citadino Jove. Martín-Barbero e Rey (2004) classificam o desencontro do nacional com o regional como uma contradição da modernidade presente nas obras de ficção televisiva. Para eles, este desencontro se manifesta na centralização cultural de um país plural e na luta de suas diferentes regiões para serem reconhecidas como elementos do nacional. No caso brasileiro, "Pantanal" foi uma alternativa a esta centralização. Segundo Machado e Becker (2008, p.45), a meta de "Pantanal"

foi "mostrar o Brasil que o Brasil não conhecia" através do mito do paraíso perdido e das lendas interioranas, retratadas por personagens como o Velho do Rio (espírito que se transforma em serpente) e Juma Marruá (mulher que vira onça), que se misturam com a natureza, expressando sua força e seu mistério.

Por outro lado, os autores lembram que o Pantanal mostrado na TV Manchete em 1990 é o Pantanal imaginado pelo autor Benedito Ruy Barbosa e pelos diretores envolvidos – como ocorre com qualquer ambientação teledramatúrgica -, já que muitas situações mostradas na tela não correspondem à realidade local. Na verdade, não existe picada de sucuri, o berrante só deve ser tocado adiante da boiada, as mulheres pantaneiras não costumam se banhar nuas no rio - sendo este um costume masculino -, e, no Pantanal, o boi selvagem é chamado de bagual, e não de marruá, como na novela. De acordo com os autores, estes fatores não impedem que o povo pantaneiro assista à novela e estabeleça identificações.

"Pantanal" pode ser tomada como um ponto de partida para a abertura do horário nobre da Rede Globo às tramas rurais. Após sua grande repercussão, a emissora carioca recontratou Benedito Ruy Barbosa, que produziu sucessos como "Renascer" e "O Rei do Gado".

> A trilogia de Benedito Ruy Barbosa pode ser considerada um potente indicador de dados da realidade brasileira como uma crescente riqueza rural, uma valorização desse tipo de cultura na música, na indumentária, na expansão dos rodeios, entre outros. As novelas podem ser também um veículo privilegiado para divulgação de problemas que vêm sendo protelados ou insuficientemente enfrentados, como o da reforma agrária. As obras podem ser, igualmente, um forte indicador de carências enraizadas no imaginário do brasileiro que estão a exigir uma atenção maior. Procuramos apontar alguns: a nostalgia da família nuclear, do paraíso perdido, da simplicidade nas pessoas, a busca de um herói, de um líder carismático (BALOGH, 2002, p. 185).

Bem mais tarde, a segunda versão de "Paraíso" voltou a retratar a vida e as lendas interioranas, mas, desta vez, a ruralidade volta ao horário das 18h. A trama, que foi ao ar em 2009, parece perseguir o mesmo objetivo de mostrar um Brasil diferente da Zona Sul do Rio de Janeiro. Porém, Benedito Ruy Barbosa parece ter perdido seu espaço no horário nobre, enquanto autores que privilegiam a cultura burguesa carioca continuam ganhando espaço.

Balogh (2002), ao destacar alguns temas recorrentes nas telenovelas brasileiras, fala dos amores impossíveis, que teriam sua base na obra de Shakespeare, "Romeu e Julieta". "Paraíso" não foge a esta regra: sua trama central é uma grande história de amor impossível. A telenovela gira em torno da paixão entre a santinha e o filho do diabo, que não se pode realizar devido a duas lendas correntes na pequena cidade. A primeira delas diz respeito à protagonista Maria Rita (Nathália Dill), chamada de santinha porque a população da pequena cidade de Paraíso, sob influência de sua mãe, a beata Mariana (Cássia Kiss), acredita que ela realiza milagres e que, portanto, deve se dedicar à vida religiosa. Já a segunda lenda atribui ao diabo a paternidade do mocinho (sim, apesar de filho do diabo, Zeca, interpretado por Eriberto Leão, é o mocinho), já que seu pai, o fazendeiro Eleutério Ferrabras (Reginaldo

Faria), guarda como lembrança de uma viagem um diabinho postado dentro de uma garrafa. Além disso, a mãe de Zeca morreu na ocasião do parto, o que estimula os boatos sobre a atuação do pequeno demônio engarrafado.

O diabinho da garrafa é um elemento importante na composição do enredo. Ele apareceu também em "Renascer", em 1993. Na trama, ele pertencia ao fazendeiro José Inocêncio, interpretado por Antônio Fagundes. A lenda mostrada na novela foi inspirada numa história que Benedito Ruy Barbosa ouviu em uma de suas viagens. O autor estava com a família no estado da Bahia, numa região chamada Floresta Negra, em uma fazenda, onde ouviu histórias contadas pelos tabaréus:

> Eu tinha ouvido um causo sobre um tal de seu Firmo, o fundador das fazendas da região, que havia dividido suas terras entre os sete filhos, e eu queria saber o que os tabaréus tinham a dizer. A história era que esse seu Firmo tinha a proteção do capeta, e guardava o diabo na garrafa. Eles confirmaram: "É mentira não, sô! O homem tinha o capeta na garrafa. Tinha o coisa-ruim ali, o 'cramulhão"'. Contaram que, um dia, seu Firmo havia aparecido com essa garrafa, botado dentro de casa e, a partir de então, virado protegido. Nenhuma bala entrava nele. Todo mundo ali confirmava a história. Um dos tabaréus disse que, nas noites de florada, seu Firmo abria a garrafa, o diabinho pulava para fora e virava um bode enorme, com os olhões brilhando feito brasa. Seu Firmo montava nele, e o bode saía voando, mijando no cacau. Quando ele voltava para casa, abria a garrafa, e o bode virava de novo o capetinha. Na manhã seguinte, o que nascia de flor era uma maravilha! Por isso que não tinha cacau que desse mais do que o do seu Firmo, por causa do mijo do diabo, que adubava. Ninguém ali sabia que fim levara a garrafa: se fora enterrada com ele, se alguém arrumara um jeito de botar dentro do caixão. Os tabaréus contaram que uma mulher que trabalhava na casa, Donana, largara o serviço porque tinha visto o diabo. Ela disse ao patrão que não o serviria enquanto o capeta estivesse ali, em cima da mesa. Seu Firmo deu um jeito de sumir com a garrafa, e Donana ficou trabalhando com ele até morrer. Todos aqueles homens acreditavam de verdade nessa história (BARBOSA, 2008, p. 219-221).

Enquanto o protagonista de "Paraíso", que estudou no Rio de Janeiro, parece misturar traços dos pensamentos da metrópole com a cultura da pequena cidade, muitos dos personagens coadjuvantes demonstram ter suas personalidades completamente entranhadas à identidade interiorana. Vale à pena citar alguns exemplos: Eleutério é um fazendeiro da cidade de "Paraíso" que, em uma viagem, compra como recordação o diabinho da garrafa, alimentando muitas fofocas, que ele não faz questão de desmentir. Geraldo Valfrido (Lucci Ferreira) é um caipira convicto de sua identidade, porém apaixonado por uma moça que não aprova seu estilo de vida, ele se torna dono da rádio da pequena cidade e faz sucesso quando promove os programas destinados à música caipira. Mariana (Cássia Kiss) é uma mulher religiosa e autoritária que acredita que a filha tem ligações com Santa Rita e pode realizar milagres. E Zé Camilo (Daniel) é um peão da comitiva do filho do diabo com personalidade misteriosa e paixão pela música caipira, sendo ele o líder das rodas de viola da trama – é interessante observar que este personagem é interpretado por um cantor representante da música sertaneja na vida real.

Motter (2004), ao falar dos empréstimos que as telenovelas fazem de outras obras de ficção, ressalta também que a própria realidade brasileira é um elemento de onde podem ser extraídos nutrientes importantes na constituição dos enredos. Podemos, a partir deste pensamento, começar a compreender a inserção nas tramas de Benedito Ruy Barbosa de cantores representantes da cultura interiorana na vida

real, como ocorreu com Sérgio Reis na primeira versão e com Daniel na segunda versão de "Paraíso". Ou seja, a presença destes artistas pode colaborar para a compreensão/adesão de seus personagens como pertencentes a um mundo interiorano verossímil. Becker e Machado (2008, p. 44) comentam a participação de Sérgio Reis e Almir Sater em "Pantanal": "Reis e Sater são músicos que jamais aderiram à modernização dos sintetizadores ou à eletrificação da viola e do violão e tampouco se travestiram com adereços e roupas extravagantes, como acontece com uma certa iconografia 'sertaneja' contaminada pelo *country* norte-americano".

Enfim, muitos aspectos podem ser analisados no contexto das telenovelas rurais. Para este trabalho, priorizamos a obra de Benedito Ruy Barbosa e a presença da cultura caipira. porém há que se considerar que, embora seja uma minoria em relação à cultura Zona Sul, o interior goza de uma representatividade considerável dentro da teledramaturgia brasileira (apesar de raramente estar presente no horário nobre da programação televisiva), e sua presença não se resume à obra do novelista aqui estudado.

## Considerações finais

Mesmo considerando a televisão como meio de comunicação símbolo da modernidade e principal disseminador dos modos de vida urbanos, há que se considerar uma necessidade de representação da cultura interiorana nas telenovelas, pois a própria urbanidade possui uma identidade dependente dos aspectos que a contrapõem (questões de identidade e diferença). Desta forma, consideramos que, embora a chamada cultura Zona Sul se faça presente até mesmo nas telenovelas rurais, estas últimas apresentam uma alternativa importante à insistente retratação da cidade do Rio de Janeiro. Isto ocorre tanto através da valorização dos estilos de vida, da religiosidade e das lendas interioranas quanto por meio da exposição do conflito entre o urbano e rural dentro das tramas.

## Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Dalmer Pacheco de. **Telenovela** – o (in) discreto charme da burguesia. Maceió: Edufal, 1988.

ALMEIDA, Heloisa Buarque. **Telenovela, consumo e gênero**: "muitas mais coisas". Bauru: EDUSC, 2003.

ANDRADE, Danubia. **A personagem Negra na Telenovela Brasileira:** Representações da negritude em "Duas caras" Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009. Disponível em**:** http://www.bdtd.ufjf.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=476. Acesso em 15 set. 2012.

ARAÚJO, José Zito. **A Negação do Brasil**: O Negro na Telenovela Brasileira. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

BALOGH, Ana Maria. **O discurso ficcional na TV**: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BARBOSA, Benedito Ruy. In: AUTORES, **Histórias da teledramaturgia**. Rio de Janeiro: Globo, 2008, p. 186-248.

BRANDÃO, Maria Cristina. **Telenovelas e identidade**. Considerações sobre o tema reunidas para apresentação pública do grupo de pesquisa "Comunicação, Identidade e Cidadania", do Mestrado em Comunicação Social da UFJF, no dia 18 de outubro de 2007. Juiz de Fora, 2007.

CALZA, Rose. **O que é telenovela**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CÂNDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito:** estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

HALL, Stuart**. A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil Antenado**: A Sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001.
MACHADO, Arlindo; BECKER, Beatriz. **Pantanal**: a reinvenção da telenovela. São Paulo: EDUC, 2008.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; Borelli, Silvia Helena Simões; Resende, Vera Rocha. **Vivendo com a telenovela**: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2004.

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: Empréstimos e doações. In: VASSALO DE LOPES, Maria Immacolata (Org.). **Telenovela:** Internacionalização e Interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

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

PIRES, Cornélio, **Conversas ao pé-do-fogo:** estudinhos – costumes – contos – anedotas – cenas da escravidão. Itu (SP): Ottoni Editora, 2002.

RAMOS, R. **Grã-finos na Globo:** cultura e merchandising na novelas. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: . In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença:** A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

SODRÉ, Muniz**. O monopólio da fala:** função e linguagem da televisão no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1977.

STOCCO, Daniela. A presença da cidade do Rio de Janeiro nas "novelas das oito" de 1982 a 2008. **Baleia na Rede: Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura.** São Paulo: Vol. 1, nº 6, Ano VI, Dez/2009. Disponível em: http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/8_O_rio_e_as_novelas_das_8.pdf. Acesso em: 15 out. 2011.

TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira**: história, análise e conteúdo. São Paulo: Globo, 1996.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença:** A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.