



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
UNIRIO - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
Programa de Pós-Graduação em História

**U**NIRIO  
*história*

LUIZ PAULO DA SILVA BRAGA

**REALISMOS MARAVILHOSOS:  
APROPRIAÇÕES E REFERÊNCIAS  
ESTÉTICAS NA TELENVELA  
*SARAMANDAIA* (1976), DE DIAS  
GOMES**

**LUIZ PAULO DA SILVA BRAGA**

**REALISMOS MARAVILHOSOS:**

APROPRIAÇÕES E REFERÊNCIAS ESTÉTICAS NA TELENVELA *SARAMANDAIA*  
(1976), DE DIAS GOMES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História – PPGH, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em História Social.

Linha de pesquisa: Cultura, Poder e Representações.

ORIENTADORA: Maria da Conceição Francisca Pires.

Rio de Janeiro

2017

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

B813

Braga, Luiz Paulo da Silva

Realismos maravilhosos: apropriações e referências estéticas na telenovela Saramandaia (1976), de Dias Gomes. / Luiz Paulo da Silva Braga. -- Rio de Janeiro, 2017. 165 p.

Orientadora: Maria da Conceição Francisca Pires. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História, 2017.

1. Saramandaia. 2. telenovela. 3. Dias Gomes. 4. realismo maravilhoso. 5. apropriação estética. I. Pires, Maria da Conceição Francisca, orient. II. Título.

LUIZ PAULO DA SILVA BRAGA

**REALISMOS MARAVILHOSOS:**  
APROPRIAÇÕES E REFERÊNCIAS ESTÉTICAS NA TELENVELA *SARAMANDAIA*  
(1976), DE DIAS GOMES

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em História Social e aprovada em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora.

Aprovado em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

Banca Examinadora

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Maria da Conceição Francisca Pires  
Doutora em História Social (UFF, 2006), UNIRIO

---

Prof. Dr. Henrique Buarque de Gusmão  
Doutor em História Social (UFRJ, 2011), UFRJ

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Mônica Almeida Kornis  
Doutora em Artes (USP, 2001), FGV

---

Prof. Dr. Pedro Spinola Pereira Caldas (suplente)  
Doutor em História Social (PUC-Rio, 2004), UNIRIO

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Conceição, pelo acolhimento inicial na UNIRIO e por toda a interlocução, as sugestões, os direcionamentos e a paciência reservados a mim.

Aos professores que gentilmente aceitaram compor a banca de qualificação e de defesa desta dissertação e igualmente colaboraram para o desenvolvimento dela, professora Mônica Kornis e professor Henrique Gusmão. Este último, sempre solícito e disponível para me ajudar desde os meus tempos de graduação na UFRJ, quando foi meu orientador.

À minha mãe, dona Rosa, *in memoriam*, que me ensinou a gostar das telenovelas, e à sua irmã e minha madrinha, tia Érica, que, junto com mamãe, foram as maiores incentivadoras da minha educação quando eu era criança e adolescente, mesmo num cenário pouco favorável.

A elas e aos demais da minha família, capitaneada por meus irmãos, Cláudio e Nega, minha cunhada Dedê, e meu pai, seu Sidney, pelo amor, compreensão e por serem a base.

Aos colegas de trabalho e amigos da DCRH do Instituto Benjamin Constant, cujo apoio e torcida foram fundamentais para que este trabalho pudesse ser gestado, elaborado e concluído: Adelminha, Ana Paula, Anderson, Carla “more” Da Ré, Eduardo, professora Elise, Fatinha, Francisco, Jeane, Jorge, Sabrina (a bruxa adolescente) e Val.

Aos amigos da vida, pelas experiências compartilhadas e a paciência com as minhas ausências e meus surtos acadêmicos. Nomeadamente Mayara “bee” Veloso, por ser tudo que é, e minha dupla de protagonistas de Saramandaia preferida, Claudinho e Fefê Colgate, por tudo que passaram a também ser. E ainda ao Lino, por ter sido um bom companheiro em alguns momentos desta caminhada.

A todos os professores e demais funcionários da UNIRIO com os quais tive contato e que colaboraram de alguma forma para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço sinceramente, com todo carinho, respeito e admiração que sou capaz de sentir.

*“eles são muitos  
mas não podem voar”.*

*(Ednardo).*



## RESUMO

Em 1976, a Rede Globo de Televisão produziu e exibiu a telenovela *Saramandaia*, de autoria do intelectual baiano Dias Gomes. A história, construída a partir de um repertório dramático incomum e mágico, foi considerada uma inovação na linguagem televisiva brasileira. É possível identificar uma relação entre os elementos que compõe a trama e certas vertentes estéticas, notadamente o realismo maravilhoso da literatura latino-americana. O objetivo principal desta pesquisa é analisar essa suposta aproximação e o modo como ela ocorre. A partir disso, serão caracterizados os mecanismos de funcionamento da narrativa e personagens da telenovela, bem como os processos e objetivos envolvidos em sua estruturação.

**Palavras-chave:** Saramandaia, telenovela, Dias Gomes, realismo maravilhoso, apropriação estética.

## ABSTRACT

In 1976, the television network Globo produced and exhibited the telenovela *Saramandaia*, written by the Bahian intellectual Dias Gomes. The story, built from an unusual and magical dramatic repertoire, was considered an innovation in Brazilian television language. It is possible to identify a relation between the elements that make up the telenovela plot and certain aesthetic aspects, notably the Marvelous Realism of Latin American literature. The main objective of this research is to analyze this supposed approximation and how it happens. From this, will be characterized how the narrative and characters of the telenovela work, as well as the processes and objectives involved in its structuring.

**Keywords:** Saramandaia, telenovela, Dias Gomes, Marvelous Realism, apropriação estética.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2 <i>SARAMANDAIA</i>, UMA TELENOVELA HIBRIDADA .....</b>	<b>15</b>
2.1 <i>SARAMANDAIA</i> E O REALISMO MARAVILHOSO LATINO-AMERICANO.....	16
2.2 ABSURDO, GROTESCO, MARAVILHOSO, REALISMO E MELODRAMA: OS JOGOS DE REFERENCIALIDADE EM <i>SARAMANDAIA</i> .....	32
2.3 A REPRESENTAÇÃO DO PROCESSO DE HIBRIDAÇÃO EM <i>SARAMANDAIA</i> .....	44
<b>3 <i>SARAMANDAIA</i> E O PROJETO ESTÉTICO-POLÍTICO DE DIAS GOMES.....</b>	<b>53</b>
3.1 O INÍCIO DA TRAJETÓRIA INTELLECTUAL DE GOMES E A FORMAÇÃO DE SEU PROJETO .....	58
3.2 A TRANSIÇÃO DE DIAS PARA A TELEVISÃO E SUAS IMPLICAÇÕES.....	66
3.3 ESPECIFICIDADES DA ATUAÇÃO DE GOMES NA TELEVISÃO ANTES E DEPOIS DE <i>SARAMANDAIA</i> .....	75
<b>4 A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA E DO PERSONAGEM EM <i>SARAMANDAIA</i>. 90</b>	
4.1 A NARRATIVA DE <i>SARAMANDAIA</i> .....	94
4.2 O PERSONAGEM EM <i>SARAMANDAIA</i> .....	127
4.3 A ESTRUTURA DE LINGUAGEM E OS ELEMENTOS DE PRODUÇÃO EM <i>SARAMANDAIA</i> .....	139
<b>5 CONCLUSÃO.....</b>	<b>150</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>157</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Entre 03 de maio e 31 de dezembro de 1976, a Rede Globo de Televisão exibiu, em seu então horário das 22 horas, *Saramandaia*. A telenovela é de autoria do intelectual baiano Dias Gomes e contou com a direção de Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota. Na história, Gomes teria apresentado e desenvolvido um amplo panorama de personagens e de situações dramáticas peculiares para, por meio delas, representar características e questões políticas e socioculturais do país. O autor declarou em entrevista ao *Jornal do Brasil*:

A tentativa [em *Saramandaia*] é de fugir ao realismo. Ou seja, equilibrar realidade e absurdo. Ou transmitir a realidade através do absurdo do qual muito, frequentemente ela se reveste, principalmente nos países latino-americanos, países como o nosso. Busquei o que havia de fantástico na literatura nordestina, porque *Saramandaia* está incorporada a um painel da própria e dura realidade do Nordeste (*Jornal do Brasil*, 30 abr. 1976, p. 10).

É possível afirmar que *Saramandaia* propôs alterações na maneira de produzir e consumir telenovelas no Brasil. Como expresso por Gomes, seu universo e estrutura dramáticos foram estabelecidos a partir de fundamentos que fogem e se opõe à experiência entendida como lógica e real. Personagens como uma dona de casa que come até explodir, um professor que se transforma em lobisomem e um vereador que possui asas proporcionaram ao telespectador uma experiência com a ficção televisiva diferente da até então vigente.

Em paralelo à exibição e sucesso de *Saramandaia*, ocorria o *boom* mundial da vertente literária latino-americana conhecida como realismo maravilhoso. Nas narrativas desses livros, o mágico é percebido como parte da realidade e da vida cotidiana, o que também ocorreria na telenovela de Gomes. *Saramandaia* foi então associada às histórias e universos criados por autores como o colombiano Gabriel García Márquez.

Nos últimos anos essa relação tem sido identificada e analisada no meio científico a partir de perspectivas e áreas relativamente diversas. Destacam-se trabalhos ligados à comunicação social, como os de Igor Sacramento (2012) e Cláudio Paiva (2003). Esta dissertação partiu de um esforço investigativo inicial dessa aproximação, já identificada pelos citados autores, mas buscou ampliar a discussão. A partir disso, foi possível historicizar a telenovela e seus elementos constitutivos, evitando enquadrá-la em contextos de produção e consumo supostamente já dados.

O referido caminho levou à hipótese de que Dias Gomes fez uma apropriação específica em *Saramandaia* de elementos que constituem o realismo maravilhoso. Se, por um lado, a composição de seu universo ficcional tangencia algumas características da vertente

literária, por outro, ela subverte outras tantas. Como consequência, tem-se a conformação de um universo e estrutura narrativa singulares.

Além disso, é possível identificar na telenovela a presença de atributos de outras referências estéticas, baseada no mesmo mecanismo de apropriação a partir de aproximações e distanciamentos. Essa estrutura remete ao que pode ser entendido como um caráter multirreferencial de *Saramandaia*.

A conjuntura estética e intelectual e as técnicas de acomodação das referências na telenovela podem ser mais bem entendidas quando se leva em consideração determinados elementos. O primeiro deles é o fato de Dias Gomes ter trazido consigo, do teatro para a televisão, um projeto de arte engajada, composto pela mistura e pelo experimentalismo estético, atrelado a uma pretensa crítica social. *Saramandaia* teria se inserido e seria representativa dessa declarada proposta de seu criador.

Esse projeto e a conformação de *Saramandaia* dialogam ainda com os interesses e ações de instituições como a Rede Globo, empresa de televisão que produzia e exibia a telenovela, e o então aparato governamental ditatorial, que possuía um plano estratégico ligado ao meio de comunicação e tentava implantá-lo. Havia também outros artistas e intelectuais envolvidos em processos de criação parecidos, dentro e fora da televisão. Essas diversas forças se articulam à Gomes e suas intenções de diferentes formas.

Como consequência, estas relações acabam por reverberar na concepção, na estrutura, no desenvolvimento e na recepção de *Saramandaia*. Portanto, examinar e caracterizar esse processo implica em tentar lançar luz sobre um momento específico das engrenagens e da História da telenovela, da televisão e da produção artística e intelectual brasileiras.

A telenovela teve ao longo da segunda metade do século XX um papel fundamental na formação e consolidação da cultura, memória e identidades nacionais brasileiras. É o principal produto televisivo consumido no país e estabelece constante diálogo com a sociedade (LOPES, BORELLI, RESENDE, 2002; ORTIZ, BORELLI; RAMOS, 1991; PORTO, 2002; SOUZA, 2004; TÁVOLA, 1996). A despeito disso, a relação da historiografia com a televisão e seus produtos ainda é tímida no Brasil. Para o historiador Áureo Busetto:

Tal situação revela um desligamento da História com a TV, por extensão, uma História sem sintonia com questões ligadas a um conjunto de amplas e constantes relações sociais, culturais e políticas que a televisão tem integrado na contemporaneidade (BUSETTO, 2010, p. 154).

A Nova História Cultural permitiu aos historiadores incorporarem em seu ofício de interpretação do passado objetos ligados à literatura, ao cinema e à televisão. Utilizou, para

tanto, a introdução de maneira mais específica das categorias “prática” e “representações” nos estudos históricos, a partir da década de 1980 (VAINFAS, 1997). A configuração desses produtos e as ações de quem a estabelece podem desvelar valores e tensões específicas de um tempo e entre determinados grupos de indivíduos e instituições. Foi a partir dessa perspectiva historiográfica que se tentou empreender nesta dissertação o proposto por Busetto:

[...] um estudo histórico da TV envolvendo a compreensão, ao mesmo tempo, de seu aparato de funcionamento (em termos tecnológicos, organizacionais e regulatórios) e das práticas e representações dos agentes integrados ao campo televisivo, tanto em termos de relações internas desse campo quanto nas relações mantidas com outros domínios sociais específicos que compõem a sociedade, uma história da TV calcada na busca por conhecer e entender feixes do conjunto de relações que geraram um campo de possibilidades históricas a processos de manutenção e mudança do meio (BUSETTO, 2010, p. 165).

Embora a produção científica no âmbito da História envolvendo telenovelas não seja até aqui tão fecunda, é possível observar uma gama de trabalhos a respeito em outros campos, sobretudo nas áreas de ciências sociais e da já citada comunicação social. Maria Ataíde Malcher (2002) faz um balanço da produção acadêmica brasileira tendo telenovelas como objeto ou fonte de pesquisas. Ela leva em consideração em seu mapeamento um período que vai dos anos de 1960 aos 2000.

Malcher sinaliza a criação do Núcleo de Pesquisa de Telenovela - NPTN na Escola de Comunicações e Artes da USP, em 1992, como um marco<sup>1</sup>. O núcleo teria sido o primeiro centro brasileiro destinado exclusivamente à elaboração de trabalhos envolvendo telenovelas e serve de suporte a pesquisas nacionais e estrangeiras<sup>2</sup>. Teve seu nome alterado e atualmente chama-se Centro de Estudos de Telenovela - CETVN.

O que é possível perceber a partir de um rápido mapeamento dessas investigações é que boa parte delas é voltada para reflexões sociais, políticas e culturais do país, que deixam de fora a dimensão estrutural do produto televisivo em si. Ou seja, a telenovela seria utilizada como uma espécie de pretexto para uma discussão externa a ela, encarada muitas vezes como mais relevante.

Essa não é uma característica presente apenas nos trabalhos do CETVN, sendo a produção realizada no âmbito da História também marcada por essa perspectiva. Nota-se

---

<sup>1</sup> Em 2001, foi criada também a linha de pesquisa “Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Mediática” no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. A linha tem suas origens no Grupo de pesquisa “A-tevé”, coordenado por Maria Carmem Jacob de Souza e que se dedica à análise de produtos audiovisuais, notadamente telenovelas.

<sup>2</sup> Apesar de chamar atenção para a importância da criação do Núcleo, Malcher destaca que já havia na década de 1980 autores desenvolvendo pesquisas significativas sobre telenovelas, como Jane Jorge Sarques, pela Universidade de Brasília, e Icléia Rodrigues de Lima, ligada à Fundação Getúlio Vargas.

ainda a presença e influência de uma linha teórica que entende a telenovela como um produto cultural de massa (MORIN, 1984) alienante, homogeneizado e submetido à lógica comercial da Indústria Cultural (ADORNO, 1971; 2002). A perspectiva é alicerçada nos estudos de autores ligados à Escola de Frankfurt (BORELLI, 2001).

Sob esta ótica, é possível pensar, em linhas gerais, que o principal objetivo de uma telenovela é comercial. O produto precisa se tornar popular, mobilizando um grande número de espectadores (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991), o que reflete em elevados índices de audiência que atraem os patrocinadores. Os números são, portanto, revertidos em lucros para as instituições e sujeitos que têm a produção cultural como principal atividade econômica.

Essa lógica de produção e consumo teria sido capitalizada a partir do século XX pelos meios de comunicação que atingem ampla parcela de público – jornais, rádio, cinema, televisão e internet. Seu controle estaria nas mãos dos detentores do capital industrial e financeiro. Submetidas aos interesses deles, a arte e os bens culturais deixam de ser elementos constitutivos da identidade, dos valores morais e da estética de determinados grupos.

A produção da Indústria Cultural é sistemática e realizada em larga escala. Sua função seria apenas entreter a audiência e atingi-la com uma ideologia que promova e garanta a manutenção da estrutura socioeconômica de consumo. Os sujeitos são alcançados a despeito de classe social, gênero, raça, nacionalidade ou outros elementos socioculturais distintivos.

Dessa forma, a tentativa de condicionar o público criticamente, ou outras intencionalidades dos criadores de conteúdo televisivo, seria silenciada pelos mecanismos que tratam a arte como um produto de mercado qualquer. Dentro desta lógica, os modelos de telenovela podem até variar, mas a segmentação seria apenas mais uma estratégia da Indústria Cultural para atingir a todos os grupos de consumidores.

O historiador e crítico de televisão Artur da Távola (1996) estabelece em seis tópicos uma definição geral para a telenovela brasileira que se aproxima desse ponto de vista:

[a telenovela:] 1) Destina-se a um consumo indiscriminado. Enquanto havia apenas a tecnologia do livro, este, necessariamente, discriminava o consumo, pois só chegava aos letrados [já a telenovela] chega ao culto e ao não culto; 2) Vive da aceitação do mercado. [a opinião do telespectador] tem peso; 3) Seu mercado se manifesta ao longo dos capítulos e precisa ser permanentemente ‘consultado’ por pesquisas; 4) A produção precisa obedecer a um veloz andamento para não comprometer o fluxo dos demais programas. A telenovela, na sua realização, possui um ritmo industrial sendo, portanto, muito mais um serviço dramatúrgico do que, propriamente, uma categoria estética; 5) As proposições estéticas e culturais devem-se enquadrar no repertório conceitual do público. Jamais [...] o autor pode fazer um discurso isolado, sem estabelecer [...] pontes de relacionamento com o público; 6) Dificilmente a telenovela é obra de um criador isolado. O resultado final depende da equipe realizadora e dos propósitos e condições oferecidas pelo canal produtor,

embora, por outro lado, apesar disso, possa haver a presença estilística dos autores, marcando acentuadamente o produto (TÁVOLA, 1996, p. 119).

Portanto, embora relevante, análises baseadas nesta perspectiva teórica tendem a desconsiderar as intencionalidades, escolhas e estratégias dos sujeitos envolvidos nos processos de produção cultural ocorridos nos meios de comunicação entendidos como de massa. Sob este prisma, a ação desses indivíduos parece ser sacrificada ou, quando presente, silenciada pelos objetivos e estratégias da Indústria Cultural.

Desse modo, a ótica frankfurtiana deixa de lado as tensões e disputas presentes na concepção, na produção e no consumo das telenovelas, bem como o recorte e pontos de vista do universo nelas representado. Nesta perspectiva, portanto, a telenovela tem seu valor e potencial cultural e artísticos reduzidos:

Um dos maiores desafios das pesquisas sobre telenovela corresponde ao confronto com os critérios que legitimam e consagram os objetos dentro do campo cultural e do debate acadêmico. Tais critérios concebiam – e ainda concebem – as narrativas ficcionais televisivas apenas como produtos industriais, simples entretenimento, exteriores à produção artística e às tradições e distantes da esfera dos bens culturais. As críticas negativas foram veementes, até que a telenovela se incorporasse ao rol dos objetos de reflexão ou fosse considerada parte constitutiva do campo cultural brasileiro e latino-americano (BORELLI, 2001, p. 29-30).

A partir do caso de *Saramandaia* e da ação de seu criador, Dias Gomes, tentou-se refletir nesta dissertação sobre aquilo que seria uma dupla condição da telenovela. De fato, ela assume a condição de mercadoria (MORIN, 1984), mas também é dotada de certo valor simbólico e de uma capacidade, como expressão cultural, de estabelecer conexões que, em alguns momentos, fogem à suposta lógica da Indústria Cultural, homogeneizante e alienadora.

Para tanto, foram mobilizadas teoricamente as reflexões de autores como Nestor Garcia Canclini (2008), Pierre Bourdieu (1990 e 2004), Jean François Sirinelli (1996), Stuart Hall (2003), Homi Bhaba (2010) e Lisandro Nogueira (2002). Em seus estudos, eles parecem levar em consideração os espaços de ação e negociação de determinados sujeitos e grupos, mesmo quando inseridos em lógicas socioculturais e econômicas que tentam silenciá-los.

Outra característica recorrente nas pesquisas envolvendo telenovelas relaciona diretamente esses produtos a um suposto contexto em que foram criadas, produzidas e exibidas. As telenovelas das décadas de 1960 e 1970 são articuladas, por exemplo, ao cenário da Ditadura Civil-militar, à censura imposta pelo Regime ou à necessidade de crítica e resistência a ele. Embora atraente, essa relação pode remeter a uma noção problemática de “espírito de época”, que seria uma série de acontecimentos, comportamentos e práticas vigentes em um determinado tempo, capaz de direcionar a criação das obras de arte.

É nesse sentido que o francês Jacques Revel (1998) defende que os historiadores costumam fazer um uso cômodo, mas impreciso, do conceito de “contexto”, como se ele fosse capaz de explicar fenômenos e processos históricos, substituindo a própria argumentação. Diante disso, seria necessário que a produção historiográfica abandonasse essa noção substancializada de contexto.

Para Ravel essa linha de raciocínio é delicada porque não existiria em nenhuma época um ambiente de circunstâncias unificado, homogêneo, dentro do qual os indivíduos são levados a agir. As conjunturas não estão dadas, o autor afirma, elas devem ser buscadas e construídas em função dos problemas com os quais o historiador trabalha, e não o contrário.

Todavia, ele não nega a existência de fenômenos sociais de amplo alcance e de longa duração. O que Ravel propõe é pensar um diálogo maior entre eles e as ações e estratégias individuais, de modo a entender as tensões estabelecidas entre o global e o particular. A ideia de contexto pode ser generalizante, pois traz consigo a noção de que os sujeitos se enquadram harmônica, sistemática e passivamente em determinados eventos e processos.

A partir desse ponto de vista, a visão do micro leva o historiador a pensar o macro, pois as interações localizadas podem questionar os paradigmas globais, reafirmá-los, contradizê-los ou mostrar que eles coexistem a partir de determinadas tensões. Portanto, a variação de escala analítica opera com a impossibilidade de se formular regras gerais que embasem ou expliquem o desenvolvimento de determinados fenômenos históricos.

Na análise aqui proposta para *Saramandaia*, buscou-se não estabelecer uma rede de causas explicativas a partir do contexto de criação e produção da telenovela, seja ele político, comercial ou intelectual. Foi feita a tentativa de se concentrar na forma como a produção se insere nessas circunstâncias gerais. As especificidades das ações dos sujeitos históricos e os caminhos percorridos por eles, que não estão dados, também foram observados.

Não se discorda que haja intencionalidades e limites para a produção cultural e intelectual televisiva, como a lógica mercadológica, a ação estatal e a própria estrutura do gênero. Mas é possível priorizar uma abordagem mais focada em mapear os mecanismos de funcionamento da narrativa e dos personagens de *Saramandaia* e o jogo de forças no qual ela foi construída por Dias Gomes.

A partir desta linha de abordagem, tentou-se na próxima seção caracterizar o realismo maravilhoso e outras duas experiências estéticas supostamente presentes na telenovela: o absurdo e o realismo grotesco. Foram então identificados e descritos de maneira geral elementos de aproximação e distanciamento entre *Saramandaia* e as três matrizes.

A delimitação desse processo de apropriação possibilitou verificar de que modo é conformada a multirreferencialidade da telenovela. Ela se estabelece ainda a partir da negociação dessas inovações com elementos já constituintes do modelo da telenovela realista então vigente e presentes na história de Gomes.

Em seguida, *Saramandaia* foi posicionada no projeto e na trajetória intelectual de seu criador, e também nas redes de relações criativas nas quais ele esteve envolvido ou com as quais teve contato. Dessa forma, ficou mais clara a construção da originalidade da telenovela e as continuidades apresentadas por ela, bem como seus diálogos com outras produções do próprio Gomes e de outros autores.

Como já citado, foram levadas em consideração ainda as negociações do intelectual com forças não necessariamente criativas, mas que de alguma forma influenciaram em seu projeto de maneira geral e no tipo de trama forjada por ele especificamente em *Saramandaia*. Todos esses elementos e ligações reverberam, de alguma forma, na criação e no desenvolvimento do universo simbólico construído pelo autor nesta história.

Por fim, apresenta-se a análise da telenovela a partir de uma metodologia de pesquisa em específico, que possibilitou o detalhamento de seus mecanismos de estruturação e desenvolvimento, tanto da narrativa, como dos personagens. A análise passou por elementos essencialmente ligados ao texto, criado por Gomes, ou que o tangenciam, ainda que envolvam o trabalho de outros sujeitos que não o autor/roteirista.

Passe-se agora, então, à história e à História de *Saramandaia*.

## 2 *SARAMANDAIA*, UMA TELENOVELA HIBRIDADA

Povo de Bole-bole: mais logo um grande comício aqui na Praça Municipal! Entre os oradores, o doutor Zico Rosado e o professor Aristóbulo Camargo! Quem troca o nome de sua cidade renega o berço em que nasceu! Lute pela tradição, lute por Bole-bole!<sup>3</sup>

Foi com essas palavras que se iniciou *Saramandaia*. Uma das primeiras cenas da telenovela é uma tomada<sup>4</sup> panorâmica na qual é possível observar o cotidiano da fictícia cidade de Bole-bole, localizada na zona canavieira do nordeste brasileiro, e onde a história, contemporânea<sup>5</sup>, se desenvolve. É possível observar nesta sequência pessoas transitando e atividades comerciais acontecendo no entorno de uma praça central.

Enquanto isso, os alto-falantes do que parece ser uma rádio local anunciam a realização de um comício, conforme texto que abre esta seção. No início da trama, os moradores estão envolvidos com a realização de um plebiscito, que visa alterar o nome do local para “Saramandaia”, numa disputa que serve de fio condutor para o enredo da telenovela. Pela fala do radialista, fica claro que no evento político mencionado a manutenção do nome da cidade será defendida.

*Saramandaia* teria tudo para ser uma trama clássica, aos moldes das que eram exibidas pela televisão brasileira na década de 1970, com tramas de caráter realista. Mas Dias Gomes experimentou nessa telenovela uma nova linguagem e estética. Com isso, o autor deu novos ares à sua produção de maneira geral que, como será mostrado, perpassa teatro, cinema, rádio, literatura e televisão e fora constituída essencialmente a partir do realismo.

*Saramandaia* é marcada por um caráter dramático realista<sup>6</sup>, mas associado a elementos que fogem à ordem do que é entendido como real. Isso se dá no perfil dos personagens e também no desenvolvimento das tramas. E contar histórias recorrendo a esse tipo de artifício, de maneira intensa e sistemática, era algo inédito na televisão brasileira até então.

---

<sup>3</sup> Todas as referências e informações que remetem a passagens e diálogos da telenovela, salvo indicação específica contrária, foram obtidas e transcritas de: GOMES, Dias. **Saramandaia**. Telenovela exibida pela Rede Globo de Televisão entre 03 maio e 31 dez. 1976. Direção: Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota. Centro de Documentação da TV Globo (CEDOC)/Rio de Janeiro e *website Memória Globo*.

<sup>4</sup> Uma “tomada”, no jargão audiovisual, é um trecho de vídeo rodado sem cortes.

<sup>5</sup> No jargão televisivo, uma história contemporânea é aquela cuja narrativa se desenvolve nos dias de hoje, em paralelo a temporalidade da vida real, ou com uma diferença temporal curta. Telenovelas que têm suas histórias contadas em temporalidades passadas – anos, décadas ou mesmo séculos – são comumente chamadas de “novelas de época”.

<sup>6</sup> De acordo com Sacramento (2012), o realismo, como estilo narrativo teledramatúrgico, conta com três características básicas: 1) desenvolve uma “extensão social” do drama, ao considerar pessoas comuns e trabalhar com os “tipos sociais” mais em voga; 2) relata um conjunto de eventos no presente – a ação é contemporânea; e 3) tem a ação inspirada por questões seculares.

Dessa forma, Gomes acabou por produzir uma telenovela singular. É possível identificar na história relações e apropriações de elementos pertencentes a vertentes estéticas da produção ficcional literária, cinematográfica e teatral, latino-americana e mundial. Uma chave de leitura para compreender essa mistura é pensá-la como a tentativa do autor de produzir uma representação que se adequasse ao que ele entendia ser a experiência social brasileira, dotada de peculiaridades que ele pretendia criticar e denunciar.

*Saramandaia* pode ser então entendida como um produto duplamente hibridado (CANCLINI, 2008). Primeiro, porque combina em sua estrutura diversas referências estéticas. E segundo porque, com essa composição, buscava representar uma sociedade brasileira hibridada, repleta de conflitos e misturas, como será demonstrado a seguir.

## 2.1 *SARAMANDAIA* E O REALISMO MARAVILHOSO LATINO-AMERICANO

Em *Bole-bole* vivem tipos como o coronel Zico Rosado que, quando nervoso ou contrariado, expele formigas pelo nariz. João Evangelista é um vereador que esconde embaixo de um gibão um par de asas. O professor Aristóbulo Camargo – orador do comício inicialmente citado – transforma-se em lobisomem nas noites de lua cheia de quinta para sexta-feira. Além disso, sofre de uma insônia crônica e relata não dormir há muitos anos.

Uma dona de casa obesa, Dona Redonda, come até explodir. O marido dela, Seu Encolheu, é capaz de prever a meteorologia de acordo com diferentes dores que sente nos ossos do corpo. Seu Cazuzo, o farmacêutico da cidade, quando irritado ou emocionado, põe o coração pela boca. E sua filha, Marcina, é uma jovem que, ao ficar sexualmente excitada, literalmente pega fogo e queima tudo e todos em que toca.

Coisas fora do comum também ocorrem no dia a dia da cidade. Bebês nascem com asas, seu Cazuzo morre e ressuscita durante o próprio velório e secas rigorosas e intermináveis assolam a região. Além disso, personagens históricos como Tiradentes e Dom Pedro I transitam pelas ruas durante a madrugada e interagem com os moradores locais.

Em *Saramandaia*, Dias Gomes teria criado e apresentado um panorama de personagens e situações dramáticas incomuns para, por meio delas, abordar e tecer críticas a questões políticas, socioculturais e econômicas do país (SACRAMENTO, 2012). Essa mistura do “realismo social” com outras vertentes estéticas não era, contudo, uma novidade trazida por *Saramandaia*, seja na televisão de maneira geral ou na obra de Dias Gomes.

Conforme defendido por Igor Sacramento (2012), Gomes não era um autor realista ortodoxo. Apesar de ser essa a base das suas produções, suas obras no teatro dialogavam com

diversas tradições, como o épico brechtiano, o drama burguês, a comédia de costumes, o teatro de revistas e a tragédia<sup>7</sup>. Na televisão, o realismo esteve associado ao insólito, à comédia de costumes, e, em *Saramandaia*, pela primeira vez, ao realismo maravilhoso.

O realismo maravilhoso é uma vertente literária latino-americana surgida em meados do século XX, que ganhou força durante as décadas de 1960 e 1970. Sua proposta estética envolve a quebra da barreira entre aquilo que seria o real e o sobrenatural, na construção das tramas e dos personagens. Lida ainda com o rompimento das relações de casualidade e de temporalidade tidas como lógicas (CUNHA, 2007).

Constituído a partir de uma afirmação identitária da América Latina e de uma crítica ao cenário de desigualdade e exclusão do continente, o movimento assumiu o “maravilhoso” como sendo um elemento formador e identificador da realidade e cultura latino-americanas. Esse traço a distinguiria do mundo europeu e valorizaria as misturas, interações e sincretismos presentes em sua construção e constituição sociocultural.

As publicações identificadas como pertencentes ao movimento conferiram a determinados autores hispano-americanos reconhecimento internacional de público e crítica. Eles criaram histórias que exploravam o universo cultural do continente, estruturadas a partir de lendas, mitologia e da memória popular de uma latino-américa mágica, fora do comum.

Desse modo, esses escritores reinventaram a literatura de seus países, levando-a a uma posição mundial de destaque. Foi a partir de 1967, com a publicação e sucesso de *Cem Anos de Solidão*, do colombiano Gabriel García Márquez (2011), que se intensificou a produção e circulação de romances, contos, ensaios e outros gêneros literários que exploravam esta temática (SACRAMENTO, 2012).

Nomes como o do peruano Manuel Scorza, do mexicano Octavio Paz, do argentino Julio Cortázar, da chilena Isabel Allende e do venezuelano Arturo Uslar Pietri apresentaram a seus leitores universos onde o real, a magia e o irracional se fundem. Constantemente retrataram em suas histórias as identidades, História e lutas das populações de seus países.

Um dos principais envolvidos na consolidação e divulgação do realismo maravilhoso foi o escritor cubano Alejo Carpentier. Ele teria sido um dos primeiros a fazer menção à categoria, “realismo mágico” no prólogo de seu romance *El Reino de este Mundo*<sup>8</sup>, publicado

---

<sup>7</sup> Para mais informações a respeito desses gêneros teatrais e suas especificidades, ver: SACRAMENTO, 2012.

<sup>8</sup> O livro (CARPENTIER, 1985) narra a História da Revolução Haitiana do século XVIII, sob o ponto de vista dos escravos e ex-escravos que a protagonizaram. Ti Noel, um homem negro escravizado, estabelece uma amizade com o misterioso escravo foragido François Mackandal – figura real e que teve participação importante no processo de luta pela independência no Haiti e que, no livro, possui poderes sobrenaturais ligados à magia, à religiosidade e às forças da natureza. Juntos, os dois personagens acompanham o desenvolvimento da Revolução, por vezes agindo em favor dela.

originalmente em 1949. Rebatizou posteriormente o conceito como “real maravilhoso” (CARPENTIER, 1975).

Alejo Carpentier parece defender a utilização da vertente estética como um meio de representar na literatura as especificidades, ambiguidades e transformações da cultura latino-americana. Dessa forma, ela fugiria ao modelo literário e de representação europeus, marcados pelo etnocentrismo e por uma ótica civilizatória, de progresso. Sobre a perspectiva de Carpentier, a crítica literária Irleamar Chiampi (1980) afirma:

a constituição do real maravilhoso americano segundo Carpentier assim se constitui: a união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental. Essa expressão, associada amiúde ao realismo mágico pela crítica hispano-americana, foi cunhada pelo escritor cubano para designar, não as fantasias ou invenções do narrador, mas o conjunto de objetos e eventos reais que singularizaram a América no contexto ocidental (CHIAMPI, 1980, p. 32).

A realidade da América Latina teria se apresentado desde o início aos europeus como maravilhosa (CUNHA, 2007). A colonização se deu a partir do choque entre a racionalidade cultural europeia e as culturas tradicionais ameríndias (e posteriormente também as afro-americanas), encaradas pelos conquistadores como mágicas.

Esse choque entre o mítico e o racional acabou por atenuar os mecanismos de funcionamento socioculturais que fogem à lógica ordinária na Latino-américa. E, devido a essa dinâmica singular, seria necessária uma literatura que renovasse a linguagem e rompesse com os modelos vigentes, para representar este universo incomum. Carpentier declara que:

O “real maravilhoso” encontra-se a cada passo nas vidas dos homens que inscreveram datas na história do continente e deixaram apelidos ainda usados: desde os indagadores da fonte da eterna juventude, da áurea cidade de Manoa, até certos rebeldes da primeira hora ou certos heróis modernos das nossas guerras da independência de tão mitológica figura, como a coronela Juana de Azurduy. Sempre me pareceu significativo o fato de, em 1780, uns cordatos espanhóis, saídos de Angostura, se lançarem ainda à procura do El Dorado, e de, nos dias da Revolução Francesa [...], o compostelano Francisco Menéndez andar por terras da Patagônia procurando a cidade encantada dos Césares. [...] E é que, pela virgindade da paisagem, pela formação, pela ontologia, pela presença fáustica do índio e do negro, pela revelação que constituiu a sua recente descoberta, pelas fecundas mestiçagens que propiciou, a América está muito longe de ter esgotado o seu caudal de mitologias. Mas que é a história de toda a América senão uma crônica do real maravilhoso? (CARPENTIER, 1969, p. 78-79).

Outro aspecto importante do realismo maravilhoso latino-americano diz respeito ao seu comprometimento com a crítica àquilo que seriam mazelas e adversidades sofridas pela sua população ao longo de sua História. A vertente denunciaria ainda, por meio de elementos

alegóricos, a situação política e econômica desses países à época. A partir dessa perspectiva, é possível identificar um caráter de manifesto social nestas publicações.

Essa característica seria fruto de um processo ocorrido na América Latina no período pós-Segunda Guerra. Segundo o sociólogo Antonio Candido (1979), os intelectuais do continente fizeram uma transição de uma visão romântica e entusiasmada de seus países para uma reflexão crítica a respeito do estado de pobreza e exploração na qual se encontravam. Teria sido isso uma tomada de consciência da condição de “subdesenvolvidos” a qual estes países estavam submetidos no cenário mundial e de todas as suas implicações.

Nesse sentido, por ocasião da entrega do Prêmio Nobel de Literatura de 1982, do qual foi vencedor com o livro *Cem Anos de Solidão*, Gabriel García Márquez proferiu um discurso. Na fala, ele fez a seguinte colocação a respeito da História Contemporânea da América Latina e sua relação com a produção e reconhecimento da literatura então produzida no continente:

No hemos tenido un instante de sosiego. Un presidente prometeico atrincherado en su palacio en llamas murió peleando solo contra todo un ejército, y dos desastres aéros sospechosos y nunca esclarecidos segaron la vida de otro de corazón generoso, y la de un militar demócrata que había restaurado la dignidad de su pueblo. Ha habido 5 guerras y 17 golpes de estado, y surgió un dictador luciferino que en el nombre de Dios lleva a cabo el primer etnocidio de América Latina en nuestro tiempo. [...] Los desaparecidos por motivos de la represión son casi 120 mil [...]. Por no querer que las cosas siguieran así han muerto cerca de 200 mil mujeres y hombres en todo el continente [...].

Me atrevo a pensar, que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de las Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas [...] todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982).

Mas, embora o realismo maravilhoso represente uma realidade repleta de problemas, também apresenta e reafirma uma visão positiva da América Latina. Os autores enxergam esses elementos mágicos como uma ferramenta de resistência capaz de criar espaços de negociação e oposição para os grupos subjugados. Para García Márquez (1982), no mesmo discurso: “frente a la opresión, el saqueo y el abandono, nuestra respuesta es la vida”.

Alinhada a essa discussão, Chiampi (1980) faz um estudo a respeito dos conceitos de “maravilhoso”, “mágico” e “fantástico”, estabelecendo suas diferenças e aproximações. Destaca ainda a importância do maravilhoso como categoria que tenta dar conta de abarcar a realidade da América Latina em suas especificidades e de suas representações na literatura.

O “mágico” – entendido aqui como aquilo que transgride as leis de casualidade e se opõe ao realismo, de maneira geral – está presente na literatura desde os seus primórdios.<sup>9</sup> Para Chiampi (1980), o que caracteriza especificamente o maravilhoso é a falta de um princípio de causalidade que explique os fenômenos e acontecimentos extraordinários e sobrenaturais. Esses elementos também não provocam estranhamento nos personagens e nem devem causar no leitor, o que ocorreria na literatura fantástica em geral.

O “fantástico” encara o mágico como algo que, de alguma maneira, perturba a ordem apropriada das coisas, sendo essa uma premissa fundamental para o desenvolvimento desse tipo de história. Já o leitor do realismo maravilhoso não é levado a querer desvendar ou compreender a natureza dos eventos insólitos, mas sim a aceitá-los como elementos que compõe aquele universo ficcional, a realidade na qual os personagens estão inseridos.

Nesse sentido, uma segunda característica do realismo maravilhoso seria a presença das experiências sobrenaturais como um elemento formador do cotidiano. Elas não são tidas como eventos singulares ou que fogem à rotina dos personagens, e, muitas vezes, são reflexos de suas personalidades e emoções habituais. Destaca-se ainda no maravilhoso quase sempre a presença de uma noção de temporalidade cíclica, com o presente repetindo o passado e o rompimento de determinadas noções de temporalidade.

O realismo maravilhoso consistiria ainda em uma vertente literária genuína da América Latina (CARPENTIER, 1975)<sup>10</sup>. “Realismo fantástico” e “realismo mágico”, por sua vez, não são terminologias necessariamente ligadas a esse contexto. Obras relativamente difusas, temporal e espacialmente, como a do escritor alemão E. T. A. Hoffmann, ligado ao Romantismo, a do estadunidense Edgar Allan Poe, e até mesmo a do moçambinquo Mia Couto e do português José Saramago já foram classificadas como “realismo fantástico”.

É preciso observar ainda aproximações existentes entre o realismo maravilhoso e o surrealismo, movimento artístico nascido na França na década de 1920 e que também representava o mágico e o sobrenatural. Para Carpentier, a diferença entre os dois reside no

---

<sup>9</sup> REZENDE (2008) cita como exemplos as obras *Iliada* e *Odisseia*, do poeta grego antigo Homero e *A Divina Comédia*, do florentino medieval Dante Alighieri. Nesta dissertação, a categoria “mágico” foi empregada para se referir a esses elementos de forma mais ampla, enquanto outras como “maravilhoso” ou “fantástico” tratam de processos e vertentes estéticas mais específicas e circunscritas. Podem ser consideradas, portanto, como diferentes manifestações do mágico ou subtipos dele.

<sup>10</sup> Há uma tensão acerca da paternidade dessas categorias e suas diferenciações e usos. Segundo Chiampi (1980), o primeiro a incorporar o termo “realismo mágico” na crítica literária do continente foi o venezuelano Arturo Uslar Pietri, no fim da década de 1920. Na mesma época, o teórico alemão Franz Roh fazia uso de termos como “realismo místico” e “realismo mágico” para identificar na Europa determinado tipo de arte que superava o movimento conhecido como “futurismo”. Posteriormente, em 1949, Carpentier batizou o movimento latino americano de “realismo maravilhoso”, como já citado. Pietri considera, todavia, a discussão terminológica secundária, uma vez que as duas expressões são, em sua perspectiva, equivalentes (USLAR PIETRI, 1990).

fato de que o surrealismo fabrica, de maneira consciente e premeditada, o mágico na arte<sup>11</sup>. Enquanto isso, na vertente latino-americana, o maravilhoso é a representação de um dado cotidiano da realidade, está enraizado na história, vivências e práticas do continente.

A diferença nesse caso parece não estar ligada ao efeito da percepção e explicação – como ocorre entre o maravilhoso e o fantástico – e sim a um caráter essencialista, relacionado à origem e a respeito do que representam os criadores de obras<sup>12</sup>. Sobre a peculiaridade do realismo maravilhoso, Gabriel García Márquez escreveu:

En América Latina y el Caribe, los artistas han tenido que inventar muy poco, y talvez su problema ha sido el contrario: hacer creíble su realidad (...) En síntesis, los escritores de América Latina y el Caribe tenemos que reconocer, con la mano en el corazón, que la realidad es mejor escritor que nosotros. Nuestro destino, y talvez nuestra gloria, es tratar de imitarla con humildad, y lo mejor que nos sea posible. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1998).

Ainda a respeito destas relações entre as categorias, o filósofo e linguista búlgaro Tzvetan Todorov (1975) estabeleceu elos entre o que seria a literatura fantástica, a mágica e a maravilhosa. Para ele, há três condições fundamentais para a ocorrência do fantástico: a hesitação e o choque, causados no leitor pela narrativa; a impossibilidade de ler a obra fantástica como sendo metafórica ou poética; e, por último, uma identificação do leitor com algum personagem com o qual compartilha a sensação de estranheza, em geral o narrador.

Todorov defende ainda que há uma relação entre o “fantástico” – que para ele é um gênero literário – e o “estranho” e o “maravilhoso”, dois “entre gêneros”, categorias que funcionariam como ligação entre o real e o sobrenatural. O leitor, ao ser colocado diante de uma narrativa de caráter fantástico, hesita e pode decidir se as leis da realidade se mantêm e são capazes de explicar os fenômenos que fogem à normalidade – teríamos nesse caso o estranho – ou se esses acontecimentos são de outra ordem, por vezes intangível – estabelecendo-se, dessa forma, o maravilhoso.

Em relação à produção ficcional brasileira, é possível identificar nela intencionalidades e usos do mágico, conforme destacado por Igor Sacramento (2012), antes mesmo do *boom* do realismo maravilhoso latino-americano dos anos de 1960. O sobrenatural

---

<sup>11</sup> Para Chiampi, o fantástico, assim como o surreal, também fabrica o mágico. Mas essa proposição não é suficiente para especificar o maravilhoso, ao que a autora recorre, como visto, ao elemento da percepção.

<sup>12</sup> Chama atenção o fato de que Carpentier era um dissidente do surrealismo, tendo colaborado para a revista *La révolution surréaliste*, importante publicação do movimento. Posteriormente, após desentendimentos, publicou junto com outros intelectuais insatisfeitos um texto no qual divergia e atacava ideologicamente o surrealismo e seus fundadores. O autor cubano tenta diferenciar e emancipar o realismo maravilhoso do movimento europeu a partir do esvaziamento do ideário deste último, em oposição a um ideal de “americanidade” presente no primeiro. Mas, como já dito, é possível identificarmos aproximações entre seus estudos e os manifestos surrealistas (ANDREU, 2010).

se faz presente em obras de autores como Murilo Rubião, José Cândido de Carvalho e, notadamente, Guimarães Rosa com seu clássico livro *Grande Sertão: Veredas*, publicado originalmente em 1956.

Pode-se incluir ainda nessa lista Érico Veríssimo, com *Incidente em Antares*, de 1971, e boa parte das obras de Moacyr Scliar e de Jorge Amado. Esse último frequentemente representou em seus livros – adaptados de maneira ampla para o teatro, cinema e televisão – traços sincréticos da cultura e identidade brasileiras, especialmente por meio da relação de personagens com o candomblé.

O uso do fantástico e do maravilhoso, conforme conceituado até aqui, parece variar nessas obras brasileiras, tornando-se impreciso, ou mesmo problemático, classificá-las ou enquadrá-las em vertentes e gêneros específicos. Elas possuem, todavia, algo em comum: o sobrenatural surge como elemento representativo da cultura brasileira e também como lugar utilizado para, eventualmente, refletir sobre a conjuntura sociopolítica do país. O mesmo ocorre nos livros dos autores latino-americanos e em *Saramandaia*.

Houve até esse ponto um esforço empreendido para conceituar e delimitar o maravilhoso e o realismo maravilhoso, suas origens, finalidades e peculiaridades em relação a outras propostas estéticas próximas, que lidam com elementos mágicos. O movimento não foi uma tentativa de generalização ou de encontrar um contexto intelectual latino-americano datado e pronto, no qual a telenovela de Gomes possa ser enquadrada.

Contudo, a busca pela conceituação se faz importante porque a opinião pública e a crítica especializada em televisão apontaram Dias Gomes como tendo sido inspirado ou influenciado pelo realismo maravilhoso para criar e escrever *Saramandaia*. Isso ocorreu já nos primeiros capítulos de exibição da telenovela. Tentar-se-á agora investigar essa relação.

Dentro desse cenário, Sacramento (2012) relata que o jornal *O Globo* realizou uma mesa redonda na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) para debater o assunto. Como resultado do evento, foi publicado pelo jornal uma matéria, em 18 de julho de 1976, com o título “*Saramandaia: uma nova linguagem para a telenovela?*”.

Além de Gomes, nomes como o de Muniz Sodré e Ivo Cardoso – ligados à área de comunicação e jornalismo, e que atuavam à época na UFRJ – compuseram a mesa e participaram das discussões. Basicamente, os presentes fizeram uma sabatina ao dramaturgo sobre o processo de criação e desenvolvimento da telenovela e sobre a sua suposta relação com o realismo maravilhoso latino-americano.

Embora, no geral, Gomes fosse reconhecido por trazer “para a telenovela um conjunto de elementos inovadores” (SACRAMENTO, 2012, p. 338), também o acusaram de plágio em

determinados momentos. O *Caderno B* do *Jornal do Brasil* de 06 de setembro de 1976 trazia uma matéria intitulada *Uma Explosão Criativa ou Plagiária?*, contendo indagações como:

Primeira pergunta: o personagem João Gibão, com suas asas de escândalo e esta dúvida de ele ser anjo ou demônio – isto é criação de Dias Gomes ou de García Márquez, no conto *Um Homem Muito Velho com Suas Asas Enormes*?

(...)

Terceira: após a explosão de Dona Redonda, ficou um cheiro de rosas. Autoria de Dias Gomes ou ainda García Márquez, em *O Mar do Tempo Perdido*? (*Jornal do Brasil*, 06 set. 1976, p. 01).

A matéria continuava com afirmações do jornalista Carlos Silva, um estudioso da obra de José Cândido de Carvalho, que acusava Gomes de plagiar especificamente o livro *O Coronel e o Lobisomem*, publicado em 1964, de autoria de Cândido. Isso teria ocorrido não apenas em *Saramandaia* como também em *O Bem-Amado*, outra telenovela de Gomes que foi ao ar em 1973. A crítica de Carlos era feita diretamente à criação de neologismos e linguajares regionais, experimentada por Gomes nas duas telenovelas e por Cândido no livro:

“O Brasil é um país realmente engraçado”, diz o jornalista Carlos Silva (...) “O único país onde, segundo conhecido humorista, o sujeito anoitece burro e acorda gênio. O caso do Sr Dias Gomes é típico. De engenhoso autor de novelas, passou, nos últimos tempos, a ser considerado um inovador de linguagem nacional, uma edição melhorada e ampliada do saudoso Guimarães Rosa. E o pior é que o Sr. Dias Gomes acredita piamente nisso (...). (*Jornal do Brasil*, 06 set. 1976, p. 01).

Na mesma reportagem, Gomes se defendia e negava as acusações – “sempre que a gente escreve uma novela de sucesso - e *Saramandaia* é sucesso absoluto - aparecem, pelo menos, uns 30 doidos alegando autoria”. O autor adotou essa mesma postura em outras ocasiões no período em que *Saramandaia* esteve no ar. Afirmou ainda ao *Jornal do Brasil*:

“Sabe de uma coisa? [...] a televisão tem o estranho poder de ativar neuroses. Então, toda novela que vai para o ar, tem sucesso, provoca o aparecimento de situações assim. Não só de pessoas que se julgam autoras, como outras, que se imaginam retratadas nos personagens. Na época de *O Bem-Amado*, o cronista Mister Eco publicou o estudo de uma filóloga provando que não havia qualquer semelhança entre o trabalho que eu realizava, o de José Cândido e o de Guimarães Rosa, e cita uma série de 1 mil neologismos que não aparecem nem em um nem em outro.” (*Jornal do Brasil*, 06 set. 1976, p. 01).

Especificamente sobre a criação de neologismos em *Saramandaia*, Gomes disse ainda:

“[...] Antes de fazer a novela (*Saramandaia* era uma peça de teatro que eu estava começando a escrever e se chamava *Subitamente os Homens Voaram*. Comecei logo depois da interdição do *Roque Santeiro*<sup>13</sup>). Dias Gomes esteve no interior de Pernambuco fazendo uma pesquisa. “Tive por cicerone um autêntico senhor de

---

<sup>13</sup> *Roque Santeiro* foi uma telenovela de Gomes que começou a ser escrita e produzida em 1975, com previsão de estreia para agosto daquele ano, mas teve o lançamento cancelado por determinação da Censura Federal.

engenho, que se expressava de maneira muito peculiar. Ouvi dele, por exemplo, um verbo inusitado: espingardar.

- Eu uma vez espingardei um cabra safado...

Foi o mote para neologismos como pistolar, que usei e uso" (*Jornal do Brasil*, 06 set. 1976, p. 01).

Ainda nesta matéria, o próprio José Candido de Carvalho, e também o historiador e escritor Nelson Werneck Sodré, defendiam Gomes, relativizando as afirmações de Carlos Silva. Mas, muito embora não fosse considerado um caso de plágio, a relação entre a telenovela e o realismo maravilhoso não era negada e foi bastante explorada.

Ainda no evento ocorrido na PUC-Rio, Muniz Sodré elogiou a novidade estética e de linguagem trazida para a televisão por Dias Gomes em *Saramandaia*, mas assinalou:

Quer o autor queira ou não, *Saramandaia* está comprometida com o clima da novela latino-americana que está fundado no realismo fantástico<sup>14</sup>. [...] estes conteúdos fantásticos estão articulados com os leitores de *Cem Anos de Solidão*. Por exemplo, quando as formigas passeiam pelo nariz do fazendeiro, têm um precedente nas borboletas que passeiam em torno de um personagem daquele livro. Efeitos desta ordem não exploram a novela na forma do impacto para determinado público já habituado ao realismo fantástico (*O Globo*, 18 jul. 1976, p. 03).

A colocação de Sodré está relacionada à postura de Gomes em relação às análises e comentários que associavam sua telenovela à vertente literária latino-americana. Assim como fazia com as acusações de plágio, Gomes relutava em reconhecer a aproximação com o realismo maravilhoso e em enquadrar a sua produção em quaisquer movimentos em específico, numa tentativa de afirmação nacional e de originalidade da sua obra.

O posicionamento não era exclusivo de Gomes. O *Jornal do Brasil* publicou uma reportagem às vésperas da estreia da telenovela, em 30 de abril de 1976, com o título *As Saramanovelas da Telemandaia: (ou a realidade fantástica)*. Nela, críticos especializados em televisão davam as suas opiniões a respeito da trama que estava por vir, intercaladas por comentários do autor e de um dos diretores da trama, Walter Avancini, que afirmava:

Não há know-how estrangeiro para o nosso realismo fantástico [...]. Há um know-how muito caboclo, a tentativa de utilização de elementos improvisados. Aqui o diretor é também um criador de efeitos técnicos. [...] Não me deixo impressionar pela proposta do fantástico. Fantástica, esta sim, é a região que visitei, na Zona da Mata, onde um homem tinha acabado de castrar o sujeito que seduziu a filha, onde todo mundo tem uma peixeira e sabe, de cantadores. Onde, aliás, *Saramandaia* está inserida. (*Jornal do Brasil*, 30 abr. 1976, p. 10).

<sup>14</sup> Optou-se por utilizar nesta pesquisa o termo “realismo maravilhoso” pela afinidade teórica com Carpentier (1975) e Chiampi (1980), e por concordar com eles no que diz respeito à melhor adequação dessa terminologia para expressar a singularidade da vertente literária latino-americana. Ainda, as denominações “realismo mágico” e “realismo fantástico” também são empregadas com a mesma finalidade, sendo a primeira inclusive mais recorrente em estudos e na mídia. Alguns trabalhos que dialogam com esta pesquisa e optam por utilizar essa classificação: PAIVA (2003), REZENDE (2008) e SACRAMENTO (2012).

*Saramandaia* foi declaradamente pensada com dois objetivos (GOMES, 1998). O primeiro era o experimentalismo, que marcou a produção televisiva brasileira nos anos de 1970 a partir de determinado momento e também a obra de Gomes. Já o segundo era o dribble à censura<sup>15</sup> imposta pelo governo às produções da época, incluindo às da Rede Globo.

A postura de Gomes e Avancini de valorizar a telenovela como sendo um produto autenticamente nacional, original e singular, dialoga com esses objetivos, que serão vistos mais adiante detalhadamente. Sobre o processo de criação e desenvolvimento da telenovela, Dias Gomes deu a seguinte declaração, ainda no evento da PUC-Rio:

Minha proposição é muito modesta e está sendo, me parece, um pouco exagerada. Pretendi unicamente misturar realidade e absurdo, colocando aí o absurdo não apenas como uma atração, um apelo, mas como um dado da própria realidade, partindo da conclusão de que a realidade de um país como o nosso, um país latino americano de um modo geral, não pode hoje ser retratada dentro de um realismo ortodoxo. Isto porque a todo momento nos deparamos com o absurdo. Ele é um dado frequente, quase que cotidiano na nossa realidade, daí poder servir, inclusive, como uma proposta de Saramandaia e daí eu parti para uma linguagem que, de certo modo, deveria alterar a linguagem corrente de televisão, muito presa aos dogmas realistas e românticos. Parti então para uma alteração das regras do jogo, para uma pesquisa. Meu trabalho é tateante, como também está sendo a busca de uma linguagem para exprimi-lo. Começaram logo a rotulá-lo de “realismo fantástico”, “realismo simbólico”, “surrealismo”. Eu detesto rótulos. Nunca escrevi uma peça de teatro me propondo a fazer um drama, uma comédia, uma tragédia. Acho que essa discussão não leva a nada, pois, realmente, tudo o que pretendi foi misturar absurdo com realidade, buscando um equilíbrio e, talvez seja pretensão dizer, uma nova linguagem de televisão (Jornal *O Globo*, 18 jul. 1976, p. 03).

Segundo Igor Sacramento (2012), Gomes nunca reconheceria ter sido influenciado por nenhuma corrente estética ou autor em específico na composição de *Saramandaia* ou quaisquer de suas produções. Ele costumava mencionar as narrativas populares, difusas e anônimas, como fontes de inspiração. Esse posicionamento seria uma tentativa de vincular-se à originalidade, afastando, desse modo, a possibilidade de ser visto como um plagiador.

É possível perceber pelo exposto até aqui que, durante o período de exibição da telenovela, houve uma tensão no que diz respeito a sua inclusão ou não na vertente literária latino-americana que fazia sucesso em paralelo a ela. “*Saramandaia* é ou não é uma obra representativa do realismo maravilhoso?” parece ter sido uma questão que mobilizou determinados círculos de discussões ligados às áreas literária e televisiva.

---

<sup>15</sup> Na mencionada reportagem do *Jornal do Brasil* de abril de 1976, Gomes e Avancini falam abertamente da ação da censura e como ela dificultava a produção televisiva da época. “A censura não permite que se trabalhe com o real”, declarou o diretor de *Saramandaia*, num indicativo dos usos que Gomes faria do maravilhoso na telenovela.

Ocorre que, ao analisar os capítulos de *Saramandaia*, podem-se identificar, de fato, aproximações da telenovela com o conceito de realismo maravilhoso. Essa relação também ocorre diretamente com obras classificadas como pertencentes à vertente literária. Eventualmente, a proximidade foi considerada tão forte e evidente que Gomes foi, como visto, acusado de plágio.

Esse espaço de discussão torna-se cada vez mais complexo na medida em que Dias Gomes não aceitava ser incluído no mesmo contexto intelectual dos escritores latino-americanos. Mas para além da linguagem e estética desenvolvidas, os objetivos de Gomes e desses autores também se tangenciavam, o que aumentava a possibilidade de comparação. *Saramandaia* também apresentava declaradamente um caráter de representação crítica e de denúncia à realidade na qual seu criador estava inserido.

Gabriel García Márquez, em seu premiado *Cem Anos de Solidão* (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011), teria criado um microcosmo representativo da Colômbia – ou do Caribe, numa interpretação mais ampla (CUNHA, 2007) – assim como feito por Gomes em *Saramandaia*, com a cidade de Bole-Bole e o Brasil. O livro conta a saga da família Buendía, cuja história se confunde com a da fundação e estruturação da aldeia em que vivem, Macondo. Um lugar mítico, perdido no tempo e no espaço, onde a personalidade e o cotidiano dos moradores são repletos de elementos maravilhosos.

A certa altura da história, a cidade inteira perde a memória; em outro momento, ocorre uma tempestade que dura quatro anos; um homem é constantemente seguido por um cortejo de borboletas amarelas; uma mulher vive por mais de cem anos; um padre levita; uma menina, quando em situações de desespero, come terra e cal das paredes. Esses eventos e características mágicos são descritos pelo narrador e percebidos pelos personagens como naturais, em conformidade com o exposto por Chiampi (1980).

Ainda dentro do diálogo com a conceituação teórica, *Cem Anos de Solidão* retrata a história de sete gerações dos Buendía, nas quais os nomes e personalidades dos descendentes da família vão se repetindo. Isso tenderia a criar uma sensação de tempo cíclico, de forma que o futuro sempre repete, de alguma forma, o passado.

Em paralelo à trajetória das gerações dos Buendía, Macondo se desenvolve. Novos elementos – como a igreja, a eletricidade e a implantação de uma ferrovia e de uma companhia bananeira estadunidense – fazem com que os habitantes da cidade tenham seu modo de vida drasticamente alterado. Essas transformações geram exploração econômica, conflitos políticos e guerras civis no local.

A partir daí, a narrativa de Márquez ganha um tom que pode ser interpretado como alegoricamente crítico à realidade. Macondo passa a ser marcada pelo advento de ditaduras e um cotidiano de violência. Esses acontecimentos conduzem ao desfecho da trama, com o fim da família Buendía – seu último descendente é devorado por formigas – e a destruição da cidade por um furacão.

Em *Cem Anos de Solidão*, desastres naturais comuns em certas partes da América Latina – como furacões e tempestades – são assinalados por características mágicas, assim como a seca interminável que assola a Bole-bole de Dias Gomes. Em ambos os casos, o recurso e seus desdobramentos podem ser lidos como uma crítica ao descaso do poder público ao lidar com a prevenção e as consequências para a população desses fenômenos.

Já no livro do peruano Manuel Scorza, *Bom Dia para os Defuntos* (SCORZA, 1976), publicado em 1970, o elemento dotado de magia, quase ganhando vida própria, é uma cerca. Esse livro faz parte de um conjunto de cinco novelas com enredos independentes, mas que são interligados, conhecido como *A Guerra Silenciosa*. Publicadas entre 1970 e 1979, o autor traça nelas o que seria uma representação da história de lutas dos camponeses, em sua maioria indígenas ou descendentes desses, no Peru.

No livro em questão, a Cerca – tratada pelo narrador como um nome próprio – é instalada na região do altiplano peruano por uma empresa de mineração multinacional estadunidense. Ela parece personificar a figura do invasor, que de tudo se apodera e a tudo devasta. Em paralelo a outros pequenos eventos maravilhosos, a Cerca cresce e toma espaços de maneira desenfreada, muitos deles fundamentais para a sobrevivência dos moradores, como fontes de água e até mesmo as terras em que eles vivem e trabalham.

O processo de expropriação ocorre com apoio de um governo corrupto e dos grandes proprietários rurais, beneficiados pela presença da mineradora na região. Os camponeses então se revoltam e tem início um grande massacre contra eles, capitalizado por essas três forças que lhes são antagonistas.

O maravilhoso também se faz presente no segundo livro da coleção, *História de Garabombo, o Invisível* (SCORZA, 1975), publicado em 1972. Nele, Scorza conta a história de outra luta, ocorrida nos anos de 1960, na qual os povos indígenas dos pontos mais altos dos Andes entraram em conflito com os grandes proprietários de terras que ali se instalavam.

O protagonista do romance, o camponês de origem indígena Garabombo, é quem planeja e lidera o motim, mas, para colocá-lo em prática, precisa primeiro convencer seus companheiros a também agirem. Entretanto, temendo que se repita com eles o conhecido massacre ocorrido no primeiro livro de Scorza – é esse um dos momentos em que as histórias

se tangenciam – eles hesitam. Mas a comunidade indígena acaba convencida a se rebelar por ter ao seu lado uma poderosa arma: ela acredita que Garabombo é invisível.

Essa invisibilidade literal do personagem pode ser entendida como uma alegoria da invisibilidade das demandas e problemas dos camponeses indígenas mediante o poder público e os fazendeiros. Isso fica claro no trecho: “[...] Na prisão [Garabombo] compreendera a verdadeira natureza de sua doença. Não o viam porque não queriam vê-lo. Era invisível como eram invisíveis todas as reclamações, os abusos e as queixas” (SCORZA, 1975, p. 143-144).

Há ainda outros personagens maravilhosos nos livros de Scorza, como um homem com o dom da premonição por meio dos sonhos, outro capaz de enxergar qualquer coisa, mesmo à noite, a metros de distância e um ladrão que consegue conversar com cavalos. Este último, convencendo os animais de que pode lhes arranjar donos melhores, os rouba sem se utilizar da força. Os cavalos têm uma participação importante na luta armada e na invasão das grandes propriedades, combatendo ao lado dos índios no segundo livro citado. Apresentam-se como seres antropomórficos, dotados de valores e sentimentos humanos.

Assim como *Cem Anos de Solidão* conta a trajetória de uma família, os Buendía, a telenovela de Gomes também tem em seu eixo central dois clãs tradicionais. Os Rosado e os Tavares estão historicamente em disputa pelo controle político e econômico de Bole-bole. A proposta de troca de nome da cidade coloca os patriarcas das duas famílias e seus interesses mais uma vez em oposição: Zico Rosado é contra a mudança, enquanto Tenório Tavares defende a alteração.

As sagas familiares aparecem ainda em livros como *A Casa dos Espíritos* (ALLENDE, 2002), publicado em 1982, de autoria da chilena Isabel Allende. Nele, a autora se debruça sobre 70 anos de história da família Trueba, que tem como pano de fundo as transformações políticas, econômicas e sociais que ocorrem no país em que eles vivem. O local e os acontecimentos narrados podem ser facilmente relacionados ao Chile do início do século XX, até os primeiros anos da ditadura de Augusto Pinochet<sup>16</sup>.

O conflito se estabelece a partir das relações entre um patriarca autoritário e conservador, Esteban Trueba, e três mulheres que se opõe a ele: sua esposa, sua filha e sua neta. O maravilhoso se faz presente na história, em especial, pela clarividência das três. Elas podem, em diferentes graus, prever o futuro, fazer objetos se moverem e se comunicar com mortos. Os nomes das três gerações de personagens – Clara, Blanca e Alba – são uma

---

<sup>16</sup> Sabe-se que o pai de Isabel Allende era primo de Salvador Allende e que a narrativa de *A Casa dos Espíritos* possui declaradamente um caráter autobiográfico, como a maioria dos livros publicados pela autora.

referência a essas características, que parecem hereditárias e remetem a uma lógica temporal cíclica, comum no realismo maravilhoso.

O cotidiano mágico da família é narrado em paralelo à modernização de seu país e de mudanças sociopolíticas importantes, que fazem com que a antiga ordem oligárquica ali estabelecida comece a se desestabilizar. O processo é representado dentro da casa dos Trueba pelos conflitos entre o patriarca arcaico e as mulheres progressistas que o rodeiam.

Sua filha Blanca se apaixona por um camponês socialista, em oposição aos interesses políticos do pai. O partido socialista vence as eleições e ocorre no livro, assim como no Chile de Salvador Allende, a tentativa de implantação de um regime com esse caráter, por vias democráticas. Posteriormente, a neta de Steban, Alba, envolve-se com militância política de esquerda e luta armada. A narrativa atinge o clímax quando ela é presa e torturada, após um golpe militar que derruba o governo socialista eleito, e seu avô luta para salvá-la.

O estabelecimento e a naturalização de relações entre vivos, mortos e entes disformes é outro recurso presente no universo maravilhoso latino-americano. Além do livro de Isabel Allende, outro exemplo ocorre no conto *Casa Tomada*, do argentino Julio Cortázar. O texto, publicado pela primeira vez em 1946, foi republicado junto com mais sete outros contos da autoria de Cortázar, em 1952, no livro *Bestiario* (CORTÁZAR, 1971).

*Casa Tomada* é a história de dois irmãos solteirões que vivem num confortável e espaçoso casarão, herança de família. O lugar começa a ser ocupado por vozes e ruídos que indicam a presença de algo ou alguém na casa, mas que nunca é visto ou definido. Essa “presença” vai, de maneira gradual, se apossando do imóvel, e os irmãos, resignadamente, enclausuram-se cômodo a cômodo, ficando com um espaço cada vez menor.

Acuados por um invasor sem forma, eles optam, conformados, por abandonar o imóvel, sem enfrentar ou investigar o que de fato acontecia. Não fica claro, contudo, se os seres disformes são fantasmas e espíritos, assim como no caso dos personagens de Allende (2002). Além disso, há margem para interpretações metafóricas, que vão desde questões psicológicas dos personagens – o inimigo seria a materialização de seus medos e culpas – à ação hostil do Estado sobre a vida de indivíduos condescendentes.

Algo parecido acontece nas madrugadas de Bole-bole. Como visto, os personagens que vagam pelas ruas da cidade durante a noite encontram-se com figuras históricas brasileiras. Isso ocorre sem que haja uma clara definição se é um delírio dos moradores, ou ainda se são fantasmas o que eles veem, ou as próprias figuras históricas, magicamente ainda vivas. Em todo caso, tanto em Gomes, como em Allende e em Cortázar, a existência desses

seres que se relacionam com os personagens vivos são de outra ordem, que foge à racionalidade.

Em *Bestiário*, destacam-se ainda por seu caráter maravilhoso *Carta a uma senhorita em Paris* – no qual o protagonista expelle coelhos pela boca de maneira crônica – e *Cefaleia* – em que as “mancúspias”, espécie animal inventada por Cortázar, possuem a capacidade de enlouquecer gradativamente seus tratadores. Chama atenção também o conto que nomeia o livro, por narrar a história de uma família que divide a casa com um tigre. O animal feroz vive solto pelo imóvel e o cotidiano dos personagens é naturalmente adaptado ao convívio e à tentativa de evitar encontros com ele.

Como já mencionado, uma possibilidade interpretativa dos contos de *Bestiário* é lê-los como uma representação alegórica do peronismo e do antiperonismo (CARVALHO, 2013). Essa discussão política fazia-se presente na Argentina da década de 1950, durante o governo de Juan Domingo Perón, do qual Cortázar era crítico.

A relação entre seres humanos e animais também parece ser um elemento constantemente explorado no realismo maravilhoso. Os bichos se relacionam com as pessoas de maneira não convencional – como o tigre em *Bestiário* e os cavalos em *Garabombo, o Invisível* – ou expressam a personalidade, valores e sentimentos dos personagens – como as borboletas que seguem Maurício Babilônia em *Cem Anos de Solidão* e as formigas no nariz de Zico Rosado em *Saramandaia*.

Apesar de próximos, do mesmo modo que no caso dos livros brasileiros, pode ser problemático tentar enquadrar essa diversidade de autores, histórias e universos ficcionais em uma categoria fechada de realismo maravilhoso. Embora a conceituação seja um caminho para guiar inicialmente uma tentativa analítica, é necessário levar em consideração, em primeiro lugar, que a América Latina, embora partilhe características históricas e culturais – como defendido por Carpentier (1975) – não é um todo homogêneo.

Os autores mencionados parecem apresentar noções de História, política, cultura e identidade que são a expressão das realidades de seus países e seriam compatíveis com a situação uns dos outros. Em concordância com Carpentier, o escritor uruguaio Angel Rama (1982) entende que há uma unidade intrínseca na pluralidade de culturas regionais do continente, que partilha uma história e elementos culturais – como língua e religião. Octavio Paz (1976), por sua vez, afirma que a literatura seria uma prova dessa unidade.

Contudo, segundo o sociólogo francês Alain Rouquié (1991), a mestiçagem e a transculturação são conceitos importantes para entendermos a América. A cultura do continente dialoga e se constituiu a partir de matrizes distintas, apresentando especificidades

múltiplas, o que impede que modelos únicos de explicação costumem ser capazes de caracterizar o seu funcionamento.

E é com base no defendido por Rouquié que se reflete aqui sobre o conceito de realismo maravilhoso. Seria possível, nessa perspectiva, falar em “realismos maravilhosos”, em diferentes graus, dimensões e características, a depender do país e do autor que o desenvolveu. A América Latina é um todo formado por retalhos que partilham características ao mesmo tempo em que possuem especificidades distintas. A inserção do Brasil e de Dias Gomes nesse contexto de produção fica mais confortável a partir desse ponto de vista.

Um segundo aspecto importante são as declaradas intencionalidades dos próprios autores e as interpretações que foram feitas de suas obras. Elas podem, por vezes, ser contrárias a um enquadramento teórico e estético, assim como Dias Gomes o era. Manuel Scorza refutava o termo “mágico” para sua literatura e preferia defini-la como “onírica” (PELARDO, 1979). E a obra de Julio Cotázar já foi analisada como representativa do surrealismo (PALÁCIOS, 2001), movimento, como visto, rejeitado por Carpentier para designar a literatura maravilhosa da América Latina.

A investigação dessas relações entre produções, intencionalidades autorais e categorias estéticas exige, portanto, uma análise mais aprofundada e detalhada de cada uma das obras. Se for possível falarmos em “realismos maravilhosos”, essa proposição varia também de acordo com as propostas dos autores na singularidade de cada uma de suas produções. E o realismo maravilhoso brasileiro de Gomes em *Saramandaia* seria dotado de uma multirreferencialidade com mecanismos de funcionamentos próprios.

Na telenovela ocorrem distanciamentos conceituais em relação ao realismo maravilhoso, definido por Chiampi (1980) e Todorov (1975). De maneira geral, por exemplo, a produção não opera com a total naturalização do incomum. Percebemos que os personagens de Gomes transitam entre a naturalização e o estranhamento do insólito e do sobrenatural, aproximando-se de alguma forma do que teoricamente seria o fantástico.

A personagem Risoleta é apaixonada por Aristóbulo justamente por ele se transformar em lobisomem, tendo desenvolvido uma espécie de fetiche pela condição do professor. Entretanto, ela fica chocada ao descobrir que a mãe dele, dona Pupu, guarda em casa, de maneira igualmente estranha, a cabeça mumificada do falecido marido e pai de seu filho. Dona Redonda explode de tanto comer, o que não surpreende seu marido, que já esperava que isso acontecesse em algum momento. A irmã dela, contudo, se espanta com o ocorrido.

Não há menção de estranhamento da parte de ninguém ao fato de Zico Rosado expelir formigas pelo nariz, mas as asas de João Gibão surpreendem parte da população, por vezes de

maneira negativa. A certa altura da trama, o personagem é inclusive perseguido e visto como uma aberração após seu segredo ser revelado. Mais à frente será explorado o caráter subjetivo dessa diferenciação e como ela se reflete na estrutura da telenovela e no tipo de denúncia e representação da sociedade brasileira que Gomes está fazendo.

O distanciamento é acentuado ainda pela presença de outras referências estéticas na telenovela, conforme defendido por seu próprio autor<sup>17</sup>. Do mesmo modo que com o realismo maravilhoso, há distanciamentos e aproximações com essas referências, que se misturam dentro da trama dando origem a algo original. Nesse jogo de multirreferencialidade, destaca-se a presença de duas propostas, já observadas por Cláudio Cardoso de Paiva (2003) e Igor Sacramento (2012): o teatro do absurdo e o realismo grotesco, respectivamente.

Por ser um produto televisivo, *Saramandaia* transita ainda entre dois gêneros que compõe as características definidoras da telenovela brasileira desde o final da década de 1960. O primeiro é o já citado realismo. O segundo é ainda mais antigo, presente nas histórias desde as origens da telenovela nacional, ainda na década de 1950: o melodrama.

## 2.2 ABSURDO, GROTESCO, MARAVILHOSO, REALISMO E MELODRAMA: OS JOGOS DE REFERENCIALIDADE EM *SARAMANDAIA*

O teatro do absurdo pode ser entendido como uma tradição teatral surgida no período pós-Segunda Guerra, na década de 1950, e tem suas origens na filosofia existencialista de autores como Jean-Paul Sartre e Albert Camus (REZENDE, 2008). Eles identificavam a condição humana como absurda e sem propósito. O absurdo – entendido aqui como a falta de sentindo – estaria presente ainda no cotidiano do homem.

Além de uma produção filosófica, há por parte desses autores obras ficcionais nas quais eles buscam respostas e saídas para essa condição: seja por meio da revolta, em Camus, ou pela escolha racional do controle do próprio destino, contrariando as regras sociais gerais, em Sartre. De maneira oposta, os autores ligados ao teatro do absurdo não buscam uma explicação ou possibilidade de reação a esta situação de inércia e falta de significado em suas ações e existências. Em alguns casos, chegam mesmo a negar que exista qualquer saída.

---

<sup>17</sup> Na matéria do jornal *O Globo* de 18/07/1976, Gomes concordou com Muniz Sodré, em especial quando este último afirma que há traços não só do mágico, mas também de outras tradições estéticas em *Saramandaia*, tendo ambos mencionado na ocasião a presença de características da Literatura de Cordel na telenovela. Não por acaso, o cordel é uma manifestação de origem popular com as quais, como visto, Gomes sentia-se mais vontade em demonstrar alinhamento estético.

A categoria “teatro do absurdo” teria sido mencionada pela primeira vez pelo crítico húngaro Martin Esslin (1968). Ele tentou sintetizar características presentes nas obras de determinados dramaturgos que operavam em suas peças com a ideia básica mencionada, embora haja variações entre as formas e estilos utilizados por cada um para compô-las.

O autor não considera o teatro do absurdo um movimento articulado e formal e revela ainda que os autores destacados como “absurdistas” também não se identificaram dessa forma: “deve ser lembrado, no entanto, que os dramaturgos cuja obra é aqui discutida não proclamam nem têm consciência de pertencer a nenhuma escola ou movimento” (ESSLIN, 1968, p. 18). Mas, para ele, essas peças se constituem em um gênero dadas às aproximações entre elas, a partir das temáticas que apresentaram e das reações que causaram.

Esslin menciona então quatro autores que podem ser considerados os principais expoentes absurdistas. O funcionamento e características de algumas de suas peças são analisadas por ele no livro *O Teatro do Absurdo* (1968): Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Samuel Beckett e Jean Genet<sup>18</sup>. Para Esslin, o gênero seria fruto de uma espécie de “mentalidade em transição” então vigente, marcada pelas transformações do pós-Segunda Guerra em áreas como ciência e filosofia. O cenário era de rompimento com determinados paradigmas, o que trazia novas questões e acabava por refletir na produção artística.

Embora não faça uma análise mais detalhada dos mecanismos de apropriação e funcionamento das características do Teatro do Absurdo dentro de *Saramandaia*, Claudio Cardoso de Paiva (2003) identifica o que seriam “traços análogos” entre a telenovela de Gomes e determinadas peças apresentadas como pertencentes ao gênero teatral:

Assim, podemos encontrar afinidades de estilo entre a obra de Dias Gomes e as peças dos autores do “teatro do absurdo”, tais como Jarry, Pirandello, Kafka, Beckett e Ionesco, entre outros que, na dramaturgia e na literatura universal, experimentaram focalizar os fenômenos extremos pelo viés da provocação, da derrisão e do riso. É uma experiência em que o público chega ao delírio, ao êxtase, entrando num transe dionisíaco pela carnavalização absoluta. O quadro dos personagens do realismo fantástico, como no “Teatro do Absurdo” aproxima as fronteiras entre o mundo real e o mundo fictício, a razão onírica e a imaginação criativa. (PAIVA, 2003, p. 157).

Além de ampliar a lista de autores indicada por Esslin, Paiva parece sinalizar na obra de Gomes a presença de características do teatro do absurdo, sem, no entanto, especificá-las.

---

<sup>18</sup> No quinto capítulo, intitulado “Paralelos e Prosélios”, Esslin (1968) dedica-se a apresentar, de maneira mais geral, autores como Jean Tardieu, Dino Buzzatti e Harold Pinter, que seriam contemporâneos dos quatro primeiros e teriam desenvolvido obras que também se aproximavam do teatro absurdo.

Esses atributos absurdistas são levantados por Esslin ao longo de seu livro.<sup>19</sup> O primeiro deles seria o resgate de elementos pertencentes a determinadas tradições teatrais antigas.

Como exemplos, o autor húngaro cita o “teatro puro” – efeitos cênicos e movimentos abstratos, como os utilizados nos circos – as palhaçadas, brincadeiras e cenas de loucura, o *nonsense* verbal e o onírico-fantástico, geralmente contendo, como no realismo maravilhoso, elementos de alegoria (ESSLIN, 1968, p. 278). A mistura dessas técnicas seria utilizada, no entanto, para representar, em última instância, uma “sensação de angústia metafísica pelo absurdo da condição humana” (ESSLIN, 1968, p. 20). Essa percepção seria uma das premissas básicas que caracterizam o teatro do absurdo.

A referida sensação, de alguma forma, rompe com o maravilhoso, que encara o estranho não como perturbador, mas natural. Dentro dessa perspectiva, outro recurso utilizado para alcançar esse efeito nas peças absurdistas parece ser a alternância entre o cômico e o trágico. Gomes também recorre a essa estratégia em determinados momentos de *Saramandaia*, como no da explosão e morte de dona Redonda em praça pública, por exemplo.

Esslin destaca ainda a presença de um “repúdio aos discursos racionais e ao pensamento discursivo” (ESSLIN, 1968, p. 20) nas peças absurdistas. Isso se contrapõe às peças existencialistas, que, como visto, recorreriam ao racionalismo para construir seus enredos e apresentar problemas de caráter filosófico. O Teatro do Absurdo não pretende falar do absurdo, mas representá-lo, tal como ele existe, possibilitando ao espectador uma experiência de experimentação do problema – e não apenas da sua compreensão.

A lógica nos remete a noção de personagens presos a situações sem solução, forçados a executar ações repetitivas ou sem sentido. *Esperando Godot*, de 1968 e autoria de Samuel Beckett (1976), é um exemplo disso. Nela, dois homens esperam por um terceiro chamado Godot, sem que seja esclarecido quem ele é ou por qual razão os dois primeiros personagens o aguardavam. Ao final da narrativa, Godot acaba por não chegar e os dois homens vão embora, não sem antes combinarem de repetir a espera no dia seguinte.

Há na peça uma dimensão cíclica do tempo, reforçada pelos diálogos sem sentido travados pelos personagens enquanto estão à espera de Godot. Tal dimensão se aproxima do realismo maravilhoso e ao mesmo tempo se diferencia dele. Isso ocorre porque o efeito causado, no texto de Beckett especificamente, é o de uma atmosfera onírica, como se não

---

<sup>19</sup> Essas características não aparecem na narrativa de Esslin de maneira sistematizada, estão dispersas ao longo da publicação, muitas vezes de maneira pouco intuitiva. Por esse motivo, o levantamento realizado para a produção dessa pesquisa a partir do livro não possui, e nem pretender possuir, um caráter taxativo.

fosse possível concluir se o irreal é um sonho ou a realidade de fato, o que não ocorre no maravilhoso.

Em relação ao *nonsense* verbal – ou seja, a falta de nexos nos diálogos estabelecidos – talvez seja mais proveitoso no caso de Gomes pensar no uso de “jogos de palavras” e ironia na construção do texto. Exemplo dessa utilização da linguagem verbal ocorre no capítulo 03 da telenovela, no qual o médico da cidade, doutor Rochinha, dá a seguinte declaração a respeito do plebiscito: “em Bole-Bole tudo acontece e é como se nada acontecesse... Porque nada muda. E como nada muda, querem mudar o nome da cidade”.

Em outro momento, no capítulo 01, Risoleta, a personagem apaixonada pelo professor que se transforma em lobisomem, afirma: “Tanta coisa importante para discutir e ficam discutindo política!”. Risoleta é dona de uma hospedaria, cujo bar a noite funciona como ponto de encontro dos homens da cidade, que lá se reúnem para jogar, beber e conversar.

Dessa forma, se supõe que Gomes não opera com uma “desvalorização radical da linguagem” (ESSLIN, 1968, p. 22), como ocorre no absurdo, onde as palavras ditas pelos personagens muitas vezes são desprovidas de sentido. Nas peças, isso gera um jogo de contradições com os demais elementos teatrais e cênicos (luz, figurino, cenários, e gestos e movimentação dos personagens), e desconstrói a função tradicional da oralidade: a de transmitir informações.

Outro ponto de afastamento diz respeito à “abolição do enredo e das personagens em seus sentidos tradicionais” (ESSLIN, 1968, p. 68), presente em peças que não possuem início, meio e fim e muitas vezes apresentam situações cênicas não lineares e repetitivas. Para Esslin, o teatro do absurdo “rompeu com o teatro psicológico e narrativo” (ESSLIN, 1968, p. 209) e estabeleceu “uma nova convenção dramática” (ESSLIN, 1968, p. 209.). Embora Gomes inove na linguagem, não ocorre um rompimento tão radical com a forma como acontece no absurdo.

Estabelecendo ainda uma relação entre a linguagem, o cômico, e a alternância entre o humor e a tragédia, em *Saramandaia* e no teatro do absurdo, nota-se a importância da utilização dos diálogos na constituição desse tipo de cena na telenovela. Novamente, a famosa cena da explosão de dona Redonda é emblemática. Exibida no capítulo 26 da telenovela, trazia o seguinte diálogo entre a filha de dona Redonda, Bia, seu pai, Encolheu, e uma terceira personagem, na praça pública onde acabara de acontecer a explosão:

Bia: Minha mãe, onde é que ela tá?

Maria Aparadeira: Tá com Deus... Deus chamou ela...

Seu Encolheu: Mas assim... Isso é jeito de chamar?! Precisava esse exagero?!

Após a explosão, os pedaços do corpo de dona Redonda se espalham pela cidade. Seu Encolheu então se empenha em recolhê-los para enterrá-la inteira, numa situação que oscila entre o macabro e o ridículo. O professor Aristóbulo, a certa altura, lhe entrega umas das mãos de sua falecida esposa que havia voado pela janela em sua mesa de trabalho e os dois têm o seguinte diálogo:

Seu Encolheu: Muito obrigado, professor!

Aristóbulo: Ora... não tem de que agradecer. Afinal, era a mão que um dia o senhor pediu em casamento.

No absurdo é comum que o humor advenha da própria situação ou diálogo desconexo, sem que haja necessariamente o uso de recursos linguísticos para gerar o riso. Já Gomes em seu texto abusa da já citada ironia, mas também de trocadilhos e ambiguidades linguísticas, como a expressão “pedir a mão em casamento”, de modo a extrair o engraçado de uma situação insólita e absurda.

Por fim, destaca-se uma observação de Esslin a respeito do que seria um duplo significado do absurdo: “a denúncia satírica do absurdo das maneiras de viver inautênticas” (ESSLIN, 1968, p. 347) e “o absurdo da própria condição humana num mundo no qual o declínio da fé religiosa privou o homem de determinadas certezas” (ESSLIN, 1968, p. 347). O autor parece acreditar que há no gênero algum comprometimento com a representação de dilemas existencialistas e com a crítica social, tangenciando, dessa forma, o realismo maravilhoso e *Saramandaia*.

Essa linha de raciocínio dá margem para que sejam conjecturados inúmeros significados aos que as peças estariam representando ou criticando. A loucura, o medo, a dúvida a respeito da existência ou não de Deus, a hipocrisia estabelecida no convívio social e tantos outros elementos que marcam a experiência de vida humana em grupo.

Observa-se nesse ponto, mais uma vez, que, para Esslin, o teatro do absurdo parece ser um gênero específico de um tempo, marcado pela influência das transformações ocorridas no pós-Segunda Guerra, às quais os homens e a sociedade ocidental foram submetidos e tiveram que assimilar e lidar. Assim sendo, aproxima-se do mesmo ponto de vista de Antonio Candido (1979) relativo à literatura latino-americana do mesmo período.

Dentro dessa perspectiva de significados e objetivos da utilização de elementos mágicos e absurdos, vale destacar a peça *O Rinoceronte*, de 1954 e autoria do romeno Eugène Ionesco (2012). Ela parece dialogar com o universo construído na telenovela de Gomes e a sua estrutura narrativa e dramática de maneira conexa.

Na trama de Ionesco, um rinoceronte surge, inesperadamente e sem explicações, no meio da praça de uma cidade indeterminada. Ao longo dos dias, ocorrem novas aparições de outros animais da mesma espécie. Logo se descobre que, na verdade, todos os moradores da cidade estão se transformando, aos poucos, em rinocerontes.

A transformação é aceita por aquela sociedade e, de estranha, torna-se natural e desejada. A exceção é um único homem que mantém a forma humana e questiona o comportamento dos demais moradores da cidade, condenando a transformação e a naturalização dela. No desfecho da história, a sua não-submissão tem um preço alto: ele é excluído do convívio social e desprezado por todos, inclusive pelas pessoas que amava.

*O Rinoceronte* faz-se notória porque conceitualmente parece próxima ao fantástico e ao maravilhoso, transitando entre os dois gêneros e o absurdo, da mesma forma que *Saramandaia*. Como visto, a percepção dos acontecimentos é um elemento importante para diferenciar o fantástico do maravilhoso, segundo Chiampi (1980) e Todorov (1975).

A forma como o ato de transformar-se em rinoceronte é assimilado pelos personagens da peça altera-se ao longo do espetáculo. De curioso e estranho, torna-se natural e absurdo, sendo que apenas para Bérenger, o único homem que não se transfigura, é estranho até o fim, o que faz inclusive com que ele fique deslocado do restante do grupo social. Como é possível verificar, as vertentes estéticas e suas características se tangenciam a todo o momento, ora dialogando de maneira harmônica, ora repelindo-se, variando de produção para produção, dadas as especificidades de cada uma.

*O Rinoceronte* pode ser interpretada como uma crítica à alienação, ao fanatismo coletivo e à uniformidade social. Nesse sentido, Ionesco estaria, como Gomes, interessado em representar e denunciar determinadas características tidas como problemáticas de uma sociedade em específico (no caso da peça, a europeia, ou a ocidental, de maneira geral).

O realismo maravilhoso pensa o sobrenatural e o mágico como elementos constituintes da realidade e da cultura latino-americana e que possuem um caráter positivo. Em contrapartida, o teatro do absurdo parece enxergar o insólito e a “falta de sentido” como características da natureza e existência humanas, mas encarando-as de uma perspectiva pessimista, escatológica, ou, no mínimo, perturbadora.

Por esse ângulo da exposição daquilo que seria humanamente incômodo, é possível pensar os acontecimentos insólitos dentro da telenovela de Gomes como elementos de mediação. Função que parece ser atribuída à categoria conhecida como “realismo grotesco”, descrita pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin (2008) no livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, publicado em 1941.

Bakhtin parece chamar de “realismo grotesco” um mecanismo de representação contido em práticas e produtos culturais oriundos do que seria uma cultura cômica popular desenvolvida e presente na Idade Média e no Renascimento europeus. Ele estaria presente na linguagem, na literatura, na pintura, na música, em festas populares, em práticas religiosas, na gastronomia e no teatro, dentre outras atividades.

O grotesco se opõe a práticas eruditas e ao que é esteticamente harmonioso e está ligado à exposição da comicidade, da mistura, do incoerente e do assimétrico. Ele opera com a transferência daquilo que é considerado “elevado espiritualmente” (BAKHTIN, 2008, p. 17) para o plano terreno, material e corporal.

Essas características podem ser identificadas, na área da literatura, na obra do renascentista francês François Rabelais. Para Bakhtin, esse autor teria sido um dos maiores expoentes do grotesco e, por isso, é analisado pelo filósofo russo no livro em questão. Em Rabelais, a representação grotesca do humano, do físico, se contrapõe às representações eruditas idealizadas, ao valorizar, por exemplo, partes baixas do corpo, orifícios e protuberâncias, gerando um efeito dúbio, de aproximação e estranhamento.

No caso do autor francês, Bakhtin cita a presença de descrições de narizes, orelhas e pênis em sua literatura. Destaca-se ainda nas representações grotescas a menção escatológica a excrementos, secreções, e comparações entre o corpo e comportamento humanos ao de animais. No âmbito da linguagem, relaciona-se ao risível, por meio da caricatura e da paródia, por exemplo. Busca ainda causar no receptor um choque, muitas vezes por meio do sensacionalismo, obtido por meio dos recursos de construção narrativos grotescos citados.

Diferentemente do maravilhoso e do absurdo, o grotesco presente nas práticas cotidianas das pessoas e nas produções culturais não está ligado a situações e características mágicas ou sem sentido. Ele passa pela ideia de exposição daquilo que existe e é considerado desagradável, desordenado, feio e, por esse motivo, não deveria ser exposto.

Mas as finalidades dos mecanismos, nas três propostas estéticas, novamente convergem: a representação alegórica para refletir e criticar pontos da realidade tidos como problemáticos. E como essas características grotescas, embora impertinentes, estão presentes e chamam a atenção de todos, a criação alegórica por meio delas torna-se mais intuitiva.

O grotesco na vida real antecede o surgimento nas representações literárias e, para Bakhtin, tende a desaparecer com o tempo. O carnaval, por exemplo, seria uma festa de características grotescas por romper com os padrões e operar a partir da desordem, das misturas, dos excessos e da profusão. O autor russo destaca a ambivalência das imagens grotescas e o seu papel positivo, de elemento renovador:

Sua verdadeira natureza é a expressão da plenitude contraditória e dual da vida, que contém a negação e a destruição (morte do antigo) consideradas como uma fase indispensável, inseparável da afirmação, do nascimento de algo novo e melhor. Nesse sentido, o substrato material e corporal da imagem grotesca (alimento, vinho, virilidade e órgãos do corpo) adquire um caráter profundamente positivo. O princípio material e corporal triunfa assim através da exuberância (BAKHTIN, 2008, p. 54).

Segundo Bakhtin, um projeto hegemônico de modernidade fez com que houvesse, ao longo dos anos, tentativas de silenciar e descaracterizar as práticas e representações desse caráter popular. O grotesco foi então substituído por normas e padrões de civilidade podadores. Mesmo a paródia, quando presente, se esvazia de seu sentido subversivo e crítico.

Apesar disso, ele defende que ainda existam manifestações culturais que busquem por esse sentido, o que, para Sacramento (2012) aconteceu em *Saramandaia* quando Gomes rompe com o estilo realista clássico televisivo e renova a estética da telenovela ao introduzir os elementos maravilhosos no gênero pela primeira vez, de maneira sistemática.

Igor Sacramento recorre ainda a uma articulação entre os conceitos de “grotesco” e “carnavalização”, também de Bakhtin (2005), para analisar determinadas cenas de *Saramandaia*. A carnavalização é uma categoria ligada à experiência sociocultural de mistura, troca e subversão de hierarquias, associada também ao ridículo, ao risível e a uma deformação da realidade que cria familiaridade, estando assim ligada a viabilidade do grotesco.

Podemos entender, a partir dessa perspectiva, que a carnavalização cria uma espécie de “zona de contato”, onde o mundo e o homem, o representado e a representação, se aproximam. Essa relação acontece de maneira familiar e livre, alheia a padrões de seriedade, constrangimentos e freios morais e ao individualismo, o que – dentro da literatura (no romance, especificamente), provocaria no leitor um efeito empático de aproximação.

*Saramandaia* poderia ser lida, nesse sentido, como uma obra grotesca e carnavalizada. Na telenovela há uma carnavalização estética, na qual a leitura da realidade é feita a partir de zonas de contato insólitas e estruturas alegóricas – como personagens que voam ou comem até explodir, sempre em público. Para além do mundo ficcional, esses mecanismos dialogam com a realidade concreta: Sacramento (2012) entende que as asas e o voo de João Gibão relacionam-se ao desejo de liberdade dentro da Ditadura. E a explosão de Dona Redonda representa o rompimento com o controle, os costumes, imposições estéticas e padrões sociais.

Embora a análise de Sacramento se restrinja a essas duas cenas da telenovela, pode se pensar de maneira mais ampla o uso de alegorias grotescas carnavalizadas dentro da produção de Gomes e sua ligação a tentativas de criticismo e problematização de determinados aspectos

da realidade. O uso do realismo grotesco carnavalizado como elemento de contato parece pertinente para outros momentos da trama, como será visto mais adiante.

Realismo maravilhoso, realismo grotesco e absurdo: categorias que, como mostrado, possuem aproximações e diferenças entre si. Dias Gomes as mobiliza de maneira singular: se apropria de determinados elementos, subverte alguns e cria tantos outros, tornando a sua obra multirreferencial e inovadora, tanto em linguagem como em estética.

Ao lidar com elementos de vertentes pensadas e desenvolvidas originalmente na literatura e no teatro, Gomes acaba também por realizar uma operação de adaptação desses mecanismos para a televisão. Isso deve ser levado em consideração nas análises, uma vez que o texto encenado é diferente daquele feito para ser lido, assim como o texto encenado em estúdio e exibido na televisão possui especificidades em relação àquele encenado ao vivo, num palco. Nos três casos, os efeitos produzidos podem ser diferentes.

Nesse sentido, é importante destacar que a telenovela brasileira possui, e já possuía quando *Saramandaia* foi ao ar, linguagem e estrutura próprias. Como mencionado, a produção ficcional televisa da década de 1970 é marcada por um tipo de realismo que Gomes, para subverter, precisou manejar. À época, as telenovelas estariam comprometidas em retratar o mundo real do telespectador, em buscar uma verossimilhança com a realidade.

Lisandro Nogueira (2002) defende que a telenovela busca construir personagens e narrativas semelhantes às pessoas, ao cotidiano e com referências a acontecimentos da vida real. Todavia, chama atenção para o fato de que o realismo das telenovelas é marcado por tramas de grande intensidade, que mostram a luta de bons contra maus, sempre pela vitória da verdade e da virtude.

Esses personagens relativamente verossímeis são quase sempre conduzidos pela sucessão dos acontecimentos, de maneira estereotipada. Não há espaço na telenovela para personagens com densidade psicológica. A narrativa, por sua vez, transcorre numa sequência lógica e linear dos eventos, sem espaço para subjetividades, que poderiam fazer o espectador se perder. Nesse sentido, Beatriz Jaguaribe (2013) sintetiza ainda outros importantes constituintes do realismo na televisão.

Para a autora, a verossimilhança das telenovelas é constituída pela apresentação de cenários e personagens facilmente identificáveis e representados quase sempre de forma romantizada. Os ricos vivem em casarões luxuosamente mobiliados, cercados de empregados, enquanto os mais pobres moram em casas menores e mais simples, por exemplo. E quando uma trama é anunciada como rural ou urbana, o espectador já possui consigo um conjunto de signos a respeito desses dois universos, sabendo o que esperar da telenovela de maneira geral.

Da mesma forma, os personagens seriam tipos “decodificáveis” (JAGUARIBE, 2013, p. 7), entendidos, portanto, como verossímeis, existentes na vida real ou potencialmente possíveis de existir. A mocinha pobre e honrada, o milionário arrogante e a dondoca fútil são alguns exemplos. É possível afirmar, sob essa perspectiva, que o realismo televisivo é construído a partir de ideias naturalizadas no senso comum, algo entendido como mítico pelo sociólogo e filósofo francês Roland Barthes.

No livro *Mitologias* (BARTHES, 1982), esse autor chama de “mito moderno” a linguagem despolarizada e acrítica, reproduzida pelas pessoas no cotidiano. Para Barthes, “o mito tem efetivamente uma dupla função: designa e notifica, faz compreender e impõe” (BARTHES, 1982, p. 138-139). Ele serve, portanto, para que categorias em disputa e historicamente construídas sejam aceitas como naturais. O realismo televisivo pode ser entendido como um mito, pois sua construção a partir de códigos e recursos dramáticos específicos é mascarada e ele vende a ideia de que a ficção retrata a “vida como ela é”<sup>20</sup>.

No realismo televisivo, conflitos éticos e sociais são quase sempre apresentados no âmbito privado (HAMBURGUER, 2005). Essa estrutura faz com que questões de caráter público – como racismo, homofobia e violência urbana – sejam discutidas e resolvidas na dimensão da vida particular dos personagens. Com isso, a telenovela garante a resolução do conflito, sem, no entanto, alterar o estado atual e a conjuntura das coisas, mantendo-as da mesma forma que estão no mundo real (JAGUARIBE, 2013).

O experimentalismo de Dias Gomes opera dentro dessas regras realistas. A história de *Saramandaia* se passa numa cidade entendida como típica e representativa do interior do nordeste brasileiro. E tipos sociais facilmente identificáveis – como o coronel autoritário e o jovem político, honesto e progressista – conduzem a narrativa.

A discussão alegórica sobre censura, repressão e violência dentro do regime militar é estabelecida nos conflitos entre esses dois personagens, representando, de maneira clara e bem definida, o vilão e o mocinho, respectivamente. Na reta final da telenovela, a questão da troca do nome da cidade torna-se secundária e a tensão entre eles, que se tornou quase pessoal, é resolvida com o triunfo do bem – e da liberdade – sobre o mal. Contudo, não há por parte dos demais personagens um questionamento de ordem política mais amplo.

---

<sup>20</sup> Essa perspectiva abre margem para inúmeras discussões. Segundo o cientista político Mauro Porto, “o público vê as novelas não apenas como dramas de ficção distantes da sua realidade, mas sim como uma valiosa fonte de ‘informação’ sobre como o mundo da política funciona” (PORTO, 2002, p. 19). Além de temas políticos, as telenovelas costumam retratar também questões sociais e econômicas importantes. Isso pode ser feito de maneira aparentemente imparcial, quando, na verdade, há sempre um ponto de vista ou ideologia defendida e propagada, eventualmente mascarada pelo realismo mítico.

A tradição ficcional televisiva é ainda devedora do melodrama, que também marca a constituição desse realismo (KORNIS, 2007). Surgido como um gênero do teatro popular francês no final do século XVIII, ele se popularizou após a Revolução Francesa. De caráter moralizador e sentimentalista, as temáticas das peças melodramáticas propagavam, de maneira simplificada, uma afirmação de ética e integração social condizentes com a nova ordem revolucionária, numa sociedade recente, de valores ainda não estabilizados.

Peter Brooks (1995) defende que a ficção melodramática se constitui a partir dos excessos. Ela é baseada na dicotomia entre o bem e o mal, sem nuances, e na intensificação dos vícios e das virtudes apresentadas nos repertórios dos personagens, vilões e heróis. A presença da moral resulta quase sempre em desfechos catárticos, que recompensam os bons – o chamado “final feliz”, geralmente após uma sucessão de malogros e sofrimentos – e castigam os maus.

Ismail Xavier (2000), por sua vez, entende que o melodrama é um gênero que adapta seus padrões morais aos valores vigentes na sociedade, inclusive às variações das noções de “bem” e “mal”, recorrendo sempre a fórmulas prontas: “o gênero tradicionalmente abriga e, ao mesmo tempo, simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade” (XAVIER, 2000, p. 86).

Utilizando fundos musicais comoventes, efeitos especiais que impressionavam visualmente e uma oralidade por vezes pedagógica, as produções teatrais melodramáticas francesas eram de fácil compreensão e forte apelo de público. Sua comunicabilidade era ampla e os espectadores das mais diversas classes sociais podiam ser atingidos por elas, desde as plateias mais cultas e letradas, às mais populares.

O melodrama possui, portanto, um grande potencial comercial. Por essa razão, a Indústria Cultural do cinema e da televisão teria construído as narrativas de seus produtos baseadas nesse modelo narrativo. Nelas, “O melodrama encontrou novas tonalidades vitrometálicas sem perder seu perfil básico, evidenciando sua adequação às demandas de uma cultura de mercado ciosa de incorporação do novo na repetição” (XAVIER, 2000, p. 83).

Ao longo dos anos, essas produções podem até apresentar inovações estéticas – ou serem vendidas como novidades – mas elas obedecem sempre à configuração da base melodramática, uma vez que, segundo Xavier:

o melodrama apresenta todo esse vigor porque é algo mais do que um gênero dramático de feição popular ou receituário para roteiristas. É a forma canônica de um tipo de imaginação que tem manifestações mais elevadas na literatura, até

mesmo na fatura de escritores tomados como mestres do realismo — Balzac, Henry James. Permeando o alto e o baixo, tal imaginação é, para o autor, uma feição quase onipresente da modernidade, em que cumpre uma função modeladora capaz de incidir sobre as mais variadas formas de ficção (XAVIER, 2000, p. 84).

Além do teatro melodramático, a telenovela brasileira tem entre seus antecedentes o romance em folhetim, surgido também na França, mas no século XIX (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991). Dele ela teria herdado as tramas centradas no amor e na paixão românticas. Esses sentimentos são apresentados como sublimes e avassaladores, quase sempre se sobrepondo à razão e a outras formas e relações afetivas.

Devido a essa lógica, o enredo de uma telenovela conta, obrigatoriamente, com pelo menos um casal romântico, que enfrentará, ao longo da narrativa, obstáculos para ficar ou permanecer junto. Outras áreas da vida – como o trabalho, a religião e a família – e as discussões sociais mais amplas são dramaticamente submetidas à história de amor.

Teria sido também do folhetim que a telenovela herdou um estratagema conhecido no jargão televisivo como “gancho”, utilizado para prender a atenção do público, mantendo o desdobramento da narrativa em suspenso por algum tempo. O gancho desperta o interesse de saber o que vai acontecer com os personagens, fazendo com que o telespectador não troque de canal durante o intervalo comercial ou volte a assistir a telenovela no dia seguinte.

A telenovela é geralmente apontada ainda como herdeira das *soap operas*<sup>21</sup> estadunidenses e das radionovelas. Esses dois gêneros, assim como o folhetim, parecem ser marcados, de alguma forma, por características melodramáticas. São produtos que, no geral, lidam com sensacionalismo, estereótipos, maniqueísmos e uma abundância constante de acontecimentos.

O exposto concorda com a proposição de Xavier (2000), que entende o melodrama como uma categoria narrativa capaz de permear gêneros ficcionais diversos, em diferentes mídias. É possível inferir, portanto, que a telenovela, ao apresentar aspectos estéticos inovadores – como o próprio advento das tramas realistas, por exemplo – os coloca em interação com as fórmulas do melodrama.

*Saramandaia* é então uma telenovela singular, mas dentro de um grande formato de produção já existente, com o qual Dias Gomes é capaz de negociar. Até mesmo as

---

<sup>21</sup> A *soap opera* é um tipo de ficção televisiva seriado, com um tempo indeterminado de duração. A narrativa não é fixada em uma história principal, mas numa multiplicidade de enredos e personagens. Ao longo do tempo, enquanto algumas tramas chegam ao desfecho, outras vão sendo introduzidas (ANDRADE, 2003). Diferencia-se da telenovela brasileira por sua duração e estrutura narrativa, mas aproxima-se dessa ao apresentar personagens e enredos dramaticamente carregados. Ao longo dos anos, as *soap operas* perderam popularidade nos Estados Unidos e na Europa, mas ainda hoje mobilizam uma parcela significativa de audiência e se mantêm no ar. *As the World Turns*, por exemplo, foi exibida pela estadunidense CBS por 54 anos, entre 1956 e 2010.

características e acontecimentos mágicos, absurdos e grotescos se desenvolvem dentro dessa lógica. Muitas vezes, como será visto mais adiante, as alegorias delimitam quem ou o que representa aquilo que o autor defende, entendido como o bem, e aquilo que ele pretende criticar, colocado na posição de mal.

A narrativa de *Saramandaia* é também marcada por amores impossíveis, brigas entre pais e filhos, o tabu da perda da virgindade antes do casamento e adolescentes que desconhecem a identidade de seus progenitores. Enquanto a narrativa maravilhosa se desenvolve, personagens são presos acusados de crimes que não cometeram, outros sofrem chantagens e represálias por guardarem segredos, casais são separados por intrigas e bebês recém-nascidos ficam entre a vida e a morte.

Ao observar na estrutura de *Saramandaia* a presença de elementos clássicos constitutivos da telenovela – chamados aqui de realismo mítico melodramático – nota-se que a novidade introduzida por Gomes não foi marcada pela ruptura total. Esse processo é dotado de continuidades, com o autor operando dentro da lógica já estabelecida e contribuindo para garantir, dessa forma, a adesão do público. A manutenção de determinados elementos permitiu, nesse caso, que novos fossem introduzidos e experimentados com êxito.

O que se tentou até aqui foi não engessar ou canonizar tradições e vertentes estéticas<sup>22</sup>, de modo a enquadrar obras prescritivamente nelas. Há, como já mostrado, espaços de tensão e questionamento dentro das propostas. O que está em jogo é caracterizar a forma como Gomes transita entre elas e faz um uso peculiar de seus elementos constitutivos especificamente em *Saramandaia*.

E, para tanto, torna-se necessário mobilizar uma categoria no âmbito cultural que consiga explicar esse tipo de apropriação que mistura elementos, criando novos. Uma chave para compreender a forma como Gomes organiza o universo ficcional de *Saramandaia* e representa alegoricamente nele o que ele entendia ser as relações conflituosas presentes na sociedade brasileira é o conceito de “hibridação”.

Essa categoria é desenvolvida pelo antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini (2008). Presente também em trabalhos do crítico pós-colonial indiano Homi Bhabha (2010) e do sociólogo jamaicano Stuart Hall (2003), a hibridação tem na telenovela de Gomes, como será demonstrado a partir daqui, um duplo valor de caracterização.

### 2.3 A REPRESENTAÇÃO DO PROCESSO DE HIBRIDAÇÃO EM *SARAMANDAIA*

---

<sup>22</sup> Entende-se aqui o realismo maravilhoso e o realismo grotesco como vertentes literárias e o teatro do absurdo como uma vertente teatral. As três fazem parte, entretanto, de um grupo maior de vertentes estéticas.

Há na composição da telenovela uma hibridação na mistura de referências estéticas, mas ocorre ainda um segundo processo dentro da estrutura dramática de *Saramandaia*. Ao misturar elementos do realismo maravilhoso, do teatro do absurdo, do realismo grotesco e de outras vertentes estéticas, Gomes traça em sua produção uma representação de uma sociedade brasileira hibridada, repleta de nuances.

Segundo Canclini (2008), a hibridação é um processo sociocultural a partir do qual estruturas ou práticas de determinados indivíduos, ou grupos de indivíduos, que existem de forma separada e autônoma, se combinam para gerar novas estruturas e práticas. Isso pode ocorrer de maneira planejada ou imprevista, por vezes surgindo da criatividade individual ou coletiva. Ela não está limitada às artes, fazendo-se presente em diversos campos das relações humanas e da vida cotidiana, como a economia e o desenvolvimento tecnológico.

Tal processo não é infecundo ou nocivo, como se acreditava no século XIX, sobretudo no que diz respeito à mestiçagem racial, que seria um tipo de hibridação que prejudicaria o desenvolvimento das sociedades. Canclini (2008) defende inclusive que as misturas ocorrem a partir de ciclos de hibridação, dentro dos quais é impossível identificar práticas originárias, genuinamente puras.

Como exemplo, o autor cita a formação do *spanglish*, espécie de dialeto hibridado utilizado nos Estados Unidos em locais onde há comunidades de imigrantes e descendentes de países latino-americanos que misturam palavras e fonemas das línguas inglesa e espanhola. Essas duas línguas, por sua vez, não são, em última instância, idiomas “puros”, pois descendem de outras línguas, que por sua vez surgiram da fusão de idiomas e dialetos ainda mais antigos, e assim por diante.

Canclini não se mostra interessado em identificar e categorizar as estruturas em hibridadas ou puras. Seu intuito, na verdade, é entender como se dão os processos de formação e os repertórios de apropriação e de interpretação que os indivíduos fazem delas. Ou seja, ele quer caracterizar as relações de sentido que se constroem a partir dos processos de mistura. Esse objetivo se aproxima do desenvolvido até aqui, relativo aos processos de apropriação estética realizados por Dias Gomes em *Saramandaia*.

O foco principal em “Culturas Híbridas” parece ser o de observar como se dão alguns processos de hibridação no México, local onde a cultura indígena existe e resiste de maneira forte. Sobrevivendo em meio à modernização imposta pela cultura de elite (europeizada e norte-americanizada), ela é ressignificada dentro do que seria a cultura popular. O autor faz a seguinte observação a respeito:

Os países latino-americanos são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas. Apesar das tentativas de dar a cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais (CANCLINI, 2008, p. 216-217)<sup>23</sup>.

A partir da análise das estratégias utilizadas pelos artesãos de origem ou descendência indígena para colocar seus produtos à venda no mercado, Canclini apresenta a ideia de hibridação formal. Isso seria um processo consciente no qual esses sujeitos “preparam” e adequam as suas obras, estética e conceitualmente, às demandas e lógica de consumo. A análise de Canclini, aliás, é extremamente marcada pela utilização de exemplos ligados a produtos culturais, como o artesanato, a música e o cinema. O autor se debruça sobre a forma como eles são produzidos, como circulam e como são apropriados pelos sujeitos.

Esses indivíduos seriam capazes então de “entrar e sair da modernidade”, entendida aqui como uma espécie de projeto, modelo de civilização, ocidental, europeu e estadunidense, sobretudo. Uma representação daquilo que se oporia ao tradicional, ao antigo, ao ultrapassado e ao não desenvolvido. Ao realizar esse movimento, o objetivo deles seria o de atender às demandas específicas próprias deles mesmos, como a de obter uma renda. Dessa forma, têm-se grupos subalternos, política e economicamente desfavorecidos, com o protagonismo de um processo de misturas culturais em mãos.

Nesse sentido, Canclini parece entender a hibridação como um espaço que possibilita o surgimento de diálogo e negociação entre culturas diferentes, dando origem a cenários onde há mais tolerância às diferenças. Portanto, a hibridação assume, na perspectiva do autor, um caráter positivo, pois a mistura não apenas gera novas práticas culturais e renova outras. Ela também permite a grupos de indivíduos produzirem novos sentidos para as suas práticas e repensarem as suas posições frente a desigualdades e relações assimétricas de poder.

É preciso observar, entretanto, que nem sempre esse processo de integração se dá de forma harmônica e sem o estabelecimento de disputas. Quando utilizado por uma cultura hegemônica, a hibridação pode funcionar como uma ferramenta de dominação. Ela perde, desse modo, o seu caráter subversivo de quando conduzida por grupos em situações menos privilegiadas. Sendo assim, os processos de hibridação muitas vezes ocorrem em espaços de tensão entre as diferenças ou de resistência a processos de imposição cultural.

---

<sup>23</sup> Canclini parece dialogar em suas análises e considerações a respeito de processos culturais de transformação e resistência na América Latina com o posicionamento de Carpentier (1985). É como se, de alguma forma, o realismo maravilhoso fosse, por definição, uma categoria hibridada.

Basta pensar, por exemplo, em como a globalização e o consumo acentuam a interculturalidade. Por um lado, as culturas se mesclam e estabelecem diálogos entre si devido ao encurtamento de distâncias e à propagação em escala mundial da informação e de produtos. Mas por outro, ocorre um processo de homogeneização cultural e de predomínio de determinados modelos e estilos de vida específicos, propagados como ideais ou superiores.

É sob esse prisma que Stuart Hall (2003) e Homi Bhabha (2010) pensam a hibridação. Nesses autores, o fenômeno seria constituído de antagonismos e de negociações culturais estabelecidas a partir dos discursos de autoridades e das relações de poder entre os envolvidos.

Bhabha realiza estudos focados em relações entre colonizadores e colonizados, sobretudo no pós-colonialismo asiático e africano. O autor desenvolve uma argumentação baseada na ideia de que a hibridação não é apenas um processo de acomodação, de adaptação e de resignificação cultural. A categoria é fruto de um embate, de um choque, no qual muitas vezes determinadas práticas e elementos culturais são impostas por um grupo a outro.

Para o autor, a hibridação também está presente nos discursos e leituras de mundo dos colonizados e dos colonizadores e na forma como esses discursos e leituras interagem entre si. A hibridação não pode ser entendida como uma ferramenta que faz surgir algo novo harmônico, que apazigua as diferenças, pois ela está ligada, sobretudo, a ideia de resistência e questionamento a mecanismos impositivos de autoridade:

O hibridismo não tem uma tal perspectiva de profundidade ou verdade para oferecer: não é um terceiro termo que resolve a tensão entre duas culturas, ou as duas cenas do livro, em um jogo dialético de “reconhecimento”. (...) Estas metáforas são extremamente pertinentes porque sugerem que o hibridismo colonial não é um problema de genealogia ou identidade entre duas culturas diferentes, que possa então ser resolvido como uma questão de relativismo cultural. O hibridismo é uma problemática de representação e de individuação colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que os outros saberes “negados” se infiltrem no discurso dominante e tornem estranhas a base de sua autoridade – suas regras de reconhecimento. (BHABHA, 2010, p. 165).

A hibridação – ou hibridismo – portanto, tem seu papel político ampliado em Bhabha, porque ela desestabiliza o discurso e a ação cultural hegemônica do colonizador, ela subverte projetos de imposição cultural. Mas o autor alerta também para o caráter ambivalente dessa categoria, o que a torna incapaz de solucionar tensões culturais entre grupos distintos.

Por um lado, o projeto de imposição cultural de grupos dominantes precisa ser revisto e deslocado a partir do momento em que eles não conseguem reproduzir sua cultura e são obrigados a reconhecer e lidar com as diferenças. Mas, por outro, pode haver espaço para que o dominador haja no sentido de conduzir essa diferença e utilizá-la a seu favor, num constante

jogo de negociação, feito muitas vezes de maneira desigual, já que colonização implica quase sempre em mais força e espaço de ação para o colonizador.

Pode-se perceber, dessa forma, que Bhabha também faz uma ampliação da ideia “cancliniana” de autoconsciência dos sujeitos subalternos no processo de hibridação. Para ele, o colonizado se apropria e reproduz os discursos e as práticas – ou parte delas – dos colonizadores propositalmente, de maneira a confundi-lo e conseguir resistir a ele. A hibridação é ainda um processo mais instável em Bhabha do que em Canclini. Ela ocorre muitas vezes de maneira forçada, sendo uma forma encontrada pelos colonizados para resistir e garantir a manutenção e sobrevivência de suas crenças e práticas.

Hall (2003), por sua vez, opera com a ideia de tradução cultural.<sup>24</sup> Debruçando-se sobre os processos de diáspora de sujeitos do Caribe rumo à Grã-Bretanha, o autor entende que esses indivíduos são colocados diante de uma cultura que se recusa a assimilá-los. Enquanto isso, eles simultaneamente se mantêm ligados às suas identidades originais.

Verifica-se, dentro dessa perspectiva, a necessidade dessas pessoas de negociar e estabelecer um diálogo entre as duas realidades, estando colocadas numa espécie de situação que é eternamente transitória e instável. E porque nunca se completa, ela não chega a gerar sujeitos híbridos “plenamente formados”. A hibridação é, portanto, para estes indivíduos, uma espécie de não-lugar:

O hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os “tradicionais” e “modernos” como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade (HALL, 2003, p. 74).

Hall parece então concordar com Bhabha no sentido de que a hibridação não é uma forma de apropriação ou adaptação harmônica. Os indivíduos envolvidos no processo precisam muitas vezes rever seus códigos, valores e sistemas de referência utilizados para organizar a realidade, na tentativa de se adaptar a outras culturas. E isso pode implicar em dificuldades para ambos os lados, tanto para o imigrante como para os nativos.

Pode, por exemplo, haver problemas, ou mesmo falta de interesse, para apreender e traduzir os códigos utilizados uns pelos outros. O processo gera um estado suspenso para a identidade dos indivíduos o que acarreta relações sociais conflituosas. A acomodação do imigrante nunca se efetiva e o nativo é incapaz de lidar com o diferente e assimilá-lo.

---

<sup>24</sup> O conceito de tradução cultural é desenvolvido por Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2000).

A despeito dessas diferenças na forma como os autores entendem a hibridação<sup>25</sup>, a ideia de cultura como um espaço de fronteira, de entre lugares, parece ser fundamental para os três. As culturas híbridas se originam a partir de relações de alteridade e de zonas de contato com o “outro”, decorrentes, muitas vezes, do trânsito de bens simbólicos.

A cultura pode ser entendida, portanto, como uma representação que se constitui a partir do trânsito e da fluidez de determinadas práticas e identidades<sup>26</sup>. E, embora o ideal de mistura tenda a mascarar relações de dominação e de subalternidade, essa prática nem sempre se dá de maneira harmônica. As disputas envolvidas são muitas vezes fundamentais para entender a formação e a significação dessas hibridações.

O conceito de hibridação não surge por acaso dentro dos estudos pós-coloniais, principalmente nos de crítica literária. Essa área do conhecimento é focada em entender a lógica de funcionamento e as intencionalidades retóricas de determinados discursos, bem como o lugar de fala dos colonizados e dos colonizadores.

A partir daí, o conceito é apropriado por outras áreas de conhecimento que estão igualmente interessadas em sua força e finalidade política e agonística. A hibridação, como processo ambivalente, pode ser utilizada para resistir e vencer o opressor (perspectiva positiva) ou dominar e derrotar o oprimido (perspectiva negativa). E, como categoria teórica, serve bem ao objetivo de embasar as análises dessas relações.

Além dessa hibridação entendida como uma forma de ser ou de agir (seja no campo da ação em si, seja no campo do discurso), há também a faceta do processo ligada ao modo de construir e representar. O segundo aspecto é expresso em objetos culturais disponíveis no mercado consumidor, geralmente aceito como experiências positivas. Mistura e diálogos entre diferentes estilos, insumos ou técnicas de produção são vistas como uma ruptura e contestação a regras e convenções culturais hegemônicas estabelecidas.

Esses processos de hibridação, no campo da representação discursiva e da produção de objetos culturais se mostram importantes para o argumento aqui desenvolvido. Isso porque, por meio deles, a abordagem dos elementos constitutivos de *Saramandaia* e suas representações da realidade se tornam mais claros.

---

<sup>25</sup> É possível perceber que as divergências dos autores surgem, em certa medida, devido aos diferentes objetos de análise utilizados por eles: Canclini trabalha com um caso de hibridação dentro de limites nacionais; Bhabha analisa relações entre colonizados e colonizadores; e Hall se debruça sobre um fluxo migratório. Contudo, nota-se que um autor mais complementa o outro do que nega, mostrando as diferentes faces do processo de hibridação em situações diversas, bem como seus desdobramentos.

<sup>26</sup> Esta ideia parece convergir com a do antropólogo sueco Ulf Hannerz (1997): ele entende a cultura como trânsito, um movimento que está sendo sempre recriado, passando de pessoa para pessoa num fluxo temporal de ressignificação contínuo, no qual as origens não são o mais importante, mas sim o processo e as significações que são feitas dele.

Como visto, o realismo maravilhoso é apresentado de maneira hibridada na telenovela, e os elementos dessa categoria constituem a zona de contato carnavalizada, de fronteira, entre a telenovela e os telespectadores. E, diante do exposto, pode-se concluir que o realismo maravilhoso hibridado (misturado a outras matrizes estéticas e alterado em suas próprias características) serve então a dois objetivos dentro de *Saramandaia*.

A primeira perspectiva está ligada ao valor estético da obra, como produto cultural hibridado, que estruturalmente mistura referências e propõe inovações na linguagem. Dessa forma, *Saramandaia* se contrapunha aos padrões de produção hegemônicos então vigentes, ainda que sem romper totalmente com eles.

Estabelecer os conflitos narrativos dos personagens a partir de uma zona de contato insólita, composta de elementos mágicos, grotescos e absurdos, era uma novidade quando *Saramandaia* foi levada ao ar. Gomes realiza um processo próximo ao identificado por Canclini (2008), ao “entrar e sair”, transitar entre os códigos televisivos e elementos externos a eles. Com isso, ele efetiva suas intencionalidades de experimentalismo estético e arte engajada com a crítica social, mas também garante o sucesso comercial do produto.

O segundo ponto está relacionado ao universo ficcional maravilhoso hibridado de *Saramandaia* e a declarada tentativa de Gomes de fazer dele um microcosmo sociocultural representativo do país. O Brasil mágico apresentado em *Bole-bole* é repleto de nuances, misturas, controvérsias e incoerências e, por isso, a mistura de mais de uma categoria estética é necessária para demonstrá-lo.

A sociedade brasileira representada por Dias Gomes é hibridada, mas num sentido que se aproxima mais do funcionamento e reflexos do processo de hibridação defendidos por Bhabha (2010) e Hall (2003). Isso porque essa mistura torna *Bole-bole* um local heterogêneo e conflituoso, onde, por exemplo, alguns fenômenos e características mágicas e absurdas são aceitos como normais. Já outros são perseguidos, condenados e precisam ser mascarados, sem que haja, como mostrado por Hall, uma conciliação entre o que é mágico e o que é real.

Essa diferenciação é pautada muitas vezes por relações de dominação. Elas estão ligadas à classe social (o popular e o erudito), oposição ideológica (o coronel versus o político honesto), gênero, raça, moral e não enquadramento em modelos de comportamento vigentes (a mulher gorda que explode).

As peculiaridades estéticas e de linguagem de *Saramandaia* fizeram com que surgissem, à época de sua exibição, tentativas de enquadrá-la numa conjuntura de produção cultural e intelectual em específico: a dos escritores latino-americanos apontados como pertencentes ao realismo maravilhoso. Todavia, esse contexto, como visto, não está dado.

Há um esforço significativo de Carpentier (1975 e 1987) em delimitar as bases do que seria o movimento e de sua proposta. Do mesmo modo, autores como Chiampi (1980) e Todorov (1975) buscam caracterizar o maravilhoso em suas singularidades teóricas. Porém, as obras identificadas como pertencentes à vertente literária podem variar esteticamente e, por vezes, torna-se impreciso enquadrá-las de maneira homogênea (o que também não parece ser, salienta-se, o objetivo dos autores citados).

Especificamente dentro dos livros aqui mencionados, temos o exemplo do tigre protagonista do conto *Bestiário*, de Julio Cortázar (1971). Ele não apresenta um comportamento incomum. O curioso na história narrada é a naturalização da presença e da convivência com o animal pelos moradores da casa. Essa premissa poderia ser interpretada como mais próxima à falta de sentido do absurdo que dos elementos mágicos do maravilhoso.

Todavia, ocorre um diálogo entre essas obras, num cenário de mais aproximações do que distanciamentos. Marques (2011), Scorza (1976 e 1975), Allende (2002) e Cortázar (1971) nos apresentam ao universo incomum e aos problemas de seus países que, mesmo dotados de singularidades, partilham características como a desigualdade social, as lutas de classes e os desmandos políticos. O mágico representa quase sempre uma metáfora dessas situações ou resistência e negociação a elas.

Se a América é um lugar heterogêneo em suas práticas e dinâmicas de funcionamento (ROUQUIÉ, 1991), não poderia ser diferente em suas formas de representações. Isso remete a diferentes experiências de realismo maravilhoso no continente. É nesse sentido que se conclui que *Saramandaia* nos apresenta a um maravilhoso brasileiro e híbrido. Dias Gomes faz na telenovela uma apropriação específica de propriedades presentes na vertente literária, criando algo diferenciado e mantendo o caráter multirreferencial de sua obra, já marcada pelo experimentalismo e a mistura estética desde o teatro (SACRAMENTO, 2012).

Conforme defendido por Canclini (2008), a hibridação é um processo geralmente de sobreposição, no qual os elementos que se misturam para gerar algo podem já ser hibridados. É o que ocorre com o realismo maravilhoso presente em Gomes, uma categoria que, por tentar abarcar as representações de uma multiplicidade de realidades, já nasce mestiça.

Essa peculiaridade de *Saramandaia* é assinalada ainda pela presença de outras referências estéticas na obra, igualmente hibridadas. O absurdo do teatro de nomes como Beckett e Ionesco tem suas origens na oposição ao existencialismo de Sartre e Camus (REZENDE, 2008) e se apropria de elementos de tradições teatrais antigas (ESSLIN, 1968). Já o realismo grotesco de Bakhtin (2008), responsável por tornar público o considerado inadequado, viabiliza-se pela mistura da carnavalização (SACRAMENTO, 2012).

Nesse sentido, a própria telenovela brasileira pode ser entendida como um gênero hibridado: melodramático (KORNIS, 2007), folhetinesco e, a partir da década de 1970, baseado num realismo mítico (JAGUARIBE, 2013), vendido e assimilado como um retrato da realidade. Gomes intensifica essa hibridação introduzindo novos elementos na estrutura da telenovela. Mantém-se, entretanto, o modelo geral de sucesso comercial do produto.

A hibridação é o que nos permite pensar melhor o espaço de ação dos sujeitos produtores de conteúdo dentro da Indústria Cultural de massa da televisão (ADORNO, 1971; 2002). Assim como os indígenas em Canclini (2008), os colonizados em Bhaba (2010) e os imigrantes transatlânticos em Hall (2003), eles estariam em desvantagem nas relações de poder estabelecidas.

A opressão não era exercida apenas pelas forças mercadológicas. Havia ainda, na década de 1970, um cenário político de controle e manipulação da programação televisiva por parte do aparato governamental. Mas, mesmo assim, no caso de Gomes, por meio da mistura, ele consegue negociar com o projeto de dominação e buscar efetivar seus objetivos.

Sobre esse processo, o jornalista Artur da Távola comenta: “*Saramandaia* enveredou pelo realismo mágico. Iniciativa isolada, única, limitada pelo próprio sistema produtor que precisa de público e este ainda prefere o drama romântico-realista, conservador como é” (TÁVOLA, 1996, p 18-19). Contudo, como será visto, essa não foi uma tentativa de subversão do realismo melodramático isolada na televisão, nem na obra de Gomes, embora possa ter sido a mais exitosa ou a primeira experiência clara e sistemática nesse sentido.

Assim, para uma melhor compreensão da telenovela, faz-se necessário discutir certas interações de Dias Gomes e sua trajetória, pois *Saramandaia* se insere em um projeto político de arte engajada de seu criador. Ele tinha como agenda a crítica social e o experimentalismo estético e – embora tenha ganhado com *Saramandaia* contornos nunca antes vistos – não começou e nem terminou nela, sendo a telenovela parte de algo maior.

### 3 *SARAMANDAIA* E O PROJETO ESTÉTICO-POLÍTICO DE DIAS GOMES

Zelia: Fez muito bem, Gibão. É um desaforo!

Marcina: Ele disse que tá todo mundo indo, de vontade própria... Isso é verdade?

**Gibão: Sempre tem gente pronta a acatar e a baixar a cabeça.**

Zelia: Deve ter gente até correndo pra ser o primeiro.

Gibão: Não duvido<sup>27</sup>.

Como exposto, *Saramandaia* estaria inserida no projeto intelectual de Dias Gomes. Constituído a partir de uma trajetória marcada por sua formação de esquerda, ele tem como marco importante a relação do dramaturgo com o Partido Comunista Brasileiro (PCB). O cenário de transição de Gomes para a televisão caracterizou-se por demandas e circunstâncias de ordem política e mercadológicas que acabaram não apenas por possibilitar a continuidade e efetivação da proposta dele, mas também por moldá-la.

A caracterização e análise gerais desse projeto podem ser feitas a partir da mobilização de algumas categorias. Três delas são desenvolvidas pelo historiador francês Jean-François Sirinelli (1996): itinerário, geração e sociabilidade intelectual.

Sirinelli parece entender como itinerário (ou trajetória) o mapeamento de grandes eixos de mobilização dos intelectuais. A construção desse mapa passa não apenas pela análise, mas também pelo cruzamento de suas diferentes biografias, identificando influências, inspirações ou mesmo oposições de ideias entre eles. Esse processo faz surgir debates e associações de caracteres diversos e que se desenvolvem diacronicamente.

O conceito de trajetória intelectual pode ser articulado ao de “campo intelectual”, desenvolvido pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (2004). Em linhas gerais, “campo” seria uma espécie de microcosmo social que possui regras de funcionamento próprias, sendo dotado de certa autonomia. Mas, ao mesmo tempo, está relacionado a outros campos e a um quadro social mais amplo. Dentro deles, ocorrem tensões entre os agentes que o constituem, na qual as posições hierárquicas e o acesso a elas são definidos pela quantidade de capital (social, cultural ou econômico) que eles detêm, o que também está em disputa.

---

<sup>27</sup> Trecho do roteiro do capítulo 101 de *Saramandaia*, disponível no *website Memória Globo*. Segundo informação constante no endereço eletrônico, a frase em negrito (grifo deste trabalho) teria sido cortada pela Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) da então Ditadura Civil Militar vigente. Os documentos originais estão, ainda de acordo com o *website*, disponíveis no Arquivo Nacional.

O “campo intelectual” possui uma relação peculiar com outros campos, como o literário, o político e o científico. A interação entre eles se dá, sobretudo, por meio da circulação de agentes, marcada por um capital simbólico entendido como “reconhecimento ou consagração” (BORDIEU, 1990, p. 170). Dotada de especificidades que muitas vezes só fazem sentido dentro do próprio campo em que foram forjadas, a consagração nem sempre está relacionada ao sucesso comercial ou reconhecimento da sociedade e do senso comum.

Ou seja, o reconhecimento dos agentes que compõem o campo intelectual se dá por meio da legitimação entre os pares desses indivíduos de sua participação e produção no próprio campo e em outros campos de produção cultural. Algo que acaba por fazer sentido quando se constata a não existência, por exemplo, de um diploma que defina ou atribua a alguém o *status* de intelectual. Essa interação, como já exposto, não prescinde de disputas.

Sobre a compreensão do processo de produção de obras, Bourdieu afirma:

[...] para compreender uma produção cultural (literatura, ciência etc) não basta referir-se ao conteúdo textual dessa produção, tampouco referir-se ao contexto social contentando-se em estabelecer uma relação direta entre o texto e o contexto. [...] Minha hipótese consiste em supor que, entre esses dois pólos, muito distanciados [...] existe um universo intermediário que chamo o campo literário, artístico, jurídico ou científico, isto é, o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem e difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas. (BOURDIEU, 2004, p. 20)

A partir das ideias de campo e de trajetória intelectual, pode-se identificar a importância da análise de uma obra, como *Saramandaia*, ser articulada à trajetória e ao projeto intelectual de seu autor, uma vez que, ao examinar um produto cultural, ainda segundo Bourdieu, devemos evitar:

[...] tanto o estabelecimento de uma relação direta entre a biografia individual e a obra (ou entre a 'classe social' de origem e a obra) como a análise interna de uma obra em particular ou mesmo a análise intertextual, isto é, o relacionamento de um conjunto de obras. Porque é preciso fazer tudo isso ao mesmo tempo. [...] Para ler adequadamente uma obra na singularidade de sua textualidade, é preciso lê-la consciente ou inconscientemente na sua intertextualidade [...]; mas essa leitura diacrítica é inseparável de uma apreensão estrutural do respectivo autor, que é definido, quanto às suas disposições e tomadas de posição, pelas relações objetivas que definem e determinam sua posição no espaço de produção e que determinam ou orientam as relações de concorrência que ele mantém com os demais autores e o conjunto de estratégias, sobretudo formais, que o tornam um verdadeiro artista ou um verdadeiro escritor. (BOURDIEU, 1990, p. 177-178).

Os cuidados sinalizados por Bourdieu concordam com o indicado por Sirinelli (1996) a respeito da importância de não se tentar enquadrar determinado intelectual e sua produção em um campo e a sua lógica de funcionamento de maneira engessada. É preciso também

pensar, por exemplo, as casualidades que ocorrem durante os processos e as sensibilidades ideológicas entre esses agentes, que podem eventualmente quebrar as regras e barreiras do campo intelectual.

Sirinelli apresenta ainda o conceito de “gerações intelectuais”, entendido como uma espécie de genealogia que esses sujeitos constroem para si mesmos e para os grupos dos quais fazem parte. Tal genealogia pode estar ligada à solidariedade de idade, mas não somente e nem principalmente. A partir dessa categoria, é possível pensar que os intelectuais se definem sempre de maneira referencial, seja por meio de continuidades ou por rupturas de pensamentos e perspectivas.

Por fim, o historiador entende por “sociabilidade intelectual” a organização de grupos e “redes” a partir de afinidades ideológicas e culturais, que podem ser específicas ou difusas. Essas redes funcionam como um elemento norteador para a convivência desses agentes. Ao se associarem, de maneira permanente ou temporária, os intelectuais optam em participar delas, produzindo publicações como jornais e revistas. Mas eles podem também realizar atividades de caráter mais particular, como a troca de correspondências.

Os espaços físicos de sociabilidade implicam diretamente em convivência e variam ao longo do tempo, sendo diversos e por vezes improváveis. Sirinelli cita como exemplo a presença das reuniões nos “salões”, na virada do século XIX para o XX. A sociabilidade se estabelece ainda por meio de “redes de afetividades”. Elas vão da amizade, passam pela competição e podem estar ligadas à ruptura, ao conflito e à antipatia, numa dinâmica na qual pode ser percebida a circulação e fluxo das ideias.

Uma última categoria importante para a análise de trajetórias e de projetos intelectuais é a noção de “engajamento”, que parece mover a ação e também justificar a definição desses agentes. Sirinelli indica que:

[...] é preciso [...] defender uma definição de geometria variável, mas baseada em invariantes. Estas podem desembocar em duas acepções do intelectual, uma ampla e sócio-cultural, englobando os criadores e ‘mediadores’ culturais, a outra mais restrita, baseada na noção de engajamento. No primeiro caso estão abrangidos tanto o jornalista como o escritor, o professor secundário como o erudito. Nos degraus que levam a esse primeiro conjunto postam-se uma parte dos estudantes, criadores ou ‘mediadores culturais’ em potencial, e ainda outras categorias de ‘receptores’ em potencial, e ainda outras categorias de ‘receptores de cultura’. [...] Estes últimos podem ser reunidos em torno de uma segunda definição, mais estreita e baseada na noção de engajamento na vida da cidade como ator – mas segundo modalidades diferentes, como por exemplo, a assinatura de manifestos. (SIRINELLI, 1996, p. 242-243).

Logo, para ele há mais de uma forma de definir um intelectual. A primeira é mais abrangente e fluída, reunindo uma diversidade maior de possibilidades de ser um intelectual.

Já a segunda, mais restrita, passa especificamente pela capacidade desses agentes de colocarem a sua produção a serviço ou em função de causas específicas defendidas por eles ou por instituições às quais são ligados. Ou seja, ser intelectual seria explicitamente se engajar, como atores, testemunhas e interventores sociais que esses sujeitos são.

Sobre o papel do intelectual, Edward Said (2005) afirma:

Quero também insistir no fato de o intelectual ser um indivíduo com um papel público na sociedade, que não pode ser reduzido simplesmente a um profissional sem rosto, um membro competente de uma classe, que só quer cuidar de suas coisas e de seus interesses. A questão central [...] é o fato de o intelectual ser um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público. E esse papel encerra uma certa agudeza, pois não pode ser desempenhado sem a consciência de ser alguém cuja função é levantar publicamente questões embaraçosas, confrontar ortodoxias e dogmas (mais do que produzi-los); isto é, alguém que não pode ser facilmente cooptado por governos ou corporações e cuja *raison d'être* é representar todas as pessoas e todos os problemas que são sistematicamente esquecidos ou varridos para debaixo do tapete. (SAID, 2005, p. 25-26)

No entanto, essa noção de intelectual comprometido em denunciar aquilo encarado como problemático em uma sociedade convive com posicionamentos que legitimam formas de dominação. E há uma disputa entre esses grupos, a respeito de qual seria o engajamento legítimo, que decidiria, por consequência, a genuína definição e função intelectuais.

No período pós-Segunda Guerra, o filósofo Jean-Paul Sartre (2004) já estava preocupado em tentar delimitar um conceito de “engajamento”, nesse caso voltado especificamente para a literatura. Esse campo, para ele, reuniria os intelectuais responsáveis por fazerem uso da palavra, por meio da prosa. Segundo o autor, o escritor engajado é o que “abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da sociedade e da condição humana” (SARTRE, 2004, p. 20-21).

A palavra possui, em Sartre, um poder de ação, de levar a uma transformação da situação problemática estabelecida. O engajamento é o que possibilita ao intelectual suportar a condição de estar dentro de um dado cenário histórico ao mesmo tempo em que projeta outro, de caráter mais positivo.

Logo, tanto para Sartre (2004) como para Said (2005), o verdadeiro papel e a condição genuína de intelectual são entendidos como trazer à tona os conflitos e injustiças sociais e lutar pelo progresso justo. Essa ação refletiria o que é ser engajado. Mas o engajamento, todavia, pode ser interpretado como uma categoria um pouco mais elástica, levando em consideração que, mesmo o posicionamento conservador e que serve a fins de dominação, seria também uma forma de se engajar.

O historiador Eric Hobsbawm (1998) apresenta um ponto de vista interessante a respeito do engajamento político-intelectual, especificamente relativo aos historiadores, mas que pode ser alargado. O autor parece, na verdade, responder de maneira implícita a críticas recebidas ao longo dos anos, relativas a um suposto partidarismo de sua parte. Em todo caso, ao fazê-lo, defende que o engajamento com uma causa é indispensável para o avanço da produção científica, já que, dentre outros fatores:

o mais decisivo é que os intelectuais engajados podem ser os únicos dispostos a investigar problemas ou assuntos que (por razões ideológicas, ou outras) o resto da comunidade intelectual não consegue considerar (HOBSBAWM, 1998, p. 148).

Hobsbawm assume que é possível ser um cientista engajado, mas com uma produção crítica, até mesmo às próprias ideologias nas quais se acredita e pelas quais se milita. O engajamento político “cego” e exacerbado é questionável, sobretudo quando utilizado, por exemplo, pelo Estado, para que discursos e pensamentos ganhem força e tornem-se a ideologia dominante. O problema se dá quando eles beiram a irracionalidade e a anomalia política ou são utilizados para justificar ações dessa natureza.

Ele chama atenção, por fim, para o perigo da produção intelectual esvaziada de sentido e finalidade, voltada apenas para si e para os pares de seu próprio campo. Segundo o autor, “é nessa situação que o engajamento político pode servir para contrabalançar a tendência crescente de olhar para dentro, [...] a tendência a desenvolver engenhosidade intelectual por ela mesma, o auto isolamento da academia” (HOBSBAWM, 1998, p. 154).

Ao fazê-lo, Hobsbawm coloca em tensão, de alguma forma, o conceito de consagração, demonstrado por Bourdieu. Se nem sempre o reconhecimento da sociedade acompanha a consagração intelectual entre os pares, o engajamento – ou a falta dele – com determinadas causas e em determinadas circunstâncias também pode dificultar ou se opor ao alcance e manutenção dela.

Articulado a toda essa discussão, Marcos Napolitano (2001) no ensaio *A arte engajada e seus públicos (1955/1968)*, pensa a trajetória da arte engajada no Brasil durante os anos de 1960. O autor caracteriza as formas como os artistas e intelectuais do teatro, cinema e da música, se relacionavam com seus públicos. Para ele, houve no país uma renovação nessas formas de arte e uma aproximação delas com a literalidade, o que gerou uma renovação, tanto de agentes que as produziam, como do público consumidor.

Essa transformação estrutural justifica uma ampliação da leitura e aplicação do conceito de engajamento anteriormente desenvolvido por Sartre, destinado à literatura:

Minha tese central é que o conceito de engajamento artístico de esquerda, a partir do final dos anos 50, deve ser pensado a partir dessas mudanças estruturais no campo artístico-cultural como um todo, processo que diluiu a "república das letras" em outras áreas artísticas, vocacionadas para o "efeito", para a performance, para o "lazer". Assim, o conceito de engajamento, tal como delimitado por Sartre (1993: 11) - a atuação do intelectual através da palavra (articulada em prosa e ensaio), colocada a serviço das causas públicas e humanistas -, sofreu no Brasil (e em outros países, sobretudo da América Latina) uma releitura, com todos os problemas e virtudes daí decorrentes. Ao contrário do que defendia o filósofo francês, o espaço de atuação privilegiado do artista/intelectual de esquerda brasileiro não foi a prosa ou o ensaio, embora os anos 50 e 60 fossem pródigos também nesses gêneros, mas as artes que apelavam aos sentidos corpóreos, através de imagens, sons e ritmos (NAPOLITANO, 2001, p. 104).

Levando em consideração as categorias até aqui apresentadas – trajetória, geração, sociabilidade, campo, consagração e engajamento – passa-se agora a uma reconstituição geral e análise da trajetória de Dias Gomes, bem como à caracterização de seu projeto, nascido no teatro, e que, de algum modo, atravessou os processos mencionados por Napolitano (2001), no que diz respeito à noção de arte engajada no Brasil.

### 3.1 O INÍCIO DA TRAJETÓRIA INTELECTUAL DE GOMES E A FORMAÇÃO DE SEU PROJETO

Dias Gomes atuou nos meios de comunicação brasileiros entre os anos de 1940 e 1990, tendo trabalhado no rádio, na literatura, no teatro, no cinema e na televisão. Em diversos momentos, o intelectual precisou criar ou se adequar a espaços de negociação entre suas criações e determinados constrangimentos de ordem política, cênica, moral ou comercial (SACRAMENTO, 2012).

Dada à extensão de seu período de atuação, Gomes vivenciou e produziu durante diversas alterações de caráter sociopolítico do país, tendo sido submetido, por exemplo, à perseguição e censura por parte de duas ditaduras (1937-1945 e 1964-1985). Também acabou inserido em processos socioculturais importantes, como o da consolidação da televisão como principal meio de comunicação do país, na década de 1970.

Há que se destacar inicialmente na trajetória de Dias Gomes o fato de ele ter sido filiado ao PCB entre 1945 e 1974. Antes de verificar como se deu esse processo, faz-se importante notar que, em sua autobiografia, o próprio Gomes (1998) se intitula um “subversivo”. O autor constrói para si, utilizando recursos de caráter retórico, uma imagem e trajetória de contestador e opositor do autoritarismo.

Pierre Bourdieu (2006) afirma que não se pode conferir à narrativa autobiográfica o status de verdade, pois ela é construída a partir de esquecimentos e censuras por parte do

biografado, algo assumido pelo próprio Gomes (1998) em alguns momentos de seu relato. O autor reconhece ter lidado durante a produção do livro com lacunas, esquecimentos e interpretações próprias dos acontecimentos por ele expostos.

As narrativas autobiográficas são construídas a partir de uma seleção de eventos que estão sujeitos a variações de interpretação e ponto de vista, geralmente ligadas ao momento em que são narrados. Nesse sentido, ainda no início do livro, Dias Gomes afirma sobre os fatos que pretende narrar: “como posso afirmar que a vida que sei que vivi é mais verdadeira que a que inventei para mim? O que posso garantir é que esta última tem muito mais a ver comigo” (GOMES, 1998, p. 13).

O relato autobiográfico em questão parece ser um esforço de Gomes em legitimar para si um lugar de destaque positivo entre os intelectuais consagrados que atuaram durante o século XX, sobretudo nos campos da televisão e do teatro. Isso fica claro ao constataremos, por exemplo, que, na década de 1990, quando o texto foi produzido, “subversivo” era uma palavra e categoria com valor e conotação positiva. O sinal negativo atribuído a ela durante o regime militar havia sido, em muito, invertido.

Portanto, a autobiografia em questão, utilizada aqui em larga escala como referência para a análise da trajetória intelectual de seu autor, não pode ser encarada como um retrato fidedigno da realidade. Isso evita que seja cometida, nas palavras de Bourdieu, uma “ilusão biográfica”. O texto deve ser analisado a partir de seu caráter representativo, de constituição de um passado a respeito do qual se deseja falar de uma forma e com objetivos específicos do autobiografado.

Dias Gomes nasceu em 1922, na Bahia. Em 1935 mudou-se com a família para o Rio de Janeiro. Teria escrito a primeira peça aos 15 anos, em 1937, intitulada, *A Comédia dos Moralistas*. O texto nunca chegou a ser encenado, mas, incentivado pela família, em 1939, o jovem autor inscreveu-o em um concurso patrocinado pela União Nacional dos Estudantes (UNE) e o Serviço Nacional do Teatro (SNT). Gomes venceu e o texto foi publicado no mesmo ano em um livro. A peça se passava no Rio de Janeiro durante o carnaval, e retratava de maneira cômica e crítica o cotidiano de uma família marcada pelo falso moralismo<sup>28</sup>.

Aos 18 anos, ele começou a trabalhar para a companhia de teatro de Procópio Ferreira. Seu primeiro texto montado foi *Pé de Cabra*, que tinha estreia prevista para julho de 1942, mas foi suspenso pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), do então governo

---

<sup>28</sup> Todas as referências e informações a respeito das peças de teatro de Dias Gomes, salvo indicação específica contrária, foram obtidas em: SACRAMENTO, 2012.

Vargas (1930-45), com a justificativa de ser aquele um “texto marxista” (GOMES, 1998, p. 67). Após um corte de dez páginas, a peça foi liberada e estreou em agosto do mesmo ano.

Gomes (1998) nega a relação da peça com qualquer corrente ideológica marxista, alegando inclusive que não tivera contato com nenhuma produção desse tipo até então. Ao narrar esse acontecimento, o autor parece, mais uma vez, tentar forjar uma espécie de “vocação de esquerda” para si, como se a sua trajetória já estivesse determinada a acontecer da maneira que aconteceu, uma estratégia comum na literatura de memórias.

A a o da peça se passava num presídio, no ano de 1942, tempo atual   época, durante a Segunda Guerra Mundial. Esse conflito   eventualmente mencionado no texto. O protagonista é um ladrão chamado Batista, conhecido pela alcunha de “P  de cabra”, que refletia em conversa com um novo companheiro de cela a respeito de sua própria vida, das desigualdades e injustiças sociais e dos valores humanos. Gomes teve outras peças encenadas durante a década de 1940. Segundo o próprio, os textos tratavam de problemas da realidade brasileira que exigiam uma vivência e uma base teórica e cultural que ele ainda não possu ia.

Oduvaldo Vianna foi um dos primeiros comunistas com os quais Gomes se relacionou e foi quem o apresentou ao PCB. J  consagrado dramaturgo, tendo sido o pioneiro na adapta o do gênero “radionovela” para o Brasil, Vianna estava envolvido com militância comunista desde os anos de 1930. Ao assistir a um comício no Est dio do Pacaembu, que contou com a presença de nomes como Luis Carlos Prestes e Pablo Neruda, Dias Gomes decidiu filiar-se ao partido. Tudo isso ocorreu após um primeiro contato do intelectual com a ideologia marxista, que teria sido estimulado pela censura sofrida em 1942.

Oduvaldo Vianna foi o responsável por levar Gomes do Rio de Janeiro para São Paulo, e do teatro para o rádio, em 1944. Isso fez com que ele se aproximasse dos mecanismos de funcionamento e a linguagem de um novo segmento midiático. A primeira rádio em que trabalhou com Vianna foi a recém-inaugurada Rádio Panamericana.

Em vinte anos de atua o, Gomes passou por diversas emissoras, criando, apresentando e dirigindo programas, mas notadamente escrevendo radionovelas, quase sempre adapta oes da literatura ou de produtos radiof nicos estrangeiros. Durante a década de 1950, teve apenas uma peça encenada, *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final*, em 1954. Essa sua filia o ao PCB e a produ o de textos teatrais declaradamente críticos por um viés ideológico de esquerda, por sua vez, não foram um movimento isolado.

Os militantes dirigentes do PCB acreditavam que a participa o de intelectuais e artistas em seus quadros ampliava o espaço de atua o política e cultural partidário (SACRAMENTO, 2012) e servia como uma espécie de “cartão de visita” para o partido. O

PCB poderia se utilizar do prestígio e visibilidade deles lançando diretamente seus nomes à eleição ou contando com o seu apoio aos candidatos pelo partido lançados. Eles também poderiam disseminar a ideologia partidária em seus campos de atuação – como livros, teatro e filmes – ou mesmo em entrevistas na mídia.

Nas eleições de 1946, com o PCB na legalidade, Oduvaldo Vianna conquistou uma vaga de suplente na câmara legislativa paulista. O partido também lançou a candidatura de nomes como Monteiro Lobato, Cândido Portinari e Jorge Amado. Esse último fora eleito deputado federal pelo estado de São Paulo. As adesões continuaram, mesmo após o PCB entrar na ilegalidade, em 1947. A lista passou a contar com nomes como Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade e Dorival Caymmi.

Marcelo Ridenti (2000) chama de “brasilidade romântico-revolucionária” um ideário forjado e compartilhado pelos artistas e intelectuais brasileiros desde a década de 1940, mas que ganha força nos anos de 1960. A partir desse período, os movimentos políticos e culturais no Brasil estariam fortemente marcados por pautas revolucionárias de esquerda. Buscavam representar em suas produções uma identidade genuinamente nacional e do povo brasileiro.

Também defendiam pautas como priorizar a ação em detrimento da teoria e a adoção de um modelo de modernização do país que passava pela nacionalização e industrialização da economia. Isso levaria à superação da suposta presença no país de uma dominação imperialista estrangeira, associada às oligarquias agroexportadoras locais, e que teriam o controle do Brasil. Representavam ainda de forma idealizada a figura do intelectual revolucionário, unida a do trabalhador simples, seja ele o camponês ou o operário.

O cinema e o teatro do período estavam, de alguma forma, influenciados por essa representação da “realidade nacional popular” e tentavam encontrar formas de organizarem-se para viabilizar, de fato, o alcance desses objetivos. Uma delas era a filiação a organizações políticas, como o PCB, que, para Ridenti (2000), era o partido de esquerda mais influente no momento.

Contudo, é relevante destacar que essa adesão dos intelectuais nem sempre implicava em total sujeição às diretrizes partidárias do PCB. Isso porque, em consonância com as ideias de Sirinelli (1996), eles eram agentes com interesses e posições próprias, que podiam participar de redes de sociabilidade que iam além do partido. Muitas vezes esses sujeitos buscaram e tiveram formas e itinerários específicos de atuação, transitando entre campos que podiam até tangenciar a instituição partidária, mas também ser externos a ela.

No caso de Gomes, ele se identificava com certos princípios políticos e sociais do PCB, mas não conseguia se enquadrar na disciplina imposta pelo Partido, o que o levava a

criar relações e frequentar círculos intelectuais e espaços físicos de sociabilidade (SIRINELLI, 1996) mais boêmios. O dramaturgo chama atenção para sua amizade intelectual com Mário Lago, iniciada nos anos de 1940:

Havia conhecido Mário por intermédio de José Wanderley. Tão boêmio quanto seu parceiro, saudavelmente mulherengo, compositor popular já consagrado, letrista inteligente, ator de forte presença cênica, mais do que tudo isso me impressionava sua descarada profissão de fé política – da qual não fazia segredo – exercida com absoluto destemor, até mesmo com leviandade, que já lhe havia custado algumas cadeias (GOMES, 1998, p. 89-90).

Além disso, Gomes ainda criticou diretamente o comportamento profissional e partidário de Oduvaldo Vianna, considerado por ele autoritário em determinados momentos e análogo ao fascista. Apesar de poupar Dias Gomes, por quem nutria alguma afeição, Vianna não hesitava em ser grosseiro e extremamente rígido com outros profissionais com os quais trabalhava, sobretudo, segundo o intelectual baiano, com os atores que dirigia.

Oduvaldo Vianna respeitava e submetia-se ainda rigorosamente à hierarquia partidária. Dias Gomes identificou essas posturas em vários membros do PCB, inclusive nos dirigentes, o que lhe causava incômodo. A identidade militante comunista que passava pelo uso e a obediência à hierarquia e à organização, portanto, era considerada por ele contraditória, pois divergia de ideais que lhe pareciam mais importantes num modelo sociopolítico de esquerda, como o companheirismo e espaços democráticos de diálogo (SACRAMENTO, 2012).

Foi dentro dessa relação não ortodoxa entre Gomes e o PCB que, em 1956, Nikita Krushev, então secretário geral do Partido Comunista da União Soviética (PCUS), fez revelações ao mundo a respeito de um suposto caráter tirânico e violento do governo de seu antecessor, Josef Stalin. No PCB, e em outros círculos comunistas nacionais e internacionais, a notícia causou um espanto inicial seguido de desilusão e certa instabilidade, já que Stalin era uma figura até então considerada heroica e inspiradora nesses espaços.

Nesse cenário de crise ideológica, Dias Gomes teria sido expulso do PCB no mesmo ano, por ter exigido um posicionamento imediato dos dirigentes do partido contra as práticas do ex-dirigente da URSS. Ele retornaria apenas em 1958 (GOMES, 1998). Mais uma vez, ele tenta deixar claro em sua narrativa autobiográfica que não abria mão de suas aspirações e convicções, mesmo que isso fosse considerado hierarquicamente inadequado e sacrificasse sua participação no Partido e atuação coletiva por meio dele.

Porém, quando se filiou ao PCB em 1944, Dias Gomes ainda não era um intelectual consagrado como Mário Lago ou Oduvaldo Vianna. O reconhecimento só viria para o primeiro em 1960, com a estreia da peça *O Pagador de Promessas* (GOMES, 2003), que em

1962 virou filme – dirigido por Anselmo Duarte. Até hoje é a única produção cinematográfica brasileira a ter conquistado a Palma de Ouro no Festival de Cinema de Cannes.

A peça possui um enredo marcado pela representação e crítica social e, embora de base realista, nota-se nela a presença do insólito. Para cumprir uma promessa, um homem carrega uma pesada cruz do interior da Bahia até a igreja de Santa Bárbara, em Salvador. Todavia, o voto fora feito à santa em um terreiro de candomblé, valendo-se do sincretismo popular que relacionaria a figura dela à do orixá Iansã. Isso gera um conflito com o padre da igreja, que o impede de entrar e depositar a cruz no altar.

A premissa causa desdobramentos a partir dos quais Gomes aborda e denuncia temas como intolerância religiosa, corrupção, anticomunismo, ganância e sensacionalismo midiático. O autor valoriza na peça elementos da cultura popular e traz à tona discussões sociopolíticas em voga à época no país, como a reforma agrária.

Com *O Pagador de Promessas*, a assinatura de Gomes passou a ser associada à qualidade e a um engajamento com a transformação social, o que lhe rendeu, além de sucesso comercial, a consagração explicitada por Bourdieu (1990). Seu nome ganhou alcance e visibilidade internacional. No mesmo período, o intelectual escreveu e obteve reconhecimento com outras peças de caráter igualmente crítico, como *A Revolução dos Beatos*, de 1961.

Os textos de Gomes para o teatro, escritos entre o fim dos anos de 1950 e início dos anos de 1960, discutem questões sociais a partir de situações que fogem ao ordinário. São exemplos: a busca por cinco almas que conseguiram fugir do júízo final (*Os Cinco Fugitivos do Júízo Final*), uma já citada promessa religiosa pela sobrevivência de um burro (*O Pagador de Promessas*) e a transformação de um boi em um santo (*A Revolução dos Beatos*).

As peças são marcadas ainda por um rompimento com o drama realista clássico. Para Igor Sacramento (2012), Gomes incorpora na estrutura delas características de outras escolas teatrais, como o teatro épico brechtiano, ou de linguagens consideradas mais populares, como a do teatro de revista e a da comédia de costumes.

Essa hibridação estética era uma das propostas do Comitê Cultural do PCB, do qual Dias Gomes fez parte nos anos de 1960. Nesse sentido, além de afirmar a originalidade, como já exposto, a estratégia do dramaturgo de associar suas criações às práticas e narrativas entendidas como populares servia a outros fins. Esse teria sido um mecanismo recorrente entre os artistas e intelectuais engajados da década de 1970 (RIDENTI, 2000; SACRAMENTO, 2012).

Eles acreditavam que a cultura popular era um espaço que representava de maneira autêntica os valores, práticas e criatividade brasileiras. Ela poderia, dessa forma, ser utilizada

como um lugar de reflexão e transformação de condutas e ideologias. A apropriação de aspectos do imaginário e de práticas populares feita pelos artistas engajados possibilitava então uma maior aproximação com essas camadas sociais e a sua pretensa conscientização.

Vale ressaltar, todavia, que nem sempre a proposta estética de Dias Gomes esteve alinhada à do PCB. Nas décadas de 1940 e 1950, quando o dramaturgo já produzia textos multirreferenciais, o partido primava pela disseminação do “realismo socialista” na produção artística engajada. Essa matriz estética é baseada nas diretrizes de Andrei Jdanov, político que definia os limites da produção cultural e era responsável pelo controle estético-ideológico nos países da União Soviética (SACRAMENTO, 2012), durante o governo de Stalin.

O realismo socialista do PCB deveria ser a matriz estética presente nas peças, filmes, livros e artes plásticas produzidas pelos artistas ligados ao Partido e comprometidos com seus ideais e objetivos. Em linhas gerais, as narrativas desses produtos culturais representavam a vitória ou a consolidação do socialismo e enalteciam as lutas, os sofrimentos e a figura do operário como o herói que auxiliaria o Partido na condução das massas à revolução.

Manifestações artísticas que fugissem a essa proposta ou a busca de artistas por linguagens próprias e espaços de atuação autônomos eram consideradas como um “desvio pequeno burguês”, por tratar a arte como uma mera expressão de subjetividades e interesses individuais. Essa radicalização a respeito do que deveria ser a “arte revolucionária” é amenizada a partir de 1956, com o já citado processo de “desestabilização”, quando, no campo cultural, o Partido abandona a linha jdanovista e adota uma política mais flexível.

Enquanto *O Pagador de Promessas* era encenada no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), grupos como o Teatro de Arena levavam aos palcos peças que tratavam igualmente de questões sociopolíticas com um viés de esquerda. Ao mesmo tempo, seus autores, que não necessariamente eram ligados ao PCB, buscavam uma inovação na linguagem para ampliar a comunicabilidade de seus textos (NAPOLITANO, 2001).

A estratégia garantia o sucesso de crítica, mas também comercial dos espetáculos, pois o público teatral do período estaria aberto a consumir este tipo de espetáculo. Conseqüentemente, trazia lucros para as companhias teatrais e possibilitava a sobrevivência desses dramaturgos. Dois exemplos são Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha. O primeiro, com *Eles Não Usam Black-Tie*, que estreou em 1958 e retratava a vida cotidiana de um grupo operário. Já Vianinha passa a colaborar com a Arena em 1959 e estreia *Chapetuba F.C.*, que colocava em cena os conflitos e tensões dentro de um time de futebol.

É possível notar que as propostas desses intelectuais e dos grupos aos quais se associavam, estabeleciam-se e dialogavam dentro e fora dos palcos e das discussões

ideológicas partidárias. Paralelamente, essa relação política e estética parece colocar em disputa no Brasil do período o que seria o teatro e qual seria a sua função genuína.

Assim como nos palcos, a atuação de Gomes no rádio também pode ser entendida como engajada. O autor se declarou preocupado em proporcionar ao público o conhecimento daquilo que julgava ser “grandes obras” da literatura, por meio das adaptações radiofônicas que realizava (GOMES, 1998). Sofreu também com represálias nesse segmento midiático, devido à sua posição política. Como em 1953, quando foi demitido da Rádio Clube Brasil, no Rio de Janeiro, da qual era diretor de programação. O motivo foi ter feito naquele ano uma viagem à União Soviética numa delegação de artistas ligados ao PCB.

Pode-se afirmar que durante o período de experiência democrática (1945-64) os intelectuais engajados de esquerda no Brasil já sofriam com certos constrangimentos de ordem política (MOTTA, 2002). Isso ocorria num cenário fruto da Guerra Fria (1945-91), que marcou a presença no país, em alguns momentos, do anticomunismo.

A situação piorou com o golpe civil militar de 1964. A Rádio Nacional – na qual Gomes trabalhava desde 1956 – demitiu, em julho de 1964, 36 pessoas. Mais 67 foram afastadas e outras 81 investigadas, todas acusadas de terem relação com o PCB ou com o comunismo. Entre os demitidos estavam, além de Gomes, Mário Lago e Oduvaldo Vianna.

O golpe interrompeu um momento de otimismo vivido por esses intelectuais, durante o governo de João Goulart (1961-64), considerado progressista e propício a tão sonhada transformação social (RIDENTI, 2000). Como seu nome passou a ser considerado incômodo e evitado pelos veículos de comunicação, Gomes começou a solicitar que sua esposa, e igualmente dramaturga, Janete Clair, assinasse as suas produções. Essa estratégia nem sempre funcionava, o que levou o intelectual a um quadro de crise financeira (GOMES, 1998).

Em paralelo a isso, ele respondia a diversos inquéritos policiais. Sua casa teria sido invadida e vasculhada por oficiais militares num episódio ocorrido em 1966. No período, conseguiu trabalho na Editora Civilização Brasileira, que resistia ao regime recém-instalado. Nela, o intelectual colaborou com a *Revista Civilização Brasileira*, publicada entre 1965 e 1968. O filme *O Pagador de Promessas* teve sua exibição proibida em território nacional entre 1967 e 1972, assim como diversas de suas peças passaram a sofrer com a censura.

A última delas encenada nesse período foi *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*, em 1969, escrita em parceria com Ferreira Gullar e montada pelo grupo *Opinião*. Embora engajado, foi a primeira vez que um texto de Gomes foi encenado por um grupo de teatro

político e experimental, e não uma companhia de caráter mais comercial, como o TBC (SACRAMENTO, 2012)<sup>29</sup>.

Recorrendo a metalinguagem, a peça conta a história de uma escola de samba que prepara um enredo sobre a vida de Getúlio Vargas. Os atores então encenam diante da plateia passagens da vida do ditador, tecendo críticas ao autoritarismo. Mas, em tese, o que estaria sendo encenado eram apenas os ensaios de um desfile de carnaval.

Dias Gomes se desfilou do PCB em 1974, por alegadas questões de conflito com as então diretrizes partidárias. Como visto, o intelectual por vezes as considerava contraditórias. Contudo, ele afirmaria que, a despeito do desligamento, “o estigma de subversivo continuava e continuaria sempre gravado em minha [de Gomes] testa” (GOMES, 1998, p. 282).

Retornaria a escrever peças apenas no fim da década de 1970, com o início do processo de abertura política do país. Mas a sua passagem pelo Partido e o tipo de experiência vivida no teatro durante os anos de 1940 e 1960 foram fundamentais para a constituição de sua proposta estética e política, seja pelas teorias e ideologias com as quais teve contato, seja pelas redes de sociabilidade que criou no período.

### 3.2 A TRANSIÇÃO DE DIAS PARA A TELEVISÃO E SUAS IMPLICAÇÕES

Em 1968, a decretação do AI-5 fez com que a perseguição aos intelectuais de esquerda fosse institucionalizada. A Censura Federal passou a proibir de maneira sistemática o trabalho de dramaturgos como Dias Gomes no teatro, tendo a televisão se mostrado como um meio de sobrevivência para eles. Sobre esse processo de transição, o autor afirma:

Minha situação econômica não me permitia sequer hesitar. Tinha várias peças proibidas, e as que ainda não estavam sê-lo-iam certamente. Não me seria permitido prosseguir com minhas experiências teatrais, pois minha dramaturgia vivia do questionamento da realidade brasileira, e essa realidade era banida dos palcos, considerada subversiva em si mesma pelo regime militar... Minha geração de dramaturgos — a dos anos 60 — erguera a bandeira do teatro popular, que só teria sentido com a conquista de uma grande plateia popular, evidentemente. Um sonho impossível, o teatro se elitizava cada vez mais, falávamos para uma plateia a cada dia mais aburguesada, que insultávamos ao invés de conscientizar. Agora, ofereciam-me uma plateia verdadeiramente popular, muito além dos nossos sonhos. Não seria inteiramente contraditório virar-lhe as costas? Só porque era agora um autor famoso? (GOMES, 1998, p. 255).

<sup>29</sup> Outras peças foram escritas na época, mas não chegaram sequer a ter sua montagem e encenação liberadas pela censura, como *Vamos Soltar os Demônios*, de 1970, lançada em livro em 1972, mas montada pela primeira vez, com novo título e texto revisado, apenas em 1984. Cronologicamente, essa é a última peça escrita por Gomes para o teatro antes de sua ida para a televisão. O texto é uma crítica a supostas contradições presentes nas posturas de alguns intelectuais de esquerda.

Além da questão material, de ordem prática, a justificativa elaborada por Gomes para sua transferência é ideológica, relacionada à militância e exercício intelectual. Esse ingresso de artistas engajados na televisão – como Gomes, Lago, Vianna, Guarnieri ou Paulo Pontes e Lauro Cesar Muniz – pode ser mais bem entendido se articulado a outros dois processos ocorridos em paralelo: o de modernização da televisão, em especial da Rede Globo, e o de modernização conservadora estatal.

No início da década de 1970, a Rede Globo se firmava como a principal emissora de televisão do país (BOLAÑO, 2016). Sob o comando do publicitário e produtor executivo Walter Clark, estabeleceu um conjunto de práticas e diretrizes que mais tarde ficariam conhecidas como “Padrão Globo de Qualidade”. Inicialmente, o uso de novas tecnologias fez com que surgissem aprimoramentos que suprimiam as improvisações e erros, marcas das transmissões televisivas brasileiras iniciais (BORELLI; PRIOLLI, 2000).

Isso ocorreu com a introdução de elementos como o videoteipe. A ferramenta permitia gravar com antecedência o que ia ao ar, possibilitando certo grau de autonomia ao viabilizar a correção, a repetição e a estruturação de um acervo do que era exibido. O surgimento no mercado de câmeras mais leves e, por isso, mais fáceis de carregar, facilitou a gravação de cenas externas ao estúdio, oferecendo às produções um caráter mais dinâmico e naturalista.

As emissoras de televisão passam ainda a investir em treinamento e qualificação de seus profissionais, corrigindo e aprimorando os modelos trazidos do teatro, do rádio, da literatura e do cinema que não se ajustavam ao novo meio de comunicação. Começam a se consolidar também setores responsáveis pela cenografia, a maquiagem, os figurinos, a iluminação e a sonoplastia. Dessa forma, o processo de produção televisiva tornou-se mais elaborado e organizado, ganhando proporções industriais.

A Rede Globo realizou ainda uma inovação na forma como ocorriam as vendas de publicidade. Os programas deixam de contar com um patrocinador único e é estabelecido o sistema de vendas de espaços nos intervalos comerciais. Desse modo, a emissora aumentou sua lucratividade, o que possibilitou geração de capital para reverter em sua programação.

Além do caráter técnico e comercial, a empresa investiu na reformulação do conteúdo e rotina de exibição de seus programas. Criou uma sequência e periodicidade fixas para as atrações, ancorada na exibição diária de telenovelas intercaladas por telejornais entre 18 e 22 horas, conhecido como “horário nobre” da televisão brasileira, por ser a faixa com maior potencial de audiência. Munido dessa programação estável, o telespectador pôde então fazer da televisão um hábito, ajustável ao seu cotidiano.

Contratou ainda profissionais intelectualmente prestigiados, envolvidos com movimentos estéticos como o Cinema Novo, a MPB e o teatro engajado, entre os quais se destacavam os declaradamente comunistas, ligados ou não ao PCB. Essa teria sido uma tentativa de produzir e levar ao ar programas considerados mais “qualificados”, como o *Jornal Nacional*, o *Globo Repórter* e o *Fantástico* e atingir um novo tipo de público:

A partir de então, foram eliminados da grade de programação da emissora traços do mau gosto e do popularesco, que resultaram num perfil de produção mais ao gosto de uma classe média em ascensão diante do denominado milagre econômico vivido pelo país, naquele período” (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p. 85).

Assumindo o monopólio do mercado na década de 1970 e recebendo incentivos do governo, a Rede Globo vê o aparato estatal cancelar as licenças das suas principais concorrentes e pioneiras na instalação da televisão no Brasil. A TV Excelsior, em 1971, e a TV Tupi, em 1980, fecharam as portas após enfrentarem crises financeiras. Enquanto isso, a Rede Globo criou e consolidou a indústria cultural brasileira da televisão, com uma programação baseada em telenovelas, seu produto mais popular e lucrativo (ORTIZ, 2001).

Já a modernização proposta pelo Estado ocorreu em paralelo à intensa repressão às atividades culturais. Conforme mostrado por Renato Ortiz (2001), o mesmo aparato que censurava foi o que criou órgãos como o Instituto Nacional do Cinema em 1966, a Embrafilme em 1969, a Funarte em 1975 e o Ministério das Comunicações em 1967. Esse último instaurou uma tecnologia que permitia a constituição de redes nacionais de televisão, possibilitando exibições televisivas de qualidade técnica e amplo alcance, o que auxiliou as emissoras a superarem os já citados problemas técnicos iniciais.

A relação do governo com a televisão, especialmente com a Rede Globo, na década de 1970, passa a ser a de incentivo e investimento, que vinha acompanhado da censura. O Estado visava modelar o meio de comunicação aos seus interesses de propaganda, educação e representação do país e da identidade nacional. A retirada do ar de programas “popularescos”, tidos como “de mau gosto”, também teve influência estatal, pois o governo pressionava as emissoras a eliminarem produtos tidos como de “baixo nível cultural” de sua programação.

Era para atender a essa demanda que a emissora justificava a contratação de intelectuais de esquerda consagrados, criadores de produtos de qualidade, e acabava por, supostamente, protegê-los. O processo era tolerado pelo aparato repressor, uma vez que na televisão seu espaço de ação ideológica estaria controlado. Mas havia disputas entre esses produtores de conteúdos, o Estado e a própria empresa televisiva, uma vez que:

para artistas como Dias Gomes, a entrada na TV Globo não era vista como uma derrota do ideário comunista, da oposição, mas era uma forma de resistência por dentro do sistema, embora eles estivessem angariando públicos e consolidando o mercado televisivo (SACRAMENTO, 2012, p. 260).

Dias Gomes (1998) alegava ter visto a sua atuação na televisão como uma alternativa para continuar e ampliar o seu projeto iniciado no teatro. Para ele, a ação de intelectuais engajados poderia colaborar com o estabelecimento de uma real e genuína consciência política, denunciando os problemas do regime vigente.

Bastava para isso encontrar caminhos que permitissem driblar a vigilância e as demandas governamentais, como a linguagem alegórica experimental. Esse processo não poderia, no entanto, trazer prejuízos à empresa para a qual trabalhavam, nem em audiência e tampouco com o cancelamento de programas pela censura. Por esse motivo, precisava ser feito com alguma cautela.

Apesar disso, havia críticas de determinados grupos de intelectuais a esse movimento de migração, por considerarem a televisão um meio de comunicação alienante, desprezível e controlado pela Ditadura (SACRAMENTO, 2012). Ou seja, um espaço não autenticamente engajado. A condenação levava à desestabilização de certas redes de afetividades e colocava em jogo o engajamento e a consagração dos intelectuais que faziam a migração.

Sobre o assunto, o cineasta Glauber Rocha, um dos expoentes do Cinema Novo – movimento de cinema engajado e experimentalismo estético desenvolvido nos anos de 1960 (NAPOLITANO, 2001), declarou em 1979:

Os intelectuais próximos do Partido [Comunista], cujo nome calarei, uma vez que ele não é mais legal, se corromperam completamente. A maior parte dos atores, dos diretores, dos roteiristas etc. foram trabalhar na Globo, sob a ditadura do General Médici. Corromperam-se politicamente e igualmente no plano estético: um desastre. Venderam-se a Roberto Marinho por uma soma módica (ROCHA, em entrevista a HOLLANDA e PEREIRA, 1981).

Dias Gomes classificou esse tipo de colocação como preconceituosa e descabida (GOMES, 1995). O autor entendia a televisão como uma espécie de instrumento no qual ele precisava lidar com forças em específico e se adequar a elas ou burlá-las. Era assim que ele construía meios de realizar a crítica social e propor o interesse da população pela mudança.

Um documento produzido por Vianinha no início da década de 1960, e citado por Marcos Napolitano (2001), reforça e ajuda a legitimar a justificativa ideológica de Gomes para sua transição. O dramaturgo afirma: "Um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial sua massificação, sua industrialização [...]. Nenhum

movimento de cultura pode ser feito com um autor, um ator etc. É preciso massa, multidão" (MOSTAÇO, 1982, p. 58, citado por NAPOLITANO, 2001, p. 109).

O exposto indica que a comunicabilidade era um lugar de tensão dentro dos projetos intelectuais artísticos de esquerda nesse período e que a busca massiva por audiência passou a ser realmente uma estratégia adotada por alguns deles. A apreensão de intelectuais como Gomes e Vianinha converge com o exposto por Hobsbawm (1998) no que se refere ao engajamento enclausurado em si. Voltado para pares ou pequenos grupos, a produção intelectual engajada se tornaria esvaziada de sentido.

Esse processo de ampliação da comunicabilidade era uma via de mão dupla, pois, como visto, a Rede Globo, ao integrar esses intelectuais ao seu quadro de funcionários produtores de conteúdo, também pretendia “agradar” a uma plateia composta pela classe média, que consumia o que era produzido no cinema, na música e no teatro engajado do período. Dessa forma, a emissora não só melhoraria qualitativamente seu público, mas também aumentaria o número de telespectadores.

Gomes começou a escrever para a televisão, de maneira esporádica, ainda na década de 1950. A TV Tupi na época comprava programas avulsos e ele, com a sua anteriormente citada demissão da Rádio Clube Brasil em 1953, escrevia de maneira aleatória e sem preocupação com a qualidade, de forma a apenas obter o cachê pago e conseguir sobreviver financeiramente (SACRAMENTO, 2012).

O autor foi contratado pela Rede Globo em 1969 para escrever telenovelas, em meio ao conturbado momento político e profissional que vivia. O convite fora feito pelo então diretor de produção da emissora, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni. Gomes fazia assim, mais uma vez, uso de suas redes de sociabilidade, já que Boni fora seu estagiário quando ele dirigia a programação da Rádio Clube Brasil.

A Rede Globo havia acabado de rescindir contrato com a cubana Glória Magadan, que escrevia, produzia e supervisionava as telenovelas da emissora, entre 1965 e 1969. Responsável por iniciar o processo de organização das produções das telenovelas em escala industrial, Magadan levava ao ar tramas melodramáticas românticas de época (ORITZ; BORELLI; RAMOS, 1991). As histórias se passavam em cenários distantes e exóticos e recorrentemente eram inspiradas em grandes clássicos internacionais, como a ópera *Madame Butterfly* ou o romance *O Conde de Monte Cristo*.

Esse tipo de telenovela, com enredos totalmente distanciados da realidade do telespectador, ficaria conhecido no jargão televisivo como “tramas de capa e espada” e marcou a produção não apenas da Rede Globo, mas também das suas principais concorrentes e então

líderes de audiência, TV Tupi e TV Excelsior, até o fim da década de 1960. Além dos clássicos internacionais, eram comuns as adaptações de roteiros argentinos, mexicanos e cubanos, oriundos, sobretudo, do rádio.

Boni incumbiu Gomes de dar continuidade à produção de uma telenovela iniciada por Magadan e que se fosse cancelada traria grandes prejuízos à emissora (GOMES, 1998). Era *A Ponte dos Suspiros*, levada ao ar entre junho e novembro de 1969<sup>30</sup>. Baseada num romance homônimo do escritor francês Michel Zevaco, a trama se passava em Veneza, no ano de 1500, e tinha como pano de fundo a Inquisição e conspirações de caráter político<sup>31</sup>.

O filho do doge de Veneza, Rolando Candiano (Carlos Alberto) é traído por seu melhor amigo, capitão Altieiri (Jardel Filho), no dia em que se casaria com Leonor Dandolo (Yoná Magalhães). Apaixonado pela noiva do amigo, Altieri faz uma denúncia falsa à Inquisição contra ele: a de que Rolando seria um traidor da república. Após outras conspirações, o vilão consegue se casar com Leonor, é promovido a capitão-general e coloca um de seus cúmplices como doge, no lugar do pai de Rolando. A narrativa tem seu desenvolvimento quando o herói sai da prisão e articula-se para se vingar do inimigo.

Embora ainda marcada pelo modelo dramatúrgico de Magadan, com uma trama que se passava na Europa, no início do século XVI, Dias Gomes inseriu na telenovela referências e críticas à história e à realidade do Brasil. Isso pôde ser feito graças aos temas abordados, que envolviam tortura, delação e autoritarismo. Não rompia ainda, no entanto, com a estrutura melodramática romântica imposta pela cubana.

Todavia, com a saída de Magadan, a teledramaturgia da Rede Globo passou por um processo de renovação estética, que acompanhou a implantação de seu já citado “Padrão Globo de Qualidade”, (ORITZ; BORELLI; RAMOS, 1991) e do qual Dias Gomes participou. As tramas de capa e espada deram lugar a narrativas brasileiras, contemporâneas, com traços realísticos e que mostravam o cotidiano da vida e da modernização brasileira:

os canais de televisão que ainda importavam roteiros argentinos, mexicanos ou cubanos, descobrem uma maneira própria de fazer telenovela, deixando de lado as lacrimejantes produções latinas para reconstituir o gênero com uma perspectiva e técnicas próprias. As falas tornam-se coloquiais; os diálogos, soltos; desaparece o maniqueísmo; surge o herói sem qualidades, sujeito a erro e a acertos. Há, agora,

<sup>30</sup> Reafirmando a pertinência da discussão a respeito da categoria “consagração”, Gomes registra em sua autobiografia que, por sugestão de Walter Clarck, assinou a telenovela com o pseudônimo de Stela Calderón. A justificativa do diretor era que o texto não tinha relação direta com a obra do autor, o que poderia “manchar” sua reputação: “Achei engraçado e aceitei. Muitos acham que não quis de início assinar meu nome por puro preconceito. Isso não é verdade” (GOMES, 1998, p. 257).

<sup>31</sup> Todas as referências e informações a respeito de telenovelas e outros programas televisivos, salvo indicação específica contrária, foram obtidas em: TV GLOBO, 2003 e no *website Memória Globo* (<http://memoriaglobo.globo.com>, acessado em 20 de julho de 2017).

certa margem de improvisação, mais gravações externas, aumento do número de tomadas de cenas e das sequências, narração mais rápida (MATTELART, 1987, p. 31).

Com a grade horária de programação já estabelecida, Janete Clair escreve no horário das 20 horas – que se consolidaria como o horário de maior importância comercial da emissora – a telenovela *Véu de Noiva*, no ar entre 10 de junho de 1969 e 06 de junho de 1970. Passada no Rio de Janeiro, a produção conta a história de Andrea (Regina Duarte), noiva do pianista Luciano (Geraldo Del Rey), que mantém um caso com a irmã dela, Flor (Myriam Pérsia). Ao descobrir a traição no dia do casamento, Andrea rompe com o noivo e, posteriormente, envolve-se com o piloto de corridas Marcelo Montserrat (Cláudio Marzo).

Flor engravida de Luciano que, ao receber a notícia, a abandona. Por vergonha e medo de encarar o estigma social de ser mãe solteira, ela entrega a criança à irmã, a essa altura já casada com Marcelo. Futuramente, Flor também se casa, com um terceiro homem. O marido deseja ter filhos, mas a personagem descobre ter se tornado estéril. Diante da situação, ela resolve requerer de volta o filho dado a Andrea e as duas passam a pleitear a guarda da criança nos tribunais.

A disputa pelo bebê mobilizou o público e *Véu de Noiva* foi sucesso de audiência. Para aproximar a história da realidade contemporânea, Janete Clair inseriu a participação de personalidades famosas na telenovela, como Vinicius de Moraes e o cronista Carlinhos de Oliveira. Eram exibidas ainda sequências com lugares da moda, como bares e boates, e pontos turísticos famosos da paisagem do Rio de Janeiro.

Anunciada pela emissora como “a novela-verdade” em que “tudo acontece como na vida real”, é importante destacar que *Véu de Noiva* e as demais tramas que viriam depois dela, rompiam, de fato, com o modelo de Magadan. Porém, elas são fruto do mesmo grande formato do qual até mesmo as telenovelas mais singulares, como *Saramandaia*, fazem parte: a base realista mítica melodramática. Sobre o processo, Sacramento chama atenção:

A incorporação desses elementos não só reforçava a produção da verossimilhança em *Véu de Noiva*, mas a renovava como um produto teleficional: dava a aparência de novidade a um gênero já conhecido, consumido e desgastado. Também por isso, a emissora passou a investir nessa modernização. É oferecido ao “público popular” formas modernas de se contar melodramas (a trama central de *Véu de Noiva* é uma história de amor, com a disputa entre duas irmãs, uma boa e outra má), e ao “público culto”, que se estava querendo conquistar e que estava tendo o hábito de consumir produtos culturais realistas de esquerda seja no Cinema Novo, seja na MPB ou na “música de protesto”, seja no teatro nacional-popular (do CPC, Arena e Opinião), é disposto um produto tradicional, mas modernizado: a “novela-verdade” (SACRAMENTO, 2012, p. 250-251).

Enquanto sua esposa, que chegara à Rede Globo em 1967, escrevia seu primeiro grande sucesso no horário das 20, Dias Gomes emplacou duas telenovelas seguidas no horário seguinte, o das 22 horas: *Verão Vermelho* (1969) e *Assim na Terra Como no Céu* (1970), seguindo o mesmo modelo realista melodramático.

A primeira trama tinha como protagonistas um casal em crise, formado por Adriana (Dina Sfat) e Carlos (Jardel Filho), por meio do qual o autor discutiu o desquite e suas implicações. Esse era um assunto considerado delicado: o divórcio sequer era legalmente permitido no país, o que só aconteceria em 1977. A história se passava na Bahia e tinha como pano de fundo a cultura popular, como a capoeira e o candomblé, e os problemas sociais locais, como a má distribuição de terras.

Já a segunda telenovela trazia Francisco Cuoco no papel do padre Vítor, que abandonava o sacerdócio para viver um romance com Nívea (Renata Sorrah), abrindo espaço para que Gomes discutisse mais um assunto polêmico: a questão do celibato. A certa altura da história, Nívea é assassinada e o desenvolvimento da trama passa a girar em torno da busca de Vítor pelos culpados do crime. Chama ainda atenção o personagem coadjuvante Rodolfo Augusto (Ary Fontoura), um costureiro, que teria sido uma das primeiras representações de um homossexual na televisão.

É possível perceber que a produção de telenovelas da Rede Globo na segunda metade da década de 1960 tem dois momentos. O primeiro constituído de produções românticas melodramáticas, com personagens e cenários distantes (temporal e espacialmente), além de exóticos, notadamente marcado pela presença de Glória Magadan, autora da maioria das tramas exibidas e supervisora das demais.

A partir de 1969, tem-se uma renovação na linguagem e estética das tramas que acompanha o processo de modernização televisiva da emissora. Esse processo incluía a ida de dramaturgos engajados para o seu quadro de funcionários, dentre eles, Gomes, que auxiliou no desenvolvimento da nova linguagem, realista e contemporânea, mas ainda melodramática.

No novo cenário, todavia, foi Janete Clair que passou a ser a principal dramaturga da Rede Globo. Das 16 telenovelas exibidas no horário das 20 horas, desde *Véu de Noiva* até o fim da década de 1970, dez eram de sua autoria e foram escritas por ela, algumas consecutivamente. Ela é a responsável por fenômenos como *Selva de Pedra* (1972-73), a primeira e única telenovela a obter 100% de audiência em um capítulo, e *Irmãos Coragem* (1970-71), que popularizou o gênero entre o público masculino.

Janete Clair conduzia o horário das 20 horas, apresentando grandes melodramas realistas mais tradicionais, não necessariamente comprometidos com crítica e

experimentalismo. Ao mesmo tempo, Gomes tornou-se o principal teledramaturgo do horário das 22 horas, mais propício a esse tipo de experiência, como será visto a seguir. Da chegada de Dias Gomes à Rede Globo até uma interrupção da faixa das 22, no início de 1979, foram exibidas 15 produções, das quais sete são de sua autoria e foram escritas por ele.

Importante ressaltar que não foi a Rede Globo a primeira a realizar essas modificações na estrutura narrativa das telenovelas. Após algumas tentativas pontuais na TV Excelsior e na TV Tupi de romper com o modelo então vigente, foi ao ar *Beto Rockefeller*, de Braulio Predoso, entre 04 de novembro de 1968 e 30 de novembro de 1969, pela TV Tupi (SÉRGIO, 2010). A telenovela é geralmente apontada como marco inicial exitoso dessa transição (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991).

A narrativa seguia a mesma estrutura de novidades das telenovelas de Clair e Gomes na Rede Globo<sup>32</sup>. Na história, o público é apresentado ao vendedor de sapatos Beto (Luis Gustavo), um rapaz suburbano que mora com a família no bairro de Pinheiros, em São Paulo, e tem uma namorada de infância, sua vizinha Cida (Ana Rosa). O personagem, porém, leva uma vida secreta. Com perspicácia e malandragem, ele se passa por “Beto Rockefeller”, parente de um magnata americano, e se insere nas rodas da alta sociedade paulistana.

A trama se desenvolve a partir do esforço de Beto para sair das situações ocasionadas por sua vida dupla e para manter sua mentira. Ao mesmo tempo, o protagonista fica dividido entre o amor de Cida e de Lu (Débora Duarte), uma jovem milionária que ele conhece enquanto circula disfarçado pelas festas do mundo dos ricos.

Curiosamente, Gomes, em sua autobiografia, relata que o sucesso da trama de Pedroso não influenciou o grupo responsável pela mudança na Rede Globo. Essa parece ser mais uma de suas tentativas de afirmar a originalidade daquilo que fora produzido por ele e pelo grupo de artistas do qual agora ele fazia parte na televisão. Como tem sido mostrado, isso é algo recorrente no discurso do autor:

Beto Rockefeller não teve nada a ver com as reformulações que ocorreram na Globo no final dos anos 60. Não vi essa novela, nem minha mulher Janete, nem o Daniel Filho, que era diretor de produção da Globo – e essas eram as três pessoas que se tornariam figuras-chaves das novelas da emissora no início de 1970. A mudança de temática nas telenovelas da Globo começou com a saída da Glória Magadan. Para Janete, as tramas deveriam passar em países exóticos, como Espanha e Caribe, porque dona Glória a obrigava a fazer isso. Com sua saída, derrubou-se esse

<sup>32</sup> No campo da já citada mudança comercial da empresa, a produção de telenovelas contemporâneas possibilitou ainda que fosse feita a venda e inserção de merchandising dentro das tramas, além dos anúncios nos intervalos. As histórias passam a mostrar personagens utilizando e falando a respeito de uma infinidade de produtos. Isso diversificou mais ainda as possibilidades de lucro da emissora. O processo, contudo, não era uma novidade trazida pela Rede Globo, a TV Tupi já o utilizara em *Beto Rockefeller*: quando de ressaca, o personagem de Luís Gustavo não hesitava em recorrer ao medicamento *Engov*.

empecilho e começamos a fazer novelas ambientadas no Brasil. Logo após seu desligamento da Globo, fiz *Verão Vermelho* e, ao mesmo tempo, Janete escreveu *Véu de Noiva*. Ela queria fazer isso bem antes, mas Glória resistia, não deixava. Então, a temática brasileira começou não por determinação da Globo ou por ter havido a novela *Beto Rockfeller*, que agradou muito, mas foi um fenômeno isolado em São Paulo. Claro que sabíamos do sucesso dessa novela, mas ficou apenas nisso (GOMES, 1998, p. 88).

Todavia, é importante identificar elementos, relações e agentes envolvidos na constituição de uma trajetória e projeto intelectual, como feito até agora. Isso possibilita desconstruir possíveis ideais de “genialidade” e “talento natural”, imputados à figura do intelectual. Mesmo que ele negue, a sua produção é antecédida, se opõe ou dialoga com a de outros sujeitos, em outros espaços e, eventualmente, com outros objetivos.

### 3.3 ESPECIFICIDADES DA ATUAÇÃO DE GOMES NA TELEVISÃO ANTES E DEPOIS DE *SARAMANDAIA*

Durante a década de 1970, todas as tramas de Gomes foram exibidas pela TV Globo no horário das 22 horas, considerado um horário experimental (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991). Sendo uma faixa de menor audiência e importância comercial, tinha maior classificação etária (16 anos) e recebia da Censura Federal um tratamento um pouco menos rígido.

O horário das 22 horas possibilitava a autores anteriormente ligados ao cinema e ao teatro engajado, como Walter George Dust, Bráulio Pedrosa<sup>33</sup> e o próprio Dias Gomes, desenvolverem tramas que representavam e denunciavam características da realidade do país. Assuntos considerados mais polêmicos eram discutidos e os autores recorriam ao experimentalismo para driblar a censura, ao mesmo tempo em que criavam novas linguagens para a telenovela e para a televisão de maneira geral.

Gomes declaradamente adaptou para a televisão várias de suas peças de teatro, inclusive as censuradas (GOMES, 1995). O processo tem início na quarta produção a ir ao ar assinada por ele, *Bandeira 2*, exibida entre 28 de outubro de 1971 e 15 de julho de 1972. A trama se passa no bairro de Ramos, subúrbio carioca marcado por uma guerra pelo controle do jogo do bicho entre Tucão (Paulo Gracindo) e Jovelino Sabonete (Felipe Carone).

Essa realidade se opunha ao modelo de modernidade e progresso defendido ideologicamente pelos militares, e que deveria ser representado na televisão pelas telenovelas (SODRÉ, 2001). Entre os dois bicheiros estava Noeli (Marília Pêra), porta-bandeira da escola de samba do bairro, que, desquitada, sofre preconceito pela sua condição e também por ser motorista de taxi. Ela acaba por despertar o interesse amoroso de Tucão e Jovelino.

A telenovela, como o nome sugere, era para ser centrada na figura da taxista, mas as disputas entre Jovelino e Tucão, e especialmente a figura do segundo personagem, chamaram mais atenção do público, o que fez com que o autor mudasse o eixo da história. Há que se destacar ainda a presença de um núcleo coadjuvante de personagens migrantes nordestinos que, sem terem onde morar, ocupam a garagem do prédio em que vive Noeli.

Em *Bandeira 2*, Gomes reuniu elementos e personagens de duas de suas peças de teatro: a já citada *Dr. Getúlio, sua Vida e sua Glória*, de onde saíram os núcleos ligados à escola de samba e ao jogo do bicho, e *A Invasão*, de 1962. A segunda era baseada no desmonte real da Favela do Esqueleto, e narrava a tomada de um prédio abandonado por um grupo de retirantes nordestinos ex-moradores da favela. O texto trata das desigualdades sociais e condições de vida e moradia precárias para os mais pobres nas cidades grandes.

Embora Tucão seja um protagonista acidental pouco ortodoxo, por ser um anti-herói, aspectos melodramáticos e folhetinescos se faziam presentes na história de outras formas. Como na disputa por Noemi, que não corresponde a nenhum dos dois bicheiros e se envolve com o filho introspectivo de Tucão, Zelito (José Wilker). Da mesma forma, estabelecia-se uma relação de amor impossível quando Thaís (Elizângela), filha caçula de Tucão, e Márcio (Stepan Nercessian), filho de Jovelino, a despeito da rivalidade dos pais, se apaixonavam.

Todavia, com *Bandeira 2*, Gomes parece se distanciar um pouco mais do modelo de *Ponte dos Suspiros*, no qual o melodrama sobrepujava a presença da crítica social. Do mesmo modo, esse mecanismo de paulatino distanciamento esteve presente nas duas telenovelas realistas de Gomes exibidas até então. Em *Bandeira 2* abriu-se espaço para uma discussão da realidade nacional um pouco mais consistente, a partir de uma representação específica dela: o universo violento dos bicheiros do subúrbio carioca.

---

<sup>33</sup> Pedroso chegou à Rede Globo em 1971, escrevendo no horário das 22 horas a telenovela *O Cafona*. Nesse período, o fluxo de profissionais – notadamente atores, autores e diretores – vindos da TV Tupi para a Rede Globo era grande. Isso ocorria dadas as melhores condições de trabalho e salários na emissora que então crescia, em detrimento à Tupi, que já apresentava sinais de crise. Não raro, esses profissionais vinham anteriormente da produção engajada em outros meios. Como no caso de Pedroso, que era primeiramente ligado ao cinema, transferiu-se para a TV Tupi em meados dos anos de 1960 e só então para a Rede Globo, no início dos anos de 1970 (SÉRGIO, 2010).

O modelo com o qual Gomes tentava romper era também o que marcava as produções levadas ao ar às 20 horas, em especial as tramas de Janete Clair. A discussão e crítica social, quando presentes, são quase sempre suplantadas por elementos como os amores impossíveis, as relações familiares conturbadas e uma separação clara entre o bem e o mal.

O funcionamento das novelas de Clair não é apenas uma questão de estilo da autora, mas também das demandas e constrangimentos comerciais e políticos aos quais o horário estava submetido, como se tem mostrado. Esse maior enquadramento não evitou, contudo, que ela eventualmente enfrentasse problemas com a Censura Federal.

Sobre a relação do governo com a televisão durante a Ditadura Civil Militar, alguns autores, como o historiador Carlos Fico (1997) e os sociólogos Renato Ortiz (1994) e Muniz Sodré (2001), estabelecem uma análise que privilegia pensar a ação do aparato governamental sob os meios de comunicação. Sodré, por exemplo, considera que o modelo melodramático estabelecido nas telenovelas representa uma sociedade na qual as tensões sociais são resolvidas premiando os bons e castigando os maus, de maneira maniqueísta.

De fato, como visto na seção anterior, essas são marcas do gênero narrativo televisivo. Sob este prisma, esse modelo não deixaria espaço para o estabelecimento de nenhuma crítica ou reflexão mais sólida. Ele obedecia a uma adequação ideológica da televisão e do gênero telenovela às já citadas demandas governamentais, que podiam variar, de acordo com as conjunturas, conforme mostrado por Paula Regina Siega (2007).

De maneira geral, no início da década, as telenovelas realizavam uma representação otimista de um país moderno, da integração territorial e do “milagre econômico”, com tramas que recorrentemente tratavam da ascensão social. Num segundo momento, as temáticas parecem girar em torno da necessidade de representar uma sociedade já estável, desenvolvida, na qual os subúrbios e seus moradores assumem uma perspectiva caricata e negativa. A ideia de brasileiro que se adapta às transformações torna-se recorrente e prepararia as massas para a recessão que já dava sinais em meados dos anos de 1970.

A ditadura civil militar brasileira construía e propagava de si uma imagem de ser feita pelos e para os jovens, ainda que, na prática, isso fosse apenas uma ilusão. As telenovelas representavam uma integração entre a juventude e o regime, por meio de histórias que contavam a vitória do moderno sob as velhas instituições, sobretudo nas tramas passadas no meio rural e no interior do país, como a já citada *Irmãos Coragem e Escalada* (1975), de Lauro Cesar Muniz.

Em 1971, a Rede Globo inaugurou o horário das telenovelas das 18 horas, declaradamente dedicado a tramas de caráter educativo, atendendo, em parte, a uma demanda

governamental. A primeira história levada ao ar foi *Meu Pedacinho de Chão*, de Benedito Ruy Barbosa, exibida simultaneamente na estatal TV Cultura.

Ambientada no interior de São Paulo, a telenovela narra o cotidiano de uma professora do Mobral, Juliana (Renée de Vielmond). Em suas aulas eram discutidos temas como vacinação, saneamento básico e hábitos de higiene, de forma que, ao mesmo tempo em que educava, o governo divulgava as transformações que estaria realizando no mundo rural. O grande vilão da história é o Coronel Epaminondas (Castro Gonzaga), latifundiário retrógrado e autoritário, que se opõe à instalação e depois ao funcionamento da escola.

O horário das 18 horas, durante toda a década de 1970, foi marcado ainda pela exibição de tramas que eram adaptações de romances da literatura, sobretudo nacional. Essa estratégia também pode ser lida como uma tentativa de “educar” a população. Como exemplo, Gilberto Braga adaptou *Helena* (1975), de Machado de Assis e *Senhora* (1975) e *A Escrava Isaura* (1976-77), de José de Alencar; e coube a Marcos Rey a adaptação de *A Moreninha* (1975-76), de Joaquim Manoel Macedo.

O que se defende aqui, entretanto, é que essa relação entre produtores culturais, mídia e poder público é um pouco mais imbricada. Ela se desenvolve num campo de negociação entre as demandas do aparato governamental, as mercadológicas e as dos intelectuais criadores. Esses últimos, agentes históricos ativos e dotados de intencionalidades. Eles desenvolveram ferramentas para lidar com as demais forças e constrangimentos e colocar em prática seus objetivos.

A adaptação de peças que foram censuradas para a televisão, “ludibriando” os censores, era uma das estratégias de Gomes. Mas nem sempre esse processo deu certo, como no caso de *Roque Santeiro*. A trama começou a ser escrita e produzida em 1975 e seria a primeira de Dias Gomes exibida no horário das 20 horas. Porém, com 30 capítulos já gravados e a poucos dias da estreia, seu lançamento foi cancelado, por determinação da Censura Federal. Segundo Gomes (1998), os censores teriam descoberto que a telenovela era uma adaptação de uma peça de teatro sua censurada, *O Berço do Herói*, de 1965.

*Roque Santeiro* e *O Berço do Herói* lidam com os mesmos temas: a fabricação de falsos mártires e a exploração política e comercial da fé popular. Na telenovela, toda a dinâmica econômica e cultural da cidade de Asa Branca, no interior da Bahia, funciona a partir do aproveitamento abusivo da imagem de Roque Santeiro (Francisco Cuoco). Ele foi um coroinha e artesão de santos de barro, que teria morrido como mártir, defendendo a cidade de um sanguinário bandido.

A partir disso, Roque passa a ser adorado como santo e diversos milagres lhe são atribuídos. Porém, 17 anos depois, ele retorna a cidade, revelando que tudo não passou de uma farsa, o que coloca em risco os interesses daqueles que vivem da exploração do falso mito. Roque envolve-se ainda num triângulo amoroso com Porcina (Betty Faria), uma mulher que ganhou prestígio e fez riqueza em Asa Branca fingindo ser viúva dele, e Sinhozinho Malta (Lima Duarte), amante de Porcina, fazendeiro e chefe político local.

Já na peça de teatro, o protagonista é Jorge, um estudante de direito que serve à Força Expedicionária Brasileira durante a Segunda Guerra Mundial. Ao fim da guerra, é relatado pelo exército que ele morreu de forma heroica durante um combate, tornando-se, dessa forma, um mártir local.

Sua cidade natal muda de nome para “Cabo Jorge” e passa a se desenvolver em torno da figura do mito, explorando – assim como no caso de Asa Branca – o turismo e o comércio de relíquias religiosas. A ação da peça passa-se 15 anos depois, quando Jorge, vivo, retorna à cidade e revela que, na verdade, desertou. Passando de mártir a covarde, o retorno do personagem, do mesmo modo que o de Roque, desestabiliza as dinâmicas sociais, políticas e econômicas estabelecidas.

A peça teria sido proibida na noite de estreia, pessoalmente pelo então governador da Guanabara, Carlos Lacerda, mesmo depois de aprovada pelo Departamento de Censura. Segundo Gomes (1998), em conversa com alguns atores que tentavam a liberação do espetáculo, Lacerda teria dito que, ao contrário de Nelson Rodrigues, que era “só pornográfico”, Dias Gomes era pior. Era “também subversivo” (GOMES, 1998, p. 262-263).

Além da relação com a peça já censurada, encarada provavelmente como um ato de “desobediência”, a proibição de *Roque Santeiro* em 1975 pode ser lida como uma não habilitação do autor ao horário das 20 horas por parte do aparato governamental. Como frisado, a essa altura, o caráter crítico de suas obras já começava a se sobrepor aos elementos melodramáticos românticos<sup>34</sup>.

A escolhida para escrever às pressas uma trama que substituísse a cancelada, foi, não por acaso, Janete Clair. A autora dominava melhor as regras de funcionamento da faixa e já havia mostrado antes versatilidade em lidar com as exigências da censura. Enquanto a nova trama era criada e produzida, a Rede Globo levou ao ar um compacto de *Selva de Pedra*, também da autoria dela.

---

<sup>34</sup> *Roque Santeiro* foi produzida e levada ao ar em 1985, com novo elenco e direção e escrita em parceria com Agnaldo Silva e Marcílio Moraes, marcando finalmente a estreia de Gomes no horário das 20 horas.

Aproveitando quase todo o elenco de *Roque Santeiro*, foi ao ar, entre 1975 e 1976, *Pecado Capital*, contendo talvez a crítica social mais contundente em uma telenovela de Clair. A história narra os dilemas de Carlão (Francisco Cuoco), um taxista bronco morador do Méier, subúrbio carioca, que encontra uma mala de dinheiro roubado em seu taxi e vive o drama de consciência de devolver ou ficar com o montante.

Machista e ciumento, Carlão é noivo de Lucinha (Betty Faria), uma operária que sonha em ser modelo, o que é vetado por ele. Isso tumultua a relação apaixonada dos dois. Salviano Lisboa (Lima Duarte) é um viúvo e dono da fábrica onde Lucinha trabalha e se apaixona por ela, depois que a moça é escolhida num concurso para estrelar uma campanha publicitária. Estabelece-se, dessa forma, o principal triângulo amoroso da trama.

Circulando em meios mais sofisticados, Lucinha termina se afastando do noivo e se envolvendo com Salviano, um homem mais velho e de personalidade doce e gentil, oposta a de Carlão. O taxista julga ter sido trocado porque o rival é rico e resolve usar o dinheiro roubado para ascender socialmente e reconquistar a noiva, mas seus planos não funcionam. Arrependido, volta atrás, recupera o dinheiro gasto e decide entregar a quantia à polícia.

A autora subverteu a estrutura básica das telenovelas ao construir um mocinho anti-herói e matá-lo no último capítulo<sup>35</sup>: Carlão é assassinado a tiros, disparados por um dos bandidos com o qual acabou envolvido por causa do dinheiro roubado. Todavia, os elementos típicos do gênero estavam todos lá: um milionário que se apaixona pela mocinha sonhadora e pobre, uma mulher que, por amor, se envolve em um assalto a banco e a filha rebelde que não aceita o novo relacionamento do pai com uma mulher mais nova, por exemplo.

A Rede Globo voltaria a sofrer com a proibição integral de uma obra já em fase de produção no ano seguinte. A telenovela era *Despedida de Casado*, de Walter George Dust, e deveria substituir *Saramandaia* no horário das 22, no início de 1977. O enredo era sobre uma mulher recém-separada aproveitando as liberdades da vida de solteira, e foi considerado pela censura um atentado aos bons costumes. O texto havia sido liberado, mas, quando os censores viram os 20 primeiros capítulos gravados, mudaram de ideia.

---

<sup>35</sup> Dentro da perspectiva que privilegia a ação do governo em detrimento às intencionalidades intelectuais dos autores, Muniz Sodré vê a morte de Carlão como moralista, na qual o personagem é castigado por seu comportamento: “toda a boa sorte de Carlão não o leva para a frente, porque ele não tinha educação: lidava com o dinheiro em bases ultrapassadas, não tinha condições intelectuais para tornar-se um empresário moderno e ainda por cima era devoto de uma religião de classe pobre. Termina assassinado num canteiro de obras de modernização da cidade – do metrô” (SODRÉ, 2011, p. 112). Daniel Filho tem outra versão para a história, na qual matar o galã protagonista teria sido uma opção estética: na sinopse original, *Pecado Capital* terminava com Carlão devolvendo o dinheiro e reatando com a noiva. Mas ficou difícil para Janete Clair separar o casal formado por Lucinha e Salviano, que agradava ao público. Filho, diretor da novela, sugeriu à Janete então um fim trágico, de forma a subverter o gênero e surpreender a audiência.

A emissora repetiu o mesmo procedimento que adotou em *Roque Santeiro*, mas não acionou outro autor, sendo o próprio Dust o responsável por criar em tempo recorde uma nova sinopse. Enquanto isso, o compacto levado ao ar dessa vez foi de *O Bem Amado*. Em 27 de junho de 1977 estreava *Nina*, história passada nos anos de 1920, de protagonista homônima, vivida por Regina Duarte. A personagem era uma professora com ideias progressistas que trabalhava em um colégio tradicional, o que se tornava a base de todo o conflito dramático.

Esses dois casos de censura total de uma telenovela são os únicos conhecidos e não parecem ter sido o procedimento padrão da época. Como já dito, havia um espaço de negociação entre as redes de televisão e o aparato governamental repressor. Esse último optava sempre por alterar ou suprimir partes em vez de vetar integralmente um programa. O mecanismo obrigava os produtores culturais e as emissoras de televisão a buscarem de maneira permanente arranjos e adequações.

Além disso, segundo Fico (1997), os militares eram cautelosos com a abordagem autoritária, pois não queriam causar uma aversão social ao regime, e optavam por uma interpelação por vezes informal. Ao não censurar obras em sua totalidade, o poder governamental assumia um papel de complacência, permitindo a criação e exibição desses programas após se submeterem a ajustes.

A bibliografia refletindo a respeito da censura e demonstrando seus mecanismos de funcionamento durante a Ditadura civil militar no Brasil é extensa e bastante profícua. Como exemplo, têm-se os trabalhos de Beatriz Kushnir (2004), Iminá Simões (2000) e Nahuel Ribke (2013). Porém, assim como no caso da instrumentalização da televisão pela propaganda militar, o que está em jogo aqui é mostrar que os produtores intelectuais constantemente buscavam caminhos para lidar com essa censura, de maneira ativa.

Dias Gomes, especificamente, alegava ter desenvolvido algumas técnicas para se relacionar com os censores, uma vez que se recusava a se autocensurar. Ou seja, ele não deixava de escrever cenas por julgar que elas seriam alteradas ou cortadas pelos funcionários do governo (GOMES, 1995).

O autor afirma que tinha por hábito inserir diálogos ou cenas já censuradas em capítulos posteriores, uma vez que, segundo ele, os grupos de censores que avaliavam a telenovela mudavam ao longo de sua exibição. Outra técnica é chamada pelo autor de “boi de piranha”: consistia em intencionalmente escrever uma cena para ser cortada e conseguir que o que realmente lhe interessava que fosse ao ar, passasse despercebido ou fosse liberado pelos censores após negociação.

Esse processo nem sempre se dava de maneira fácil. O autor registra a dificuldade em compreender os critérios utilizados para cortes e, por consequência, em lidar com eles, com um caso ocorrido em *Saramandaia*:

Porque [o critério] mudava [...] às vezes, era a influência da mulher do general, que falou contra isso ou contra aquilo [...] É muito difícil ter um código. Uma vez [...] um chefe de censura [...] havia censurado uma novela minha, *Saramandaia*; ele havia cortado várias cenas, a novela estava quase que impraticável de tanto corte. E havia um corte em uma cena que eu não conseguia detectar a razão do corte, não tinha nenhum problema político, não tinha nenhum problema moral, não tinha nada. [...] Aí então eu disse a ele: “olha, vamos supor que eu queira, de hoje em diante, ser um bom moço e queira escrever para não ser proibido. Então eu preciso ter critérios, por exemplo, entender porque vocês cortam. Esta cena aqui, por exemplo. Me explica qual foi o critério para cortar essa cena, porque eu não consigo entender”. Aí o chefe da censura leu e disse: “É, realmente eu não sei... Quem foi que censurou?” [risos] Aí mandou chamar o censor: “Foi você que cortou essa cena”? Ele leu e disse: “Ah, foi sim”. “Então me explica por que, porque eu não entendo. É uma cena que não tem nada”. Ele deu uma risadinha e disse: “Aí não tem nada, mas o que você estava pensando quando escreveu isso é que é o problema”. [risos] O cara leu o pensamento... (GOMES, 1995, entrevista ao programa *Roda Viva*).

Gomes se definiu, várias vezes, como um autor acostumado a lidar com a censura, com a qual ele precisou aprender a trabalhar ainda muito cedo (MATTOS, 2004). Na televisão, durante a década de 1970, marcada por produções televisivas realistas – padrão que o próprio Gomes ajudara a implantar na Rede Globo – ele recorreria ainda a outro mecanismo que se mostrou bastante eficaz: a implosão do realismo.

É válido lembrar que Dias Gomes já havia experimentado esse tipo de mistura no teatro e que, ao mesmo tempo em que driblava a censura, experimentava novas linguagens para o gênero televisivo, uma demanda do horário das 22 horas. Os dois objetivos são, portanto, dadas as circunstâncias, indissociáveis e se relacionam com a possibilidade de execução do seu projeto de crítica e conscientização social por meio da cultura.

O desenvolvimento do binômio “crítica social – experimentalismo estético” por Gomes na televisão é anterior à *Saramandaia*. Antes dessa telenovela, o autor assinou outras duas de igual relevância, na sequência de *Bandeira 2* e antes da censura de *Roque Santeiro: O Bem Amado*, de 1973 e *O Espigão*, de 1974.

As tramas possuem base realista, mas com a presença de situações ou personagens insólitos, ainda que de maneira pontual. Ao adentrar profundamente no universo do maravilhoso, do absurdo e do grotesco em *Saramandaia*, Gomes já vinha, portanto, de alguma maneira, apresentando a linguagem ao seu público, não sendo a telenovela um projeto de total ruptura nesse sentido.

Ao mesmo tempo em que ele, na década de 1970, outros autores também faziam tentativas de inovação estética e de linguagem em telenovelas, eventualmente atrelada ao engajamento político e social, como no caso de Dias Gomes. Recorriam a outras estratégias, que podiam ou não tangenciar a fuga ao realismo. Como exemplo do segundo caso, no horário das 22 horas, a história de *O Rebu* (1974-75), de Bráulio Pedroso.

Embora realista, a trama de 112 capítulos se desenvolvia em 24 horas e narrava a investigação de um assassinato ocorrido em uma festa, na noite anterior, e do qual todos os convidados eram suspeitos. Em paralelo às investigações, era exibido um imbricado conjunto de *flashbacks*<sup>36</sup> contendo passagens da festa e da vida pregressa dos personagens.

O experimentalismo foi tentado também fora do horário das 22, notadamente por Lauro César Muniz, que se revezava com Janete Clair no horário das 20 horas. *O Casarão*, de 1976, se passava em três temporalidades simultâneas, com atores diferentes interpretando os mesmos personagens em cada uma delas. No ano seguinte, *Espelho Mágico* apresentava ao público a metalinguagem, com uma trama que contava a história de atores e outros profissionais que trabalhavam na produção de uma telenovela, “Coquetel de Amor”.

Mas o caso mais emblemático, por unir engajamento, experimentalismo e subversão do realismo, foi ao ar no horário das 22 horas, quatro anos antes de *Saramandaia*. Em 1972, Bráulio Pedroso criou e escreveu *O Bofe*. Nessa telenovela o autor recorreu à ironia e à derrisão para subverter e satirizar a sociedade e a própria estrutura do gênero.

Os protagonistas eram os amigos Dorival e Demétrius, dois mecânicos rústicos, interpretados respectivamente por Jardel Filho e Claudio Marzo. Galãs da época, eles se apresentavam numa caracterização não convencional: sujos, mal educados e trapaceiros. Um deles era alvo romântico de uma velha polonesa caricata, interpretada por Ziembinski, travestido de mulher. A crítica social se expressava ainda em *O Bofe* por meio do absurdo: em uma das tramas, Bandeira (José Wilker), um hippie revoltado com as desigualdades sociais, se passava por decorador para destruir apartamentos de pessoas ricas.

O enredo experimental de Pedroso, segundo o próprio (SÉRGIO, 2010), não agradou à audiência. Ele foi substituído na escrita da telenovela por Lauro César Muniz, que moderou o tom satírico da trama<sup>37</sup>. O registro, em todo caso, é importante para reforçar que *Saramandaia* e o próprio projeto de Gomes não são fenômenos isolados, nem mesmo dentro da própria

---

<sup>36</sup> *Flashback* é um recurso narrativo no qual a sequência cronológica de eventos é interrompida pela inserção de eventos ocorridos anteriormente. É geralmente usado com moderação pela televisão, que privilegia, como visto, a lógica linear e simplificada dos acontecimentos (NOGUEIRA, 2002).

televisão. Seu grande ganho talvez seja a forma como a telenovela experimenta: misturando e subvertendo referências estéticas diversas que fogem àquilo entendido como realista.

Interessante notar-se que foi apenas um ano depois de *O Bofe* que Gomes levou ao ar um de seus maiores sucessos (GOMES, 1998), *O Bem Amado*, no qual, como já exposto, o autor flertava com narrativas insólitas. A trama é baseada na peça *Odorico, Bem Amado ou Uma Obra do Governo*, escrita em 1962, publicada em uma revista em 1963 e encenada pela primeira vez em 1969.

A história da telenovela gira em torno de Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo), prefeito de Sucupira, corrupto e demagogo, mas adorado pelo povo. Ele tem como principal promessa de campanha e posterior objetivo de governo a construção do primeiro cemitério da cidade. Mas o tempo passa e ninguém falece. Odorico resolve então recorrer a artifícios absurdos para que alguém morra e sua obra seja inaugurada. E todos, de maneira igualmente absurda, falham. O principal estratagema do prefeito é trazer de volta à Sucupira o temido matador Zeca Diabo<sup>38</sup> (Lima Duarte).

Contudo, para surpresa de Odorico, o bandido retorna redimido, devoto de “Padim” Cícero e com um único objetivo: realizar o sonho de se tornar protético. O prefeito passa então a arquitetar uma série de situações que induzissem Zeca Diabo a cometer algum assassinato. No último capítulo, ironicamente, é Odorico quem termina morto por Zeca Diabo e, finalmente, tem-se a inauguração do cemitério.

Há ainda na telenovela, assim como posteriormente em *Saramandaia*, mas com menor destaque, um personagem que deseja literalmente voar: Zelão das Asas, vivido por Milton Gonçalves. *O Bem-Amado* foi a primeira telenovela brasileira exibida totalmente em cores. Sucesso de audiência, transformou-se num seriado exibido pela Rede Globo e escrito pelo próprio Gomes, entre 1980 e 1984<sup>39</sup>.

Dias Gomes recorreu a um tipo de humor e metáforas um pouco menos ácidas que os de Pedroso e sem propriamente subverter a estrutura melodramática básica do gênero – algo que também não foi feito por *Saramandaia*, cabe salientar. Dessa forma, ele talvez tenha apresentado uma narrativa relativamente mais palatável ao público, antes de adentrar de vez e sem pudores nesse universo, três anos depois.

---

<sup>37</sup> A mudança provocada por Muniz no destino de alguns personagens não agradou a alguns atores, como José Wilker, que solicitou desligamento da trama. Na telenovela, o personagem teve um desfecho absurdo, tal qual sua trajetória: morreu de tanto rir ao ouvir uma piada.

<sup>38</sup> Zeca Diabo é o protagonista de outra peça de Gomes, homônima, de 1944. Nela, o personagem é um cangaceiro que luta por justiça social.

<sup>39</sup> O seriado era protagonizado, assim como a telenovela, por Odorico Paraguaçu que, no primeiro episódio, ressuscitava de seu caixão.

Já *O Espigão*, exibida entre 1º de abril e 1º de novembro de 1974, tinha como pano de fundo uma discussão até então inédita na teledramaturgia brasileira (SACRAMENTO, 2012). Abordava questões ligadas ao meio ambiente, poluição, especulação imobiliária e qualidade de vida nas grandes cidades.

A trama é estruturada no conflito entre o empresário megalomaniaco Lauro Fontana (Milton Moraes) e os irmãos Camará. O empresário deseja construir um empreendimento, um “espigão”, em uma grande área arborizada onde vivem os irmãos, que, diante de um desejo do falecido pai, não se dispõem a vender a propriedade.

Igor Sacramento (2012) chama atenção para a presença de personagens e situações insólitas e absurdas na trama, de maneira já um pouco maior que na telenovela anterior de Gomes, *O Bem Amado*:

há um homem que corta o cabelo das mulheres que deseja sexualmente (Baltazar), há outro que vive acompanhado no quintal de sua própria casa (Carlinhos), há outro que, apesar de acumular muitas namoradas, apenas consegue o orgasmo se houve o badalar de sinos (Marcito), há uma que, apesar de costumar sair pela rua para flertar com estranhos, tem ataques de pânico quando eles se aproximam e, por isso, mantém-se virgem (Tina), há uma que morre depois de atingida por um coco do coqueiro plantado pelo seu próprio pai e que tanto queria proteger da destruição (Urânia) (SACRAMENTO, 2012, p. 320).

Portanto, com essas duas telenovelas, Gomes incorporou mais um elemento às suas produções televisivas, além da crítica social e a inspiração em suas próprias peças: o experimentalismo estético, misturando a realismo a outros tipos de linguagem. É perceptível ainda em *O Bem-Amado* e *O Espigão*, a permanência do uso recorrente de elementos melodramáticos, como romances impossíveis e conflitos amorosos.

Porém, como aqui mostrado, a base melodramática em Gomes não se sobrepunha à crítica, sobretudo a partir de *Bandeira 2*. O desenvolvimento e a resolução dos conflitos são menos estabelecidos na dicotomia entre o bem e o mal do que nas novelas românticas melodramáticas, como as de Janete Clair.

Os personagens apresentados – mesmos os mais amados pelo público – não raramente são ambíguos e Gomes não hesitava em matá-los ou em criar para eles finais que não fossem felizes, apaziguadores e justos<sup>40</sup>. Importante salientar que essa diferenciação das telenovelas de Gomes foi, em algumas ocasiões, defendida por ele mesmo e também pela crítica

---

<sup>40</sup> Ismail Xavier chama atenção para o fato de que, nem sempre desfechos sem finais felizes, com o triunfo ou a impunidade dos vilões, representam uma estrutura de caráter mais realista e menos melodramático. Esse tipo de recurso tem se tornado mais frequente na televisão, mas não implica diretamente em rompimento com a base melodramática. O autor afirma: “Se o bem triunfante sugeria a tranquilidade sob uma figura protetora, o mal triunfante pode também confortar, notadamente quando se encarna numa figura de bode expiatório cuja culpa nos purifica, pois ela reúne em si todos os sinais da iniquidade” (XAVIER, 2000, p. 88).

especializada, que colocava o autor e suas telenovelas num outro patamar, diferente do de sua esposa e colega de ofício. (SACRAMENTO, 2012).

Nesse sentido, é interessante notar novamente aquilo que seria a função primordial da telenovela. Comprometida com lógicas mercadológicas de venda, expressas sobretudo em índices de audiência, o produto não pretende formar intelectuais, mas sim, em primeiro lugar, cativar o público. Ao negociar com a forma já estabelecida de se fazer telenovelas, Gomes criou personagens e histórias capazes de manter o interesse dos telespectadores.

O que se pretende mostrar é que há um equilíbrio, no qual Gomes respeita as possibilidades e mecanismos de funcionamento da telenovela, gênero essencialmente melodramático, e da televisão como meio de comunicação. Sua crítica surge então como parte logicamente integrante do enredo. A criticidade, desta forma, parece respeitar os elementos constitutivos do gênero ficcional.

Após a proibição de *Roque Santeiro*, em 1975, a próxima telenovela de Gomes levada ao ar seria *Saramandaia*. Baseada, segundo Gomes, numa ideia de peça e aproveitando alguns personagens da história censurada, o autor mergulhou de maneira profunda num universo que fugia ao real, algo nunca antes feito por ele e nem por outro autor na televisão brasileira. E, diante do exposto até aqui, é possível concluir que essa telenovela é parte do projeto de arte engajada de Dias Gomes, que fora constituído durante a sua trajetória intelectual.

As redes de sociabilidade construídas a partir de sua orientação política ou de relações de trabalho foram importantes para Gomes em diversos momentos. Em 1964, já perseguido, Ênio Silveira, igualmente militante do PCB, foi o único a assumir o risco de empregá-lo, na Editora Civilização Brasileira. Mais adiante, quando em crise financeira, foi um de seus ex-estagiários, Boni, o responsável por levá-lo à televisão.

Ainda no teatro, negociava constantemente com forças mercadológicas. Na década de 1960, por exemplo, aceitou encenar o texto de *O Pagador de Promessas* numa companhia teatral comercial, o TBC. Segundo o próprio (GOMES, 1998), intencionalmente, de forma a obrigar aquele espaço a se abrir ao tipo de teatro que vinha sendo feito pelos grupos de teatro engajados com ideais de esquerda.

Especializado em montar textos clássicos, mas passando por uma séria crise financeira, o TBC aceitou as condições do intelectual. Foi Dias Gomes, inclusive, o responsável pela indicação do diretor da montagem, Flávio Rangel, com quem o dramaturgo mantinha uma amizade intelectual.

Seu posicionamento e militância de esquerda o levaram a sofrer perseguições, geralmente expressas em demissões. Teve seu engajamento colocado em xeque por parte dos

intelectuais de cinema e teatro ao aceitar transferir-se para a televisão. O processo colocou em tensão qual seria o engajamento genuíno nesse caso, numa disputa que remeteu às reflexões teóricas de Said (2005), Hobsbawm (1998) e Sartre (2003).

A transição para a televisão fez com o que o projeto de Gomes ganhasse novos moldes. Ele participou do processo de renovação e abasileiramento das telenovelas na Rede Globo, impondo às tramas um caráter realista e contemporâneo. Ajudou a consolidar o horário das 22 horas como uma faixa experimental, mais aberta a inovações e produtos considerados sofisticados, emprestando, dessa forma, o seu capital cultural e sua consagração à Rede Globo, que levava ao ar produções de prestígio técnico, assinadas por ele.

Anos depois, ele mesmo subverteria esse padrão, misturando outras referências ao realismo, que, dadas as conjunturas, já não era capaz de atender aos seus interesses e pretensões intelectuais. Esse processo tornou o experimentalismo aliado à crítica social sua marca na televisão. Mas nada disso era estranho à Gomes. Antes de chegar à Rede Globo, no teatro, o autor já havia tido contato, em diferentes graus, com o realismo e a linguagem alegórica que foge a ele (SACRAMENTO, 2012).

Um desses elementos impeditivos aos interesses de Gomes foi a censura, que esteve presente em boa parte da sua trajetória. O intelectual aprendeu a negociar com ela a partir de mecanismos desenvolvidos ao longo do tempo. Porém, nem sempre essa foi uma negociação equilibrada: em 1975, por exemplo, ele assistiu impotente ao veto integral de uma de suas telenovelas, *Roque Santeiro*.

O conflito de interesses se estabelecia, dentre outras questões, com o projeto que o Governo tinha para a ficção televisiva. Os militares exigiam uma televisão educativa e que propagandasse uma sociedade apaziguada e moderna (SIEGA, 2007). Essa visão não condizia com a realidade que Gomes pretendia denunciar – a dos bicheiros violentos de subúrbios pobres, a das cidades do interior marcadas pela dominação coronelista ou a dos grandes centros urbanos tomados pela poluição e pelo desmatamento ambiental.

Na televisão, Gomes negociou ainda com demandas de ordem mercadológica, características da Indústria Cultural (ADORNO, 1971; 2002). Em paralelo à pretensa sofisticação da programação experimentada no horário das 22 horas, o intelectual tentava garantir que suas telenovelas alcançassem sucesso de público e, conseqüentemente, comercial.

A manutenção de certos elementos constitutivos do gênero televisivo, com ênfase na presença de uma estrutura melodramática, pode ser lida como uma tentativa de manter o apelo de mercado das tramas. Gomes, entretanto, consegue conciliar esse melodrama com seus objetivos críticos e inovações estéticas, de modo que um não se sobrepõe ou silencia o outro.

Apesar das investidas da censura, o dramaturgo parece ter sido exitoso em suas tentativas. A primeira delas, de drible ao aparato censor. Ao analisarem o roteiro do último capítulo de *Saramandaia*, os censores teriam registrado: “Após o exame desses últimos capítulos, constatamos que o final obedece à mesma temática de irrealismo e fantasia, tão difícil de avaliarmos a intenção do autor. Optamos, portanto, pela liberação<sup>41</sup>”.

Já em relação à criação de novas linguagens, *Saramandaia* acabou ainda por servir de modelo para que outros dramaturgos – como Agnaldo Silva, Antônio Calmon e Ricardo Linhares – consolidassem nas décadas de 1980 e 1990 um subgênero de telenovelas que tinham suas tramas constituídas a partir de elementos mágicos. Cabe ressaltar que essa linguagem foi utilizada por eles eventualmente com outros propósitos que não os mesmos de Gomes. Dentro da obra desse último, entretanto, os dois elementos – crítica e experimentalismo – são indissociáveis.

Criador de outras peças de teatro, livros e roteiros de cinema em paralelo a sua atuação na televisão, produziu até o ano de 1999, quando faleceu num acidente de carro, aos 76 anos, em São Paulo. Dentre as narrativas posteriores a *Saramandaia*, algumas se desenvolviam igualmente em universos e com personagens mágicos, como a já citada *Roque Santeiro* (1985), *Mandala* (1987) e *O Fim do Mundo* (1996). Essa última escrita em parceria com Ferreira Gullar e, há que se destacar, as três levadas ao ar no horário das 20 horas.

Nome consagrado, Dias Gomes teve os textos de suas peças publicados numa coleção de sete volumes, em 1989, pela Editora Bertrand Brasil, em comemoração aos seus 50 anos de carreira. Adaptou para a televisão, em formato de minissérie com 08 capítulos, a premiada *O Pagador de Promessas*, em 1988. E, em 1991, foi eleito para ocupar a cadeira de número 21 da Academia Brasileira de Letras.

Cada obra aqui mencionada e apresentada, seja de Gomes ou não, mereceria uma análise mais detalhada. Dessa forma, suas estruturas poderiam ser mais bem identificadas e caracterizadas, com as respectivas rupturas e continuidades, como será feito com *Saramandaia* a seguir. Importante salientar, todavia, que não se pretendeu nesta seção traçar uma linha que identifique *Saramandaia* como um resultado natural da trajetória de Gomes ou algo que já viesse sendo gestado pelo intelectual.

Contudo, antes de examinar a telenovela, era necessário mostrar que, por outro lado, ela não é um fenômeno isolado, fruto de um “surto” de genialidade e de total rompimento com o que vinha sendo produzido por seu autor e por outros autores do mesmo período.

---

<sup>41</sup> Documento disponível no *website Memória Globo*, acessado em julho de 2017. O original estaria disponível no Arquivo Nacional, de acordo com informação do *website*.

Conforme defendido por Bourdieu (1990) e Sirinelli (1996), os dois processos ocorrem simultaneamente, são importantes e devem ser levados em consideração. Tanto as singularidades da obra, como a sua relação com um conjunto de obras e indivíduos envolvidos com sua criação, sem que um explique diretamente o outro.

E tendo em vista os aspectos apresentados, dada à ação engajada do intelectual que a criou e escreveu, *Saramandaia* pode ser entendida como uma leitura da realidade respaldada por um universo de símbolos e repleta de intencionalidades. Mas a telenovela possui uma linguagem própria e não se submete ou é mero fruto direto do contexto político e social no qual foi produzida, embora, como demonstrado, se relacione com ele. Na seção seguinte, a obra e seus mecanismos de funcionamento serão analisados de maneira mais aprofundada.

#### 4 A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA E DO PERSONAGEM EM *SARAMANDAIA*

O que há de tão espantoso na explosão de uma Dona Redonda? E no formigueiro que o coronel Rosado tem no nariz? Ou no fato de o professor Aristóbolo não dormir há nove anos?

- Não vejo nada fantástico nisso - diz Dias Gomes. Há gente que não dorme há muito mais tempo. Outros nunca acordaram. O meu chamado realismo fantástico não tem nada de sofisticado. O próprio ponto de partida popular elimina essa hipótese. E assim a gente vai quebrando aqueles tabus impostos pela televisão [...] (Jornal do Brasil, 30 abr. 1976, p. 11).

Com base na discussão estabelecida nas seções anteriores e nos autores apresentados que ajudaram a forjá-la, serão especificados agora os mecanismos de apropriação de determinados elementos que constituem as vertentes estéticas identificadas em *Saramandaia*. O planejamento dessa análise levou em conta duas especificidades do tipo de fonte explorada, uma telenovela. Essas características geraram uma busca por caminhos metodológicos eficazes para lidar com elas.

A primeira está ligada à questão da autoria na televisão. O texto roteirizado para ser encenado, gravado e exibido neste meio de comunicação passa por um processo que envolve o trabalho de inúmeros profissionais além do escritor. Sobre o assunto, Janete Clair, em entrevista ao telejornal *Jornal Hoje*, junto com Dias Gomes, em 1982, afirmou:

[...] eu vejo muito a criação também do diretor e dos atores. Então eu quero sentir como telespectadora, porque se eu assistir como autora, eu acho que vou ficar assim muito chateada, porque quando eu escrevo é uma coisa e no ar é outra. Porque a concepção do diretor é sempre outra. E dos atores também. E eu quero dizer que eu sempre vejo melhor do que eu escrevo, entende, eu gosto mais do que eu vejo do que quando eu estou escrevendo (CLAIR E GOMES, 1982).

Entende-se aqui, todavia, que o sujeito que cria a história e escreve o roteiro de seus capítulos – no caso da televisão brasileira, e especificamente da Rede Globo – tem um papel autoral de destaque. Daniel Filho (2001), nome ligado à produção televisiva desde a década de 1960, defende que são esses os profissionais, juntamente com os produtores e os diretores gerais das tramas, que possuem a maior capacidade de decisão e responsabilidade sobre o produto final. Caberia ao diretor geral e ao produtor estabelecerem uma comunicação estreita com os autores de modo a determinar aquilo que seria um real “entendimento da obra”.

Nesse sentido, a função dos responsáveis por dar forma visual ao texto escrito seria a de, em algum grau, mimetizar as pretensões dos autores relativas à maneira de conduzir e narrar a história. Portanto, embora criações coletivas, os personagens e tramas das telenovelas

podem ser entendidos, em última instância, como responsabilidade e fruto do trabalho e processo criativo dos escritores.

Contudo, a relação estabelecida não é de sujeição às vontades do autor ou de mero cumprimento das suas ordens. Como destacado por Janete Clair, o trabalho do diretor é dotado de alguma autonomia e marcado pelo uso de técnicas e instrumentos que fogem à competência do escritor e que interferem na apresentação final do produto. Porém, trata-se de uma liberdade sempre alinhada às perspectivas estéticas daqueles entendidos como autores.

E por serem os principais responsáveis pelas telenovelas, os escritores carregam o peso de responder pelos lucros ou prejuízos da emissora de televisão, expressos nos números de audiência. Precisam, por isso, estar cientes e de acordo com a linha de conformação do produto. Não raro, desentendimentos entre escritores, atores e diretores comprometem os resultados. Diante da necessidade de ajustes, a palavra final acaba sendo quase sempre a do escritor, movimento que ratifica a responsabilidade e autoria da obra atribuída a esses sujeitos.

Essas relações ocorrem sempre em um espaço de negociação, mediado pela empresa que veicula o produto e pelos interesses dela. O nível de consagração (BORDIEU, 1990) é um elemento que ajuda a determinar o grau de influência e participação do autor nas decisões artísticas e técnicas que não passam pela produção do texto, como a escalação do elenco e a criação da trilha sonora.

Todavia, os autores na televisão não detêm o controle absoluto do processo produtivo. E, além disso, a telenovela é um gênero marcado por uma série de fórmulas prontas, que remetem a uma repetição de tipos, histórias e estratégias narrativas. Lisandro Nogueira (2002) e Maria Carmen Jacob de Souza (2004) discorrem a respeito da forma como a identidade autoral consegue se manifestar dentro da produção televisiva, de caráter industrial e que tangencia a padronização. Os dois identificam o que seriam “marcas autorais” na telenovela.

Para Nogueira, o status de autor conferido aos escritores pela televisão brasileira é algo que não ocorre com as *soap operas* estadunidenses e nem com as telenovelas latino-americanas de língua espanhola. No caso do Brasil, o movimento possibilita que os produtos televisivos nacionais se beneficiem da consagração desses escritores.

Esse ganho ocorre de duas formas. A primeira é economicamente, já que se uma telenovela é sucesso de público, a emissora atrela a próxima de autoria do mesmo escritor ao nome dele, de modo que o público seja atraído pela informação. Por outro lado, como visto na seção anterior, os nomes de determinados autores também atribuem prestígio e reconhecimento da qualidade técnica e estética das produções às quais são vinculados.

Segundo Nogueira, essa estratégia já era utilizada pela indústria do cinema durante as décadas de 1950 e 1960. Porém, no caso do filme, o diretor é o sujeito geralmente apontado como o autor, e, na maioria das vezes, também participa da criação da história e de seu roteiro. A produção televisiva é seriada e acontece em paralelo à exibição, o que dificulta que haja nesse meio de comunicação a figura do diretor nos mesmos moldes que no cinema<sup>42</sup>.

Essa dinâmica de autoria se consolidou na Rede Globo já no início da década de 1970. O nome e as histórias de Janete Clair, por exemplo, eram relacionados a tramas de forte cunho romântico e emocional, à mobilização de grandes públicos e ao sucesso de audiência. Já Dias Gomes seria cultuado como o autor de obras mais sofisticadas, experimentais e críticas. E até os dias de hoje na indústria da televisão os nomes dos autores de telenovelas são reproduzidos e negociados como produtos de grife, cada um com suas características e especificidades.

Mas os autores também podem perder o controle sobre suas produções, inseridas na lógica da Indústria Cultural (ADORNO, 1971; 2002). Esse tipo de situação ocorre em dois casos. O primeiro é quando a telenovela não alcança os resultados de audiência esperados e compromete os lucros. Nessa situação, a emissora pode intervir e histórias são encurtadas, outros autores são nomeados para ajudarem o autor principal na reescrita da trama ou até mesmo o próprio autor principal é substituído. Na década de 1970, como visto, isso ocorreu com *O Bofe*, de Braulio Pedroso.

No segundo caso, a emissora – que não é a autora, mas é a dona do produto – pode vetar que determinadas histórias sejam contadas conforme as intenções dos autores, geralmente por motivos políticos ou para evitar polêmicas. Temas como religião, sexo e sexualidade já foram ou ainda são tabus televisivos e não raro os autores recebem recomendações e determinações para evitá-los ou, quando presentes, sobre como conduzi-los.

Nos anos de 1970, quando *Saramandaia* foi ao ar, os criadores das histórias das telenovelas eram seus únicos roteiristas, escrevendo sozinhos os capítulos, que não raramente ultrapassavam o número de 200. No início da década de 1980 esse cenário começa a ser alterado, com o surgimento da figura dos colaboradores. Eles são escritores que, como o nome sugere, ajudam o autor a criar e a escrever os roteiros dos capítulos. Mas a responsabilidade sobre a trama permanece sendo do autor, que divide e supervisiona o trabalho. Nesses casos, Nogueira identifica a existência do que seria a “autoria por liderança”.

---

<sup>42</sup> A televisão tem experimentado nos últimos anos a figura do “diretor autor”, sobretudo em produções menores, como minisséries, mas também nas telenovelas. Nomes como o de José Luiz Villamarim e do cineasta Luiz Fernando Carvalho impõe sua estética e ritmo narrativo às tramas, emprestam sua consagração a elas e, eventualmente, participam da produção do texto, assumindo, dessa forma, o status de autores, isoladamente ou compartilhado com os escritores.

A figura do colaborador torna-se importante política e operacionalmente para a empresa de televisão. Ela deixa de ser dependente do autor principal e pode substituí-lo temporalmente ou, em alguns casos, em definitivo, já que esses sujeitos são passíveis de problemas pessoais e de saúde e possuem intencionalidades e demandas que podem divergir dos interesses da emissora. Os autores, por sua vez, também se beneficiam dos colaboradores, que ajudam a arejar e tornar menos extenuante o trabalho de escrever uma telenovela.

Além da determinação da autoria, outro desafio está ligado ao volume de material a ser analisado, quando diante de uma telenovela brasileira que tem, em média, de 150 a 200 capítulos, que duram de 35 a 50 minutos cada. Souza (2004) chama atenção para o fato de que telenovelas são produzidas em caráter fabril, sistemático e veloz, dada a necessidade de exibição de capítulos diários. Isso faz com que sejam dotadas de bons e maus momentos no que diz respeito à qualidade técnica, artística e, conseqüentemente, ao potencial analítico.

Há também uma dificuldade na obtenção e organização das fontes, pois nem sempre os acervos são públicos e, sendo privados, não são disponibilizados facilmente pelas instituições detentoras. Dessa forma, os levantamentos podem levar meses e nem sempre são frutíferos. No caso de *Saramandaia*, dos seus 160 capítulos, conseguiu-se acesso a 08 deles na íntegra, por meio de Centro de Documentação da Rede Globo (CEDOC), detentora do material: capítulos 01, 02, 13, 26, 80, 142, 159 e 160.

O material é composto ainda por uma série de cenas difusas, disponíveis na plataforma digital de distribuição de vídeos *Youtube* e no *website Memória Globo* – pertencente à Rede Globo e que oferece conteúdos audiovisuais e textuais sobre seus programas e profissionais. As informações sobre o enredo da telenovela contidas nesse endereço eletrônico ajudaram a selecionar os capítulos solicitados ao CEDOC e a organizar cronologicamente as cenas obtidas por outros meios, em relação aos capítulos e ao desenvolvimento da trama.

Com a delimitação da autoria da telenovela – o que nos permite pensar a presença das intencionalidades de Dias Gomes em sua composição – e a organização do material disponível, a análise das fontes foi feita a partir da metodologia proposta pelo historiador Marcos Napolitano (2011). O autor chama atenção para a necessidade de “perceber as fontes audiovisuais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de ação da realidade, a partir de códigos internos” (NAPOLITANO, 2011, p. 236).

O caminho metodológico apresentado dialoga com o exposto por Bourdieu (1990) e Sirinelli (1996), no que diz respeito à articulação do funcionamento interno de uma obra a elementos externos que influenciam ou reverberam nela. Napolitano destaca a importância de “articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais [...] e as representações da

realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu “conteúdo” narrativo propriamente dito)” (NAPOLITANO, 2011, p. 237).

Essa perspectiva do autor indica a necessidade de realizar um levantamento do material televisivo a partir do argumento geral, da descrição dos personagens, núcleos dramáticos e das teias de relações ficcionais<sup>43</sup>. Realizada esta especificação, parte-se para um exame das fontes mais minucioso, com a descrição da ação contida nos capítulos e cenas selecionadas. Nessa fase, é importante observar a presença e os usos de mecanismos cênicos específicos e os seus efeitos, como os enquadramentos de câmera, a presença de trilha sonora, e os usos de luz e efeitos sonoros e visuais.

Contribuiu igualmente a metodologia utilizada por Mônica Almeida Kornis (2003). Para fins de análise, Kornis faz uma divisão da minissérie *Anos Dourados* em blocos narrativos<sup>44</sup> de três tipos: a apresentação e situação inicial dos personagens – segundo Napolitano, esse momento ocorre geralmente na primeira semana, no caso da telenovela; o desenvolvimento dos conflitos – geralmente mais de um bloco, a depender da extensão da trama; e o desenlace da história, o desfecho, geralmente com dois ou três blocos.

Num segundo momento, será discutida a forma como são desenvolvidos os personagens de *Saramandaia*. A construção dos tipos que habitam a cidade de Bole-bole também desvela a maneira como Gomes põe em prática na telenovela o seu projeto de arte engajada. Por fim, serão destacados mecanismos de linguagem propostos pelo autor e, tentando abarcar a dimensão autoral televisiva que foge ao escritor, alguns elementos cênicos que se relacionam ao texto e ajudam a compor o universo maravilhoso hibridado da trama.

#### 4.1 A NARRATIVA DE *SARAMANDAIA*

A estrutura dramática de *Saramandaia* obedece a uma lógica de funcionamento na qual há uma grande trama política que serve de plano de fundo e que, de alguma forma, conduz e articula todas as outras narrativas. O cenário de desenvolvimento da história é a fictícia Bole-bole, cidade do interior canavieiro de Pernambuco. Quando a telenovela começa,

---

<sup>43</sup> Napolitano destaca que pode ser interessante para o pesquisador construir seu próprio texto de sinopse e argumento e comparar com os materiais produzidos pelas emissoras, o que revelaria focos diferenciados. Os textos dessa pesquisa foram produzidos com base nas fontes obtidas e nos textos da Rede Globo, disponíveis no *website Memória Globo* e no livro *Dicionário da TV Globo* (TV GLOBO, 2003).

<sup>44</sup> Um bloco narrativo pode ser entendido como a série de acontecimentos e relações entre os personagens ao longo de uma história, que possibilitam a transformação de seus pontos de vista e personalidades. Ao longo dos blocos, eles experimentam diferentes estágios e crescimento psicológico ou emocional. Normalmente, os personagens possuem objetivos em longo prazo que só são alcançados ao fim da história. Os blocos narrativos seriam a sucessão de acontecimentos que permite, ou não, o alcance desse objetivo.

faltam poucos dias para a realização do plebiscito que propõe a mudança de nome do local para Saramandaia.

Divididos em dois grupos, os cidadãos de Bole-bole promovem intensa campanha. De um lado, os “tradicionalistas” recorrem à memória e à tradição para defender a manutenção do nome original. Do outro, os “mudancistas”, alegando que o nome atual traz vergonha ao local e aos seus moradores, pleiteiam a alteração. Todavia, o debate mobiliza outros interesses de determinados personagens. Isso faz com que o impasse gere um clima de tensão e disputas sociopolíticas, que serve, como dito, de fio condutor para as demais tramas.

Encabeçando a trama principal, há três núcleos dramáticos de personagens que são, na verdade, cada um deles uma família bole-bolense. Há relações estabelecidas entre eles, que estão todos, de alguma forma, envolvidos na disputa política pela alteração ou manutenção do nome da cidade.

O primeiro núcleo é a família do **Coronel Zico Rosado** (Castro Gonzaga), descendente orgulhoso dos fundadores de Bole-bole, e líder dos tradicionalistas. Ele personifica a figura do coronel do interior do país, exigindo de todos ao seu redor sujeição às suas vontades e interesses. É dono do maior engenho de açúcar da região e sua fortuna advém da produção e venda de uma cachaça que leva o nome da cidade. O coronel possui uma característica peculiar: quando nervoso ou contrariado, expele formigas pelo nariz.

Zico é casado com **Dona Santinha** (Ana Ariel), uma mulher submissa ao marido, e pai de **Dalva** (Ana Maria Magalhães). No passado, Dalva recusou um casamento arranjado por seu pai para viver um romance no Rio de Janeiro. A história não terminou bem e, no início da telenovela, a personagem está voltando para casa e se preparando para lidar com a fúria do coronel.

Rosado é ainda avô da adolescente **Dulce** (Tereza Cristina Arnaud) e padrinho de **Carlito Prata** (Milton Moraes). A menina é filha do falecido **José Mário Rosado**, primogênito de Zico e de Dona Santinha, morto junto com a esposa numa suposta emboscada, quando Dulce era recém-nascida. Já o ardiloso Carlito é o homem de confiança de Zico e também seu sócio nos negócios.

A segunda família é a do **Coronel Tenório Tavares** (Sebastião Vasconcelos), cuja formação e leitura de mundo são as mesmas que as de Zico Rosado, embora se esforce para ser e, sobretudo, parecer mais progressista que o primeiro. Apoia, por isso, a campanha pela mudança do nome da cidade, liderada por sua filha predileta, **Zélia** (Yoná Magalhães). Ela é uma mulher idealista, de personalidade forte e com um comportamento considerado transgressor para os padrões morais da cidade.

Viúvo, Tenório também é pai do tímido e introspectivo **Dirceu** (Pedro Paulo Rangel), e de **Nato Tavares** (Jorge Gomes), esse último uma espécie de “coronel em formação”, discípulo e seguidor do pai. Igualmente parte da família é a avó de Tenório Tavares, **Candinha** (Maria Veloso). Quase centenária, ela fala sozinha o tempo inteiro e geralmente coisas sem sentido. Presume-se, por isso, que seja esclerosada.

Rosados e Tavares são inimigos políticos há anos. Mas a rivalidade e o ódio cresceram com o assassinato do filho mais velho de Zico Rosado, que alega ter sido Tenório Tavares o mandante do cerco que resultou na morte de José Mário. Tavares, por sua vez, nega a autoria do crime. Com cada uma das famílias liderando os grupos envolvidos no plebiscito, o clima de tensão entre os dois coronéis só aumenta.

Os clãs historicamente brigam também pelo controle do mercado de cachaça. Nessa disputa, os Rosados levam a melhor, já que o seu produto possui o nome da cidade, pois que serve de propaganda, legitima a qualidade e lhe garante a liderança comercial. É também por esse motivo que Tenório Tavares é mudancista. Ele planeja lançar uma cachaça chamada “Saramandaia”, concorrendo com a cachaça “Bole-bole” de Zico Rosado que, temendo ser prejudicado financeiramente, se opõe a troca do nome da cidade. E, nessa disputa, os dois lados usam todas as armas e alianças – lícitas e ilícitas – para fazer valer seus interesses.

O terceiro núcleo de personagens que compõe o eixo principal da história é a família do prefeito da cidade, **Lua Vianna** (Antonio Fagundes). Ele é um homem bem quisto, que foi eleito para o cargo acima das disputas políticas e familiares entre os coronéis mandachuvras de Bole-bole. Embora seja noivo de Zélia Tavares, tenta se manter imparcial nas questões relativas ao plebiscito e ter jogo de cintura para administrar as vaidades e interesses particulares do sogro e de Rosado, impedindo que interfiram em sua gestão.

Lua é filho da viúva **Dona Leocádia** (Lídia Costa), uma mulher simples, resignada e dedicada aos dois filhos, sobretudo a **João Gibão** (Juca de Oliveira), irmão do prefeito e principal protagonista da história. Rapaz reservado e contido, João ganhou esse apelido porque está sempre vestindo um gibão (espécie de colete de couro), para esconder um suposto defeito nas costas. É vereador e autor do projeto de mudança de nome da cidade. De sensibilidade aguçada, possui poderes paranormais, entre eles a premonição, tendo o nome “Saramandaia” lhe sido sugerido num sonho.

O colete nas costas de João, na verdade, encobre um par de asas, segredo que, no início da trama, apenas o padre da cidade e sua mãe conhecem. Essa última o ajuda a escondê-las, aparando-as com regularidade, um processo extremamente doloroso para Gibão, física e emocionalmente.

Para um melhor entendimento do desenvolvimento da trama principal, é necessário caracterizar algumas das tramas e personagens secundárias da telenovela – chamados no jargão da televisão de tramas/personagens “paralelas”. Elas se relacionam e modificam diretamente umas às outras. Esses personagens são moradores da cidade, todos envolvidos, em algum grau, com a questão do plebiscito.

**Seu Cazuzza** (Rafael de Carvalho) é o farmacêutico de Bole-bole, casado com **Maria Aparadeira** (Eloísa Mafalda), parteira local e líder das beatas. Os dois são pais de **Marcina** (Sônia Braga), noiva de João Gibão. O relacionamento causa certo desgosto nos progenitores da moça, já que eles são tradicionalistas radicais e João é um dos líderes mudancistas.

A despeito das divergências políticas entre as famílias, o jovem casal é apaixonado. Contudo, João foge das investidas mais íntimas de Marcina e posterga o casamento, com medo da reação da noiva ao descobrir seu segredo. Sem entender o comportamento dele, ela conclui não ser amada, o que causa sofrimento e tensão entre os dois. Marcina frequentemente é tomada por febres e calores intensos, que deixam seu corpo literalmente em brasas, queimando os lençóis de sua cama ou qualquer objeto e pessoa em que ela encoste.

A farmácia de seu Cazuzza é palco de debates acalorados sobre questões políticas e acontecimentos cotidianos em geral, servindo como ponto de encontro para os personagens. Tradicionalista exaltado, toda vez que seu Cazuzza se altera emocionalmente, seu coração ameaça sair pela boca. Outro local no qual os personagens socializam é a hospedaria de **Risoleta** (Dina Sfat), que, à noite, funciona como uma espécie de *night club*. O lugar, assim como a sua proprietária, é considerado imoral pelas famílias tradicionais bole-bolenses.

Além das religiosas lideradas por Aparadeira, um dos principais algozes de Risoleta é Zico Rosado. A perseguição, todavia, não intimida a moça, de personalidade forte e ousada. Risoleta nutre uma paixão mórbida pelo tradicionalista **Aristóbulo Camargo** (Ary Fontoura), professor de português, presidente da associação de moradores bole-bolense, coletor de impostos e orador de todos os comícios em prol da manutenção do nome da cidade.

O professor Aristóbulo sofre de uma forte insônia e alega não dormir há quase dez anos. Por isso ele passa as noites perambulando pela cidade. Os hábitos noturnos e a pele pálida alimentam uma lenda e os boatos de que ele se transforma em lobisomem nas noites de quinta para sexta-feira. Risoleta, por sua vez, anseia vê-lo transformado e a ideia lhe causa certo fascínio e forte atração. Aristóbulo é filho de **Dona Pupu** (Elza Gomes), uma velhinha simpática e amável, que não costuma sair de casa e chama o filho de “neném”.

O último núcleo de personagens é liderado pelo secretário do prefeito, **Seu Encolheu** (Wellington Botelho). Ele é um homem franzino, que consegue fazer a previsão do tempo de

acordo com as dores que sente nos ossos de seu corpo. É casado com **Dona Redonda** (Wilza Carla), uma mulher que come e engorda sem parar, ignorando os perigos da obesidade. Mesmo obesa, aliás, ela se considera atraente e bastante charmosa – opinião partilhada pelo marido – e nada parece ser capaz de conter seu apetite voraz.

Seu Encolheu e Dona Redonda são pais de **Bia** (Marília Barbosa), jovem militante mudancista, ao contrário dos pais, que são tradicionalistas. A menina namora Nato Tavares – filho do coronel Tenório – mas os pais são contra o relacionamento, por acreditarem que o rapaz mudancista só quer se aproveitar de sua filha.

Há ainda três personagens relevantes para a história, construídos a partir de oposições: o médico alcoólatra, o delegado oblató e o padre cético. O primeiro é o **doutor Rochinha** (José Augusto Branco). Foi ele o noivo rejeitado por Dalva Rosado no passado. Traumatizado, está quase o tempo inteiro bebendo. Mora na pensão de Risoleta e exerce um mandato de vereador, sendo partidário dos mudancistas.

O delegado **Petronilho Peixoto** (Carlos Gregório), é um tipo honesto e amável, considerado, por isso, frouxo por alguns. Tem princípios morais extremamente rígidos. Fez voto de castidade, se confessa com regularidade e não bebe, nem fuma. Há ainda o **Padre Romeu** (Francisco Dantas), vigário de idade avançada e que conhece todos os segredos da cidade e de seus moradores. O religioso possui prestígio e exerce influência na região, mas procura não tomar partido na questão da alteração do nome de Bole-bole.

A divisão em blocos narrativos facilita a análise e permite que sejam observadas diferentes perspectivas das apropriações estéticas realizadas pelo autor na construção dos enredos de *Saramandaia*. Foram estabelecidos sete blocos, sendo um de apresentação da situação inicial, quatro de desenvolvimento e dois de desenlace. A transição entre os blocos é sempre marcada por acontecimentos que encaminham ou redirecionam a narrativa.

O primeiro bloco vai do capítulo 01 até o capítulo 12<sup>45</sup>, quando saem os resultados do plebiscito. O segundo bloco vai do capítulo 13 ao 26, quando ocorre a emblemática explosão de dona Redonda. O terceiro bloco vai do capítulo 27 até mais ou menos o capítulo 70, quando ocorre o casamento de João Gibão e Marcina. O quarto bloco vai aproximadamente do capítulo 71 até por volta do capítulo 90, quando a cidade descobre as asas de João.

---

<sup>45</sup> Embora, como já citado e de maneira geral, a apresentação dos personagens dentro de suas relações ocorra nos capítulos da primeira semana de exibição – ou seja, no máximo até o capítulo 06 – optou-se aqui por considerar que o bloco inicial se conclui no capítulo 12, que é quando parece ficar estabelecido para o público a história que será realmente contada pela telenovela – com a vitória do nome “Saramandaia”, a anunciação de que “coisas terríveis” vão acontecer na cidade e a revelação do segredo de João Gibão para o médico da cidade e de maneira clara para os telespectadores.

O quinto bloco vai aproximadamente do capítulo 91 até o 120, quando Gibão é preso. O sexto bloco começa no capítulo 121 e termina em torno do capítulo 150, quando João foge da prisão. O sétimo e último bloco começa por volta do capítulo 151 e vai até o fim da telenovela, no capítulo 160.

Como indicado por Kornis (2003) e Napolitano (2001), o bloco narrativo inicial de *Saramandaia* – que compreende aproximadamente às suas duas primeiras semanas de exibição – apresenta os personagens e suas tramas. A primeira cena do capítulo 01 exhibe Zélia, seus irmãos Nato e Dirceu, e a namorada do primeiro, Bia, montados em motocicletas.

Em uma estrada, eles param diante de uma placa que indicava o caminho para Bole-bole e apagam o letreiro. Entusiasmados, os quatro reescrevem a placa. No lugar de Bole-bole, pintam o nome “Saramandaia”. Nesse momento, um caminhão estaciona perto deles e o motorista lhes pergunta “para que banda fica Bole-bole”. O grupo responde:

Zélia: pra banda nenhuma não, moço! Bole-bole morreu, desandou...  
Neto: ... não vale mais! Viva Saramandaia!

Gomes opta por abrir sua história recorrendo à metáfora da juventude como anunciadora do novo, que triunfa sobre as velhas instituições, personificadas na figura e interesses dos tradicionalistas. Após uma cena na praça que introduz o prefeito Lua e a realização de um comício tradicionalista naquele dia – noticiado pelos alto-falantes do que parece ser uma rádio local – o grupo mudancista chega à cidade. Os quatro agora escrevem o nome novo proposto para o local nas paredes e portas das casas, pelo lado de fora.

Eles então são surpreendidos pelo **maestro Ranukpho** (Zé Preá) e pela moradora de uma das casas que estava sendo pichada, que é dona Redonda. Os dois personagens são tradicionalistas, o que fica claro por suas reações. Ranukpho os chama de “cambada de vagabundos” e dona Redonda de “comunistas!”, enquanto tenta jogar água neles, pela janela, com uma bacia. Os quatro mudancistas fogem gritando “viva Saramandaia!”, enquanto o maestro retruca, esbravejando “viva Bole-bole!”. A mudança e o moderno na telenovela de Gomes são, portanto, transgressores e definidos pelos conservadores como subversivos.

Essa relação é reforçada na sequência seguinte, quando surge o primeiro personagem com características maravilhosas: Zico Rosado. Enquanto espera na prefeitura por Lua, o coronel, impaciente, coloca formigas pelo nariz. Seu Encolheu o indaga a respeito do horário de um enterro, que será realizado concomitantemente ao comício noticiado pela rádio. Os dois eventos foram marcados no mesmo horário de propósito para, segundo Zico, “[...] o povo sabe

que um dos nossos já foi vítima dessa canalhada mudancista que tá querendo mudar tudo agora, destruir tudo aquilo que construímos durante séculos”.

Na conversa com o prefeito, Zico Rosado revela aos telespectadores que foi seu Cazuzo quem faleceu na noite passada. O farmacêutico defendia numa discussão a causa tradicionalista, se exaltou e colocou o coração pela boca. Conseguiu engolir o órgão, mas acabou morrendo. O coronel faz Lua garantir que os Tavares e os mudancistas não aparecerão no comício-funeral para tumultuar. O prefeito lhe assegura uma patrulha ostensiva da polícia para garantir a realização do evento.

Lua se define como “apolítico”. A colocação do personagem pode ser interpretada como uma referência ao fato de ele estar alheio não à política, já que é o prefeito da cidade, mas às politicagens dos coronéis de Bole-bole. Dessa forma, pode-se inferir que no universo de Dias Gomes, não compactuar com a política de interesses pessoais e troca de favores é ser apolítico, no sentido de não haver outra possibilidade de fazer política que não essa.

O prefeito tenta manter uma postura imparcial, mesmo quando acusado por Rosado de favorecer a causa mudancista, uma vez que é noivo da líder do grupo e irmão do vereador que propôs a alteração na câmara. Lua nega as acusações e realmente se esforça para se conservar neutro na disputa. Isso fica claro na cena seguinte quando, depois de Zico sair, Zélia entra no gabinete, colando cartazes da causa mudancista. O noivo imediatamente a repreende.

Após Zico Rosado e seu Cazuzo, é a vez de seu Encolheu ser apresentado com suas características maravilhosas. Antes da saída do coronel, Encolheu lhe avisa que vai chover naquela tarde e sugere que o comício seja remarcado para o dia seguinte. O motivo da precisão são dores que ele estava sentindo na terceira costela, o que indica chuva em, no máximo, cinco horas. Zico duvida, alegando que o céu está limpo.

Ocorre então a tentativa de justificar as características do personagem. Lua sugere que o coronel leve em consideração a previsão de Encolheu, uma vez que, depois que fora atacado por um boi zebu e sofreu várias fraturas, passou a adquirir a capacidade de não errar a previsão da meteorologia por meio de dores nos ossos.

Embora não seja uma relação exatamente lógica, há uma explicação para as capacidades de seu Encolheu. Como visto, o realismo maravilhoso não se preocupa com causalidades, os elementos que fogem ao normal são aceitos como parte naturalmente integrante da realidade (CHIAMPI, 1980). O mesmo seria feito com Rosado. As formigas no nariz do coronel seriam fruto de seu contato com o açúcar ao longo dos anos. A relação entre os insetos e o trato com o açúcar é explicitada em uma cena do capítulo 03:

Rochinha: Como vai o nariz?  
 Rosado: Melhora, piora... um dia coça mais. Outro dia coça menos... Quando eu vou lá no engenho elas ficam assanhadas, as sem vergonhas...  
 Rochinha: Que sem vergonhas?  
 Rosado: As formigas. Eu acho que é o açúcar.  
 Rochinha: É... deve ser sim.  
 Rosado: No alambique então... ficam entrando e saindo do nariz...  
 Rochinha: Olhe, vai ver que é o cheirinho de mé que sai do caldo da cana, antes da destilação, antes de se tornar cachaça [...].

De volta ao capítulo 01 e à alegoria política da mudança de nome da cidade, é significativo que o modelo transformador seja protagonizado por uma mulher que é representada como quebradora de padrões. Ainda na cena na prefeitura, Zélia conta para Lua que está esperando um filho dele. Como os dois ainda não são casados, a gravidez desestrutura a ordem vigente uma vez mais, agora no âmbito moral.

O próximo personagem introduzido é João Gibão, quando o grupo mudancista – que está conduzindo toda a narrativa do capítulo – chega à sua loja de aves para continuar a propaganda com os cartazes. Nesse momento, os três irmãos Tavares justificam a sua opção pela alteração do nome de Bole-bole.

Como se sabe, o verbo “bulir” no Nordeste brasileiro é comumente utilizado no sentido de tocar ou mexer em algo e também de rebolar o corpo. Essa relação geraria uma série de constrangimentos e piadas de mau gosto para os habitantes da cidade, de ambos os sexos, como registrado pelos personagens:

Zélia: A gente passa cada vexame... “Onde é que a moça nasceu?” “Em Bole-bole...”. Aí tem sempre um engraçadinho pra dizer “posso bulir?” ou então “as moça de lá gosta de bolinar?”  
 Dirceu: Pior é pra gente, “eu sou bole-bolense”...  
 Nato: Uma vez eu tive que dá um tapa olho num cabra safado que perguntou se aqui não tinha homem!  
 Zélia: Pois é por tudo isso que Gibão propôs na câmara a troca do nome!

Algumas cenas depois, no coreto da praça, durante o comício-funeral, Zico Rosado também justificaria a causa tradicionalista, recorrendo à memória e à História da origem do nome da cidade. O imperador Pedro II, ao passar pelo local, teria avistado uma flor nativa da região que possui o nome de bole-bole. Ele se encantou pela planta e ordenou que fosse colhida uma muda para a princesa Isabel. Para Rosado “os mudancistas não respeitam a história e não querem respeitar também os mortos”.

As justificativas, de ambos os lados, envolvendo jogos de palavras e lendas pitorescas, produzem um efeito cômico e mascaram a discussão por detrás delas. Zico luta para manter o seu *status quo* aristocrático, já que sua família foi fundadora da cidade e atribuiu seu nome. Alterá-lo é permitir que, simbolicamente, os Rosado percam força política e prestígio.

E essa parece ser a vontade de Zélia que, embora representada como idealista, pertence aos Tavares. Com a troca para Saramandaia, as relações de dominação continuariam estabelecidas, só que agora com pai dela e sua família dando as cartas. O novo, portanto, não se liga a ruptura total. Além da disputa de poder, há também, por outro lado, questões econômicas ligadas à produção e venda de cachaça, que não são declaradas por Rosado e nem pelos filhos de Tavares nesse primeiro momento da história.

Os dons premonitórios de João Gibão também são revelados na cena com os militantes mudancistas. O vereador afirma que eles ganharão o plebiscito, e Dirceu duvida, alegando que o povo da cidade é muito atrasado. Zélia então diz que “Gibão nunca disse uma coisa que não acontecesse [...] ele vê as coisas antes mesmo de acontecer”.

A próxima sequência introduz a personagem Dalva. Ela chega à rodoviária e se dirige à fazenda do pai, sendo recebida por Dona Santinha. A moça comunica que voltou para ficar e, indagada pela mãe, não relata o que houve no Rio de Janeiro que a fez retornar. A narrativa se volta então para o velório de Cazuzo. João se dirige para lá e narra para Aparadeira a forma como seu marido morreu. Por meio de um *flashback*, o acontecimento maravilhoso é mostrado ao público.

Gibão, mudancista, discutia com o sogro, tradicionalista, no momento em que o coração do farmacêutico saiu pela boca. Aparadeira, por sua vez, está inconformada, porque o marido morreu num lugar de reputação questionável. Risoleta inclusive está presente no velório, o que gera um desconforto entre os presentes.

Outros personagens são introduzidos nessa sequência, como Aristóbulo – que apresenta um interesse necrófago pela narrativa de João Gibão e o aspecto do coração de Cazuzo. Anuncia, dessa forma, o caráter macabro e mórbido de sua composição. Também está presente doutor Rochinha, alcoolicamente trôpego, tanto no velório como no *flashback* da noite anterior na pensão de Risoleta, quando socorreu o farmacêutico.

Em seguida, Gibão consola a noiva, filha do falecido. Os dois personagens se retiram da sala e conversam em particular, no quarto dela. Apresenta-se então o casal romântico principal da trama e a sua dinâmica, marcada pela culpa e pela angústia. João garante à noiva que a ama e que ela não está sozinha no mundo e então os dois se beijam. Na cama, Marcina confronta João: “você é esquisito João... Há muito tempo que a gente já podia... mas você foge!”. Eles iniciam uma troca de carinhos, mas quando Marcina lhe toca a corcunda, João recua e diz que é pecado a moça pensar “nisso” com o pai morto na sala.

Gibão ama Marcina, mas é um homem retraído em decorrência do segredo que carrega e teme ser rejeitado e sofrer represálias, caso ela descubra que ele tem asas. Culpa-se por fazê-

la sofrer. Ela, por sua vez, é constantemente censurada pela mãe e pelo próprio noivo, como se sentir desejo pelo homem amado fosse errado. A personagem se confessa ao padre com regularidade, mas nem sempre consegue controlar seus ímpetos, o que a leva a um estado alterado de febres e calores, queimando tudo que toca.

Aqui, há uma estrutura folhetinesca clássica estabelecida, na qual o casal romântico enfrenta um obstáculo para ficar junto. Mas, nesse caso, não se trata de um terceiro personagem antagonista ou de um elemento comum das telenovelas, como as diferenças de classe social. Há inclusive uma divergência política entre João e a família de Marcina, mas que é exercida num espaço de tolerância. O casal não consegue viabilizar o romance por causa de uma característica mágica – que não é maravilhosa, já que precisa ser escondida.

Depois disso, inicia-se o cortejo fúnebre de Cazuzza, em direção à praça em que está ocorrendo o comício. No coreto, Aristóbulo profere uma série de palavras arcaicas e rebuscadas, e os ouvintes se entreolham desconfortáveis, como se não entendessem nada. Zico, como quem tenta contornar a situação, retruca: “êta cabra bom de metáfora!”. Ao avistar o caixão do farmacêutico, todavia, o coronel alerta Aristóbulo: “professor, penetra no assunto! Sai dos abstrato e entra nos concreto, o enterro já vem vindo!”.

O ornamento em excesso e a falta de sentido são características dos discursos de Aristóbulo ao longo da trama. Os ouvintes o aplaudem, mas não entendem o que ele diz. No capítulo 13, o professor confronta o coronel: “o senhor não entende os meus discursos?” e Zico responde “tive pouco tempo para as letras e os *latinórios*”. Sem necessariamente recorrer a elementos mágicos, Gomes aqui parece representar a falta de importância do que está se dizendo: é mais relevante parecer que se diga algo e ser capaz de convencer o povo.

O professor passa a palavra para Zico Rosado que afirma ter nascido em Bole-bole e que morrerá em Bole-bole. Acusa o movimento mudancista de ser uma “*sofismática eleitorice*” e fabrica, naquele momento, um mártir para a causa tradicionalista: Seu Cazuzza, que morreu defendendo a tradição e a história bole-bolenses.

Nesse momento, os jovens mudancistas surgem mais uma vez, atrapalhando o evento. Novamente fica claro na narrativa quem dá as ordens em Bole-bole, já que os policiais, orientados pelo prefeito, não conseguiram conter o grupo. Instituições como a prefeitura e a polícia na história de Gomes estão submetidas aos desmandos e interesses dos coronéis. No meio da confusão, a motocicleta de Dirceu, com Zélia na garupa, colide com o caixão de Seu Cazuzza. O cadáver cai no chão e, para surpresa de todos, o farmacêutico volta a vida.

É na praça pública que o capítulo se encerra, quando, durante o comício-funeral, seu Cazuzza ressuscita ou, nas palavras dos personagens, *desmorre*. Esse espaço público de

socialização pode ser entendido como propício à carnavalização e à manifestação do grotesco (BAKHTIN, 2008), pois nele ocorrem a convivência, a mistura e a subversão das diferenças políticas, econômicas e sociais.

Por meio do grotesco – a exposição e maculação de um cadáver – hibridado ao mágico – uma ressurreição – é denunciada a farsa e a fragilidade da pauta tradicionalista, que representa na narrativa de Dias Gomes as velhas instituições. Até mesmo seus heróis são fabricados, e de maneira defeituosa. Retornando ao conflito que direcionou todo o capítulo, coube aos jovens mudancistas deslegitimar e derrubar o argumento de seus opositores.

No meio do comício, como previsto por Encolheu, começou a chover. A chuva ajuda a compor simbolicamente o cenário carnavalizado. A água lava e limpa a hipocrisia dos líderes e dos falsos mártires tradicionalistas. A ressurreição de Cazuzza não é totalmente maravilhosa porque causa estranhamento em todos os personagens inicialmente. Mas acaba por tangenciar essa vertente estética, já que, nos capítulos seguintes, é aceita como corriqueira, não havendo maiores especulações sobre o acontecimento.

Zico Rosado tenta reverter o problema da falha na fabricação do mártir. No capítulo 02, já na casa de seu Cazuzza, comemorando a ressurreição do farmacêutico junto com outros partidários tradicionalistas, o coronel afirma: “seu Cazuzza, o senhor é *imorrível!* Como é *imorrível* também a tradição, a História e a glória de Bole-bole!”.

Contudo, depois de “reviver”, Cazuzza precisa resolver um problema com a esposa, relacionado ao local no qual o incidente de sua morte ocorreu. A passagem revela o falso moralismo que caracteriza a personalidade dele, que, embora frequente a hospedaria com regularidade, apoia a mulher nas manifestações que exigem o fechamento do local.

Pressionado por Aparadeira, Cazuzza ameaça novamente colocar o coração pela boca enquanto afirma ser “um homem de respeito”. Temendo que o marido morra novamente, a mãe de Marcina encerra o assunto. E o farmacêutico, dessa forma, não assume ou justifica sua presença no estabelecimento de Risoleta.

Enquanto na casa dos Tavares os três filhos do coronel Tenório comemoram com o pai a desmoralização dos tradicionalistas, ao voltar para sua fazenda, Zico reencontra Dalva. Dulce, que estava no comício com o avô, fica feliz em rever a tia, mas a moça recebe o desprezo do coronel, mesmo com Santinha tentando intervir em favor da conciliação dos dois.

Ressentido, Zico passa então a tratar Dalva como se ela fosse invisível, sem mencionar sua presença ou se dirigir diretamente a ela. O comportamento do coronel é ambíguo, pois mesmo maltratando e castigando a filha, ele não a expulsa ou se recusa a recebê-la de volta,

numa dinâmica que remete ao amor paternal, mas também ao medo de um possível escândalo maior e à manutenção das aparências.

Já na casa dos Viana, Lua comunica à mãe que Zélia está grávida e que eles vão se casar. Dona Leocádia lembra a ele que, no passado, Tenório Tavares era contra o namoro de sua filha com Lua, apaixonados desde a infância. O motivo da implicância do coronel era a origem humilde do rapaz que agora, gozando de prestígio e ascendendo socialmente graças à política, conquistou a simpatia do sogro. Zélia, por sua vez, reconhece que o pai quer “manobrar” o noivo, por acreditar que ele vá fazer carreira política e alerta Lua nesse sentido.

Na próxima sequência, o prefeito chega à casa dos Tavares para anunciar o casamento. Ocorre então uma tensão entre ele e Tenório, por meio do qual o segundo personagem é apresentado ao público em suas incoerências. O casal pretende se casar em três semanas e o pai da moça logo afirma que “tem gente que vai falar...”.

Lua e Zélia escondem a gravidez de Tenório e dos moradores da cidade em geral, embora o primeiro seja a favor de contar para o sogro. A ideia é evitar que o comportamento do casal escandalize os bole-bolenses mais conservadores, grupo no qual Tenório, ainda que de discurso progressista, está incluído.

Em conversa de Lua com Zélia, depois que Tenório se retira, a moça afirma que o pai a mataria se soubesse que ela não é mais virgem. Mesmo transgressora, ela opta por esconder a verdade e não assumir seus atos. A sequência é importante porque denota, assim como no impasse relativo ao nome da cidade, as negociações e contradições entre o moderno e o tradicional na vida dos moradores de Bole-bole. Nesse diálogo, Lua ainda faz uma importante colocação para o desenvolvimento posterior da trama. Ele aceita se casar na Igreja Católica, por vontade da noiva, mas registra que é “crente de outra seita”.

João Gibão, que estava com os Tavares, se retira antes da chegada do irmão e parte para a casa de Marcina. Agora, no mesmo espaço em que horas antes havia um velório, os personagens comem e bebem, em clima de festa. Durante o velório e depois, na confraternização, Dona Redonda come o tempo inteiro. Gibão tem então uma de suas visões. São inseridas imagens de grandes explosões representando o que o personagem estaria vendo.

O vereador recomenda que a glutona senhora se cuide. Irritada com a intromissão de Gibão em sua vida, Dona Redonda dá de ombros e continua, na festa e ao longo dos capítulos, comendo cada vez mais. João vai embora e, antes de sair, afirma para Marcina que Dona Redonda é “um perigo para ela e para todo mundo”. No decorrer da narrativa, ele voltaria a avisar sobre a explosão da personagem.

Assim como Redonda, Encolheu não parece se importar com o peso da mulher, muito pelo contrário. Ele sabe que ela está fora dos padrões, o que denota um gosto diferenciado de sua parte, como fica claro em uma cena no capítulo 03, quando Gibão volta a alertá-los:

Encolheu: A mulher é minha e eu gosto dela assim. Mulher que se tenha onde pegar. Não essa magricelinha...

Gibão: Gosto não se discute, cada um tem o seu. O problema é que ela vai continuar estufando, estufando... e um dia vai explodir.

Todavia, diante da insistência de Gibão, os personagens começam a realmente temer e esperar que a personagem exploda, inclusive Encolheu. Capítulos depois, numa ida do casal à farmácia de seu Cazuzu, dona Redonda sobe na balança e ocorre o seguinte diálogo:

Redonda: [para Cazuzu e Marcina, de cima da balança] O Encolheu vive dizendo que eu tô engordando... Também não sei por que ele tá preocupado com isso, se gostasse de magricela devia ter se casado com essas lambisgoias aí...

Encolheu: Não é isso, Dondinha... ô, Dondinha... Essa balança não vai além dos 250 quilos...

Redonda: E você acha que há mais?

Marcina: Se há mais?! Vige Maria, mas há muito mais!

Cazuzu: Olha dona, a senhora não me leve a mal, mas... balança pra senhora tem que ser de pesar gado!

Redonda: O que que o senhor tá querendo dizer com isso, hein, seu Cazuzu? O senhor tá querendo me chamar de quê?

Cazuzu: De nada... dona Redonda, eu não quis lhe ofender!

Embora seja alvo de alertas e escárnio por parte dos outros personagens, Dona Redonda se recusa a se enquadrar e prefere, no fim, romper-se a ceder aos padrões sociais impostos (SACRAMENTO, 2012). As cenas envolvendo a relação da personagem com a comida e as refeições dela são sempre envoltas em uma atmosfera grotesca, já que Redonda come de maneira descontrolada e com uma voracidade que assusta a alguns personagens.

Antes de João se retirar da casa de Cazuzu, doutor Rochinha faz um comentário a respeito dele. O médico menciona que o vereador nunca deixou que sua corcunda fosse examinada e que “ele [João Gibão] não tira o gibão nem pra dormir!”. Nesse momento, o público ainda não sabe qual o segredo de Gibão. Mas a tensão estabelecida entre o personagem, seu gibão e sua corcunda, iniciada na cena com Marcina no capítulo um, volta à pauta narrativa, encerrando o capítulo dois.

Ao chegar a casa, João conversa com a mãe e pede para que ela veja como estão suas costas. O personagem retira o gibão pela primeira vez, mas o ângulo da câmera impede que o telespectador veja o que há de diferente no corpo do personagem. Leocádia comenta com João que tem pensado em dividir com Lua o segredo dele, afinal eles são irmãos. Mas João desencoraja a mãe e lembra a ela que eles fizeram um juramento.

Nesse momento, Lua chega, vindo da casa de Zélia, o que desestabiliza João. O fato de ser pego de surpresa, vulnerável, sem o gibão, irrita o vereador, que acaba destratando sem motivo o irmão. No dia seguinte, Lua questiona a mãe a respeito do comportamento de João. Ela afirma que ele é “esquisito, sistemático” e aconselha: “as pessoas são como são. Tem que aceitar”. Essa fala de Leocádia pode ser interpretada de maneira mais ampla, pois há mais coisas incomuns em João, além de sua personalidade.

A narrativa dos capítulos seguintes é marcada por articulações mudancistas e tradicionalistas para conseguir votos no plebiscito. O grupo liderado por Zélia promove campanha, com passeatas e manifestações. Já o lado de Zico Rosado ganha um importante aliado, com a chegada de seu afilhado, Carlito, vindo do Rio de Janeiro.

Ao contrário do padrinho, Carlito é menos intempestivo e, em vez de usar a força, recorre a estratégias, nem sempre louváveis, para alcançar seus objetivos. É ele quem comunica a Zico que Tenório Tavares já registrou a marca “Saramandaia”, fazendo com que o telespectador tome conhecimento das disputas econômicas envolvidas no plebiscito. Munidos dessa informação e temendo o crescimento da campanha mudancista, eles resolvem agir.

Um dia antes do pleito, Carlito instala, às escondidas, um *walk-talk* atrás da imagem de Santo Onofre, padroeiro da cidade, que fica no altar da igreja. Quando a missa se inicia, o santo começa a, supostamente, falar, repetindo seguidas vezes a palavra “Bole-bole”. O malandro ainda consegue fazer com que a imagem do santo verta sangue pelos olhos. Extremamente religiosa, Maria Aparadeira identifica os dois fenômenos como milagres. É imediatamente seguida pelos demais moradores presentes na cerimônia.

Carlito aparece nesse momento e conduz o espetáculo armado por ele mesmo, convencendo a todos do significado do acontecimento. Santo Onofre falou e está chorando lágrimas de sangue porque não quer que o nome da cidade seja alterado. Os ânimos se exaltam. O padre pede calma. Cazusa coloca novamente o coração pela boca. E Zico Rosado ganha um importante aliado: a religiosidade do povo.

Os mudancistas, por sua vez, questionam a interpretação dada ao acontecimento e seguem firme em suas proposições. Nessa parte da narrativa, Gomes parece fazer uma crítica à exploração política da fé popular. Como visto, esse era o tema principal da sua telenovela anterior, *Roque Santeiro*, que foi proibida de ir ao ar em 1975. O autor declaradamente aproveitou personagens e tramas da produção censurada em *Saramandaia* (GOMES, 1998).

O plebiscito é realizado no capítulo 12 e, por uma diferença de sete votos, a maioria opta pela mudança do nome da cidade. A narrativa então novamente se desloca para a praça pública e o bloco narrativo tem seu desfecho. A votação fora realizada no dia do aniversário

de Bole-bole. Os dois lados – mudancistas e tradicionalistas – dividiram a praça e prepararam cada um sua festa, para uma possível comemoração da vitória.

Em meio a uma troca de provocações dos dois grupos, Zico dispara um tiro para o alto. É dessa forma que começa um tiroteio entre os homens dele e os de Tenório. No meio dos atiradores está Gibão. O vereador participa de uma das orquestras da cidade tocando tuba, e estava com o conjunto musical no evento mudancista quando a confusão começou. As pessoas presentes na praça fogem, exceto João, que tenta resolver o conflito, solicitando aos jagunços um cessar fogo. Ignorado, ele acaba sendo baleado. Os jagunços fogem em seguida.

A tensão envolvendo o drama particular do personagem novamente se estabelece, pois a bala precisa ser retirada e João não deixa que ninguém toque em seu corpo, exceto sua mãe. Leocádia, por sua vez, convence o filho a permitir que doutor Rochinha o examine, pois, segundo ela, “médico é que nem padre. Tem a obrigação de guardar segredo”. João se mantém resistente, mas depois, com a intervenção de Padre Romeu, que também sabe do segredo de Gibão, aceita ser examinado pelo médico.

O capítulo 13, que abre o segundo bloco narrativo de *Saramandaia*, é marcado pela tensão entre mudancistas e tradicionalistas, ocasionada pelo resultado do plebiscito favorável ao primeiro grupo. Rosado solicita ao professor Aristóbulo impetrar um mandado de segurança para anular a votação. Carlito lembra aos Tavares – que comemoravam a vitória na pensão de Risoleta – que “a cachaça ainda é Bole-bole”. E, ao saber das intenções de Zico, Tenório Tavares avisa a Lua que “se eles anularem o plebiscito, nós vamos sair no pau!”.

Em paralelo ao triunfo da modernidade sobre o conservadorismo no âmbito público, o drama privado de João também avança. Doutor Rochinha, mesmo chocado, compromete-se a jamais revelar o que viu a ninguém. O médico questiona dona Leocádia sobre a razão do medo de ter o segredo de Gibão ser descoberto. A mãe de Gibão responde: “alguma coisa me diz [que isso não deve ser revelado]... João também sente...”.

Ou seja, intuitivamente, os personagens sentem que ter asas não seria um comportamento apropriado, ainda que vivam num universo de acontecimentos não convencionais. Gomes estabelece uma lógica de funcionamento da realidade em *Saramandaia* na qual é problemático definir o que é e o que não é maravilhoso, no sentido da percepção e da causalidade. A alegoria das asas e do desejo de voar representando a busca pela liberdade dentro do regime militar pode então ser ampliada.

Pelo exposto, é possível observar que existe no universo narrativo da telenovela a noção de estranhamento e inadequação do mágico, o que não ocorre no realismo maravilhoso (CHIAMPÌ, 1980 e CARPENTIER, 1969). Mas esse entendimento é elástico e a delimitação

do que é aceitável não é natural, é uma seleção social, consciente e conduzida por determinados grupos em certos momentos.

Nesse sentido, supõe-se que o que Gomes denuncia com as asas e o desejo reprimido de voar de João é mais sofisticado. Ele representa o que seria a ambiguidade, o preconceito e – mais uma vez, como no caso de Cazuza e sua relação com a pensão de Risoleta – a hipocrisia, presentes naquela sociedade, declaradamente análoga à brasileira. Tudo isso acaba por tangenciar e fomentar a perseguição e repressão política que será sofrida pelo personagem. Ao subverter as características do realismo maravilhoso, portanto, Dias Gomes amplia a sua crítica ao que ele parece entender serem especificidades da sociedade brasileira.

Nesse sentido, o tiro que João levou também reverbera entre os moradores que desconhecem o seu segredo. O acontecimento é articulado à vitória do nome “Saramandaia”. Aparadeira afirma à Marcina que o nome foi tirado da “cartilha do diabo” e que “vai vir castigo para a cidade”, uma vez que a vontade do santo padroeiro foi desrespeitada. Antes mesmo de ter suas asas reveladas, Gibão já é visto com maus olhos pelos setores mais conservadores de Bole-bole, dadas as suas convicções políticas.

Dentro dessa lógica, dona Redonda, em visita à dona Leocádia, afirma que João foi castigado por contrariar a vontade do santo. Gibão aproveita para mais uma vez alertá-la sobre a necessidade de fazer um regime. Depois, a mãe o repreende, dizendo que ele foi indelicado. Angustiado, João responde: “Dona Redonda vai explodir, mãe! Eu sei, eu vi!”. Como é possível perceber, a explosão que ocorreria por volta do capítulo 26 foi antes amplamente anunciada ao telespectador.

Nesse bloco narrativo ocorre também o desenvolvimento da trama de Risoleta e do professor Aristóbulo. Assim como o enredo da exploração da fé, o personagem que vira lobisomem estava presente em *Roque Santeiro*. É possível supor então que essa história também foi aproveitada daquela produção.

Em diversas cenas, assim como no velório de Cazuza, Aristóbulo dá sinais comportamentais incomuns. O professor afirma não dormir há quase uma década e anda pelas madrugadas procurando velórios que possam entretê-lo. É também o primeiro filho nascido depois de uma sequência de seis irmãs. Ademais, tem a pele fria e pálida. Por tudo isso, os outros personagens especulam que ele se transforma em lobisomem nas noites de quinta para sexta-feira. Em alguns momentos a necessidade de lua cheia é mencionada e em outros não.

Inicialmente, Aristóbulo não declara que a transformação realmente acontece e tenta escondê-la. Alguns moradores de Bole-bole se assustam apenas de pensar, mas outros – como Zico, que tem nele um aliado – agem com naturalidade diante da peculiaridade. E há ainda

aqueles que transitam entre o horror e o fascínio, notadamente Risoleta. É no capítulo 14 que ela e o público têm a confirmação de que o personagem, de fato, é capaz de se transfigurar.

Risoleta sonha em ver o professor se transformando, pois, segundo ela “deve ser lindo!”. Depois da confusão com o plebiscito e o tiro em João Gibão, a moça o convida para beber algo em particular, intencionalmente no fim da noite, por volta das onze e meia. Ele aceita, mas avisa que antes da meia noite terá que partir.

Lembrando que se trata de uma noite de quinta para sexta-feira, a dona da hospedaria fecha o bar mais cedo e arma uma cilada para prender Aristóbulo, podendo, dessa forma, assistir a metamorfose dele. Ela pede a **Dora** (Natália do Vale) e **Rosalice** (Maria Rita) – suas funcionárias – que a ajudem a agarrar o professor e impedir que ele escape antes da meia noite. Ou seja, ao invés de fugir do aterrorizante lobisomem, ela quer prendê-lo consigo.

Risoleta tranca a porta para que Aristóbulo não consiga sair e a sua transformação se inicia. Todavia, suas duas ajudantes se assustam e fogem para o andar de cima da pensão. Sozinha, ela não consegue deter o professor que quebra uma janela e foge pulando-a, antes de se transfigurar por completo. A dona da pensão termina a sequência desapontada.

A dona da pensão é apaixonada por uma criatura monstruosa, que deveria lhe causar horror, contradição que pode ser entendida como absurdo. Essa trama parte de um elemento folclórico, que tangencia o maravilhoso, para estabelecer uma situação absurda entre os dois personagens. Aos poucos, Risoleta se aproxima de Aristóbulo e tenta ganhar sua confiança. Os dois iniciam um romance e um jogo no qual, de maneira cômica, ela tenta constantemente cercá-lo e ele foge.

Destaca-se ainda o fato de Aristóbulo passar a namorar Risoleta a despeito de sua reputação e das atividades que ocorrem em sua pensão. Embora a personagem defenda que seu estabelecimento é “de respeito”, eventos na narrativa desmentem essa afirmação. Tanto ela como suas duas “meninas” são apresentadas em situações que remetem à venda de sexo.

A cena em que a proprietária da casa de favores tranca o professor na pensão é emblemática também nesse sentido, pois mostra que, embora aceite a condição social dela, Aristóbulo prefere manter o romance dos dois em segredo. Ele se preocupa não apenas com sua transformação, mas também com a sua reputação. Implorando que a moça lhe entregue a chave da porta, ele grita, em tom desesperado: “me deixa sair! [...] se me veem aqui eu tô perdido! Eu tô desmoralizado!”.

Ainda no capítulo 13, Tenório leva seu filho mais novo, Dirceu, até a hospedaria para que ele se inicie sexualmente. A cena entre Risoleta e o rapaz vai ao ar alguns capítulos

depois. O encontro é desastroso, dada à timidez e inexperiência dele. Num primeiro momento, Risoleta se insinua, mas Dirceu comete gafes como compará-la à figura da mãe dele.

Porém, depois de algumas doses de licor de amendoim, o jovem mudancista se lembra de conselhos dados por seu irmão, toma coragem e se despe, deitando na cama a espera de Risoleta, que estava no banheiro. Na sequência, o pior acontece: é Aristóbulo quem adentra o quarto a procura da namorada. Ele parece estar em estado de transfiguração, pois apresenta grandes dentes caninos. Enquanto Dirceu grita assustado, o professor se desculpa e se retira.

A passagem, além de representar uma aceitação do professor ao ofício da namorada, também denota a subversão por meio do humor que Gomes faz da figura macabra do lobisomem. Nota-se ainda que as cenas do material analisado envolvendo o bordel quase nunca falam abertamente a respeito, talvez por exigência da censura. São sequências veladas, nas quais determinados elementos ficam subentendidos. Quando Tavares deixa Dirceu com Risoleta, por exemplo, ele apenas diz “cuide bem dele, Risoleta, o rapaz é tímido” e se retira.

Ainda nessa sequência, Risoleta apresenta ao jovem Tavares sua coleção de bonecas. Uma delas se chama Dulce. “Ela toca música e diz mamãe”, conta a dona da hospedaria. Esse diálogo faz referência a uma terceira dimensão dramática da personagem, que será mais bem desenvolvida por Gomes no bloco narrativo seguinte: Risoleta é mãe de Dulce, a neta de Zico Rosado. Envolvida numa história obscura com o coronel, ele a procura para exigir que ela vá embora da cidade. Como Risoleta insiste em ficar, Rosado se junta ao grupo que a persegue em nome da moral e passa a fazer pressão pelo fechamento da pensão.

Zico Rosado ficaria sabendo ainda de um problema moral embaixo de seu próprio teto. O coronel descobre que o homem pelo qual Dalva fugiu e foi atrás no Rio de Janeiro era Carlito, seu afilhado e comparsa. Vivendo agora sob o mesmo teto, os dois se encontram às escondidas. No passado, Carlito vivia no Rio e era casado. Ele não abandonou a mulher para ficar com Dalva. Desiludida, ela decidiu retornar a Bole-bole.

É por esse motivo que, quando Zico Rosado exige que os dois se casem – Carlito agora é desquitado – a moça inicialmente diz não. Depois de algum tempo, contudo, Dalva acaba aceitando o pedido imposto pelo pai, mesmo com medo de ser magoada e se decepcionar novamente.

A dinâmica de relações folhetinescas também é retratada com Lua e Zélia, João e Marcina, os dois principais casais românticos da trama. Enquanto o primeiro se casa, o segundo se separa. E, depois do matrimônio do irmão, João Gibão tem mais uma de suas visões, dessa vez sobre os noivos. Ao ser indagado por Marcina a respeito do que teria visto, João responde que “eles não vão ser felizes. Eles vão sofrer muito! Eles e muita gente...”.

Gibão decide romper com Marcina por considerar que faz a moça padecer com sua resistência às investidas dela, “a agonia de poder e não querer”. Quando em crise, Marcina se descontrola, grita e rasga as roupas, alegando um calor insuportável, que a queima viva. Em uma das cenas, o sofrimento de Marcina pela rejeição e o desejo sexual reprimido fazem com ela coloque fogo nos lençóis da cama.

Os calores da personagem não são vistos como algo natural ou positivo. Sua mãe os demoniza e insiste para que ela reze e se confesse. Na sequência mencionada, Aparadeira usa um crucifixo para exorcizar a filha. Assim como no caso de Dona Redonda, a inadequação e o controle do comportamento – nesse caso, a sexualidade feminina – estão representadas no drama vivido por Marcina.

Nota-se aqui que, na narrativa construída por Gomes, a divisão entre bem e mal se estabelece por meio do alinhamento político. Os tradicionalistas representam os vilões. São geralmente hipócritas, autoritários, dominadores e de caráter duvidoso. Nesse caso, de maneira geral, não há condenação ou estranhamento de suas características mágicas, quando essas se fazem presentes. É o caso de Zico Rosado e seu Cazuzá.

Já os mudancistas, caso de Gibão e Marcina, precisam se esconder ou se controlar, para que não sofram as perseguições de uma sociedade que classifica o mágico e o absurdo em aceitáveis ou não, a partir de elementos como a classe social, o gênero e, especialmente em *Saramandaia*, a posição política.

Personagens como Aristóbulo e Encolheu são ambíguos. Não se apresentam como maus, mas compactuam com os interesses tradicionalistas. Isso faz com que sejam quase sempre poupados ou protegidos da perseguição. Na sociedade bole-bolense os alinhamentos políticos às vezes são estabelecidos não por comprometimento ideológico, mas para garantir a sobrevivência dos sujeitos dentro da estrutura de dominação.

Tanto Aristóbulo como Encolheu são funcionários da máquina pública. O apoio dos dois à ordem oligárquica demonstra ainda que o mandonismo das elites se sobrepõe à autoridade e ao interesse público. O mesmo ocorre com a inabilidade da polícia em conter a fúria e as vontades dos coronéis e de suas famílias. Eles invadem enterros com motocicletas, iniciam tiroteios em praça pública e profanam espaços sagrados, tudo impunemente.

É dentro dessa lógica que, no capítulo 24, o recurso impetrado pelos tradicionalistas é derrubado, os votos do plebiscito são validados pelo Tribunal de Justiça e o nome da cidade passa a ser oficialmente Saramandaia. Entretanto, mostrando mais uma vez quem dá as cartas, Rosado trava o seguinte diálogo com Carlito, no capítulo 25, a respeito da decisão:

Rosado: Precisamos reunir a comissão pró-Bole com urgência!  
 Carlito: Pra quê? Que é que a gente vai poder fazer? Nada. Tá decidido.  
 Rosado: Isso é que não. Alguma coisa tem que ser feita! Não sou homem de meter o rabo entre as pernas! Se não tiver mais recurso dentro da lei, sempre há de ter fora dela! Eu é que não vou engolir essa... essa Saramandice sem pé-nem-cabeça!

Esgotadas as instâncias oficiais dentro da legalidade, o coronel passa a agir na informalidade, de modo a garantir seus interesses. Todavia, ele não recorre à troca de favores, corrupção e uso de influência política. Ocorre na telenovela uma transferência do desenvolvimento da discussão política para o âmbito privado, uma característica desse gênero televisivo (HAMBURGUER, 2005).

A partir do terceiro bloco narrativo, Zico Rosado começa a perseguir João Gibão, e as duas tramas – a política da cidade e a pessoal do vereador que tem asas – se fundem. Dessa forma, a crítica de Gomes torna-se cada vez mais alegórica. Esse processo tem início com a difusão pelos tradicionalistas entre os moradores da ideia de que, com o advento do nome Saramandaia, a cidade estaria sendo assolada por “coisas horríveis”.

É nesse cenário que, no capítulo 26, o público é transportado, mais uma vez, para a praça pública. Em meio às comemorações mudancistas pela vitória definitiva, Dona Redonda aumenta de volume e explode, causando uma hecatombe mágica e grotesca, que envolve um terremoto, partes de seu corpo espalhadas por toda a cidade e uma cratera gigantesca no local da explosão. Sobre a antológica cena, Igor Sacramento afirma:

A explosão de Dona Redonda é ao mesmo tempo afirmativa e negativa. O corpo dela se expande para além dos seus limites. Ele não se contém em si mesmo. Assim, não se reprime e não se afina. Recusa-se a se normatizar. É um corpo excessivo, volumoso e vigoroso: se expande tanto até explodir. Por outro lado, o acontecimento confirma a repressão do moralismo da máxima “comer até explodir”, tão ouvida e ignorada por Dona Redonda, sempre com um apetite voraz (SACRAMENTO, 2012, p. 337).

Para além dos elementos grotescos e textuais já observados aqui e por Sacramento, a explosão de Dona Redonda traz algumas sequências que reforçam a análise desenvolvida nesta pesquisa. Durante o enterro dela, Zico Rosado deixa cair formigas dentro do caixão. Alertado pela esposa, ele responde: “e o que é que tem? Elas já vão adiantando o serviço...”. As formigas, assim como o nome da cidade, são um elemento simbólico formador de sua identidade, não devem ser alterados ou tolhidos e estão acima até do respeito aos mortos.

Após Zico afirmar que “os *saramandistas* tão mandando e *saramandando*”, Carlito retoma à temática do castigo de Santo Onofre à cidade, pois a troca do nome teria desobedecido à vontade de Deus. Seu Cazuzza então questiona. Para ele, a afirmação não faz

sentido, uma vez que Dona Redonda era tradicionalista. Aparadeira corrobora o argumento de Carlito e afirma que o castigo não era especificamente para Redonda, mas sim para a cidade.

Além de ser tradicionalista, Dona Redonda já engordava descontroladamente muito antes do nome da cidade ser alterado. A possibilidade de sua explosão também era discutida e aceita por determinados personagens há algum tempo. Mas, como tem sido mostrado, os eventos maravilhosos e absurdos, quando não atendem aos interesses dos grupos dominantes, são demonizados ou passam a causar estranhamento, num processo seletivo de enquadramento social.

Por fim, destaca-se ainda o sofrimento e angústia de João Gibão, agora em relação aos seus dons de premonição. Ele lamenta poder “prever a morte de uma pessoa e não poder dizer nada. Porque não adianta dizer, o que tem que acontecer, acontece”. Marcina tenta confortá-lo, alegando que ele possui um dom dado por Deus. João então responde que “Deus me deu muita coisa sem eu querer”, no que pode ser entendido como uma referência às suas asas.

É possível observar nesta passagem mais uma alegoria ao estranhamento seletivo que organiza o universo de Gomes. João sente que precisa esconder as asas, mas não os dons de vidência. As asas seriam um problema, dado o seu potencial transformador, ligado a representação do desejo de liberdade, que deve ser coibido. Já a premonição é inofensiva aos dominadores, por ser, como João mesmo coloca, incapaz de promover qualquer mudança.

Para Zico Rosado, Deus e os santos estavam descontentes com o *debochismo* e o imoralismo se espalhando pela cidade, que tinham sua “igreja negra” na pensão de Risoleta. No terceiro bloco narrativo, a tensão entre os dois personagens fica mais acirrada. E a dona da hospedaria revela ao padre o motivo de ser perseguida pelo coronel.

Zico era contra o relacionamento de seu filho com ela e, depois do incidente no qual José Mário foi morto, lhe deu dinheiro para que deixasse a cidade. Ele levou a neta – que desconhece seu parentesco com Risoleta – para ser criada pela avó. Quem matou José Mário não foram capangas de Tenório Tavares. O responsável pelo crime é o próprio Zico Rosado. Seus homens, por engano, atiraram no filho do coronel, enquanto tentavam acertar Risoleta, durante uma tentativa de fuga dos dois amantes junto com Dulce, ainda bebê.

Risoleta pede a Padre Romeu que interceda por ela, pois deseja se aproximar da filha. Em paralelo, Zico Rosado mobiliza forças para expulsá-la da cidade e, com isso, manter seu segredo sobre a morte do próprio filho. Ele tenta envolver a polícia no processo:

Delegado: O senhor quer formalizar uma queixa?

Rosado: Quero! E quero que o senhor abra um inquérito para apurar atentados à moral, ao pudor e aos bons costumes!

Delegado: Eu vou registrar a queixa... O senhor tem algum fato concreto?

Rosado: E como é que eu posso ter? Eu não frequento esses lugares! Eu sou um homem que me dou ao respeito, delegado!

Delegado: Claro... Eu... não disse isso...

Rosado: Hunf... Agora, o senhor pode! O senhor como autoridade pode ir lá, investigar, interrogar, prender, obter confissões e baixar o pau!

Delegado: Baixar o pau não, doutor Rosado! Isso é coisa que eu nunca fiz e nunca hei de fazer! A pessoa do preso ou detido é sagrada! Em minha gestão como delegado, um preso nunca confessou coagido! Preso aqui é tratado à pão-de-ló e vinho tinto! Tá aí um que não me deixa mentir.

Nesse momento, sai de dentro de uma cela, que está aberta, um preso. É possível observar que ele vive ali com certo conforto, pela presença de elementos como um rádio de pilha, uma cama com lençóis e travesseiros e alguns vasos de plantas e quadros nas paredes:

Preso: eu tenho uma queixa a fazer e vou aproveitar que doutor “Chico” Rosado tá aí pra servir de testemunha! Oia, doutor “Chico” Rosado, eu tô aqui vai inteirar três mês e desde que eu cheguei que tão me prometendo TV à cores e até hoje, ó, babau!

Delegado: Precisa fazer escândalo, precisa? Eu já escrevi pro Silvio Santos pedindo...

Para além do esforço de Zico em fazer valer sua vontade, a cena é emblemática porque representa uma cadeia absurda. Dias Gomes criou em *Saramandaia* uma força policial pacifista, gentil e humanitária, da qual a população costumeiramente debocha. As celas da prisão estão sempre abertas e há somente um preso, tratado como hóspede. Os supostos verdadeiros criminosos, que representam real perigo à sociedade, estão livres e administrando na informalidade as coisas públicas.

O **preso** (Apolo Correa), não nomeado em nenhuma das cenas do material disponível, apresenta-se bem vestido e bem nutrido. É um dos dois únicos personagens interpretados por atores negros na telenovela. A segunda é **Das Dores** (Chica Xavier), empregada da família de Zico Rosado, que chama o coronel de “sinhozinho”. A relação pode ser entendida como uma referência à herança escravista.

O coronel das formigas no nariz ainda teria que lidar com um novo problema nos capítulos desse bloco narrativo. A rivalidade entre suas famílias não impede que o filho mais novo de Tavares, Dirceu, e a neta de Rosado, Dulce, se apaixonem. Estabelecem, dessa forma, um romance impossível, bem aos moldes dos folhetins tradicionais.

Os dois personagens se conhecem num acidente. Eles passeavam perto da fazenda de Rosado, quando colidem, Dirceu de motocicleta e Dulce de cavalo. A passagem coloca novamente em questão a tradição e a modernidade, de maneira simbólica, mas, dessa vez, se harmonizando. Os jovens lutam para ficar juntos, enquanto os coronéis agem no sentido de sabotá-los, uma vez que são terminantemente contra a relação.

Após alguns encontros escondidos, Dulce e Dirceu acabam sendo descobertos e decidem fugir. A menina reproduz, desse modo, a mesma trajetória do pai e da tia, que se envolveram romanticamente com pessoas não aprovadas por Zico Rosado. O coronel, sentindo-se traído, declara que a neta morreu para ele. O tempo em Bole-bole, como nas cidades dos autores latino-americanos ligados ao realismo maravilhoso, é cíclico e os destinos dos personagens se repetem ao longo das gerações.

Além de sofrer pelo desaparecimento da filha e ter que lidar com as pressões sociais que tentam expulsá-la da cidade, Risoleta avança em seu namoro com professor Aristóbulo. Ela é convidada por ele para jantar em sua casa e conhecer a sogra, Dona Pupu. Tudo parecia bem, até que a sequência ganha um tom satírico macabro, marca da dinâmica entre os dois.

Pupu deseja que a nora conheça seu esposo. Risoleta fica confusa, pois acreditava que Aristóbulo era órfão de pai. Os dois lhe apresentam então, numa espécie de redoma, a cabeça mumificada do marido morto que Pupu guarda consigo. **Belizário** era um antigo senhor de engenho que foi torturado e degolado por cangaceiros, como o professor e a mãe explicam:

Aristóbulo: Depois que ele denunciou o cangaceiro Trovoada, Trovoada voltou pra se vingar...

Pupu: Eles entraram na casa grande do engenho e levaram Belizário. Mas isso foi há 35 anos, Neném era menino!

Aristóbulo: No dia seguinte só devolveram a cabeça.

Pupu: De manhã quando eu abri a porta ela tava lá, rindo pra mim!

Embora apaixonada por um homem que se transforma numa criatura abominável, Risoleta se choca com o comportamento da sogra. Aos poucos, durante o desenvolvimento da narrativa, a personagem passa por um processo de desnaturalização do maravilhoso. Antes de conhecer Pupu e a cabeça de Belizário, ela já havia demonstrado desconforto com certas atitudes de Aristóbulo. Como na sequência a caminho do velório de Dona Redonda, quando Aristóbulo exibiu para a namorada uma mão que pertencia à falecida.

Nesse bloco, Saramandaia passa a sofrer com uma rigorosa e interminável seca, que preocupa inclusive os coronéis, devido à perda da produção agrícola. Os moradores organizam procissões e o prefeito Lua entra em contato com a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), solicitando ajuda. Como é sabido, a seca é um problema real no nordeste brasileiro. A abordagem de Gomes teria desagradado à Censura Federal, que impôs cortes às cenas e moderação na menção do assunto na narrativa.

Além da explosão de Dona Redonda e a estiagem severa, um terceiro “acontecimento terrível” ainda aconteceria e, assim como o primeiro, foi previsto por João Gibão. Por volta do

capítulo 60, o filho de Lua e Zélia nasce. Para a surpresa de quase todos, o bebê tem asas. Zélia fica desesperada quando se dá conta da característica do menino que acabara de nascer:

Zélia: Dona Leocádia, venha vê... o menino... parece que vai ter asas... Não é o que parece? Ou é um defeito?  
 Leocádia: Não... não é um defeito...  
 Zélia: A senhora já tinha visto?  
 Leocádia: Já...  
 Zélia: Lua já viu?  
 Leocádia: Não... Lua ainda não viu... Só quem viu foi Dona Maria Aparadeira e doutor Rochinha...  
 Zélia: E o que eles disseram?  
 Leocádia: Nada... O que é que eles podem dizer?

Zélia chama pelo marido aos gritos. Ele entra no quarto em seguida:

Zélia: Lua...  
 Lua: Que que foi?  
 Zélia: Nosso filho...  
 Lua: O que houve com ele? Morreu?  
 Leocádia: Não... Nem há motivo pra desespero... Zelinha tá nervosa...  
 Lua: Então me digam!  
 Zélia: Mostre a ele, mãe!  
 Lua: Ele nasceu assim?  
 Leocádia: Nasceu...  
 Lua: Vai... Vai ficar defeituoso?  
 Leocádia: Não... Vai ter asas.  
 Lua: Asa? É mesmo... Parece...  
 Leocádia: As penas ainda não nasceram... Mas vão nascer!  
 Lua: Tem já uma penuginha... Quando crescer ele vai ter asa... Como um pássaro... Você entende isso?  
 Leocádia: E quem é que entende?

As asas são recebidas como um problema e comparadas a defeitos físicos e à morte pelos pais da criança. A avó, todavia, encara o fato com naturalidade e o aceita de maneira intuitiva, diferente de Zélia e Lua, que, abismados, buscam por explicações. Sem conseguir entender ou esconder a situação, eles passam a defender que seu filho é um anjo.

Diversos especialistas examinam o menino, sem chegar a nenhuma conclusão. A opinião pública se divide em considerar o bebê um fenômeno científico ou divino. Lua e Zélia desconhecem o fato de João Gibão, tio do neném, também ter nascido com asas, o que poderia ser indicativo de uma herança genética. Todavia, fica claro que a capacidade de voar no universo de *Saramandaia* é considerada uma inadequação, em quem quer que seja.

A narrativa passa por uma reviravolta quando o bebê contrai uma icterícia e necessita de uma transfusão de sangue, desfecho esse previsto por Gibão. Por conta de seus preceitos religiosos, Lua se opõe à realização do procedimento. O prefeito prefere recorrer à medicina

caseira para cuidar da infecção, como Leocádia fez com ele e João, que tiveram a mesma doença ao nascer. O tratamento, no entanto, não funciona.

Desesperada, Zélia implora para que Lua autorize a transfusão. Ele volta atrás e permite que o procedimento seja feito, mas é tarde demais. O menino não resiste e morre. Esse acontecimento abala o casamento de Lua e Zélia, que, inconsolável pela morte do filho, abandona o marido e volta para casa do pai. Dias Gomes representa, dessa forma, uma realidade que parece considerar absurda, na qual doutrinas e convicções religiosas vão contra questões de saúde pública e violam o direito à vida<sup>46</sup>.

Seguindo a linha dramática estabelecida no bloco anterior, Gomes separa um casal romântico, mas une outro: Gibão reata o romance com Marcina e decide se casar com ela. Para tanto, ele considera se submeter a uma operação de retirada das asas, se livrando da angústia ocasionada pelo segredo. Mas, aconselhado pela mãe, volta atrás na decisão. João se recusa a alterar sua natureza, mesmo ela sendo socialmente inaceitável, e se arrisca a apresentá-la a Marcina.

Na manhã seguinte à noite de núpcias, Marcina descobre finalmente o segredo do agora marido. Ela fica aterrorizada e João acredita que seu medo se concretizará: sua amada o rejeitará. Em conversa com Padre Romeu, o religioso aconselha a moça:

Padre Romeu: Ele é seu esposo, entre os esposos deve haver entendimento, solidariedade, união total. Se ele nasceu com asas, isso quer dizer apenas que ele é diferente da maioria dos homens. Mas se Deus o fez assim, ninguém pode lhe tirar o direito de ser assim.

Após o susto inicial, Marcina decide apoiar o homem que ama. Em conversa com João, ela o encoraja: “[...] eu amo você como você é. Agora, eu não entendo por que esconder. Eu acho que você não tem nem que sentir vergonha não... É uma prova, João, de que você é uma pessoa fora do comum!”. Esse é um momento importante na narrativa, pois, pela primeira vez, João recebe apoio de alguém para deixar de se esconder.

A mãe de Gibão e o padre partilham a opinião de que não há problema em ser diferente. Leocádia, inclusive, desencoraja o filho a se mutilar. Porém, os dois acreditam que as asas precisam ser mantidas em segredo, pois as demais pessoas não entenderiam, não pensariam da mesma forma que eles. Ou seja, como no caso da gravidez antes do casamento que Zélia escondeu, é mais fácil fingir se enquadrar do que se submeter a um enfrentamento público de consequências imprevisíveis.

---

<sup>46</sup> No material analisado, a “religião” praticada pela família Viana – também chamada de “seita” por Lua em alguns momentos – não é nomeada por nenhum dos personagens. Essa teria sido, conforme informação do *website Memória Globo*, mais uma das exigências da Censura.

Marcina, por sua vez, apresenta a João outra possibilidade: a de ser quem ele é fora do âmbito privado, lidar com as consequências disso, exigir respeito e o direito de viver plenamente a sua condição. No desfecho do bloco narrativo, a moça acaba desabafando com a mãe quanto a característica peculiar do marido. Aparadeira promete guardar segredo, mas, futuramente, a atitude de Marcina traz problemas e transforma a vida de João Gibão.

O quarto bloco se inicia com a resolução da trama de Dona Redonda. Tempos depois da explosão, nasce na cratera uma flor gigante. Seu Encolheu afirma que “é Dondinha que morreu e virou flor” e Aristóbulo confirma: “Reparando bem, olhando daqui, até que é parecida com ela”. A planta exala um odor forte e desagradável, fazendo com que a população queira destruí-la. O cheiro afasta a circulação de pessoas no local e prejudica os comerciantes.

Seu Encolheu, todavia, se recusa a permitir que a flor seja retirada e passa a fazer vigília na praça. Em uma rápida ausência dele, entretanto, um grupo de pessoas ataca e elimina a planta. Encolheu fica desolado. Mas, no capítulo 71, chega à cidade **Dona Bitela** (interpretada também por Wilza Carla, usando um penteado e uma cor de cabelo diferentes), irmã de Dona Redonda. A semelhança entre as duas é notada por todos, mas Bitela sempre faz questão de afirmar ser mais magra que a irmã.

A nova moradora se instala na casa do cunhado e inicia um processo de comer descontroladamente e ganhar peso, semelhante ao de Redonda. Tem-se então estabelecido um ciclo temporal de repetição grotesca. Seu Encolheu e Dona Bitela se apaixonam e marcam casamento. No último capítulo da telenovela, o casal é observado por Aparadeira e Cazuzza enquanto dá um passeio na cidade. O farmacêutico comenta: “Bitela vai acabar explodindo também... A gente tem que viver debaixo de uma ameaça dessas...”.

A dinâmica desse núcleo se articula ainda a outras referências do realismo maravilhoso. A capacidade de comer até explodir parece ser genética, compartilhada pelas irmãs. É possível também pensar na relação entre a cidade e o descontrole grotesco com a comida, já que Bitela critica o comportamento glutão de Redonda, mas, sem inicialmente perceber, começa a agir da mesma forma que a irmã, ao se instalar na casa de Encolheu.

A relação de Aristóbulo e Risoleta, por sua vez, fica cada vez mais tensa. O professor revela a ela que não existe mais um momento específico para que ele se transforme em lobisomem, e que a metamorfose pode agora ocorrer em qualquer noite. Doutor Rochinha o hipnotiza para tentar descobrir o que está acontecendo. Para a namorada, o lobisomem afirma aflito: “alguma coisa deve tá acontecendo na humanidade...”.

A fala de Aristóbulo deixa claro que, para ele, sua transfiguração pertence à ordem natural das coisas. Se o fenômeno sofreu uma alteração é porque algo está em desequilíbrio.

Risoleta por sua vez finalmente presencia uma transfiguração completa do namorado. Há uma quebra de expectativa e o fascínio inicial dela é substituído por horror. No caso da dinâmica dos dois, o que seria normal – ter medo de uma fera pavorosa – torna-se absurdo.

Nesse bloco, é um acontecimento folhetinesco que faz a narrativa política avançar. Carlito, noivo de Dalva Rosado, desmarca o casamento e passa a cortejar Zélia Tavares, separada de Lua. Sentindo-se ultrajada por ter sido preterida mais uma vez, a filha de Zico decide se vingar. Ela conta a João tudo a respeito do falso milagre de Santo Onofre, elaborado e conduzido por seu agora ex-noivo. Munido da informação, João Gibão vai à igreja e desmascara os tradicionalistas.

Carlito se defende e nega as acusações de Gibão. Convicta da legitimidade do milagre, Maria Aparadeira acusa o genro de heresia. Os ânimos se exaltam e a beata, irritada com a postura de João, revela aos presentes que ele tem asas. O vereador tenta fugir, mas Carlito consegue segurá-lo e constatar a veracidade do afirmado por Aparadeira. Em pouco tempo, toda a cidade fica sabendo do segredo de Gibão.

Na mesma noite em que é exposto pela sogra, sem conseguir dormir, João encontra Aristóbulo que, como de costume, perambula pela cidade. Ele desabafa com o professor e, num passe de mágica, a noite se transforma em dia. Os dois personagens observam então **Tiradentes** (Francisco Cuoco) caminhar pela praça, seguido por uma comitiva. Ele está descalço e tem as mãos amarradas, como quem segue para a forca. Sobre essa inserção de vultos históricos na telenovela, Dias Gomes declarou um pouco antes da estreia da produção:

Há uma tentativa de visão histórica. E por isso o espectador terá algumas surpresas. Vai ver subitamente D. Pedro I passar com sua comitiva, seguido de Tiradentes, e outros personagens. Isso entre várias histórias entrelaçadas, alguns mitos como o do lobisomem, tudo numa cidade imaginária da região canavieira do Nordeste, onde o fantástico é encarado como coisa real (Jornal do Brasil, 30/04/1976, p. 11).

A citada cena envolvendo **Dom Pedro I** (Tarcísio Meira) ocorre da mesma forma que a de Tiradentes, mas no segundo bloco narrativo. Aristóbulo e João presenciam o cortejo do monarca passar pela praça da cidade. Sem que haja dessa vez transformação da noite em dia, o desfile do imperador ocorre durante a madrugada. Nos dois casos, as figuras surgem e desaparecem sem uma explicação e o acontecimento não é comentado e nem causa estranheza nos personagens expectadores.

Tiradentes e Dom Pedro I têm algo que os aproxima de Gibão: são reconhecidos por terem lutado e defendido a noção de liberdade em algum momento da História da América portuguesa. Embora não haja diálogos a respeito, a presença de Aristóbulo nas cenas pode

estar ligada ao fato dele ser professor e lidar com esses vultos históricos e seus contextos de existência.

Gomes compara então, alegoricamente, o momento vivido pelos moradores de Saramandaia com os períodos da independência do Brasil e da Conjuração Mineira. Em sua visão, os três seriam marcados pela busca por liberdade ou a necessidade dela. João travava na telenovela uma batalha pelo direito de ter asas e voar. As duas figuras da História brasileira surgiam para ele na praça pública como forma de inspiração e encorajamento.

Gibão realmente precisaria de ânimo no bloco narrativo seguinte. Com a cidade inteira sabendo que ele tem asas e que, conseqüentemente, pode voar, ele passa a ser alvo da curiosidade e de especulações das pessoas. Assim como no caso de seu falecido sobrinho, Gibão também é assediado pela imprensa. No capítulo 94, um programa de televisão o procura para que ele se apresente na mídia e ganhe dinheiro exibindo seus dons.

Indignado, João recusa a oferta: “Não! Por dinheiro nenhum no mundo vocês me tiram daqui! Não tô interessado em ser estudado, nem discutido por ninguém. *Menasmente* ainda quero seu dinheiro!”. O funcionário da emissora de televisão considera a atitude do vereador insensata e lamenta: “Tá bem, se ele não quer, o que se vai fazer? Mas é uma pena... Deus dá asas a quem não quer voar... [...]”. Por fim, Dona Leocádia aprova a postura do filho: “João fez bem em não aceitar. Não há dinheiro que possa trazer felicidade”.

Considerando as asas de João uma alegoria à liberdade, as duas situações aqui apresentadas – a possibilidade de sua extração e de sua comercialização – são simbolicamente representativas. No primeiro caso, o que está em jogo é abrir mão da liberdade, silenciá-la para sempre e gozar de uma vida livre da carga que ser um herói implica.

Depois, se propõe a João mercantilizar a liberdade que ele carrega em si. Agora, o que se materializa não é a perspectiva de se livrar de uma missão, mas lucrar e obter vantagens pessoais dela. Como no primeiro caso, o personagem coloca possíveis interesses particulares em segundo lugar e não foge à responsabilidade que lhe foi imputada pelo destino.

Além da televisão, chegam à Saramandaia dois golpistas procurados pela polícia do Rio de Janeiro: **Homão** (Carlos Eduardo Dolabella) e **Perivaldo** (Augusto Olímpio). Percebendo a instabilidade instaurada, eles se fingem de agentes do governo incumbidos de elaborar um relatório com informações a respeito dos moradores e dos últimos acontecimentos na cidade. Tentam com a farsa arrancar algum dinheiro dos investigados, por meio de chantagens, subornos e propinas.

João Gibão é um dos alvos dos malandros. O telespectador é colocado então diante de uma construção dramática simbólica. As sequências, teoricamente cômicas, mostram um

charlatão fazendo um interrogatório de mentira. Mas, em meio a gestos exagerados e piadas, Homão faz perguntas à Gibão que poderiam remeter a uma inquirição real. Na mesa dele há um canário engaiolado, que ele comprou na loja de Gibão. O elemento reforça o clima metafórico à perseguição e ao autoritarismo. O golpista indaga:

Homão: João Evangelista, consta que o senhor tem asas... Isso é verdade?  
 Gibão: É verdade...  
 Homão: Quer dizer que o senhor confirma que tem asas?  
 Gibão: Confirmo... Isso é algum crime?  
 [...]  
 Homão: Quantos anos o senhor levou escondendo as suas asas?  
 Gibão: Mas não foi por mal...  
 Homão: Então foi por quê? Hein? Hein?  
 Gibão: Por receio de não ser aceito...  
 Homão: Então o senhor sabia que era perigoso ter asas...  
 Gibão: Perigoso em que sentido?  
 Homão: Porque não é normal, porque isto não está inserido dentro de um contexto! Isto é uma coisa fora das regras, fora da normalidade! Porque um homem como nós julgamos que um homem de respeito seja, um exemplo de cidadão, não tem asas [...]! João Evangelista da Rosa Viana, isso de, além do senhor ter asas, ver o futuro, complica a situação...

Em *Saramandaia*, é no campo da representação que o Estado assume considerar perigoso e inconveniente ter asas. Essa alegoria dos investigadores charlatões remete a outra metáfora: a de que o governo então vigente seria tão espúrio quanto Homão e Perivaldo e, por isso, ilegítimo. Tempos depois, os golpistas são desmascarados e fogem da cidade.

Envolvido em inúmeras situações conflituosas, Gibão recebe de Marcina a notícia de que será pai, pois ela está grávida. A novidade, somada aos eventos com os quais precisou lidar parecem levar o personagem a uma tomada de consciência e segurança da sua natureza. João deixa o medo e a angústia para trás e assume uma postura mais confiante. Algum tempo depois, Marcina se oferece para aparar as asas dele, atividade antes realizada por sua mãe. Para a surpresa da moça, ele se recusa a se submeter ao processo:

Marcina: Mas João, isso pode ser pior pra você...  
 Gibão: Pois que seja!  
 Marcina: Pensa bem, João...  
 Gibão: Pensei e decidi! Não vou mais cortar!

Marcina, que antes incentivava o marido a assumir as asas, agora é apresentada vacilante, assustada pela proporção dos últimos acontecimentos. Por outro lado, como dito, os episódios que a tornaram hesitante fortaleceram João Gibão. Entra em cena, então, o perigoso desejo de utilizar as asas, de voar, de, alegoricamente, experimentar a liberdade.

O bloco narrativo chega ao fim no capítulo 120, quando Gibão tem, literalmente, sua liberdade cerceada. Carlito tentava conseguir fotografias de João para vender à imprensa.

Cansado da perseguição, ele se esconde em sua loja e se recusa a colaborar com o afilhado de Rosado. Irritado, Carlito inicia uma briga, que resulta em um de seus capangas disparando tiros contra a loja de Gibão. Para se defender, João revida e acaba acertando Carlito.

O homem alado é preso, mas ocorre aqui um jogo entre o realismo e o campo simbólico do mágico. A investigação das asas era falsa e absurda e resultou concretamente apenas no fortalecimento psicológico do personagem. Foi preciso um crime real para colocá-lo dentro de uma gaiola, não sendo a prisão motivada por um ato diretamente arbitrário, o que poderia, como no caso da seca, desagradar aos censores.

Carlito fica em estado grave de saúde, mas doutor Rochinha consegue salvá-lo. E, com Lua e Zélia fazendo as pazes, o braço direito de Zico Rosado reata o romance com a filha do coronel. Dalva o perdoa e os dois se casam no fim da trama. Com a prisão de João Gibão, a narrativa principal da telenovela caminha em direção ao seu desfecho.

Saramandaia, antes Bole-bole, é a cidade onde os coronéis fazem suas próprias leis. No fim do primeiro bloco narrativo, João foi atingido por um tiro disparado pelos homens de Zico Rosado. Nada aconteceu ao coronel ou aos seus jagunços. Quando a situação se inverteu, todavia, as autoridades policiais não se silenciaram e Gibão foi punido, deixando claro que as normas legais valem mais para um do que para outros.

Com a prisão de João, Zico Rosado se articula para cassar seu mandato de vereador. Alegando que o regimento interno e a lei eleitoral não preveem vereadores com asas e que a característica pode ser “coisa do demônio”, a câmara decide a favor da anulação. O coronel entra então com um pedido para alterar novamente o nome da cidade para Bole-bole.

Rosado conta com o apoio de alguns setores da sociedade, especialmente os tradicionalistas e as beatas. Os acontecimentos trágicos passam agora a ser ligados não apenas à desobediência à vontade do santo e à troca do nome da cidade, mas também às asas de Gibão. Esse elemento, na verdade, seria o causador de todos os demais. Uma discussão então é estabelecida: as asas seriam um prenúncio de salvação ou de desgraça para a cidade?

A religiosidade é um elemento ambíguo em *Saramandaia*. Muitas vezes, a naturalização do mágico é construída a partir dela. Para Dona Leocádia e para o Padre Romeu, só Deus poderia explicar as asas do filho de Lua e Zélia, e também as de Gibão. Por outro lado, a fé também demoniza as próprias asas de Gibão e os calores de Marcina. Em última instância, a exploração das crenças e religiosidade popular é utilizada com fins de dominação.

Essas relações ficam claras no capítulo 142, que se inicia com um grande incêndio na casa dos Viana. Sem a presença do marido, que está preso, os calores de Marcina colocam

fogo na construção. Controladas as chamas pelo prefeito e os bombeiros, Aparadeira afirma: “isso é o demônio que te atormenta, mas nunca chegou a esse ponto!”.

Na sequência, a personagem se confessa na igreja enquanto as beatas mais velhas a observam e julgam. Depois, vai à delegacia visitar o marido, que pede a ela que se controle. A moça afirma que sente muito a falta dele, os dois se beijam e Marcina queima João. O preso que vive como hóspede reclama do calor produzido na cela pela presença dela.

Além do incêndio, outro acontecimento que marca o capítulo e o uso da religiosidade é a organização de um grande evento por Zico Rosado, chamado de “dia do milagre”. Encolheu diz a Bitela que o objetivo do evento é “ver se Santo Onofre faz chover”. O padre informa que não quer cunho político na festa. Mas a mobilização de Zico Rosado, em suas palavras, tem por objetivo “relembrar o *heresismo* da troca do nome e relembrar que o dono da ideia tá na cadeia”.

Nessa altura da narrativa, das “coisas terríveis” que acometeram a cidade, nota-se que apenas a seca continua castigando o local. Encolheu vive feliz com Dona Bitela. Zélia e Lua superaram a crise no casamento e a morte do filho. João e suas asas, todavia, são apontados como os grandes causadores dos três. Mantê-lo preso e retornar com o nome antigo da cidade seria uma forma de agradar Santo Onofre e impedir que mais tragédias ocorressem.

Mas nem tudo vai bem para Zico Rosado. Nesse bloco narrativo, sua neta Dulce, que fugiu com o filho de seu maior inimigo, continua desaparecida. O coronel desconfia que os Tavares estão escondendo o casal. Em conversa com o delegado, exige que ele faça uma busca na propriedade de Tenório. Zico não voltaria a reencontrar a neta em vida.

Além disso, Dona Santinha descobre que, assim como no nariz do marido, há um formigueiro embaixo da casa em que vive a família Rosado, mas de proporções gigantescas. Os insetos estão devorando a construção, que é condenada por um engenheiro civil, indicando aos moradores que a abandonem. Mas Zico Rosado se recusa a seguir as orientações:

Rosado: O que pensam que tão fazendo?

Santinha: A gente tá se mudando pra casa velha...

Rosado: Sem minha autorização?

Santinha: Você sabia! Há três dias você sabe que a gente tá arrumando a outra casa pra mudar.

Rosado: Ah, eu sabia que vocês vivia falando, mas não dei nem ordem nem consentimento! Ou será que eu não sou mais nada dentro dessa casa?

Dalva: Pai, o senhor sabia que a casa tava condenada...

Rosado: Condenada tão vocês!

Assim como no caso da troca de nome da cidade, abandonar a casa em que nasceu e foi criado significa para o personagem ter seu poder e identidade abalados. Acreditando ser a

ordem oligárquica e seus elementos representativos indestrutíveis, ele abre mão da família e ignora os perigos a sua integridade física em nome da manutenção de seu status *quo*:

Epaminondas: O senhor não tem direito a arriscar a vida de sua família por um capricho! [...]

Rosado: Se ocês acham que a casa vai cair, vão embora! Se a minha autoridade como chefe de família não merece mais respeito, vão embora! Se a minha palavra, os meus sentimentos e a minha opinião já não significa mais nada pra vocês, então vão embora de uma vez!

A fuga de Dulce com Dirceu, a descoberta de que professor Aristóbulo, seu aliado, mantém um romance com Risoleta, uma de suas inimigas, e o posicionamento da família em contrariar suas ordens e vontades ao abandonar a casa, podem ser entendidos como uma construção ao longo da telenovela da paulatina perda de poder do coronel. Desse modo, a ruína da construção representa também o fim de um ciclo de dominação e controle social, político e econômico imposto pelos Rosado à cidade.

Durante a festa do “dia do milagre”, com a ajuda de Marcina, Gibão foge da prisão. Ele se esconde num morro afastado de Saramandaia e planeja, num momento apropriado, seguir para longe com a esposa e o filho deles que ela espera. A polícia procura por João, mas, seguindo Marcina, que visita o marido com regularidade, são os capangas de Zico Rosado que descobrem o esconderijo do ex-vereador.

O sétimo e último bloco tem início aproximadamente no capítulo 150 e apresenta os desfechos das principais tramas e personagens. A casa de Zico Rosado desaba e o coronel, sozinho, é tragado pela terra e pelas formigas. Seu velório é exibido no penúltimo capítulo da telenovela, o 159. Tenório Tavares vai à cerimônia e afirma à dona Santinha que “um inimigo morto merece respeito”.

Quem também comparece ao velório é Dulce. Ao saber da morte do avô, ela retorna à cidade com Dirceu e os dois são bem recebidos pelas respectivas famílias. Em uma cena entre Dulce e Risoleta, a menina diz à mãe que Dirceu lhe contou toda a história das duas, sem apresentar sinas de ressentimento. A dona da hospedaria sorri e a sequência indica um futuro entendimento entre elas.

Anoitece e o velório continua, mas Aristóbulo se retira e segue em direção à pensão. O professor e Risoleta se dão conta de que é noite de lua cheia. Afirmando que “sempre sonhou que ia ser numa noite de lua cheia”, a dona da hospedaria pergunta se ele está sentindo algo, demonstrando-se interessada na possibilidade de transformação. Aristóbulo responde “você sabe... é lua cheia, né...”, os dois trocam olhares e Risoleta o convida para subir e admirar o luar da janela do quarto dela, que teria uma vista privilegiada.

No dia seguinte, na hora do enterro, Carlito procura pelo orador tradicionalista, para que faça o discurso de despedida do padrinho, mas não o encontra. Dona Santinha questiona: “será que ele virou lobisomem e se esqueceu [do enterro]?”. Dona Pupu também procura pelo filho, mas na casa de Risoleta. A moça leva a sogra até seu quarto e mostra algo que a deixa admirada: Aristóbulo, deitado na cama, dorme profundamente, depois de quase dez anos insone. A mãe do professor quer saber:

Pupu: Risoleta, como você conseguiu isso?

Risoleta: Milagre...

O desfecho de Aristóbulo e Risoleta indica que os dois, enfim, conseguiram conciliar o romance com a condição de transformação do professor. A efetivação do amor romântico por meio do sexo faz com que ele tenha seu problema de insônia resolvido e também o afasta em definitivo dos tradicionalistas. O personagem prefere estar com Risoleta a comparecer ao enterro do coronel, que em vida comandava o grupo.

Por fim, no capítulo 160, a última sequência é dedicada ao desenlace da história de Gibão. Ele é cercado pelos jagunços do agora falecido Zico Rosado, liderados por Carlito. Marcina, que estava indo ao seu encontro para que os dois fugissem, é interceptada por um dos homens, que a manda retornar. Já na cidade, ela avisa à Zélia, Lua e Leocádia que João foi encontrado e está em perigo.

Gibão dispara tiros contra os inimigos, mas não é capaz de contê-los. Encurralado, ele solta a arma no chão, como quem desiste de lutar. Os jagunços se aproximam dele. Na cidade, Encolheu passeia com dona Bitela e sente uma dor nas costelas. Como no primeiro capítulo da história, constata que não há uma nuvem sequer no céu. “Será que as costelas estão falhando?”, o personagem se questiona.

De volta ao morro, em vez de se entregar, João Gibão abre as asas e elas são totalmente exibidas ao telespectador. O personagem se lança em voo e foge. Carlito e os jagunços assistem incrédulos. Depois, o afilhado de Rosado ordena: “fogo nele!”. Os homens atiram, mas não conseguem acertar Gibão. Assim como a explosão de Dona Redonda, essa é uma sequência considerada antológica na televisão brasileira e repleta de significados. Sorrindo, João sobrevoa a cidade e, em praça pública, os moradores testemunham o seu feito.

“Ele tá em liberdade! Ele tá em liberdade!”, comemora Marcina enquanto observa o marido. Com as mãos sobre a barriga, a personagem ouve a voz de João em sua mente dizer “a gente ainda vai se encontrar em algum lugar do mundo...”. Após o enterro de Zico Rosado

e o voo de Gibão, eis que então começa a chover em Saramandaia, colocando fim à seca e contrariando, de algum modo, o defendido pelos inimigos de João.

Simbolicamente, o ato de voar é representado como algo positivo, capaz de trazer coisas boas e romper com ciclos desagradáveis intermináveis. Como na cena da ressurreição de seu Cazuza, a chuva e a praça pública são elementos que compõe o cenário carnalizado e mágico de triunfo da verdade. Os personagens celebram o término da estiagem nas ruas e Gibão, batendo as asas, se vai. Os créditos finais sobem sem que se veja ele pousar.

Pelo material analisado, nota-se que a narrativa da telenovela não tem um comprometimento com desfechos melodramáticos em específico. Personagens como Carlito e Aparadeira, que tiveram maus comportamentos ao longo da trama, não são punidos. O final de João Gibão, por sua vez, não é exatamente feliz aos moldes tradicionais, pois ele abandonada a esposa, o futuro filho, os demais familiares e seus amigos em nome de um ideal de liberdade, simbolizado pelo ato de voar e não voltar.

O primeiro nome pensado para a telenovela por Gomes foi “Quando os Homens Criaram Asas” (GOMES, 1998), anunciando dessa forma a principal temática da história: um homem com asas e o fascínio pelo voo, uma alegoria à liberdade. Toda a narrativa de *Saramandaia* é construída a partir dessa premissa e caminha para a efetivação dela. Dias Gomes acabara de ter uma telenovela sua proibida totalmente pela censura de ir ao ar, algo que parece se relacionar diretamente à linha narrativa adotada pelo intelectual.

A estrutura do final apresentado deixa em aberto o destino da cidade e o que os seus moradores fariam com o exemplo de João. Seria um novo tempo para Saramandaia ou, com a morte de Zico, haveria apenas um rearranjo das mesmas estruturas de dominação, com os Tavares, ou mesmo Carlito, no comando? Desse modo, parece ser mais importante para Gomes abrir um espaço de reflexão para o telespectador do que exibir um final apaziguador, com a resolução maniqueísta dos conflitos.

Na composição da crítica ao controle à proibição e à submissão política e social em *Saramandaia*, a figura dos personagens tem um papel fundamental. Eles possuem em si conteúdos sociais e culturais expressos em suas personalidades e trajetórias. Essa representação fica mais clara e evidente quando eles são colocados em oposição e lutam para impor, ou reafirmar, suas identidades e motivações dramáticas. Nesse processo, de alguma forma, suas características e trajetórias se tangenciam.

#### 4.2 O PERSONAGEM EM *SARAMANDAIA*

Quando indagados sobre os seus processos de criação (LOPES; BERNARDO, 2009), autores de telenovela geralmente indicam a necessidade de personagens bem construídos e dotados de alguma complexidade para um bom funcionamento da narrativa. Por meio do roteiro, o escritor precisa desenvolver figuras capazes de provocar na audiência uma variedade de emoções.

Para tanto, é necessário haver empatia entre o público e o personagem, obtida a partir da verossimilhança. Pode-se alcançar esse efeito estabelecendo uma motivação dramática forte e clara – ou seja, um objetivo que o personagem deseja alcançar dentro da história – mas também os dotando de um mínimo de densidade psicológica, a partir, por exemplo, da construção de personalidades relativamente conflituosas e contraditórias.

O teledramaturgo Gilberto Braga (NOGUEIRA, 2002) chama atenção para o fato de que boa parte do sucesso de uma telenovela depende do personagem e de sua relação com os telespectadores. Isso ocorre porque, para ele, o repertório de incidentes narrativos na televisão é limitado e é quase o mesmo em todas as histórias. É a figura do personagem que realizará ou sofrerá essas ações que capta a atenção e cativa a audiência.

Essas afirmativas precisam ser observadas com cautela, pois, como visto, a estrutura melodramática do gênero televisivo impõe limites às complexidades psicológicas. De maneira geral, os sujeitos narrativos operam a partir de regras como o maniqueísmo e o exagero. Por outro lado, a importância primordial do personagem em detrimento à história é também uma característica do melodrama. Dessa forma, é preciso mobilizar categorias teóricas que auxiliem na compreensão dessas figuras no âmbito da narrativa televisiva.

Como visto, a telenovela é um produto complexo e hibridado em sua essência. Ela tem suas origens em diversas tradições, algumas populares e outras produzidas pelos meios de comunicação de massa (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991). Dentre elas, a influência da literatura é inegável. A linguagem televisiva apropriou-se ao longo do tempo de certos mecanismos dramáticos da produção ficcional escrita, com destaque para o folhetim.

A relação entre literatura e teledramaturgia não é, portanto, amorfa. Nesse sentido, pode-se recorrer a reflexões desenvolvidas nos estudos literários para ajudar na compreensão dos mecanismos de funcionamento do personagem na telenovela. Isso porque foi no campo da literatura, sobretudo no século XX, que a discussão sobre a importância do personagem tornou-se forte e profícua.

A noção de personagem enquanto uma categoria representativa de sujeitos complexos é um modelo que emerge em meados do século XVIII, com a ascensão do romance. As formas narrativas anteriores a esse momento obedeciam a outras regras, não apenas na

literatura, mas também no teatro, por exemplo. Esses escritos lidavam, de maneira geral, com arquétipos específicos agindo dentro de uma lógica de funcionamento inerente ao texto no qual estavam inseridos (GUSMÃO, 2015).

O filósofo José Ortega y Gasset (1966) declarou na década de 1920 possuir maior interesse pelos personagens presentes em romances do que pelos seus enredos em si, que para ele podem ser sempre resumidos em poucas linhas:

Una narración somera no nos sabe: necesitamos que el autor se detenga y nos haga dar vueltas en torno a los personajes. Entonces nos complacemos al sentirnos impregnados y como saturados de ellos y de su ambiente, al percibirlos como viejos amigos habituales de quienes lo sabemos todo y al presentarse nos revelan toda la riqueza de sus vidas. (ORTEGA Y GASSET, 1966, p. 393).

Assim como Gilberto Braga, o autor espanhol destaca a importância dos personagens em detrimento às ações e acontecimentos, nesse caso, dentro do romance. Opondo-se a ele, encontramos nomes como o de Roland Barthes (1971), que rompe com a noção de subjetividade do personagem e o reduz a uma estrutura acessível por meio da análise. O que se constitui no texto, não seria, portanto, da ordem das sensibilidades para esse autor.

Barthes pertence à tradição analítica estruturalista, que nega a lógica de referencialidade na qual os personagens dos romances possuem algum vínculo representativo com pessoas do mundo real. Essa noção parece ser a defendida por Ortega Y Gasset, e por outros nomes como o de Edward Foster (1998), por exemplo.

Os posicionamentos dialogam e divergem na tentativa de se criar teorias que consigam abarcar a categoria “personagem”. Nesse cenário, os próprios romancistas refletem sobre suas práticas e produções. No século XX, autores como o já citado Foster teorizaram a respeito de suas obras, num processo autoconsciente da inovação trazida por elas.

Nesse processo, alguns dos autores chamam atenção para modelos não miméticos, que explicam o personagem enquanto um elemento textual. Enquanto isso, outros caracterizam as figuras ficcionais a partir de modelos que as aproximam da entidade humana. No segundo caso especificamente, há uma perspectiva de pensar o personagem dentro do romance como uma entidade complexa.

Esses dois tipos de análises originárias do campo literário apresentam possibilidades de aplicação que os transcendem. Elas podem ajudar a caracterizar os elementos, internos e externos ao roteiro, que compõe o personagem na telenovela. O processo não deve deixar de levar em consideração as especificidades estruturais do produto televisivo.

Como exposto, é possível observar a força e importância do personagem dentro da linguagem narrativa da televisão. Para além do apontado pelos criadores das histórias e

roteiros do produto televisivo, dada, vias de regra, a ausência da figura do narrador, são os personagens que conduzem inteiramente a história nas telenovelas. Depende unicamente da ação e relação entre eles o desenvolvimento da narrativa, diferenciando-se da literatura.

A teórica literária Dorrit Cohn (1981), estabelece determinados parâmetros para classificar os modos de construir e externalizar a vida interior dos personagens nos romances. Os registros dos fluxos de consciência estão, todavia, sempre atrelados de alguma maneira à figura do narrador – seja na primeira ou terceira pessoa – e ao grau de controle e onisciência dessa figura, que é, como já dito, inexistente na produção televisiva.

A ausência do narrador e a noção de autoria do escritor na telenovela permitem pensar quais seriam as técnicas utilizadas pelos roteiristas na televisão para possibilitar que a audiência conheça o mundo interior de seus personagens. Uma das chaves de leitura parte da noção de que a telenovela advém de uma tradição oralizada e, portanto, os personagens não apenas agem, mas também falam de si e dos outros, enquanto a ação se desenvolve.

Nesse processo, eles omitem ou inventam informações, reafirmam, justificam ou se arrependem das atitudes que tomaram e refletem a respeito de seus atos. Durante o desenvolvimento da trama, julgam e analisam ainda os acontecimentos que presenciam ou dos quais tomam conhecimento. Os personagens se revelam nesses diálogos e permitem que o público se aproxime e se aproprie deles.

A dinâmica nos remete à técnica narrativa da reiteração, comum nas telenovelas e fundamental para o desenvolvimento de um produto seriado de longa duração. Quando ocorre um evento importante na história, ele reverbera e é retomado de diferentes formas durante os capítulos seguintes. Uma delas é a difusão do acontecimento por meio de conversas entre os personagens. Isso permite ao telespectador, que por algum motivo perdeu aquele capítulo, continuar conseguindo acompanhar a história sem grandes prejuízos.

A boa reiteração não ocorre de maneira imparcial, como uma reprodução gratuita do que ocorreu. Ela deve fazer a trama avançar, por apresentar melhor os personagens, devido ao seu tom analítico e ao desencadeamento de reações que proporciona. Muitas construções narrativas em *Saramandaia* se utilizam e dependem da reiteração, sobretudo quando os acontecimentos não envolvem a praça pública, ou seja, se desenrolam no âmbito privado.

Além da reiteração, mecanismo clássico das telenovelas, é possível observarmos também que os elementos mágicos são um dos recursos utilizados por Gomes para dar acesso ao telespectador à vida interior de seus personagens. Como será mostrado, seus “poderes” e “anormalidades”, e a forma como lidam com eles, sempre refletem, de alguma maneira, seus sentimentos, valores e desejos.

Em adição, nota-se que o nome dado por Gomes a alguns personagens é dotado de significados e remete a suas características e personalidades. A mulher gorda que come compulsoriamente chama-se “Redonda”; seu marido franzino é “Encolheu”; o prefeito, alheio às disputas políticas dos coronéis, ou seja, de alguma forma desconectado da realidade, atende por “Lua”; a parteira oficial da cidade é conhecida como Aparadeira, do verbo “aparar”; e o protagonista, portador das asas e da liberdade tem como nome completo João Evangelista, assim como o personagem bíblico que narra a trajetória de Jesus Cristo.

*Saramandaia* convidou ainda o público a um exercício narrativo de participação na construção e entendimento de sua narrativa e personagens. Tal processo, que considera o personagem como constituído por elementos externos à obra, é descrito na teoria literária pelo francês Vincent Jouve (1992). Seu questionamento é dirigido à recepção dos sujeitos narrativos pelo leitor e parece dialogar com o tipo de personagem construído por Gomes.

O autor entende que é necessário pensar como o leitor compreende o personagem e lhe dá vida. Os indivíduos recorrem às suas experiências pessoais e, num segundo momento, às representações universais que são comuns a todos os indivíduos, para decodificar as figuras humanas ficcionais. Esse processo, todavia, não ocorre de maneira livre.

É o criador do produto quem deve guiar a audiência, fornecendo nos textos elementos para que o leitor dê sentido aos escritos. Diferente de Cohn, mais focada na estrutura do texto, Jouve, de alguma forma, transita entre as perspectivas da referencialidade e a estruturalista. Ele insere um elemento novo na discussão – a ação de quem lê – que é capaz de articulá-las.

O leitor atuaria então como uma espécie de “consciência abrangente” dos personagens e da trama, preenchendo as lacunas vazias deixadas pelo autor. Nesse sentido, a descrição de um personagem não pode ser completa. É no ato da leitura, recorrendo a um universo de referencialidades, que se realiza a sua percepção mais abrangente. O leitor é, portanto, alguém que supõe, prevê e articula informações. Para Jouve, o romance se especializou em estabelecer esse tipo de relação ao longo do tempo.

O teórico francês chama atenção para a noção de confiança que é estabelecida entre a obra e o leitor. Esse último pode se basear na experiência dos personagens com os quais estabeleceu uma comunicação para enriquecer seu universo de experiências. Não há, portanto, uma diferenciação clara entre pessoas da realidade cotidiana e personagens romanescos. O personagem é apresentado de forma a gerar um determinado efeito em sua audiência, que é convidada a dotá-lo de sentido. Esse efeito só pode ser alcançado se o personagem for crível.

Os telespectadores de *Saramandaia* também são chamados a especularem e realizarem leituras das situações e tipos apresentados. O mecanismo mais facilmente identificável é o uso

metafórico do absurdo, do maravilhoso e do grotesco. Quando representados como um dado da realidade, eles servem como instrumento de mediação. E, ao remeterem a experiências alegóricas, precisam ser interpretados pelo telespectador.

Levando em consideração as reflexões de Cohn (1981) e Jouve (1992) e as características do material analisado, é possível relacionar os personagens de Gomes e entender a sua construção a partir de pares, que se opõe e se tangenciam. Sem a pretensão de esgotar as possibilidades de investigação, foram escolhidas três duplas, assumindo a seleção, portanto, um caráter exemplificativo.

O primeiro par é formado pelos dois protagonistas de *Saramandaia*, que possuem características que fogem à normalidade, aqui chamados de personagens mágicos: João Gibão e Zico Rosado. O segundo é constituído por um personagem mágico e outro ordinário, ou seja, que não possui os citados elementos em sua composição, apenas lida com eles: Aristóbulo e Risoleta. Por fim, o terceiro par é composto por dois personagens ordinários: Dona Leocádia e Dona Santinha.

A ideia de referencialidade expressa por Jouve dialoga com a noção de tipos realistas míticos identificáveis (BARTHES, 1982; JAGUARIBE, 2013), reconhecível na composição da telenovela realista brasileira. Gomes recorre a ela para compor seu herói e o principal antagonista dele. Quebrando a expectativa, entretanto, João não é um personagem carismático e de personalidade contemplativa, perfil típico dos mocinhos. Seu estereótipo é o de quem guarda algum segredo e carrega consigo um fardo: tímido, introvertido e angustiado.

De alguma forma, o perfil dele é marcado pelo ambiente de um tempo específico. Gomes parece querer mostrar que, dadas às conjunturas políticas, não haveria espaço para heróis corajosos e intrépidos. A luta por liberdade estava sufocada, e esse tipo de ideal precisava ser ocultado ou mesmo esquecido. É o que João faz: tenta viver como se não possuísse asas. Advém daí a angústia do personagem. Paranormal, ele sente que o enquadramento e a sujeição não são o melhor caminho a seguir.

Se as asas representam a liberdade, as características de Zico Rosado também são passíveis de referências. Ao ser contrariado, o coronel, mandonista, corrupto e autoritário, expele formigas saúvas pelo nariz. Esses insetos são conhecidos como devoradores e destruidores. Em alguns momentos da trama, as formigas são identificadas como carregadeiras, o que remete à noção de acumulação, obtida, no caso de Zico, a partir de relações econômicas e sociais de exploração.

Outra possibilidade de leitura da relação do corpo de Zico Rosado com as formigas relaciona-se à representação de um sistema arrojado por fora, mas corroído e problemático em

seus mecanismos internos de funcionamento. Há espaço ainda para a percepção da denúncia de uma estrutura oligárquica em colapso, prestes a cair. Ela dá sinais desse definhamento cada vez em que o coronel sofre algum ataque, por menor que seja, a tudo que ele personifica.

Como mostrado, a partir de determinado ponto da narrativa, João Gibão tem em Zico Rosado seu principal algoz. Há uma clara oposição ideológica e de personalidade entre os dois, que se expressa inclusive por meio de suas características maravilhosas e também nas diferenças de recepção delas pelos demais personagens.

Ao ter o nome “Saramandaia” revelado num sonho e propor a alteração da denominação da cidade, João se interpõe aos interesses do poderoso coronel. Além disso, ele, simbolicamente, anuncia o fim das trevas impostas pela dominação dos Rosado, indicando a chegada de um novo tempo progressista para a região. Ninguém além de Gibão, um homem com asas, poderia fazer isso.

A novidade, todavia, assusta e atemoriza a alguns, seja por medo de desafiar a ordem vigente e sofrer represálias, seja por ser aliado e favorecido por ela. Essa dinâmica ajuda a explicar a diferença de tratamento para com as asas de Gibão e as formigas de Rosado. A naturalização ou o estranhamento – que se expressa na telenovela recorrentemente pela demonização – depende quase sempre do lugar na hierarquia social ocupado pelo personagem mágico e de seu alinhamento político.

A demonização, por sua vez, é um processo que depende da reiteração. A construção de estranhamento e aversão social às asas de João é orquestrada e conduzida por Zico Rosado com finalidades específicas, já que os dois são inimigos políticos. A partir de um milagre falso, ao qual Gibão questiona, o coronel arma uma rede de intrigas e relações que reproduzem a ideia de que João representa o mal.

Cada vez que fala das asas e de acontecimentos relacionados a elas, direta ou indiretamente, Zico acrescenta essa perspectiva às colocações. João e seus aliados, por sua vez, embora possuam menos adesão, reiteram a perspectiva oposta, legitimando a ideia de que não é errado ter asas, pelo contrário: há urgência em voar.

Por fim, demonizar as asas de João e fazê-lo preso, castigado por possuí-las, é, em última instância, demonstrar o poder e o caráter imutável da estrutura sociopolítica e econômica vigente, na qual o coronel encontra-se no topo. Cabe então, ao público ao receber essa série de imagens – algumas alegóricas e outras não – fazer a leitura delas, a partir das pistas de Gomes, como descrito por Vincent Jouve (1992).

No início da trama, as asas de João nunca são mostradas pela câmera. Sabe-se que ele guarda um segredo, mas não se menciona exatamente o que é. Gomes também oferece ao

telespectador elementos para que avalie se as asas representam algo positivo ou negativo. Embora acontecimentos trágicos ocorram após a mudança do nome da cidade, João é um personagem de valores exageradamente bons e que se recusa a se livrar da capacidade de voar ou em vender seu dom. E, para completar a estrutura melodramática clássica e identificável, seu perseguidor é um coronel de valores exageradamente maus.

A pergunta que parece guiar a construção e trajetória dos dois protagonistas, mascarada pelas alegorias, é: “vale a pena lutar pelo direito à liberdade num sistema que é contrário a ela?”. Gomes faz uso do modelo esquemático do melodrama, já conhecido do telespectador, para indicar qual seria a resposta correta, de acordo com a sua visão política.

Dessa forma, ao longo do desenvolvimento da telenovela vai deixando de haver espaço para que o telespectador duvide de que as asas, embora subversivas, representam o lado bom da disputa. Isso, no entanto, não é dito diretamente e de maneira pedagogicamente clara, o que acaba por dotar os personagens e suas relações de alguma complexidade.

Além de um estilo de Gomes, preocupado em construir em sua narrativa uma sociedade conflituosa, a dinâmica alegórica e de provocação do telespectador pode ser entendida como fruto da ação da censura. Em alguns momentos, diante de cortes, o autor precisa realmente contar com a boa vontade e perspicácia do público para que haja um entendimento de sua mensagem. Portanto, se supõe que, além das lacunas deixadas pelo autor, a censura influenciou no processo de consciência abrangente da audiência de Gomes.

Assim como os valores e a recepção de suas características mágicas, o desfecho dos protagonistas também é oposto. João, o herói, termina feliz, voando, sem precisar mais esconder suas asas de ninguém e experimentando e exercendo, finalmente, sua liberdade. Já Rosado, o vilão, morre soterrado em sua casa, consumido pelas formigas que faziam parte dele, abatido e desmoralizado.

Observa-se, no entanto, a solidão como uma característica presente no destino de ambos, havendo um espaço de aproximação entre os opostos: Zico morre sozinho, abandonado até mesmo pela fiel esposa em seu casarão que vem abaixo, junto com uma era de dominação capitalizada por sua família.

Gibão, por sua vez, ao voar para longe, abandona a família, os amigos e um futuro filho. Na representação do herói encarnado pelo personagem, o sacrifício pessoal pelo bem maior – a liberdade – é plausível. Deixa, contudo, a esperança de um dia retornar, registrada nas últimas palavras ouvidas por Marcina, enquanto observava feliz o vôo do marido.

Diferente de João e Zico, que são inimigos, Aristóbulo e Risoleta formam um casal. Há um fator impeditivo para que os dois fiquem juntos, um recurso folhetinesco. Nesse caso –

assim como entre Gibão e Marcina – é a natureza do obstáculo que é peculiar: Aristóbulo transforma-se em lobisomem e, por isso, evita inicialmente o envolvimento. Risoleta, como mostrado, sente-se atraída por essa habilidade e é motivada por ela a querer namorá-lo.

Aos poucos, porém, a situação se inverte e, conhecendo melhor o professor e sua rede de familiares e hábitos curiosos, a moça vai se assustando. Cada vez mais envolvido, Aristóbulo tenta contornar a situação e se esforça para manter o namoro. Por meio dos elementos insólitos presentes na vida de Aristóbulo, Gomes criticava determinados valores morais. Sobre o personagem, Igor Sacramento (2012) afirma:

De dia, o professor Aristóbulo era um homem culto, educado e obediente à mãe. Ele era visto como excêntrico pelos habitantes da cidade pela linguagem extremamente empolada com a qual proferia os seus discursos a favor da mudança do nome da cidade. [...] Nas madrugadas de sexta, ele se transformava num monstro, inculcando o pavor a todos que cruzam o seu caminho. Assim, a existência de Aristóbulo é extremamente ambígua, conciliando o refinamento com a monstruosidade (SACRAMENTO, 2012, p. 236).

Inicialmente, o professor tenta ocultar sua capacidade de se transfigurar, entendida como monstruosa. Talvez por isso apoie os tradicionalistas, buscando a proteção para a sua peculiaridade na mesma hipocrisia social que naturaliza as formigas de Rosado. Depois, quando já não pode mais esconder sua situação e goza de alguma aceitação, o personagem sente-se desconfortável em introduzir a namorada ao seu universo de mais peculiaridades.

Isso fica claro no diálogo que Aristóbulo tem com a mãe, depois que Risoleta vai embora visivelmente desconsertada, após seu primeiro jantar com Pupu. Como visto, nesta ocasião, a mãe do professor apresentou a cabeça do marido morto à nora:

Pupu: Você acha que ela não gostou do seu pai? Mas ela disse que ficou encantada com ele...  
 Aristóbulo: Delicadeza! Ela é uma moça muito delicada!  
 Pupu: E por que ela não havia de gostar? Não posso entender...  
 Aristóbulo: Não se trata de ter gostado ou não! Era uma questão de oportunidade... A senhora não podia ter apresentado o velho em outra ocasião?  
 Pupu: Quando?  
 Aristóbulo: Sei lá! Mas precisava apresentar o velho justamente naquela hora do jantar?  
 Pupu: [chorando] Eu quis dar um tom mais íntimo... E mais familiar...

Aristóbulo, portanto, tem noção de que suas particularidades e as de sua família podem ser encaradas como impertinentes. Elas não são naturais e o personagem tenta, por isso, disfarçá-las. Risoleta por outro lado, é expansiva e de personalidade abertamente errante. Mesmo moralmente condenada – no caso dela por um motivo que não passa pela alegoria – não tem medo de mostrar-se e ser quem é.

Na sequência em que recebe Dirceu Tavares para iniciá-lo sexualmente, a moça afirma: “eu sou muito namoradeira, num sabe? Eu já namorei metade do mundo... E acho que vou morrer infeliz se não namorar a outra metade!”. Mas, assim como Aristóbulo, ela também esconde algo que a atormenta: no passado, aceitou dinheiro de Zico Rosado para sair da cidade e abandonou a filha. Arrependida, volta disposta a se aproximar de Dulce.

As cenas envolvendo Aristóbulo e Risoleta – que não são casados – em situações sexuais, ou as que contenham qualquer menção ao funcionamento da pensão como bordel, são assépticas. Tudo é construído de maneira sutil, nos jogos de olhares e tom da voz dos atores, sem que fique claro em suas ações e falas as intencionalidades. Nessas situações, que parecem ter sido ocasionadas pela ação da censura, Gomes conta mais uma vez com o exercício imaginativo do telespectador.

A perda do interesse de Risoleta pela condição de Aristóbulo, transformada em horror ao longo da telenovela, parece ser fruto de uma constatação da parte dela de que, com o horrendo e o animalesco grotesco, perdia-se o refinamento e a sensibilidade. A real aparência do professor alterava também sua personalidade, numa crítica à dissimulação e às máscaras sociais. E talvez o que exerça fascínio sobre Aristóbulo seja o fato de Risoleta não se prender a amarras, convenções e hipocrisias, e arcar com as consequências dessa postura.

Quando os setores conservadores se opõem à presença de Risoleta na cidade, Aristóbulo fica numa situação difícil, pois faz parte e defende os interesses desse grupo. No fim da telenovela, os dois têm uma subentendida noite de amor e o lobisomem finalmente consegue dormir. É como se ele pudesse descansar de um fardo. Não exatamente o da transfiguração, mas, nesse caso, o de ser um representante tradicionalista da moral e dos bons costumes. Por outro lado, Risoleta demonstra estar disposta a aceitar a verdadeira condição do namorado e estabelecer com ele não uma relação de medo, mas de acolhimento e confiança.

Os personagens femininos que circundam os dois protagonistas, Zico Rosado e João Gibão, também são dotados de características antagônicas, mas que se aproximam. A esposa de Rosado, Dona Santinha, é extremamente submissa às vontades do marido e não costuma questioná-lo ou se opor a ele.

Já a mãe de João, Dona Leocádia, é a responsável por tolher as asas do filho, literal e metaforicamente. É ela quem, com regularidade, apara as penas de Gibão com uma espécie de tesoura. Além disso, constantemente o convence de que revelar o seu segredo é perigoso, tendo, de alguma maneira e até certo ponto da trama, o controle da situação.

Essas personagens secundárias desempenham um importante papel na afirmação dos dois protagonistas. De um lado temos o controle da luta por liberdade, por medo da

perseguição, disfarçado de cuidado, na figura materna de João. Do outro está a convivência daquela que, por mais que não considere justos ou razoáveis todos os desmandos do coronel, não cogita contestá-lo, o que pode ser tipificado como cumplicidade e apoio. É o modelo de boa esposa de Rosado que personifica esse tipo de postura.

As duas personagens parecem se aproximar, todavia, no que diz respeito à resignação em relação aos destinos que lhe foram impostos, a elas e aos seus familiares. Santinha assiste a filha ser ignorada pelo pai por ter desobedecido às suas vontades e ousado escolher o homem com quem queria se relacionar. Ela cria uma neta sem saber que se trata da filha de uma prostituta, pela qual seu falecido primogênito era apaixonado. Ignora ainda o fato de o filho ter sido morto, por engano, pelos próprios jagunços do marido.

Em alguns momentos, a personagem tenta negociar e se contrapor à autoridade do marido, por meio do diálogo, mas seu poder de convencimento é baixo. Duas sequências são emblemáticas nesse sentido. A primeira é a paixão de Dulce por Dirceu, na qual Santinha intercede para que Zico permita o namoro. Seu esforço, porém, é inútil. Os dois jovens tentam fugir, mas o coronel descobre e manda espancar o filho de Tenório Tavares. Numa segunda tentativa, eles obtêm êxito. Só resta então a matriarca do clã Rosado lamentar a ausência da neta e torcer para que ela seja feliz.

Em outra situação, no fim da trama, ela implora ao marido para que abandone a casa condenada, corroída pelas formigas. Ele novamente se recusa ao ouvi-la, mas desta vez, já ciente de muitas das armações e mentiras do coronel, ela decide por não acatar sua determinação. Ao abandoná-lo, em diálogo com outro personagem, Santinha constata: “eu não disse que ele tava doente? Isso não é atitude de uma pessoa normal”.

Leocádia, por sua vez, é uma figura misteriosa. Quase sempre de turbante, fumando cachimbo e com o olhar distante, ela serve de contraponto à consciência dos filhos. Embora possa não concordar com as decisões deles, age sempre no sentido de tentar ajudá-los da melhor forma. Partilha suas dores e dúvidas com o padre da cidade. A prova disso é que o religioso, no começo da história, é o único, além dela, a conhecer o segredo de Gibão.

Ela tenta salvar o neto doente de acordo com a vontade do filho Lua, utilizando medicina caseira, mas não consegue. E mesmo sendo contra a participação de Gibão em um programa de televisão por dinheiro, só se manifesta posteriormente, deixando que ele tome a decisão que julgar adequada. Ainda na fase inicial da história, ajuda João a lidar com suas dúvidas, medos e frustrações, geralmente recorrendo ao discurso religioso para confortá-lo.

É na religiosidade que ela busca a naturalização das asas do filho e do neto, a partir de uma perspectiva diferente da assumida pela maioria, que utiliza o discurso da fé para

demonizá-las. Gomes apresenta então a possibilidade de um exercício da devoção e do sagrado que seria mais adequado, em contraponto à outra visão por ele criticada. Por fim, em seus desfechos, resignadas, Santinha enterra o marido e Leocádia assiste ao voo do filho.

Embora não possuam características mágicas, a trajetória das personagens é marcada pela relação com esses atributos. É um formigueiro gigante, que coloca em risco a sua vida e de sua família, o que faz Santinha questionar o marido pela primeira vez. E Leocádia precisa lidar ao longo da narrativa com uma particularidade aparentemente hereditária que coloca os seus descendentes numa posição heroica, mas perigosa.

Essas relações de oposição e aproximações não se limitam apenas a esses personagens, sendo possível observar a construção dual em diversos outros. Dona Redonda e Seu Encolheu, ela grandiosa, dominante e ele raquítico e frágil, subvertem os estereótipos de gênero. Zélia, destemida e revolucionária, e Lua, conciliador e dogmático, dividindo a gestão e controle da cidade – ele prefeito e ela filha de um coronel mandonista – e a decisão sobre a saúde do filho, gravemente doente.

Carlito, um cafajeste malandro, doutor Rochinha, o médico romântico bom moço, e os desdobramentos na vida deles da preferência de Dalva pelo primeiro. Maria Aparadeira e Marcina, mãe e filha numa dinâmica na qual a primeira, extremamente religiosa, condena e reprime os desejos sexuais da outra. Observa-se ainda que as associações podem variar entre os personagens, não sendo os arranjos de pares exclusivos, não passíveis de repetição.

Nessa perspectiva, é possível pensar em Gibão e Marcina, ele casto e retraído e ela cálida e assanhada. Ou em Zico e Risoleta, numa dinâmica na qual ele representa a hipocrisia e ela a autenticidade e a integridade, ainda que à margem dos padrões morais vigentes. E o caso de Rosado e Tavares, tão semelhantes em suas estruturas e visões de mundo coronelistas e, por isso mesmo, em posições opostas.

É nesse emaranhado de relações simultaneamente contrárias e convergentes que Dias Gomes constrói seus personagens e estabelece os conflitos narrativos entre eles. O absurdo, o maravilhoso e o grotesco permeiam essa construção e a relação estabelecida entre os personagens e na forma como se expressam seus sentimentos e intencionalidades.

Já na estrutura da telenovela, verifica-se a presença de dinâmicas que permitem ao telespectador participar do processo de entendimento dos sujeitos narrativos, que eventualmente se apresentam incompletos. Isso acontece devido aos efeitos alegóricos utilizados pelo autor, ou pela ação de fatores externos, notadamente a censura. E, além da narrativa e do personagem, esse universo hibridado é composto por outros elementos, todos eles, de alguma forma, multirreferenciais.

### 4.3 A ESTRUTURA DE LINGUAGEM E OS ELEMENTOS DE PRODUÇÃO EM *SARAMANDAIA*

É possível verificar na construção de *Saramandaia* dois elementos relacionados à linguagem que seriam representativos e conformadores da mistura social e estética que permeia seu universo ficcional. O primeiro deles são os neologismos, presentes nas falas da maioria dos personagens, independente da hierarquia socioeconômica.

Dias Gomes recorre à derivação por acréscimo de sufixos nominais a palavras já existentes, para criar uma variedade de novas formas léxicas<sup>47</sup>. O autor subverte as regras gramaticais de formação de palavras da língua portuguesa, ao, por exemplo, utilizar advérbios, que não são formas derivantes, na composição de novos vocábulos, a partir do acréscimo do sufixo *-mente*.

Esse mesmo processo já havia sido usado por Gomes em *O Bem Amado*, para compor o repertório linguístico dos moradores de Sucupira, com destaque para o prefeito da cidade e protagonista da telenovela, Odorico Paraguaçu. Em *Saramandaia*, os neologismos auxiliam a construção de sentido do universo ficcional da telenovela. Sobre o processo de criação e o uso das novas palavras, Dias Gomes afirmou:

Todo trabalho de recriação literária de uma linguagem parte da mesma fonte. E o processo de recriação de neologismos é semelhante. [...] No caso de Guimarães Rosa, no caso de José Cândido de Carvalho, no meu ou de outro qualquer autor, a fonte é o linguajar popular, é a criatividade natural do povo, que nós manipulamos (*Jornal do Brasil*, 06 set. 1976, p. 01)

Como visto nas seções anteriores, era uma estratégia de Gomes associar e tipificar suas criações como representações da cultura popular (RIDENTI, 2000; SACRAMENTO, 2012). É dentro dessa perspectiva que o processo neológico é moldado pelo autor. Ele presume estar retratando na telenovela uma prática existente na realidade de determinados grupos sociais entendidos por ele como genuinamente representantes do povo brasileiro.

A língua é um dos signos pelos quais a identidade, as práticas e o comportamento de determinado grupo pode se manifestar (PRETI, 1994). Ela é um elemento que permite a interação entre os sujeitos e a sociedade na qual estão inseridos, garantindo a comunicabilidade e os processos de codificação dos signos que estruturam a realidade.

---

<sup>47</sup> Alguns exemplos identificados no material analisado: *eleitorice, desmorrer, imorrivel, saramandar, debochismo, menasmente, apenasmente, heresismo, chochorejar, sinucar, cervejar, tal qualmente, não obstantemente, tresdizer, prafrentemente e de repentemente*.

Por ser um produto cultural, a língua está sujeita a uma utilização elástica e subjetiva, variando de acordo com as necessidades dos grupos, e até mesmo especificamente dos indivíduos que a utilizam. Essas demandas podem ser de comunicação, mas também de afirmação identitária. A partir dessas variações, são estabelecidas ao longo do tempo as leis que organizam e regulam a interlocução no interior do grupo social. Sobre a questão, o linguista Dino Preti afirma:

O problema das variedades lingüísticas [...] nos levaria a pensar em como certas variações da linguagem se instalam em determinados grupos, identificando-os e diferenciando-os de outros grupos. Daí surgiria a interrogação de como surgem e se mantêm as ‘leis’ lingüísticas, fixadas na consciência coletiva dos falantes, fruto de comportamentos lingüísticos que guardam sua unidade através das gerações e se revelam como ideais para atender às necessidades de comunicação dos grupos sociais. Em suma, por que os falantes de um grupo social falam habitualmente de um mesmo modo, mantêm esses comportamentos através das gerações, como se houvera uma verdadeira ‘lei’ ou norma que lhes indicasse a melhor maneira de comunicar-se dentro de seu grupo geográfico e social. É o fenômeno que se estuda sob a designação de norma lingüística (PRETI, 1994, p. 47).

Dentro dessa perspectiva, é possível afirmar que a norma lingüística estabelecida e utilizada pelos moradores de Bole-bole/Saramandaia ajuda a expressar e acentuar determinadas características deles como grupo social. O uso dos neologismos auxilia na composição de situações como a verborragia demagoga dos discursos de Aristóbulo ou o ódio e desprezo de Zico Rosado por seus inimigos, expresso em xingamentos.

Dessa forma, as palavras peculiares colaboram para que haja na telenovela uma materialização narrativa das intenções críticas do autor porque intensifica determinados quadros criados por ele. O uso dessas palavras torna, portanto, as sequencias mais exageradas, contribuindo ainda para a composição do tom de humor e derrisão, que marcam a trama.

A relação entre linguagem e cultura popular é estabelecida na telenovela também por meio da desmetaforização que Dias Gomes faz de determinadas expressões. Na concepção de seus personagens e eventos narrativos, ele dota de literalidade alguns ditos populares, expressos como acontecimentos e características mágicas e absurdas<sup>48</sup>.

Não obstante, o autor também torna reais mitos folclóricos, notadamente o do lobisomem. Essa apropriação, de alguma forma, também possui um caráter de subversão, assim como a criação neológica. O lobisomem é uma figura geralmente ligada ao terror. Mas

---

<sup>48</sup> Essa relação pode ser estabelecida da seguinte forma: “arder de paixão” e os calores de Marcina; “livre para voar” e as asas e vôo de Gibão; “comer até explodir” e o evento ocorrido com Dona Redonda; “colocar o coração pela boca” e o hábito de seu Cazuzu; e “soltar fogo pelas ventas”, expresso nas formigas saúvas que saem do nariz de Zico Rosado.

em *Saramandaia*, apesar de despertar medo e espanto nos personagens, a transformação de Aristóbulo é utilizada por Gomes na criação de situações cômicas para o público.

Essa estratégia estética é mais uma das que corroboram para a criação de um espaço de mediação e aproximação entre a crítica alegórica de Gomes e os telespectadores. Os mitos e expressões materializadas pelo autor fazem parte do cotidiano das pessoas inseridas em determinados meios culturais. De alguma forma, eles são símbolos que passam pelo uso da linguagem e que ajudam a organizar a realidade.

Mas sendo a telenovela um produto audiovisual, compreender os mecanismos de funcionamento de *Saramandaia* é também atentar às suas formas de materialização imagética, que vão além do texto. Maria Immacolata Vassalo, Silvia Borelli e Vera Resende (2002) entendem a conformação da telenovela a partir de três eixos: o texto verbal, os códigos sonoros e a mediação videotécnica. Para as autoras, há tantos processos e indivíduos envolvidos nessa construção que se torna problemático identificar um único autor ou um autor principal desse tipo de produto.

O primeiro elemento é aquele no qual a atuação do escritor é mais identificável, porém ela se confundiria ao trabalho de materialização desses diálogos, realizado pelos atores. O segundo item é composto pelos efeitos sonoros, ruídos (diegéticos ou não) e também pela trilha sonora e a trilha incidental. Por fim, a mediação videotécnica refere-se ao trabalho de captação da câmera, com movimentos e enquadramentos específicos, mas também a toda a produção do que é visual, como os cenários, a iluminação, os figurinos e a maquiagem.

Todavia, entende-se aqui que todos profissionais envolvidos nesses processos trabalham a partir de indicações dadas pela figura do criador da história<sup>49</sup> e responsável pela escrita do texto, identificado, na prática e simbolicamente, como o autor (NOGUEIRA, 2002). O escritor fornece elementos ao diretor e ao ator para produção das cenas por meio das rubricas de ação do roteiro, sendo essa a forma mais clara de interação entre eles.

Mas, além disso, os figurinos são construídos a partir de indicações das personalidades dos personagens. O criador da trama pode, ainda na sinopse, descrever os principais cenários da história. Eventualmente colaboram na concepção e na produção musical. Como visto, essas interferências variam de acordo com o reconhecimento e o potencial comercial de cada dramaturgo, conquistado ao longo dos anos.

---

<sup>49</sup> Segundo o *website Memória Globo*, no roteiro do capítulo 58 de *Saramandaia*, Dias Gomes teria feito uma indicação sobre como deveriam ser conduzidas as cenas em que Zélia tenta convencer Lua a autorizar que o filho deles seja submetido a uma transfusão de sangue: “Em toda esta sequência existem cenas que podem facilmente descambar para o melodrama. Peço, por isso, a maior contenção”. O autor interferia, dessa forma, no trabalho dos atores e do diretor, não apenas com indicações inerentes ao texto, mas com recomendações expressas.

Porém, mesmo quando iniciantes, os autores são os sujeitos que respondem pelo sucesso ou fracasso da telenovela. É como se, na prática, houvesse o entendimento de que um bom texto e uma história envolvente são capazes de superar problemas e limitações de produção. O contrário também é válido nessa lógica: não haveria grandiosidade técnica capaz de compensar falhas da construção narrativa e dos personagens.

O que se tenta mostrar é que a telenovela, ainda que seja fruto de um trabalho coletivo e relativamente difuso, acaba tendo seu aspecto final influenciado pela concepção do criador e roteirista, ainda mais no caso de um consagrado, como Dias Gomes. Os caminhos de análise dos elementos que influenciam o resultado são amplos e variados. Mas optou-se pela investigação de elementos que parecem dialogar mais diretamente com os objetivos de Gomes e colaborarem para sua efetivação.

Em adição ao exposto, como se trata de uma trama de base realista, elementos como cenário, maquiagem e o estilo de atuação imposto aos atores acabam sendo muito ligados à construção televisiva típica da década de 1970. Como já mostrado, a dinâmica de estruturação do realismo nas telenovelas recorre a determinados lugares comuns e estereótipos. Além disso, os diálogos e comportamentos dos personagens tendem a ser espontâneos e algumas reações instintivas, reproduzindo, dessa forma, a vida real.

Nesse sentido o que se destaca no material analisado são determinados recursos visuais e efeitos sonoros. Nos dois casos, eles parecem não ser indicações diretas do autor, estando ligados a atuação de outros profissionais, capitalizados aqui na figura do diretor geral. Como mostrado, é esse o sujeito responsável por estabelecer o elo entre a concepção do autor e os demais setores que atuam na produção da telenovela (FILHO, 2001).

Em depoimento ao *website Memória Globo*, Roberto Talma, um dos diretores da telenovela, discorreu sobre a realização das cenas envolvendo o mágico e os recursos que teria usado para construí-las<sup>50</sup>. As sequências teriam sido produzidas com dificuldade e contando com a criatividade da equipe, uma vez que recursos tecnológicos mais avançados só chegariam à televisão anos depois.

A despeito da qualidade técnica obtida, algumas escolhas chamam atenção. As asas de Gibão, por exemplo, não têm o aspecto angelical das representações populares da cultura ocidental. Elas são animais, aproximando-se mais da penugem de uma ave. Como visto,

---

<sup>50</sup> Para a sequência envolvendo a explosão de Dona Redonda, por exemplo, o diretor teria recorrido a um imenso balão de gás, colocado embaixo do vestido da atriz Wilza Carla, que, paulatinamente inflado, dava a sensação de que a personagem crescia enquanto andava. Já as formigas utilizadas nos ataques de Zico Rosado eram reais e, eventualmente, mordiam o ator Castro Gonzaga.

descrever o comportamento e o corpo humanos relacionando-os aos de animais é uma característica do grotesco (BAKHTIN, 2008).

Além disso, ao longo de toda a telenovela, as asas e outros elementos não são mostrados pelas câmeras, ficam subentendidos. O público não vê as asas do filho de Lua e Zélia. As imagens mostram apenas personagens observando e comentando a respeito da característica do bebê, geralmente escondido por um berço ou, quando no colo, por mantas. Quando totalmente transformado, Aristóbulo só aparece de costas. João Gibão, por sua vez, tem sua peculiaridade exibida de maneira clara, em primeiro plano e por vários ângulos, apenas no último capítulo da trama.

Nesse caso, os enquadramentos das câmeras parecem ter uma dupla função. Tecnicamente, colaboram para disfarçar e superar as limitações de produção<sup>51</sup>. Já em relação ao desenvolvimento da narrativa, ajudam a criar um clima de suspense e contribuem para a efetivação do efeito de participação do telespectador na construção dos personagens.

Outro elemento está ligado à edição dos capítulos. Sempre que algo que foge à normalidade está prestes a acontecer, a sequência é precedida por inserções aleatórias, não relacionadas ao enredo. As cenas mostram serpentes rastejando e crocodilos nadando, sem fundo musical, apenas com os sons produzidos pelo movimento dos bichos. O recurso é frequente nos primeiros capítulos e, aos poucos, começa a aparecer menos.

A direção da telenovela parece, dessa forma, querer sinalizar ao telespectador que algo fora do comum vai acontecer. Escolheu, para tanto, imagens de animais geralmente relacionados ao medo e ao perigo. O uso do recurso pode ser relacionado à novidade da linguagem na televisão e à tentativa de familiarizar o telespectador com ela.

Um último artifício de destaque utilizado na condução dos telespectadores de *Saramandaia* é a música e os efeitos sonoros. Dentro de uma telenovela, os códigos sonoros podem ser usados na construção de apelo emotivo e para identificar determinados personagens. Tem ainda a função de reforçar situações e ações dramáticas (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002). Como elemento externo à narrativa, a música avisa ao telespectador, eventualmente longe da televisão, que o capítulo vai começar ou retornou dos intervalos comerciais (FILHO, 2001).

A música se divide em dois grupos: a trilha sonora e a trilha incidental (RIGHINI, 2004). A primeira é uma coletânea de músicas de vários cantores, preexistentes ou inéditas, produzidas para se encaixar no perfil dos personagens. A seleção envolve fatores de ordem

---

<sup>51</sup> Ainda segundo Talma, foi *Saramandaia* que chamou a atenção dos diretores executivos da emissora para a necessidade de criação de um setor responsável por efeitos especiais nas telenovelas, até então inexistente.

comercial: geralmente são lançados dois discos contendo, respectivamente, a “trilha nacional” e a “trilha internacional”. Eventualmente, essa divisão pode ser alterada, e mais ou menos discos serem colocados no mercado.

No caso da Rede Globo há a especificidade de existir uma gravadora que pertence ao mesmo grupo que a emissora de televisão, a Som Livre<sup>52</sup>. Dado o poder de alcance das telenovelas, pode haver o interesse em revelar ou alavancar o nome de determinados artistas ou em transformar canções em sucesso nacional por meio de sua inclusão na trilha sonora.

Em *Saramandaia*, é emblemático o caso da canção *Pavão Misterioso*, tema de abertura da telenovela e do personagem João Gibão. A música foi composta e gravada pelo artista cearense Edinaldo, que, com seu sucesso, ganhou visibilidade nacional (SILVA, 2002). A letra, como o título sugere, fala a respeito do voo de um pássaro, podendo ser relacionada à trajetória e a características de João<sup>53</sup>.

A figura do produtor musical é fundamental no processo de seleção e criação da trilha sonora, mas ele não trabalha sozinho. Conforme mostrado por Renato Ortiz, Silvia Borelli e José Ramos, as indicações desses profissionais “são transmitidas para o diretor executivo que, em comum acordo com a direção geral e os interesses da indústria fonográfica, definem o leque das músicas a serem empregadas” (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 146). Nota-se, de maneira geral, a pouca ou nenhuma interferência do autor na criação da trilha sonora.

A trilha incidental, por sua vez, é quase sempre original e instrumental. Algumas das faixas são baseadas na trilha sonora, produzindo, dessa forma, variações de uma mesma música. Essas diferentes versões são utilizadas em momentos com diálogos – nos quais a presença da letra da música poderia atrapalhar – e para expressar a variedade de sentimentos e situações vividas pelos personagens:

As variações, geralmente, têm estilo e duração diferentes (romântico, tenso, alegre, triste etc.); são criadas com base nos temas de canções (tema dos personagens principais) e sua função é, como o próprio nome diz, variar a forma do personagem e dar subsídio ou opções de uso para o sonoplasta, objetivando, entre outras coisas, não cansar o telespectador. (RIGHINI, 2004, p.207).

---

<sup>52</sup> A Som Livre foi fundada em 1969 e entrou em atividade em 1971, com o objetivo de produzir e comercializar as trilhas sonoras das telenovelas da Rede Globo. Era parte da SIGLA (Sistema Globo de Gravações Audiovisuais) e hoje pertence a Globo Comunicação e Participações S.A, assim como a TV Globo. A primeira trilha lançada, nacional e internacional, foi a da telenovela *O Cafona*. Todavia, antes da criação da gravadora, a emissora de televisão já comercializava as trilhas das telenovelas, processo que teve início com *Vêu de Noiva*, em 1969, encomendada diretamente a Nelson Motta por Daniel Filho (MORELLI, 1991).

<sup>53</sup> A música foi composta em 1974 e, assim como Dias Gomes na própria *Saramandaia*, seu compositor se inspirou na literatura de cordel para criá-la. Segundo o site *Memória Globo*, depois de se tornar sucesso em 1976, a canção foi regravada mais de 20 vezes por nomes como Ney Matogrosso e Elba Ramalho.

Apesar de algumas faixas da trilha incidental refletirem a trilha sonora, não há um comprometimento obrigatório entre as duas. O espaço para a produção totalmente inédita possibilita ao produtor musical e ao sonoplasta partilharem com o escritor, os atores e o diretor algum nível de autoria sobre a telenovela. Essas músicas são utilizadas para marcar ou intensificar determinadas cenas, contribuindo para despertar no telespectador as emoções esperadas. Sobre essa função, Rafael Righini afirma:

a [função da música na telenovela] que mais me interessa é a de identificadora das personagens, ou caracterizadora de certos momentos da história. [...] às vezes, por um tom, um som, uma melodia que você começa a escutar. Se você já é treinado na busca das razões dramáticas de alguma coisa, você diz: “Ih, vai morrer alguém... Ih, alguém está...”. Drama... romance... amor... quer dizer, você já consegue identificar os momentos, o tom da cena, que se seguirá; quase até o conteúdo da cena que vai vir pela melodia, pela música, pelo tema que é introduzido. [...] a função de ajudar a entender o personagem, a entender o desenrolar da história marcando, dando uma identidade aos momentos culminantes da história. (RIGHINI, 2004, p. 119-120).

O som, especificamente nesse caso a música, pode ser entendido como um elemento capaz de despertar emoções e colabora, por isso, na construção dos universos narrativos das telenovelas. Isso ocorre de duas maneiras: na primeira, um personagem, ou núcleo de personagens, é relacionado à determinada música. Os códigos sonoros podem ainda ser relacionados a tipos específicos de situações dramáticas. Isso faz com o que o telespectador recorra a um universo próprio de referências melódicas para entender o que está acontecendo, ou antecipar o que está por vir, apenas pelo ato de escutar a produção sonora.

Essas referências dos indivíduos que consomem a telenovela são construídas ao longo dos anos pelo contato com obras que utilizam efeitos sonoros não apenas na televisão. A criação de uma linguagem por meio da sonoplastia é um elemento que advém do rádio e da radionovela, e está consolidado no cinema desde a década de 1930. Em última instância, o teatro melodramático francês também fazia uso dessa ferramenta (BROOKS, 1995).

O efeito sonoro nem sempre é uma música. A sonoplastia na televisão eventualmente utiliza sons específicos para marcar determinados tipos de cenas e aparições ou falas de personagens. Lopes, Borelli e Resende (2002) chamam atenção para a presença de alguns desses elementos na telenovela *A Indomada*, de Aguinaldo Silva, que foi ao ar em 1997. O grito de uma águia – animal conhecido pela rapidez e sagacidade com que caça suas presas – era utilizado para marcar as entradas da vilã da história em cena. E um apito de trânsito soava todas as vezes em que os personagens diziam a palavra *stop*.

Em *Saramandaia*, nos momentos em que seu Cazuzza se altera, ouvem-se as batidas de um coração que vão ficando cada vez mais fortes e rápidas. Até que o personagem, enfim, expelle o órgão pela boca. Quando consegue engoli-lo de volta, as palpitações cessam. A cena em que Cazuzza ressuscita é igualmente marcada por esse recurso sonoro.

A música também auxilia na composição de algumas sequências. As cenas em que seu Encolheu recolhe os pedaços de Dona Redonda que se espalharam pela cidade após a explosão, embora mórbida, e marcada por uma trilha incidental alegre, o que colabora para tornar a situação ainda mais absurda. Antes disso, nas sequências em que Dona Redonda é retratada comendo, uma música lenta e de sons graves, pesados, acompanha as passagens.

No último capítulo da telenovela, quando João Gibão é cercado por Carlito e os capangas de Zico Rosado, acompanhamos o desdobramento que culmina no voo do primeiro personagem com as batidas de um bumbo ao fundo. De maneira sutil, elas aceleram ou diminuem, conforme a tensão e agilidade dos acontecimentos.

No início da história, quando João ainda guarda seu segredo, as sequências em que personagens como Rochinha e Marcina descobrem as asas dele, são sonorizadas com um efeito que lembra um coro religioso. São recorrentes também sons que lembram o grito de um pássaro nas cenas cruciais envolvendo o personagem, como quando ele leva um tiro. Essas passagens são precedidas ainda pela inserção de cenas de um grande pássaro negro, tentando levantar voo. Ocorre então uma articulação entre o código sonoro e os recursos visuais.

As cenas de Aristóbulo e Risoleta são associadas a uma música instrumental na qual é possível identificar sons de sanfona, flauta e triângulo, instrumentos que podem ser relacionados à regionalidade do forró nordestino. Já os momentos de transformação do professor são marcados por uma sonoplastia de sons agudos, que lembram gritos.

Há ainda uma trilha incidental específica, utilizada em cenas como as premonições de Gibão, os embates envolvendo Zico Rosado e os acontecimentos mágicos em geral, como a explosão de Dona Redonda, os calores de Marcina e a descoberta de Zélia a respeito das asas do filho. Em todos esses casos, os códigos sonoros ajudam a conduzir psicologicamente o telespectador até o ponto emocional desejado e dinamizam as sequências, auxiliando, dessa forma, na constituição da narrativa e na sua significação pela audiência.

Não foram encontradas informações a respeito da participação de Dias Gomes ou não na estruturação dos códigos sonoros de *Saramandaia*. Mas, a despeito disso, ele é um elemento que colabora para o desenvolvimento da proposta estética e da crítica empreendida pelo autor na criação dos roteiros da telenovela.

E, além dos efeitos sonoros, os componentes de construção da linguagem verbal dos personagens e determinados recursos e mecanismos visuais ajudam a rastrear a maneira como o universo ficcional de Gomes foi construído. Eles permitem que seja materializada a hibridação (CANCLINI, 2008) de uma multiplicidade de referências estéticas que compõe a narrativa e os personagens da trama.

Levando-se em consideração o que foi apresentado nesta seção, fica mais clara a maneira como Dias Gomes lida com as forças envolvidas no processo de criação da telenovela e põe em prática o seu projeto político de arte engajada e experimentalismo estético. A discussão realizada a respeito da autoria na televisão direcionou a análise de forma que a materialização audiovisual do texto pudesse ser pensada a partir da perspectiva do que seriam as intenções intelectuais de Gomes.

Mesmo tratando-se de um produto que nasce do trabalho de diversos sujeitos (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002), é possível identificar marcas de autoria na telenovela (NOGUEIRA, 2002), seja por uma construção simbólica que remete à figura do criador da história e escritor, seja pelas demandas e responsabilidades que lhe são imputadas na prática.

A autoria é ainda exercida num espaço de negociação com os interesses políticos e mercadológicos da emissora de televisão, que pode interferir no processo de desenvolvimento da história. Além da empresa que produz e exhibe a telenovela, durante a década de 1970, os autores precisavam lidar com as forças ligadas às demandas do aparato estatal, expressas em especial na ação da censura. E é em meio a essas transações que *Saramandaia* se conforma e que Dias Gomes luta para atender às exigências e contornar as pressões impostas a ele ao mesmo tempo em que consegue fazer valer as suas pretensões.

O tipo de hibridação realizada por Dias Gomes dialoga com elementos de determinadas matrizes estéticas, mas subverte outros, criando formas representativas singulares. Além disso, essa dinâmica confunde censores, é premiada pelos críticos e fascina a audiência, o que é revertido em lucros.

Bole-bole/Saramandaia é uma sociedade com códigos próprios de funcionamento, que aceita alguns absurdos e fenômenos mágicos e outros não. O estranhamento é, muitas vezes, um movimento consciente, fruto de um pacto social, estabelecido a partir das relações de dominação que estão colocadas. Dessa forma, a pauta estética e crítica de Gomes tangencia a dos autores latino-americanos do realismo maravilhoso e o expresso por Alejo Carpentier (1969). Mas ela é dotada de especificidades, assim como acontece com a realidade brasileira, se comparada a de outros países latino-americanos.

O mágico se mistura na narrativa de *Saramandaia* a outras situações que podem, ou deveriam ser interpretadas como incomuns. O fanatismo religioso, que persegue, condena e mata inocentes, ou o poder dos coronéis, que impõe suas vontades e leis próprias à população, são exemplos de temas representados por Gomes na telenovela.

O arranjo dramático de Gomes recorre em certos momentos a alegorias, mas em outros não. Como no caso da representação do que seria a hipocrisia e o conservadorismo social bole-bolenses. A situação de Gibão, que precisa esconder suas asas para fugir dos julgamentos e perseguições é metafórica, enquanto a relação de Cazuzza com a pensão de Risoleta, ou o fato de Zélia optar em esconder sua gravidez antes do casamento são mais diretas.

A presença de elementos que fogem ao realismo precisa ainda lidar com as fórmulas inerentes ao gênero telenovela. Esse enquadramento de *Saramandaia* num grande modelo de criação já estabelecido colaboraria para garantir o seu sucesso comercial. Em meio a acontecimentos mágicos, Gomes não hesita em recorrer a fórmulas já conhecidas do público, como amores impossíveis e a luta do bem contra o mal. Dessa forma, mesmo os personagens dotados de singularidades podem exercer funções dramatúrgicas típicas do gênero.

Por outro lado, a narrativa não soluciona todos os conflitos e nem apresenta desfechos moralizadores para todos eles. Ela pode ser, por isso, entendida como um espaço de discussão e reflexão para o telespectador. É aos poucos, e de maneira não linear, que a trama principal se desvela e vai ficando claro para o público quem é João Gibão e o que ele e suas asas representam. Dessa forma, Dias Gomes consegue equilibrar crítica social, inovação estética e elementos narrativos tradicionais, sem que um se sobreponha ao outro.

A construção dos personagens também acontece dentro desse espaço de negociação. As escolhas e estratégias narrativas do autor dialogam ainda com as interpretações feitas pelos telespectadores das alegorias e das situações nas quais Dias Gomes parece não ter podido ser suficientemente claro, em especial devido à ação da censura. Dessa forma, o público de *Saramandaia* é convidado a realizar o exercício de consciência abrangente (JOUVE, 1992), por meio do qual Gomes não lhes entrega tudo pronto, devendo a audiência concluir a codificação do universo e da mensagem construídos pelo autor.

A hibridação permite ainda que o autor se utilize de recursos teledramatúrgicos clássicos, como a reiteração, para expressar e apresentar o universo interior de seus personagens. Ao mesmo tempo, recorre ao mágico e às suas percepções para fazer o mesmo. Valoriza ainda o popular em detrimento do erudito e o contato entre os dois, ótica Bakhtiniana (BAKHTIN, 2008 e 2005), explorada amplamente nos estudos literários do autor russo.

No roteiro do último capítulo da telenovela, Dias Gomes deixou um recado para a equipe de produção (MEMÓRIA GLOBO). O autor teria escrito:

Diretores, produtores, técnicos, atores e a todos que participaram desta produção. Quando lerem este capítulo, estarei voando, não com as minhas próprias asas, como Gibão, mas com as asas de um DC-10. Mas deixo aqui a minha sincera gratidão e o meu caloroso aplauso pelo brilho e pelo entusiasmo com que atuaram nesta novela. Até breve. Dias Gomes.

Anos depois, ele declararia que *Saramandaia* foi uma das suas telenovelas que mais lhe deu prazer em escrever (GOMES, 1998). Apesar disso, ou não, é possível inferir que a história de João Gibão e dos demais moradores de Bole-bole expressa de maneira particular e intensa os declarados objetivos estéticos e políticos de Dias Gomes, construídos ao longo de sua trajetória.

## 5 CONCLUSÃO

Nas semanas que antecederam a estreia de *Saramandaia*, a Rede Globo exibiu chamadas de divulgação da telenovela em sua programação. Os vídeos promocionais eram compostos por alguns trechos de cenas dos primeiros capítulos, embaladas pelo fundo musical *Pavão Misterioso*. Enquanto isso, o locutor anunciava: “Tranquila, agitada, festiva, absurda: Saramandaia! Realidade fantástica de Dias Gomes! [...] Direção, Walter Avancini. Estreia segunda-feira, dia 03, dez horas da noite<sup>54</sup>”.

Ao vincular o tipo de “realidade fantástica” da telenovela ao nome de Gomes, os vídeos promocionais, de alguma forma, remetem à hipótese mais importante defendida e desenvolvida nesta dissertação. *Saramandaia* pode ser relacionada ao realismo maravilhoso latino-americano, mas não de uma forma direta e elementar. Dias Gomes faz uma apropriação específica de elementos presentes na vertente literária, com o objetivo de criar um universo de referências próprias, novo e singular.

Como visto na seção *Saramandaia, uma novela hibridada*, o realismo maravilhoso tem entre suas características a naturalização do mágico entendido como parte da realidade e da vida cotidiana (CHIAMPI, 1980). Além disso, o tempo narrativo geralmente é dotado de uma natureza cíclica. Essas premissas se fazem presentes em *Saramandaia* em personagens como Zico e Seu Cazuzá, que tem suas peculiaridades geralmente aceitas de maneira instintiva. Ou na saga dos Rosados, na qual Dulce repete a trajetória do pai ao viver um romance proibido e de consequências imprevisíveis, dada à oposição do patriarca da família.

Todavia, em outros momentos, Gomes subverte esses princípios. João Gibão esconde suas asas, pois teme não ser socialmente aceito. E sua noiva, Marcina, tem seus calores e febres demonizados pelos mais religiosos. Além disso, a percepção de um mesmo evento ou característica varia, de acordo com o momento, ou com os personagens envolvidos, como no caso do professor Aristóbulo. Alguns agem com naturalidade diante do fato de ele ser capaz de se transformar em lobisomem, outros se aterrorizam apenas de pensar e há ainda os que são fascinados pela ideia de assistir a uma de suas transfigurações.

Os declarados objetivos de Dias Gomes com essa engrenagem dramática tangenciam os expressos pelo cubano Alejo Carpentier (1969, 1975, 1987) em relação aos escritores do realismo maravilhoso. Esteticamente, eles presumem não fabricar o mágico, mas apenas retratar na literatura o que já estaria enraizado na cultura e práticas populares de seus países.

---

<sup>54</sup> Vídeos disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=SifTm1gARrI>, acesso em 10/10/2017.

O segundo é o caráter de denúncia. Os escritores utilizam esses elementos incomuns alegoricamente para tecer críticas ao cenário político, econômico e social dessas regiões.

A apropriação estética é composta ainda pela presença na telenovela de elementos constantes em outras matrizes. Gomes dialoga com o absurdo presente em peças de teatro de nomes como Samuel Beckett e Eugène Ionesco (ESSLIN, 1968), do período pós-Segunda Guerra na Europa. Da mesma forma que os personagens desses teatrólogos, os moradores de Bole-bole operam em alguns momentos a partir de lógicas destituídas de sentido e que não se enquadram em regras sociais entendidas como adequadas.

A cadeia da cidade, por exemplo, fica aberta e os presos são tratados como hóspedes. Um orador de comícios políticos profere discursos ininteligíveis, mas, mesmo assim é aplaudido. Contudo, da mesma forma que faz com o realismo maravilhoso, Gomes se contrapõe a elementos que constituem a atmosfera absurdista, caracterizada por Martin Esslin.

O principal deles é a linguagem. Como visto, os autores do teatro do absurdo destituem as palavras e o ato de falar de suas funções primordiais ligadas à comunicabilidade. Já em *Saramandaia*, os diálogos e elementos da estrutura linguística, como o uso de ironia e a criação de neologismos, são fundamentais para o desenvolvimento do enredo e também para a construção dos efeitos cômicos e de sátira social.

As próprias matrizes estéticas das quais Gomes se apropria operam dentro dessa lógica de aproximação e distanciamento. O absurdo e o maravilhoso dialogam na dimensão cíclica de tempo, expressa no primeiro pela repetição acrítica de atos. Além disso, para Esslin, os autores absurdistas apresentam e criticam dilemas da vida em sociedade e da natureza humana em seus espetáculos, do mesmo modo que os escritores latino-americanos, para Carpentier.

Já o afastamento entre as duas vertentes pode ser identificado na sensação de angústia que marca o absurdo. Os personagens expressam, por vezes de maneira intuitiva, uma agonia em relação à situação a qual estão submetidos. Esse efeito rompe com a naturalização do incomum proposta pelo realismo maravilhoso da América Latina.

Em relação à recepção das produções, tanto no maravilhoso como no absurdo, o leitor e o espectador não são levados a questionar a presença desses elementos incomuns. Eles devem ser entendidos como naturais, da mesma forma que os personagens das histórias os assimilam. Não é o que ocorre no caso de *Saramandaia* e, por isso, é possível afirmar que não era esse o objetivo de Gomes em relação aos telespectadores. Sobre o processo de assimilação e aceitação do mágico em telenovelas, Silvia Borelli (2001) afirmou que o fantástico:

[...] desenvolve-se ao redor de um padrão marcado por surpresas não decifráveis pelos mecanismos da lógica racional. A pergunta que o receptor normalmente

formula é: aquilo realmente aconteceu? Oscilando e hesitando entre a crença e a dúvida, ele passa a buscar eventuais falhas no sentido narrativo ou mesmo apela para uma explicação sobre a irracionalidade ali contida (BORELLI, 2001, p. 34).

A autora recorre a uma conceituação de fantástico que se aproxima a de Todorov (1975) para caracterizar as narrativas televisivas cuja representação foge à lógica cotidiana tida como real. Como visto, para esse autor, o “maravilhoso” é um tipo de “fantástico” no qual as leis da realidade não são capazes de explicar os acontecimentos incomuns, embora haja por parte dos leitores uma busca inicial por este sentido. Dessa forma, a telenovela de Gomes levaria o telespectador a questionar esses elementos mágicos e refletir sobre o que eles representam e significam.

Essa ideia de mediação remete ao realismo grotesco de Mikhail Bakhtin (2008), que estaria presente em obras literárias de autores como François Rabelais e em festas populares como o carnaval. O grotesco não parece ser algo irreal, mas sim características e práticas humanas socialmente inadequadas e que, por isso, deveriam ter sua exposição evitada. Mas quando ela ocorre, permite que haja mistura entre os sujeitos de diferentes grupos e o rompimento e questionamento de determinadas barreiras e regras sociais.

Em *Saramandaia*, Gomes também inseriu situações e elementos característicos do grotesco, o que ajudou a viabilizar a leitura de sua crítica pelo telespectador, por aproximar a audiência dos seus personagens. Eventos importantes na narrativa ocorrem em praça pública, um espaço entendido como propício à interação e às trocas sociais. Além disso, o autor representou experiências como a relação de descontrole com a comida e seres humanos com características animais, que podem ser entendidas como grotescas.

O tipo de apropriação realizada por Gomes em *Saramandaia* e caracterizada na segunda seção deste estudo, não era, no entanto, uma absoluta novidade. O uso do mecanismo e a própria telenovela estavam ainda inseridos em um projeto político e artístico maior do intelectual. Esse projeto, sua formação e composição foram especificados na seção *Saramandaia, e o projeto estético-político de Dias Gomes*, a partir de conceitos como itinerário intelectual (SIRINELLI, 1996), engajamento (HOBSBAWM, 1998; SAID, 2005 e SARTRE, 2003) e consagração (BORDIEU, 1990).

Os objetivos políticos e estéticos dele foram construídos durante a sua trajetória, na qual esteve diante de situações, ideias, sujeitos e instituições diversas, que ora dialogaram e ora se opuseram aos seus planos. Alguns desses elementos foram: o seu posicionamento e engajamento político de esquerda; sua relação, nem sempre harmônica, com o PCB; a

transição para a televisão e suas implicações; as demandas da emissora de televisão em que ele trabalhava; e a ação censora e repressora do aparato governamental.

*Saramandaia* é uma expressão da negociação de Gomes e de seu projeto com essas diferentes forças. Depois de ter uma história sua integralmente proibida de ir ao ar pela censura, ele emplacou uma segunda trama na qual parece discutir a necessidade de liberdade. A análise era feita por meio de metáforas e alegorias. Dessa forma, dificultava o trabalho dos censores e, ao mesmo tempo, promovia a experimentação de novas linguagens na televisão.

Dentro dessa lógica a estética da telenovela também é construída no campo das disputas e das transações. A novidade de *Saramandaia* é implantada e promovida dentro de um grande modelo narrativo já estabelecido, com regras específicas que Dias Gomes dominava bem. O maravilhoso, o grotesco e o absurdo se desenvolvem a partir de premissas melodramáticas (BROOKS, 1995; KORNIS, 2007; XAVIER, 2000) e de uma verossimilhança realista simbólica (JAGUARIBE, 2003), marcas da telenovela brasileira.

A partir disso, foi possível concluir que *Saramandaia* é um produto cultural hibridado (CANCLINI, 2008; HALL, 2003; BHABA, 2010). A apropriação realizada por Gomes mistura elementos que constam em diferentes vertentes estéticas e gera algo novo. Além disso, o mecanismo permite que ele represente na narrativa uma sociedade repleta de misturas, nuances e conflitos políticos e socioeconômicos.

Trabalhos como os de Igor Sacramento (2012) e Claudio Paiva (2003) já haviam destacado essa característica na telenovela. É o primeiro autor quem amplia a noção de multirreferencialidade e a identifica não apenas em *Saramandaia*, mas em toda a obra de Gomes, desde o teatro. Sacramento também analisa algumas cenas emblemáticas dessa e de outras produções do intelectual. Neste cenário, o ganho desta dissertação foi aprofundar e ampliar o observado por eles, contribuindo, dessa forma, para que a discussão se torne mais profícua, como visto na seção *A construção da narrativa e do personagem em Saramandaia*.

Tentou-se ali apresentar a estruturação da narrativa e dos personagens ao longo de toda a telenovela e não apenas em algumas cenas. Para tanto, se recorreu a uma metodologia específica de análise e de organização do material disponível, que permitiu alcançar o funcionamento da telenovela em sua integralidade. A partir da construção de uma sinopse, da identificação dos principais núcleos dramáticos e da divisão da história em blocos narrativos, foi possível investigar e detalhar os elementos constitutivos e os caminhos percorridos pelo autor no desenvolvimento da narrativa e dos personagens de *Saramandaia*.

A seção mostrou as diversas representações feitas pelo autor ao longo da história, algumas por meio de alegorias, outras mais diretas. Dias Gomes critica modelos políticos

corruptos de dominação e exclusão. Denuncia ainda elementos como intervenções autoritárias e violentas do Estado na vida das pessoas, a hipocrisia social e o falso moralismo. Contudo, como já exposto, seu principal foco parece ter sido a questão da liberdade e da luta por ela, que não poderia e nem deveria ser esquecida e silenciada, mesmo em condições adversas.

A apropriação estética realizada pelo autor torna sua representação alegórica sofisticada, repleta de tons e códigos específicos. Um exemplo é o caso da trajetória e das asas de João Gibão, que podem simbolizar o desejo de liberdade. Mas, além disso, a forma como o vereador e os demais personagens lidam com essa característica peculiar também estabelece uma discussão mais profunda sobre os valores que ordenam aquela sociedade.

Em paralelo a essas discussões, incidentes dramáticos típicos se desenvolvem ao longo da trama. A divisão em blocos narrativos permitiu verificar, por exemplo, que os momentos decisivos da história – chamados na televisão de “viradas” – e também o desfecho dela acontecem sempre em cenas que se passam em eventos como festas, casamentos ou enterros, recurso comum nas telenovelas.

Desse modo, foi possível identificar que há um equilíbrio na produção entre a inovação e as continuidades narrativas e estéticas, como no caso do desenlace das histórias. Se por um lado, os personagens estão divididos entre bons e maus de maneira relativamente clara e sem nuances, não há no final da telenovela uma preocupação com castigos e recompensas para todos eles.

O humor é outro elemento importante e o tom cômico auxilia na construção da crítica social. Muitas vezes ele é extraído de situações grotescas ou absurdas, que podem ser acompanhadas pela morbidez. Como no caso da explosão de Dona Redonda e a saga de Seu Encolheu para recolher os pedaços de sua esposa espalhados pela cidade, ou na dinâmica entre Aristóbulo e Risoleta, na qual ele como lobisomem desperta o interesse dela.

Os personagens de Gomes também personificam certas características e disputas sociais e alguns expressam seus anseios e personalidade por meio de elementos mágicos. A articulação desses sujeitos ficcionais em pares, que se opõe e se tangenciam simultaneamente, possibilitou verificar a forma como esses mecanismos se estabelecem.

Além disso, a narrativa e os personagens de *Saramandaia* são apresentados de forma a serem interpretados pelos telespectadores. Ou seja, eles não estão completos e o público age como uma espécie de consciência abrangente (JOUVE, 1992) a partir de parâmetros oferecidos por Dias Gomes. Dessa forma, a experiência de assistir a uma telenovela, acompanhando e significando a trajetória dos personagens, colabora para a composição do universo de referências e códigos por meio dos quais os sujeitos organizam as suas realidades.

Embora se tenha recorrido a reflexões teóricas da crítica literária, sobretudo para pensar o fenômeno de participação do telespectador na construção dos personagens, alguns autores já identificaram anteriormente a presença dessa dinâmica de diálogo e interação na televisão (BORELLI, 2001; LOPES, BORELLI, RESENDE, 2002).

Essas autoras, assim como Arthur Távola (1996) também chamam atenção para o fato de que a autoria na telenovela é um lugar relativamente instável, já que ela é um produto composto pelo trabalho de inúmeros profissionais. Alguns deles são: atores, diretores, figurinistas, cenógrafos, sonoplastas, operadores de câmera, maquiadores, continuístas, técnicos em efeitos especiais, produtores, dentre outros.

Com base nessa premissa, verificou-se a necessidade de inserir na investigação a estrutura de determinados elementos que ajudam a compor o universo ficcional de *Saramandaia* e que fogem ao texto de Dias Gomes. Destacaram-se nesse processo a trilha sonora e determinados recursos visuais de edição, notadamente a inserção de cenas que anunciam algum acontecimento incomum.

O levantamento e a análise foram realizados, contudo, priorizando aquilo que mais de perto poderia dialogar e permitir que a declarada proposta do intelectual se efetivasse. Isso porque, ainda que seja moldada a partir de contribuições múltiplas, o criador da história e escritor dos roteiros pode ser reconhecido na televisão como o autor da telenovela (NOGUEIRA, 2002; SOUZA, 2004).

Na prática, esses sujeitos são apontados como os principais responsáveis pelo sucesso comercial do produto. Por esse motivo, a sua perspectiva em relação à forma como o roteiro será materializado tem um peso importante. E, mesmo sendo produzida em escala e ritmo industrial e a partir de fórmulas prontas, nota-se nas tramas a presença e a diferenciação de estilos (TÁVOLA, 1996). Essa relação ficou clara quando foram comparadas, de maneira geral, as telenovelas de Gomes com as de Janete Clair do mesmo período.

A apropriação estética realizada por Gomes possibilitou que ele adequasse os elementos presentes nas vertentes à sua visão da realidade brasileira. E não apenas o Brasil, mas também os países da América espanhola também teriam suas próprias características e dinâmicas de funcionamento que os diferenciam uns dos outros, ainda que compartilhem semelhanças (ROUQUIÉ, 1991). Se o realismo maravilhoso é pretensamente uma representação dessas realidades, é possível afirmar que ele também varia.

Os universos ficcionais dos escritores latino-americanos dialogam entre si, mas também são dotados de especificidades. Embora a conceituação geral seja inicialmente

importante para guiar e organizar análises, o enquadramento engessado de manifestações e produtos culturais em contextos prontos é problemático (REVEL, 1998).

Seria possível, dessa forma, pensar diferentes experiências maravilhosas no continente, que variam de país para país e também de autor para autor. Desse modo, a inserção de Gomes na conjuntura ficcional latino-americana da segunda metade do século XX torna-se mais confortável. A premissa justifica ainda o título deste trabalho.

Ao longo da dissertação foram levantadas algumas questões de potencial para um desenvolvimento posterior. Tentou-se, por exemplo, delimitar uma linha de abordagem para *Saramandaia* que tensiona a perspectiva frankfurtiana e repensa o valor e papel artístico da telenovela. Borelli chama esse movimento dentro dos estudos de “deslocamento de eixo analítico” (BORELLI, 2001, p. 31). Essa discussão é pertinente e merece ser ampliada.

Para que essa abordagem pudesse ser aqui estabelecida, foi necessário caracterizar a importância da autoria na televisão atribuída ao escritor. Essa construção permitiu que as intencionalidades e a ação de Dias Gomes assumissem um papel relevante na composição de *Saramandaia*. As manifestações dessas marcas autorais nas telenovelas também fazem jus a uma discussão mais ampla. Elas representam, de alguma forma, uma negociação com o caráter homogêneo da cultura de massa.

Mesmo dentro dessa perspectiva de duplo valor da telenovela – mercadoria e bem cultural – outras abordagens eram possíveis e não foram inseridas nos caminhos teóricos e metodológicos selecionados. É o caso, por exemplo, das reflexões de Martin Barbero e German Rey (1999) que, assim como Canclini (2008), refletem a respeito das relações e espaços de negociação entre a cultura popular e a cultura de massa. E o conceito de “territórios de ficcionalidade”, construído por Silvia Borelli (1994), é uma possibilidade de abordagem da presença de diferentes matrizes estéticas e gêneros narrativos nas telenovelas.

Do mesmo modo, não foi possível ter acesso à telenovela em sua integralidade de 160 capítulos. Mas as opções teóricas e metodológicas realizadas propiciaram o estabelecimento de uma análise e uma historização consistente do material disponível. Ao reconhecer as seleções teóricas conscientes realizadas e a existência de certas lacunas analíticas, não se identificam falhas no trabalho, mas sim que ele não teve a pretensão de esgotar a discussão.

As telenovelas, a obra de Dias Gomes e especificamente *Saramandaia* são ricos em possibilidades investigativas. Como registrado na letra de *Pavão Misterioso*, cujo trecho abriu este trabalho, “tudo é mistério” no voar de João Gibão e no universo habitado por ele e tantos outros personagens memoráveis, dotados de uma estrutura dramática complexa e de uma acentuada carga simbólica.

## REFERÊNCIAS

### Fontes primárias:

Livros:

ALLENDE, Isabel. **A Casa dos Espíritos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CARPENTIER, Alejo. **O Reino deste Mundo**. Tradução: João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

CORTÁZAR, Julio. **Bestiário**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

SCORZA, Manuel. **Bom dia para os defuntos**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

\_\_\_\_\_. **História de Garabombo, o Invisível**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

Telenovelas:

GOMES, Dias. **Saramandaia**. Telenovela exibida pela Rede Globo de Televisão entre 03 maio e 31 dez. 1976. Direção: Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota. Centro de Documentação da TV Globo (CEDOC)/Rio de Janeiro e *website* Memória Globo.

Textos de Peças de Teatro:

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Tradução: Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

GOMES, Dias. **O Pagador de Promessas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

IONESCO, Eugène. **O Rinoceronte**. Tradução: Luís de Lima. São Paulo: Saraiva, 2012.

### Bibliografia teórica:

ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural e Sociedade**. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

\_\_\_\_\_. Televisão, consciência e indústria cultural. In: COHN, Gabriel. **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Editora da USP, 1971.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros. **O Fascínio de Sherazade**: os usos sociais da telenovela. São Paulo: Annablume, 2003.

ANDREU, Thiago Miguel. **O Realismo Maravilhoso e o Surrealismo em confluência**: uma análise de *Concierto Barroco* (1974), de Alejo Carpentier. *Inventário* (Universidade Federal da Bahia. Online), v. 8, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2008.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. e REY, German. **Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva**. Barcelona: Gedisa, 1999.

BARTHES Roland. “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa”. In: \_\_\_\_\_. **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 19-57.

\_\_\_\_\_. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 1982.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. **Mercado brasileiro de televisão**. Sergipe: Gian Brasil, 2016.

BORELLI, Silvia Helena Simões. **Gêneros Ficcionalizados Matrizados Culturais no Continente**. In: \_\_\_\_\_ (org.). **Gêneros Ficcionalizados, Produção e Cotidiano na Cultura Popular de Massa**. 1994.

\_\_\_\_\_. **Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas**. São Paulo em Perspectiva, vol.15, nº 3. São Paulo: jul/set 2001. p. 29-36.

\_\_\_\_\_ e PRIOLLI, Gabriel. (Coord.). **A deusa ferida: por que a Globo não é mais campeã absoluta de audiência?** São Paulo: Summus, 2000.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

\_\_\_\_\_. O campo intelectual: um mundo à parte. In: BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 169-180.

\_\_\_\_\_. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: UNESP, 2004.

BROOKS, P. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

BUSETTO, Áureo. Sintonia com o contemporâneo: a TV como objeto e fonte da História. In: BEIRED, J; BARBOSA, C. (Orgs.). **Política e identidade cultural na América Latina**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: UNESP, 2008.

CARPENTIER, Alejo. **A literatura do maravilhoso**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1987.

\_\_\_\_\_. **Concierto Barroco**. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.

\_\_\_\_\_. **Literatura e consciência política na América Latina**. Tradução de Manuel J. Palmerim. São Paulo: Global Editora, 1969.

CARVALHO, Marco Antonio Serafim. **Casa tomada**: Julio Cortázar e o Peronismo através de Bestiário, 1951. Revista Contemporânea – dossiê História e Literatura. Ano 3, nº 4, 2013, vol. 2.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COHN, Dorrit. **La transparence intérieure**: modes de représentation de la vie psychique dans le Roman. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

CUNHA, Karla Pereira. **Gabriel García Márquez e Octávio Paz**: a questão da identidade ibero-americana em Cen Años de Soled e El Laberinto de La Soledad. Dissertação de Mestrado em História. Juiz de Fora: UFJF, 2007.

ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FILHO, Daniel. **O circo Eletrônico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FOSTER, Edward. **Aspectos do Romance**. São Paulo: Globo, 1998.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Fantasia y creación artística en América Latina y el Caribe**. Voces: Arte y literatura. San Francisco, California: Número 2, Marzo de 1998. Disponível em: <<http://sololiteratura.com/ggm/marquezartfantasia.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

\_\_\_\_\_. **La soledad de America latina**. Discurso de aceitação do Prêmio Nobel de Literatura de 1982. Disponível em: <[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html)>. Acesso em: 26 nov. 2016.

GOMES, Dias. **Apenas um subversivo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

GUSMÃO, Henrique Buarque de. **A construção do personagem no romance e no teatro**. XXVIII Simpósio Nacional de História – lugares dos historiadores: velhos e novos desafios. Anais eletrônicos. Florianópolis, 2015. Disponível em: <[http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1427556679\\_ARQUIVO\\_TextocompletoANPUH2015.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1427556679_ARQUIVO_TextocompletoANPUH2015.pdf)>. Acesso em 20 jan. 2017.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

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

HANNERZ, Ulf. **Fluxos, Fronteiras, Híbridos, Palavras-chave da Antropologia Transnacional**. Mana [online]. Rio de Janeiro: v. 3, n. 1, 1997.

HOBBSAWM, Eric. Engajamento. In: \_\_\_\_\_. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 138-154.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. Entrevista com Glauber Rocha. In: APRÁ, Adriano (org.) **Brasile: 'Cinema Novo' e dopo**. Venice/Pesaro: Marsilio/Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1981.

JAGUARIBE, Beatriz. **Realismo Melodramático: O Rio de Janeiro nas telenovelas**. XXIII Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Pará. Belém: 27-30 maio 2014. Disponível em <<http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs>>. Acesso em: 09 set. 2017.

JOUBE, Vincent. **L'effet personnage dans le roman**. Paris: Presses universitaires de France, 1992.

KORNIS, Mônica Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: Anos dourados e a retomada da democracia. In: ABREU, Alzira Alves de, LATTMAN-WELTMAN, Fernando e KORNIS, Mônica Almeida. **Mídia e política no Brasil: jornalismo e ficção**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

\_\_\_\_\_. Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo. In: CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos, SALIBA, Elias Thomé (orgs.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007. p. 99-114.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda – Jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Bomtempo, 2004.

LOPES, Cintia; BERNARDO, André. **A Seguir, Cenas do Próximo Capítulo**. São Paulo: Panda Books, 2009.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de, BORELLI, Silvia Helena Simões e RESENDE, Vera da Rocha. **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade**. São Paulo: Summus, 2002.

MALCHER, Maria Ataíde. **Telenovela: um olhar sobre a produção acadêmica**. Novos Olhares. Revista do Grupo de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos – ECA/USP. Edição nº 10, segundo semestre de 2002.

MATTELART, Michèle e Armand. **O Carnaval das Imagens**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MATTOS, David José Lessa (Org.). **Pioneiros do rádio e da TV no Brasil: depoimentos à Pró-TV (Volume 1)**. São Paulo: Codex, 2004.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva/Fapesp, 2002.

MORELLI, Rita de Cássia Lahóz. **Indústria Fonográfica: Um Estudo Antropológico**. Campinas/ SP: Editora da UNICAMP, 1991.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX: neurose**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1984.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: 2001. v. 28, p. 103-124.

\_\_\_\_\_. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla. **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2011. p. 235-389.

NOGUEIRA, Lisandro. **O Autor na Televisão**. São Paulo: Edusp, 2002.

ORTEGA Y GASSET, José. Ideas sobre la novela, Revista de Occidente, In: **Obras Completas**, Tomo III (1917-1928), 6ª ed., Madrid, 1966.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

\_\_\_\_\_. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. Afinidades estéticas no contexto da latinidade: o realismo mágico de Dias Gomes. In: REBOUÇAS, Edgar et al (orgs). **América, terra de utopias: desafios da comunicação social**, Salvador: Editora da UNEB, 2003. p.155-170.

PALÁCIOS, Patricio Goyalde. **La interpretación, el texto y sus fronteras: Estudio de las interpretaciones críticas de los cuentos de Julio Cortázar**. Madrid: UNED, 2001.

PAZ, OCTAVIO. **Signos em Rotação**. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PERLADO, José Julio. **Manuel Scorza: sobre la irrealidad total, he puesto la realidad absoluta**. Entrevista inédita (1979). In: *Espéculo – Revista de Estudios Literarios*. Ano III, no. 7. Madrid: Facultad de Ciencias de La Información, Universidad Complutense de Madrid, nov.97 – fev.98. Disponível em: <<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero7/scorza.htm>>. Acesso: 08 set. 2017.

PORTO, Mauro. **Telenovelas e Controvérsias Políticas: Interpretações da Audiência sobre Terra Nostra**. Trabalho do Núcleo de Estudos sobre Mídia e Política - NEMP do CEAM/UnB, Rio de Janeiro, 2002.

PRETI, Dino. (org.) **Variações na fala e na escrita**. São Paulo: Humanitas, 2011.

RAMA, Angel. **Sentido e estrutura de uma contribuição literária original dada por uma Comarca do Terceiro Mundo: a América Latina**. Tradução: Nilton de Almeida Rocha. América Latina. Cadernos. São Carlos-SP, n. 1, p. 61- 85, 1982.

REVEL, Jacques. **Jogos de escala: a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

REZENDE, Irene Severina. **O fantástico no contexto sócio-cultural do século XX**: José J. Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique). 2008. Tese de Doutorado em Letras. São Paulo: USP, 2008.

RIBKE, Nahuel. **The brazilian military regime and television censorship: between the internal logics of production and the political context**. Revista de História, n. 169, 2013.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIGHINI, Rafael Roso. **A trilha sonora da Telenovela Brasileira: da criação à finalização**. São Paulo: Paulinas, 2004.

ROUQUIÉ, Alain. **O Extremo-Occidente: introdução à América Latina**. São Paulo: Edusp, 1991.

SACRAMENTO, Igor. **Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais**. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.

SAID, Edward. **Representações do intelectual**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 2004.

SÉRGIO, Renato. **Bráulio Pedroso: audácia inovadora**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

SIEGA, Paula Regina. **A Seguir, Cenas de um Regime Militar: política e propaganda nas novelas brasileiras dos anos 70**. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 4, Ano IV, nº 2, Abril/ Maio/ Junho de 2007.

SILVA, Walter. **Vou te contar: histórias de música popular brasileira**. São Paulo: Códex, 2002.

SIMÕES, Inimá. Nunca fui santa (episódios de censura e autocensura). In: BUCCI, Eugênio (org.). **A TV aos 50**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.) **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 231-269.

SODRÉ, Muniz. **O Monopólio da Fala**. Petrópolis: Vozes, 2001.

SOUZA, Maria Carmen Jacob de. Analisando a autoria das telenovelas. In: SOUZA, Maria Carmen Jacob de (org.) **Analisando Telenovelas**. Salvador: E-Pappers Serviços Editoriais, 2004.

TÁVOLA, Arthur. **A Telenovela Brasileira**: história, análise e conteúdo. São Paulo: Editora Globo, 1996.

TV GLOBO. **Dicionário da TV Globo**: programas de dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

USLAR PIETRI, Arturo. Realismo Mágico. In: \_\_\_\_\_. **Cuarenta ensayos**. Caracas: Monte Ávila, 1990. p. 29-32.

VAINFAS, Ronaldo. História das mentalidade e História cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da história**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 189-242.

XAVIER, Ismail. **Melodrama ou a sedução moral negociada**. Novos Estudos CEBRAP, n. 57, jul. 2000, p. 81-90.

#### **Jornais consultados:**

JORNAL DO BRASIL. **As Saramanovelas da Telemandaia**: (ou a realidade fantástica). Rio de Janeiro. 30 abr. 1976. p. 10-11.

\_\_\_\_\_. **Uma Explosão Criativa ou Plagiária?**. Rio de Janeiro. 06 set. 1976. p. 01

O GLOBO. **Saramandaia: uma nova linguagem para a telenovela?** Rio de Janeiro. 18 jul. 1976. p. 3-5.

#### **Programas de Televisão consultados:**

CLAIR, Janete e GOMES, Dias. **Entrevista no Jornal Hoje**. Rio de Janeiro, TV Globo, 1982. Entrevistador (a): Leda Nagle. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3erXR4itlyU>>. Acesso em: 20 set. 2017.

GOMES, Dias. Entrevista no programa “Roda Viva”. São Paulo, TV Cultura, 12 de junho de 1995. Entrevistador (a): Matinas Suzuki, com a participação de Alberto Guzik, Maria Amélia Rocha Lopes, Rita Buzzar, Hamilton dos Santos, Claudinei Ferreira, e Esther Hamburger. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=y9MydY702io>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

#### **Websites consultados:**

GLOBO COMUNICAÇÕES E PARTICIPAÇÕES S.A. **Memória Globo**. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com.htm>>. Acesso em: 20 out. 2017.