

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa – PROPE  
Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária

**LINGUAGEM TRANSMIDIÁTICA EM *SARAMANDAIA*: ESTÉTICA E RECEPÇÃO**

Águida Perpétua Ribeiro

GOIÂNIA  
2016

Águida Perpétua Ribeiro

**LINGUAGEM TRANSMIDIÁTICA EM *SARAMANDAIA*: ESTÉTICA E RECEPÇÃO**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para fins de obtenção do título de Mestre em Letras, Literatura e Crítica literária.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento.

GOIÂNIA  
2016

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)  
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

R4841 Ribeiro, Águida Perpétua.  
Linguagem transmidiática em Saramandaia [manuscrito] :  
Estética e Recepção / Águida Perpétua Ribeiro – Goiânia,  
2016.

124 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica  
de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras  
- Literatura e Crítica Literária, 2016.

“Orientadora: Profa. Dra. Maria Teresinha Martins do  
Nascimento”.

Bibliografia.

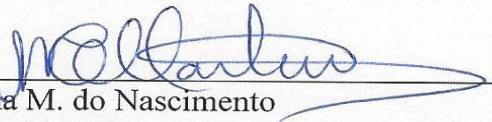
1. Linguagem e línguas. 2. Literatura. 3. Telenovelas. I.  
Título.

CDU 821.134.3(81).09(043)

## “LINGUAGEM TRANSMIDIÁTICA EM SARAMANDAIA: ESTÉTICA E RECEPÇÃO”

Dissertação aprovada em 18 de março de 2016, no curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

### BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria Teresinha M. do Nascimento  
PUC Goiás (Presidente)



Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia  
UnB



Profa. Dra. Márcia Maria de Melo Araújo  
UEG

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues  
PUC Goiás (Suplente)

*O mundo é cheio de magia,  
basta a gente está com o coração aberto  
para acreditar naquilo que os olhos não podem ver.*  
**(RISOLETA, 2013, personagem de Saramandaia)**

*O homem nada mais é do que seu projeto;  
só existe na medida em que se realiza;  
não é nada além do conjunto de seus atos,  
nada mais que sua vida*  
**(SARTRE, 1970, p.13)**

À minha mãe Maria José,  
Ao meu esposo Silas,  
Aos meus irmãos Sirlei e Cleuton,  
Aos meus sobrinhos Bruno, Bruna e Maria Cristina,  
Pelo amor incondicional.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pela sabedoria e persistência para que eu pudesse realizar esta dissertação.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Teresinha Martins do Nascimento pela orientação e pelas indicações literárias.

Ao Prof. Dr. Rogério Pereira Borges, pelas observações e sugestões apresentadas na banca de qualificação.

Aos professores Paulo Petronílio Correia, Márcia Maria de Melo Araújo e Maria Aparecida Rodrigues, por fazerem parte desta banca examinadora.

Às Prof<sup>as</sup>. Dr<sup>as</sup>. Fernanda Castilho e Maria Cristina Munglioli, do OBITEL/ USP, por ter despertado em mim o interesse pela ficção televisiva e em particular pela telenovela.

Ao corpo docente do Programa de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, pelas indicações literárias.

Às minhas queridas primas Rosineide Ribeiro e Rosária Efigênia Ribeiro, pelo apoio e pelas opiniões nos momentos de dúvidas.

Ao grupo de amigas, que vibraram com minha entrada no mestrado.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

FIGURA 01 _ Zélia Vilar em discussão como Zico Rosado.....	28
FIGURA 02 _ Zico Rosado e seu afilhado Carlito Prata .....	29
FIGURA 03_ Teaser do Dr. Rochinha .....	38
FIGURA 04 _ Vinheta da Websérie “Saramandices do corpo humano”.....	39
FIGURA 05 _ Jogo Exploda Dona Redonda .....	41
FIGURA 06 _ Facebook: “Provérbios Segundo Santo Dias”.....	42
FIGURA 07 _ João Gibão .....	49
FIGURA 08 _ Leocádia e João Gibão .....	49
FIGURA 09 _ Dona Redonda em Protesto .....	50
FIGURA 10 _ Zico Rosado em confusão política .....	50
FIGURA 11 _ Zico Rosado na prisão .....	51
FIGURA 12 _ Dr. Rochinha visita família Rosado .....	54
FIGURA 13 _ Vinheta de abertura de Saramandaia 2013 .....	57
FIGURA 14 _ Vinheta de abertura de Saramandaia 2013 .....	57
FIGURA 15 _ Lobisomem no quarto de Risoleta .....	60
FIGURA 16 _ Aristóbulo e Risoleta no cemitério .....	61
FIGURA 17 _ Reencontro de Tibério e Candinha .....	63
FIGURA 18 _ Reencontro de Zico Rosado e Vitória Vilar .....	64
FIGURA 19 _ Tiago Vilar e Stela Rosado .....	65
FIGURA 20 _ Família Vilar .....	68
FIGURA 21 _ Fazenda de cana de Zico Rosado .....	68
FIGURA 22 _ Marcina desfalecida na porta da Igreja .....	70
FIGURA 23 _ João Gibão salva Marcina .....	70
FIGURA 24 _ Manifestação pela mudança do nome da cidade .....	74



FIGURA 25 _ Blog de <i>Saramandaia</i> .....	77
FIGURA 26 _ Blog de <i>Saramandaia</i> .....	77
FIGURA 27 _ Blog de Bole-bole .....	78
FIGURA 28 _ Tibério enraizado à sua cadeira .....	85
FIGURA 29 _ Candinha Rosado e suas galinhas imaginárias .....	86
FIGURA 30 _ Tibério e Candinha transformados em árvore .....	86
FIGURA 31 _ Dona Pupu e a cabeça de seu marido .....	87
FIGURA 32 _ Dona Pupu e o resto do marido .....	89
FIGURA 33 _ Zico Rosado com formigas saindo pelo nariz .....	92
FIGURA 34 _ Momento que o Santo falou e chorou lágrimas de sangue.....	94
FIGURA 35 _ Dona Redonda.....	98
FIGURA 36 _ Seu Encolheu cuidando de sua Dondinha Flor .....	100
FIGURA 37 _ Leocádia se preparando para cortar as asas de Gibão .....	102
FIGURA 38 _ Voo de liberdade de João Gibão .....	104

RIBEIRO, Águida Perpétua. *Linguagem transmidiática em Saramandaia: estética e recepção*. (2016). 124 f. Dissertação (Pontifícia Universidade Católica de Goiás). Departamento de Letras, Literatura e Crítica Literária, 2016.

## RESUMO

O objetivo que orienta esta dissertação é o de analisar os componentes estruturais entre a telenovela *Saramandaia* (1976) e o *remake* (2013), inspirado livremente na obra de Dias Gomes e transcrita por Ricardo Linhares. Seus consequentes efeitos estéticos e receptivos à contemporaneidade favorecem o estudo comparativo a respeito de sua nova reestruturação. Ao privilegiarmos a telenovela *Saramandaia in totum*, focando sua realização na TV, constatamos que Dias Gomes, esteticamente, estimulou um tipo de politização do cotidiano ao dar acesso à fantasia do telespectador pelo viés do irônico, do absurdo e do sobrenatural. Seus elementos formadores utilizam um modelo narrativo recorrente da literatura, porém com nova roupagem e com caráter emergente de difusão nas novas mídias. Logo, nosso estudo privilegia em parte as hipóteses sobre as novas formas de recepção, ou seja, como se relacionam e se vinculam com as narrativas da telenovela na atualidade e o fenômeno da convergência transmidiática. Este estudo fundamenta-se teoricamente sobre a história da telenovela, suas características, por meio de conceitos e de aplicações do discurso novelístico, evidenciados por Bakhtin e Kristeva. Também contribuíram: Baccega, Balogh, Bakhtin, Campedelli, Chiampi, Fry, Lopes, Nogueira, Ortiz, Ricoeur, Todorov, formalistas russos e outros que se fizeram necessários ao longo da pesquisa. A investigação busca como resultado o conhecimento do percurso gerativo de sentido, em especial no “Nível Narrativo”, pelo caráter literário presente em *Saramandaia*, igualmente a linguagem transmidiática.

Palavras-chave: Linguagem, Literatura, Saramandaia, Transmídiação, Telenovela.

RIBEIRO, Águida Perpétua. *Transmedia Language in Saramandaia: aesthetics and reception*. (2016). 124 f. Dissertation (Pontifícia Universidade Católica de Goiás). Departamento de Letras, Literatura e Crítica Literária, 2016.

## ABSTRACT

The aims that guides this work is to analyze the structural components of the soap opera *Saramandaia* (1976) and the remake (2013), based freely on the work of Dias Gomes and transcribed by Ricardo Linhares. Their consequent aesthetic and receptive effects to contemporary period enable to the comparative study, which has regarded to its new restructuring. By privileging the 'tv soap opera' *Saramandaia* in *totum*, focusing its presentation on TV, we could find that Dias Gomes, aesthetically, has stimulated to a kind of politic description of daily life routine in order to give an access to the fantasy of the viewer, in the perspective of the ironic absurd and the supernatural. The structuring elements uses a recurrent narrative model of literature, through a new look and emergent character of broadcasting in new media though. Thus, our study focuses in part to the hypotheses about the new forms of reception, such as; how they relate and are linked to the narrative of the soap opera nowadays and to the transmedia convergence phenomenon. This study are theoretically based up on the history of the soap opera, its characteristics, through concepts and novelistic speech applications, discussed by Bakhtin and Kristeva. Also, as scientific contribution we also use the theories by Baccega, Balogh, Bakhtin, Campedelli, Chiampi, Fry, Lopes Nogueira, Ortiz, Ricoeur, Todorov and others Russian formalists that were studied during the research. Research point as results to the knowledge of the generative meaning of course, especially in the "Level Narrative" by this literary character in *Saramandaia* also in the transmedia language.

Keywords: Language, Literature, *Saramandaia*, Transmedia, TV soap opera

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>12</b>
<b>Capítulo I – Novela, Telenovela, Recepção Midiática.....</b>	<b>16</b>
1.1. Evolução: da novela à telenovela .....	17
1.2. O melodrama .....	25
1.3. Formatos tradicionais e midiáticos .....	29
1.4. Convergência transmidiática .....	34
<b>Capítulo II – O discurso e a ficção televisiva em Saramandaia.....</b>	<b>44</b>
2.1. Dramaturgia: Discurso ficcional natelenovela.....	46
2.2. Intertextualidade: hipotexto e intertexto .....	53
2.3. Espacialização e Temporalização .....	62
2.4. Migrações midiáticas da linguagem na narrativa de Saramandaia.....	71
<b>Capítulo III – O realismo mágico midiático em Saramandaia.....</b>	<b>80</b>
3.1. Estranhamento do efeito do estranhamento.....	82
3.2. A ironia de um formigueiro humano.....	90
3.3. Explosão a flor da pele.....	96
3.4. Alegoria: desvendamento no voo profético de João Gibão.....	100
<b>Considerações finais.....</b>	<b>106</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>109</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>115</b>

## INTRODUÇÃO

A telenovela tem um caráter *sui generis* dentro da programação televisiva brasileira, formato que se fortaleceu no Brasil a partir dos anos 70 no século XX, devido ao seu vínculo com a ficção, à verossimilhança e a sua ancoragem no “real”. A telenovela possui narrativa própria com elementos que se contrapõem à narrativa livresca. É constituída na simultaneidade temporal entre o que é escrito/roteirizado e o que é veiculado na TV. As marcações do dia a dia e da hora exata da telenovela, indicadas pela programação, apontam o resultado desse processo que faz surgir um novo texto mais próximo da linguagem oral. Assim a telenovela passa a constituir uma interação discursiva com o público, que age como realimentador da obra, princípio que marca sua originalidade, sua dinâmica e a diferencia dos demais gêneros.

A telenovela é também um instrumento artístico, que se assemelha à estética literária. Utilizando-se da linguagem, ela produz sentido, em diferentes meios de consumo, como a televisão, o computador, o celular. Desse modo, possibilita a criação de conceitos que denotem a sua complexidade narrativa. Tais meios de consumo abrem espaço para que um maior número de pessoas tenham acesso a abordagem estética presente na telenovela, cuja intenção discursiva é agradar, entreter, informar e compartilhar com o espectador experiências reais e virtuais.

Diante do exposto, o objetivo que nos orienta nesta dissertação é analisar os componentes estruturais entre a telenovela *Saramandaia* (1976) e o *remake* (2013), inspirado livremente na obra de Dias Gomes e transcrita por Ricardo Linhares. Seus consequentes efeitos estéticos e receptivos à contemporaneidade favorecem o estudo comparativo a respeito de sua nova reestruturação.

Ao privilegiarmos a telenovela *Saramandaia in totum*, focando sua realização na TV, constatamos que Dias Gomes, esteticamente, estimulou um tipo de politização do cotidiano ao dar acesso à fantasia do telespectador pelo viés do irônico, do absurdo e do sobrenatural. Seus elementos formadores utilizam um modelo narrativo recorrente da literatura, porém com nova roupagem e com caráter emergente de difusão nas novas mídias.

A abordagem do *Realismo maravilhoso* reforça nossa análise sobre *Saramandaia*, pois nela as metáforas e outras figuras de linguagem são convertidas

em fenômenos visuais hiperbólicos e surrealistas usadas por Dias Gomes para mostrar as mazelas políticas do Brasil nos anos 70, época de repressão e ditadura militar.

Com recursos técnicos mais elaborados, o enredo de Ricardo Linhares, em 2013, apresenta *Saramandaia* em uma versão atualizada. São idealizados novos personagens como: uma mulher que se derrete de amor e outra que conversa com galinhas imaginárias e, simultaneamente, nutre uma paixão proibida por um homem que literalmente criou raízes.

O realismo mágico, uma vertente literária que marcou a produção latino-americana entre 1940 e 1970, favorece a realização deste estudo reflexivo sobre a narrativa da teledramaturgia contemporânea, especialmente em se tratando de Dias Gomes, tanto no espaço estratégico de construção de imagens e formatos da ficção televisiva, quanto instrumento privilegiado das estratégias da audiência transmidiática.

O aspecto transmidiático implantado nas telenovelas em 2006, ainda constitui um desafio para os autores brasileiros, pois o público alvo e a estrutura organizacional do formato da telenovela representam, por vezes, um elemento inibidor para a aplicação do fenômeno proveniente da convergência<sup>1</sup> midiática.

O fenômeno da convergência transmidiática, embora emergente, traz consigo um alto potencial de entendimento a respeito da própria produção e das expectativas relativas ao processo ficcional. Logo, nosso estudo privilegia em parte as hipóteses sobre as novas formas de recepção, ou seja, como se relacionam e se vinculam com as narrativas da telenovela na atualidade. A rigor seguimos uma perspectiva que envolve não apenas sua veiculação tradicional no suporte televisivo, mas também, sua propagação por meio da internet e de dispositivos móveis como celulares, laptops, tablets e outros. Igualmente observamos os processos de criação e desenvolvimento dos conteúdos das telenovelas destinados aos espectadores em práticas criativas e participativas.

A presença de estratégias de transmidiação na narrativa da telenovela a partir dos usos sociais das tecnologias digitais, do ponto de vista da recepção e do consumo por parte do público, propicia compreender como a estética televisiva ali

---

<sup>1</sup> Conceito desenvolvido por Henry Jenkins, trata-se de uma tendência a que os meios de comunicação estão aderindo para poder se adaptar à internet. Desse modo, consiste em usar este suporte como canal para distribuição de seu produto. Assim os outros tipos de mídia podem ser encontrados na internet.

refletida se manifesta paulatinamente na produção discursiva de *Saramandaia* (1976). A telenovela de Dias Gomes pode ser analisada sob o aspecto de sua interrelação com a trama de *Saramandaia* (2013), por trazer em seu enredo o já mencionado embaralhamento de fronteiras entre o mundo real e o ficcional, posto que dialoga com estreitos limites da realidade e da ficção em um contexto sociocultural brasileiro ante as forças militares repressivas da época.

Estruturamos a dissertação em três capítulos que desdobram o discurso televisivo oriundo do roteiro de *Saramandaia*. O primeiro capítulo, “Novela, Telenovela, Recepção”, propõe um estudo sobre a evolução desse gênero introduzido no Brasil na década de 1940. Traz como ponto de partida a filiação, desde o folhetim, à *soap-opera*, à radionovela, à telenovela, com abordagem à narrativa tradicional do melodrama. E, por fim, a discussão da ficção televisiva em termos de formatos com especial atenção a seus aspectos constituintes transmidiáticos.

“O discurso e a ficção televisiva em *Saramandaia*” são tratados no segundo capítulo, que dedica-se à pesquisa sobre o discurso ficcional em *Saramandaia* enquanto elemento da produção televisiva. Não se perde de vista os recursos próprios da narrativa, agora dramatizados, considerando seus elementos formadores a partir da teledramaturgia brasileira. Seus possíveis desdobramentos, suas extensões intertextuais, espacialização e temporização, migrações passam a constituir uma nova estrutura da narrativa televisiva.

No terceiro capítulo, “O realismo mágico midiático em *Saramandaia*”, discute-se a presença deste tipo de realismo no século XXI, agora incorporado ao fenômeno da “transmídiação”. Com esse objetivo, analisamos especificamente a caracterização de personagens, o estranhamento da linguagem, os símbolos e metáforas presentes no texto, culminando com a alegoria da liberdade. Assim justificamos a escolha da telenovela *Saramandaia*, por ser uma das principais obras televisivas brasileiras dentro desse importante gênero pautado pela serialização, característica fundamental desse modelo narrativo.

Desse modo, refletimos sobre a estética a partir de um dos mais tradicionais gêneros televisuais no contexto da indústria brasileira de entretenimento, que leva a problematizar a ocorrência da apropriação conceitual no âmbito específico dessa produção discursiva midiática.

Este estudo fundamenta-se teoricamente sobre a história da telenovela, suas características por meio de conceitos e de aplicações do discurso novelístico evidenciados por Bakhtin e Kristeva. Também contribuíram: Baccega, Balogh, Campedelli, Chiampi, Fry, Lopes, Nogueira, Ortiz, Ricoeur, Todorov, formalistas russos e outros que se fizeram necessários ao longo da pesquisa.

Optamos pelo método de abordagem bibliográfica, tendo como referência críticos que comentam a obra mencionada. Outros autores que trabalham a ficção televisiva transmidiática, cultura popular brasileira, além daqueles que explicam o fenômeno em uma visão filosófica farão parte de nosso aporte teórico.

Acreditamos que esta investigação favorecerá o conhecimento do percurso gerativo de sentido, em especial no “Nível Narrativo”, pelo caráter da linguagem transmidiática presente em *Saramandaia*, visto que há poucas pesquisas literárias relacionadas ao assunto aplicadas a uma telenovela.



## Capítulo I – Novela, Telenovela, Recepção Midiática

*A telenovela não é cinema ou teatro,  
...é uma arte popular, uma maneira nova de se expressar,  
...e como surgiu no Brasil, é um fenômeno único.*  
**Dias Gomes<sup>2</sup>**

A telenovela não é cinema, tampouco teatro, assim afirma Dias Gomes em entrevista à *Revista Veja*, em 1974, mas transita pelos meios de comunicação como uma arte popular. Um evento esperado toda noite anos a fio, pelo público de todas as idades, ora em um horário que traz temas românticos, em que se vive um amor de contos de fadas; ora horário nobre com temas mais fortes e conflitantes. Com esmero é capaz de arrebanhar audiência pela emoção; há momentos em que o telespectador chora e sofre com as cenas de crueldade humana, catástrofes ambientais, todavia se alegra com as cenas cômicas e de felicidade. Por isso, se justifica o seu reconhecimento de “fenômeno único”.

Entretanto a telenovela não nasceu do nada. Sua origem se deu através da palavra *novela*, explicação que tomamos emprestado de Massaud Moisés (1975), e remonta possivelmente ao Italiano *novella*, que por sua vez, teria origem na forma latina *novella*, de *novellus*, adjetivo diminutivo originário de *novus*. Do sentido de novo, incipiente, a palavra derivou para embaraçado, enredo. Substantivada e adquirindo denotação especial durante a Idade Média acabou significando enredo, entrecho, e daí narrativa enovelada, trançada.

De fato novela, a própria palavra na concepção popular circula como sinônimo de “engano”, “mentira”, é uma narrativa fantasiosa, cheia de sentimentos e aventuras, em que o aceitável e o não aceitável ficam a critério da distinção que o leitor faz de seu próprio imaginário. Nada mais é do que um pequeno romance

---

<sup>2</sup> Alfredo Dias Gomes nasceu em 1922 em Salvador. Morreu em 1999 num acidente de automóvel, em São Paulo. Consagrado como dramaturgo, roteirista de telenovelas, intelectual influente, eleito membro da Academia Brasileira de Letras, Dias Gomes foi figura decisiva no debate obscuro que, muitas vezes, opunha literatura e narrativa televisiva. Em 1998, publicou sua biografia, a que deu nome de *Apenas um subversivo*. Começou a escrever dramaturgia em 1940. De sua obra inicial ficaram menos os textos do que as personagens, como Zeca Diabo, Zé do Burro, Odorico Paraguaçu. De 1944 até o golpe militar, em 1964, Dias Gomes adaptou obras literárias e criou dramaturgia para o rádio. De 1960 a 1964, escreveu quase todas as suas peças de maior importância. Entre elas, *O pagador de promessas* em 1960, transformada em filme em 1962, foi o primeiro filme brasileiro a receber a Palma de Ouro no Festival Internacional de Cinema de Cannes, na França. Em 1969, foi convidado a trabalhar na televisão. Apesar dos cortes e das proibições, suas telenovelas conseguiram atingir expressivas camadas da população. As telenovelas de maiores destaque foram *O bem-amado* em 1973, transformada em seriado, que foi ao ar entre 1980 e 1984, *Saramandaia* em 1976, e *Roque Santeiro* escrita e censurada em 1975, foi ao ar em 1985, após a abertura política.

contado de forma simples e de fácil compreensão. Por sua vez, a novela veio do folhetim, conhecido como um teatro móvel, uma estrutura literária herdada da França, e seu advento se deu no século XIX, por circunstância do Romantismo, quando desencadeou uma mudança cultural. Assim a palavra *novela* ganhou a significação que possui atualmente.

Constituída por histórias longas, passou da *soap-opera* americana à radionovela latino-americana. Com grandes variações, alcançou a televisão e ganhou uma sugestiva denominação de “folhetim eletrônico” (ORTIZ, 1988). Como um efeito dominó, pelo processo de transformação, chega à contemporaneidade com avanços tecnológicos significantes.

Verifica-se, portanto, que junto aos avanços tecnológicos exatamente como aos da novela, com histórias enredadas, enoveladas, enroscadas, literalmente fabulosas e fantásticas, houve o surgimento da telenovela, sem maiores preocupações com dimensão e extensão, mas tendo como atribuição essencial, inserir novidades nos capítulos que seguem, seja para criar suspense ou maior emoção na trama.

A telenovela, além do seu papel de entretenimento na televisão, continua a ter um papel central nas redes sociais. O uso da ferramenta “internet” foi uma nova forma encontrada para chegar ao seu público ou conquistar novos públicos/consumidores.

### **1.1 Evolução: da novela à telenovela**

A novela, historicamente, possui relevância menor que o conto e o romance, porém, é reconhecida como as manifestações populares de cultura de um povo: dança, música, literatura, e através de palavras, costumes, ritos e tradições.

Olhando por esse lado, pode-se dizer que o leitor espera que a produção de uma novela funcione como um espelho para seus anseios e crenças, enquanto proporciona descanso para sua mente e corpo. Portanto a novela ilude e mistifica ao mesmo tempo, pois dá um andamento acelerado às situações que não podem ser vividas no cotidiano do leitor. Pode ser tomada como um jogo, em que sua grandeza é sua miséria simultânea, pois geralmente seu leitor é um indivíduo menos exigente face à literatura. Isso não quer dizer que sua preocupação tenha que ser somente

com distração e entretenimento e que também não anseie por cultura e conhecimentos.

Seu surgimento, na França se deu devido às *canções de gesta* cantadas por trovadores, uma mistura de fantasias e realidades relacionadas aos fatos de guerra, (feito memorial, heroico; façanha, proeza). A trova crescia cada vez que o trovador a repetia, com isso os pretextos de guerra perdiam sua originalidade. Como a memória individual era incapaz de conservá-los na íntegra, tornou-se necessário transcrevê-los para pergaminhos, a fim de manter a identidade literária da canção. Com a transcrição, o inesperado aconteceu, as canções passaram a ser lidas em saraus, originando-se a prosificação. Por intercalar elementos teatrais à forma da historiografia, as novelas clássicas seduziram e encantaram durante a Idade Média e o Renascimento.

Em meados do século XIII, o primeiro exemplo referido de novela clássica foi a *Demanda do Santo Graal*, adaptação do original francês do século anterior *La Quête da Graal* (por volta de 1240). Ao longo dos séculos, cresce, tendo como temas a busca incansável pelo cálice sagrado onde José de Arimatéia colheu o sangue de Cristo, e agrega outras narrativas, como o romance entre Lancelote e Ginebra em *A Morte do Rei Arthur*, manifestando-se nesse momento as novelas de cavalaria.

A novela de cavalaria medieval, com o passar do tempo, passa por transformações. Alguns elementos, entre eles os eróticos, os não bélicos e os sentimentais, se inserem gradualmente por entre as aventuras de coragem e bravura tão comuns nas histórias de guerra, acrescidas agora de lirismo.

Enquadrando-se dentro do conceito de novelas com narrativas propagadas no tempo estão *Cárcere de Amor* e *Tratado de Arnalte e Lucinda*, de Diego de San Pedro; *O Servo Livre do Amor*, de Juan Rodríguez del Padrón; *História dos Amores de Peregrino e Ginebra*, de Hernando Díaz, e *Selva de Aventuras*, de Jerônimo de Contreras.

Com *Dom Quixote*, Miguel de Cervantes constrói a obra suprema, melhorada e ao mesmo tempo ridicularizada pelo autor, porém, marca o gênero antes e depois ergue a forma da novela de cavalaria ao mais alto ponto. Pode ser vista como uma paródia das novelas, na qual a diversão provém de uma nova forma de tratar as lendas heroicas populares.

Nos séculos XVII e XVIII, a novela já começa a adquirir contornos românticos, que podem ser encontrados em obras que se destacaram como: *A Princesa de Clèves*, de Madame de Lafayette, obra de grande importância na literatura francesa, considerada o primeiro romance, caracterizado pela historicidade e pelo realismo na análise da paixão; *As Aventuras de Telêmaco*, de Fénelon, e temas satíricos aparecem com a *Vida del Buscón*, de Quevedo *Roman Comique*, de Scarron, dentre outras. Nos fins do século XVIII, com *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint-Pierre, presenciamos a derradeira encarnação “clássica” da novela.

Em uma época em que a burguesia se aborrecia com os longos períodos de ociosidade desfrutados, a novela de folhetim passou a ocupar um dos meios prediletos de diversão e entretenimento. Com sua configuração popular, entre a leitura amena e o teatro ligeiro, acabou por encantar grandes prosadores da época, pois o ócio embalava a burguesia, sendo comum encontrar traços novelescos na generalidade dos melhores prosadores, dentre eles podemos citar Balzac. Com a obra *Comédia Humana*, em oposição à *Divina Comédia* de Dante Alighieri, tem como perspectiva assinalar o processo de profundas mudanças pelas quais passa a sociedade francesa na primeira metade do século XIX.

Para atingir o objetivo desejado, Balzac introduziu na literatura assuntos, profissões e classes que nela nunca tiveram lugar antes, sem cair no ridículo ou na monotonia. Suas personagens se humilham, contraem matrimônio, traem e cometem crimes a fim de escalar posições sociais, para manter as aparências. Amor, lealdade, honestidade e honra dependem agora da força dos desejos materiais tentadores do que se quer da vida moderna, bem como da ânsia de poder que, ao longo dos tempos, move o homem.

*A História do Predestinado Peregrino e seu Irmão Precito* (1682), do Pe. Alexandre de Gusmão, e o *Compêndio Narrativo do Peregrino da América* (1728), de Nuno Marques Pereira, foram as únicas obras que mereceram registro como sendo obras novelescas durante os séculos coloniais no Brasil.

A novela é fluentemente cultivada durante o Romantismo com obras como: *Statira e Zoroastes* (1826), de Lucas José de Alvarenga; *Os Assassínios Misteriosos* ou *A Paixão dos Diamantes* (1839), ambos de Justiniano José Rocha; *As Duas Órfãs* (1841), de Joaquim Norberto de Souza e Silva; e *O Filho do Pescador* (1843), de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, entre outros, marcaram o domínio do gênero.

O desenvolvimento do realismo, um movimento artístico e cultural cuja principal abordagem são temas sociais como miséria, pobreza, exploração, corrupção e outros, trouxe uma preocupação mais ferrenha pelo trabalho artístico e a realidade do ser humano, afastando a novela do seu círculo de interesse.

No entanto, ainda se pode observar resquícios de sua influência em algumas obras ou narrativas da época, como as de Machado de Assis *O Alienista*, entre outras, e as de Aluísio de Azevedo, *O mulato* e *O cortiço*. Vale a pena, referir-se a outras obras, importantes no Brasil contemporâneo que têm estruturas de novela, pois são formadas por pequenos episódios, tais como *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos; *Doidinho* e *Menino de engenho*, de José Lins do Rego; e *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado.

Desse modo, a novela continua correspondendo ao gosto do povo, que sequeioso por fugir um pouco da realidade, busca o entretenimento através da leitura, ou novidades nos enredos por meio das artes visuais como cinema e televisão. Logo, sua forma permanece viva ainda hoje nas intermináveis novelas de rádio e televisão, dando assim, início a era da telenovela.

Semelhante ao romance e à novela, a telenovela é uma história desenvolvida para a apresentação na televisão por meio de imagens com diálogos e ações. Há sempre várias personagens, cenários e subtramas. Geralmente segue uma única linha, ou seja, se desenvolve a partir de um ponto mediante inúmeros nós narrativos e chega a uma conclusão, construindo uma matriz narrativa, a partir da temática dominante.

A telenovela narra a história que reproduz fatos e acontecimentos próximos à realidade, contudo, permite que o público se envolva com o desenrolar da trama. Para melhor entender o desenvolvimento da telenovela, se faz necessário a reconstrução de seu passado histórico.

É conhecida a filiação da novela ao romance-folhetim. Vários estudos reconhecem este tipo de narrativa como uma espécie de arquétipo da telenovela; neste sentido a denominação “folhetim eletrônico” é sugestiva; ela indica a persistência de uma estrutura literária herdada do século XIX. No entanto, se é verdade que existe uma continuidade entre o gênero folhetinesco e a telenovela, não resta dúvida de que também ocorrem rupturas, descontinuidades. (ORTIZ, 1988, p.11).

Em síntese, o passado da telenovela é de fato, até o século XIX, construído como nova “cultura de mercado”, opondo a cultura de elite à cultura popular que existia anteriormente. A cultura de produção e consumo fez surgir, por

sua vez, uma “cultura popular de massa”. Assuntos como moda, crime, nucleiam agora o interesse do público, que se afasta da cultura erudita. Essa profissionalização que produz bens simbólicos para o mercado cultural, não impede de encontrar qualidade estética, complexidade discursiva, diálogo com a tradição do romance-folhetim e a telenovela.

Com a chegada da Revolução Industrial na França, mais lenta do que na Inglaterra, as inovações tecnológicas ao nível de produção cultural, principalmente no que se refere à publicação de livros e jornais, foram ampliadas pelos sistemas de comunicações. A expansão e o aperfeiçoamento dos meios de transportes unindo grandes centros urbanos a pequenas províncias contribuíram para o aumento do gênero folhetinesco entre os autores da época. Com tudo isso, a literatura se tornou cada vez mais popular, sobretudo no que diz respeito à difusão do hábito da leitura.

O romance-folhetim se vincula apenas à estratégia da grande imprensa, não podendo dizê-lo totalmente popular, uma vez que, somente no final do século XIX, com a fundação de um dos maiores jornais, o *Le Petit Journal*, que seu êxito se consolidou entre as classes populares e urbanas.

No Brasil, seu surgimento ocorre simultâneo ao da França, com a publicação, em outubro de 1838, do *Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, pelo *Jornal do Comércio* (RJ). Esse romance-folhetim foi lançado ao público francês apenas alguns meses antes, pelo *Echo*. Na época, a maioria dos folhetins brasileiros eram traduções, embora houvesse exceções como *O Guarani*, de José de Alencar. A popularidade do romance-folhetim no Brasil cede lugar à radionovela, suas novas contribuições agregam as antigas formas de se contar história em série.

Os Estados Unidos consideram a novela de rádio acessível ao novo público e exploram-na, com toda a sua capacidade, como meio de transporte para a disseminação de histórias seriadas. Em 1940, com a percepção das grandes companhias industriais financiadoras do rádio comercial, tais como Colgate-Palmolive, Lever Brothers, Procter and Gamble, passam a produzir a denominada *soap-opera*.

Os dramas curtos, no início, estimulavam a imaginação dos ouvintes, em seus quinze minutos apresentados no horário diurno. Seu público alvo era formado especificamente pelas donas de casa, escolha feita não arbitrariamente, pois já em 1932 as pesquisas de audiência mostravam que elas eram o membro da família que

tinham maior influência na hora das compras, por serem responsáveis pelos afazeres domésticos.

Em Cuba, país com o maior número de receptores de rádio desde a década de 30, sua influência se deu com o florescimento do gênero radiofônico, que juntamente com as experiências dramatúrgicas testavam as tradições existentes do folhetim no rádio, o rádio-teatro. Felix Caignet, já em 1934, transmitia pelo rádio, em Santiago de Cuba, as aventuras de Chan Li Po, inspirado no detetive chino-americano Charlie Chan, lembrando Émile Gaboriau e seus suspenses folhetinescos. As novelas começam a surgir em Havana por volta de 1935 com um sucesso tão grande que forçam autores como Caignet a mudar seu estilo literário, deixando as aventuras e partindo para o melodrama. A radionovela *El Derecho de Nacer*, de Felix Caignet, um dos maiores sucessos, foi exibida em vários países, dentre eles o Brasil.

A radionovela chega ao Brasil em 1941 com o lançamento de *A predestinada*, pela Rádio São Paulo, e de *Em busca da Felicidade*, pela Rádio Nacional. Os depoimentos de radialistas da época são unânimes ao observarem os traços latino-americanos que Oduvaldo Vianna<sup>3</sup> descobriu em sua viagem à Argentina. Seduzido por esses traços, o teatrólogo implanta a radionovela no país com grande sucesso. Portanto, ela surge como um produto importado, seguindo o padrão preestabelecido pelas *soap-operas*.

No início, as radionovelas eram patrocinadas pela Colgate-Palmolive. Com a adesão de outros patrocinadores como os produtos Fátima, Camisaria Progresso e Perfumaria Lopes, eles acabam por criar seus departamentos de rádio, passando a funcionar como unidades produtoras. A partir desse momento, passam a contratar escritores, tradutores e artistas para desenvolver, criar e distribuir as novelas mais atrativas. Essas firmas criam uma rede de comercialização e distribuição, fazendo com que determinadas novelas sejam apresentadas em todo o continente. “É o caso de *O direito de nascer*, que foi ao ar em 1948 em Cuba, para depois ser irradiada no México, Colômbia, Bolívia e finalmente Brasil.” (ORTIZ, 1988, p. 27).

---

<sup>3</sup> Oduvaldo Vianna, dramaturgo, diretor e roteirista, na década de 1940 vai para o rádio, onde começou a escrever diversas radionovelas que ficaram famosas, como "*Pensão Familiar do Beco do Paraíso*", "*Encontro com a Morte*" e "*Obrigado, Doutor*", entre outras tantas. Na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, trabalhou como produtor e roteirista de rádio-teatro e também lançou mais de 20 radionovelas.

No Brasil, assim como em outros países latino-americanos, o sucesso rápido da radionovela aumenta demasiadamente o seu número. Entre 1943 e 1945, a Rádio Nacional chegou a produzir 116 novelas e a Rádio São Paulo chegou a se especializar no gênero, apresentando novelas nos três períodos. As histórias produzidas em São Paulo e Rio de Janeiro passam a ser gravadas e distribuídas por todo o país. Com isso o gênero foi efetivamente consagrado como popular, diferentemente do acontecido com o seu antepassado, o folhetim.

Em contrapartida, à medida que a novela ganha espaço, cada vez mais nítida é a necessidade de se ter equipes especializadas para a sua produção. Os produtos importados perdem campo no meio cultural, dando lugar aos textos nacionais. Em seguida, a literatura melodramática foi transferida sucessivamente para a televisão.

Em 1951, com a estreia da primeira telenovela brasileira, *Sua vida me pertence*, de Walter Foster, na TV Tupi de São Paulo, inicia-se uma produção que se mantém até 1963, quando da instituição da televisão diária, que a partir desse momento passa a apresentar inúmeros textos, duas vezes por semana, com duração média de vinte minutos por capítulo.

A televisão era uma aquisição recente (1950), e não se dispunha ainda de um conhecimento seguro de como explorar este novo meio. O passado radiofônico da maioria dos participantes não deixava de colocar problemas. (ORTIZ, 1988, p. 28).

A equipe radiofônica arduamente se adaptou à televisão, uma vez que havia dificuldades de interpretar ao mesmo tempo em que se falava diante das câmeras. As expressões corporais não condiziam, não se ajustavam às falas, entre outras dificuldades como a falta de experiência com a nova forma de se fazer novela, acabaram sendo um grande problema. Tudo isso sem contar com a tarefa de decorar os scripts, pois a equipe não conseguia memorizá-los, uma vez que estava habituada somente à leitura ao microfone.

Se por um lado a tradição radiofônica colocava obstáculos ao desenvolvimento da telenovela; por outro, fornecia uma rica fonte de referências, dentre elas a predominância do gênero melodramático. Telenovelas apresentadas entre 1951 e 1953, como *Noivado nas Trevas*, *Meu destino Trágico*, *Direito do Coração* e *Um beijo na sombra*, narram histórias de amor, mas não um amor qualquer, e sim um amor que, para ser vivido em toda a sua intensidade, tem que ser sofrido. É a luta entre o bem e o mal. A personagem vive toda a dramaticidade



da história imaginária, sem ser dona de seu destino, de suas vontades, sendo sempre redentor ou mártir, convivendo com o sofrimento e os percalços que a vida lhe oferece. Desse modo, pode-se constatar que a radionovela e a telenovela estão próximas.

A repetição das cenas apresentada nas *soap-opera*, herdada pela telenovela, constitui o elo do telespectador, que porventura possa ter perdido um capítulo, da história principal. Não se esquecendo de que esse artifício, imposto pela própria literatura, era bastante utilizado em decorrência principalmente de os capítulos não serem apresentados diariamente, e de haver um longo período entre uma apresentação e outra. Na telenovela, tudo tem que despertar a curiosidade do telespectador e encantá-lo de forma que seu fascínio o leve imediatamente a um cenário repleto de aventuras, além até do seu próprio imaginário.

É comum que se termine cada capítulo com uma situação de expectativa, que motive a audiência a prosseguir assistindo à telenovela. Esse *gancho* também existe, em menor escala, ao fim de cada bloco, e costuma ser maior no fim do capítulo levado ao ar no último dia de cada semana. (PALLOTINI, 1998, p.53).

O autor atento ao final de cada capítulo cria um suspense e/ou expectativa que condiciona o telespectador a esperar pelo próximo capítulo da telenovela. Tendo em vista que, na telenovela, seu consumidor final pode interferir no enredo da mesma, principalmente por se tratar de uma obra criada capítulo a capítulo, o novelista tem maior flexibilidade para dar continuidade ao enredo de acordo com as reações do telespectador. É o que chamamos de obra aberta,

aquela que apresenta a possibilidade de várias organizações, que não se mostra como obra concluída, numa direção estrutural dada, mas se supõe que possa ser *finalizada* no momento em que é fruída esteticamente. (PALLOTINI, 1998, p. 60).

O conceito de obra aberta tem um sentido definido primeiramente por Umberto Eco, em que este afirma que qualquer produção artística nunca está completamente acabada e definida. Pallottini (1998) se utiliza deste conceito para explicar a ótica de obra aberta sobre a telenovela, que para sobreviver se obriga a reproduzir o que o seu consumidor, o telespectador, quer e/ou espera, e acaba enfim ditando as ordens para o final do enredo.

No entanto, indiscutivelmente as probabilidades de correções dos rumos da trama estão relacionadas aos acontecimentos do dia e à resposta da audiência. A telenovela estaria, assim, a serviço do acaso uma vez que é levada ao ar, ao mesmo tempo em que é escrita.

Nestes últimos 40 anos, principalmente a telenovela assumiu o lugar de uma *narrativa nacional* de caráter peculiar e único, abrangendo o cotidiano da sociedade, alimentando um repertório comum, por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras. (LOPES; MUNGIOLI, 2011, p. 178).

A telenovela configura-se em um importante meio de transmissão de entretenimento de forma atrativa. Ela se utiliza do lúdico, do imaginário, e mantém distintas linguagens e formatos voltados para o desenvolvimento social, emocional e cognitivo das pessoas. Desta forma, quase sempre é o tema recorrente que dará recursos técnicos do meio, à questão estética, à recepção e ao conteúdo, vinculados a determinado grupo social, a sua subjetividade ou às estratégias de legitimação.

## 1.2 O melodrama

A temática do melodrama na telenovela apresenta grande popularidade, entre outras razões, por ter como base sentimentos como amor, ódio, vingança, além de elementos colhidos da dramaticidade e do humor. Este gênero se caracteriza pelo jogo do bem e do mal, o que o torna facilmente compreensível ao telespectador, independente de sua classe social.

Tramas que recuperam as temáticas dramáticas e dicotômicas do folhetim: a doméstica numa relação amorosa com o patrão milionário (*A moça que veio de longe*); o relacionamento conturbado entre a mãe e a filha que desconhece a verdadeira maternidade (*Uma sombra em minha vida*); a mulher misteriosa que, num jogo de dupla personalidade, se faz freira durante o dia e dançarina-cigana durante a noite (*Alma cigana*); a mulher má com cara de anjo que flerta com um homem casado (*A outra face de Anita*); bebês trocados num duelo de culpa e vingança (*Somos todos irmãos*); a paternidade desconhecida (*Direito de nascer*). Uma pluralidade de assuntos que circulam pelo amor, o dever, a família, numa rede de polarização entre o bem e o mal, ricos e pobres, justos e injustos, felicidade e tristeza. (BORELLI; ORTIZ, 1988, p. 70).

No melodrama, o novelista tem como objetivo comover o telespectador com uma narrativa imutável de amor, infelicidade e vingança. As personagens aparecem separadas na trama entre boas e más, evidenciando as perseguições como eixo das intrigas e o triunfo da virtude como recompensa pelo bem. É de fácil identificação pelo telespectador, no final a virtude vence e o mal é punido.

[...] as características básicas do gênero permanecem, muda o entendimento de atributos antes menosprezados. Para ele, o melodrama implica uma fantasia reconfortante manifesta nos finais felizes ou moralísticos, redutivos e/ou arbitrários, mas que correspondem ao nosso

desejo de fugir do real. Essa estrutura pressupõe simplificações morais como a inserção de crimes e criminosos dentro de paradigmas de conflito moral, conforme alegorias do bem e do mal e nas quais o bem quase sempre vence. (BALOGH, 2002, p.168).

A história melodramática, mesmo menosprezada, continua tendo os temas clássicos da matriz narrativa ao abordar temáticas dominantes como o triângulo amoroso, a ambição, as disputas por poder, a bastardia e as diferenças sociais, que revelam verdadeiras dimensões socioculturais. Entretanto, as temáticas sociais, gravidez na adolescência, adoção, aborto, inclusão social de deficientes, violência, entre outras, se inserem nos gêneros como suportes para contexto televisivo.

A era melodramática teve sua fase mais acentuada na época em que a cubana Glória Magadan<sup>4</sup> esteve no comando do setor de teledramaturgia da TV Globo, entre 1965 e 1969, tornando-se sua principal novelista. Acumulou as funções de escritora, produtora e supervisora de novelas, nas quais procurou adaptar a linguagem folhetinesca para o Brasil, ainda que suas obras não retratassem diretamente a realidade do país. Foi também uma das responsáveis por organizar a produção de telenovelas brasileiras segundo um processo industrial, em meados dos anos 60.

Com o passar dos anos, a televisão brasileira assume uma identidade própria, tornando a telenovela principal veículo de expressão dessa linguagem folhetinesca. Era preciso que o folhetim adquirisse mais consistência e maior aproximação com o público, com a realidade do país. A primeira a perceber isso foi a TV Tupi, que lançou, em 1968, duas novelas com a linguagem coloquial das ruas brasileiras, *Antonio Maria*, de Geraldo Vietri e Walter Negrão, e *Beto Rockefeller*, de Bráulio Pedroso.

Exibida pela TV Tupi, *Beto Rockefeller* (1968) é conhecida como marco da telenovela brasileira e representa um abrasileiramento da teledramaturgia, com a aproximação da personagem ao modo brasileiro de ser, em que a malandragem e a procura de ascensão social são marca registrada da personagem homônima.

---

<sup>4</sup> Conhecida como “rainha da telenovela”, Magadan imprimia um estilo melodramático em suas telenovelas, privilegiando tramas de capa e espada, romanticamente fantasiosas e, em geral, ambientadas em longínquos cenários. Seguiram essa linha as telenovelas: *A sombra de Rebeca* (1967), inspirada na ópera de *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini, e no romance *Rebeca* (ANO), de Daphne Du Maurier; *A rainha louca* (1967), primeira novela dirigida por Daniel Filho; *Eu compro esta mulher* (1966), baseada no romance *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas.

No que diz respeito à questão específica do gênero, o melodrama brasileiro foi se tornando cada vez menos lacrimogêneo. A novela foi incorporando a comédia ao drama em determinados horários, o que naturalmente implicou uma relativização dos aspectos hiperbólicos do melodrama para que se fizesse mais adequado a essa convivência. (BALOGH, 2002, p.170).

O segredo do melodrama brasileiro se define mais pela comicidade descomedida, do que pelos sentimentos conferidos às personagens. Sua popularidade provavelmente se entrelaça ao enredo que trata de relações humanas, de concepções morais que se aproximam dos traços exagerados próprios da cultura popular. Desse modo, o popular faz a mediação entre as lógicas do “caráter brasileiro” e conteúdos de humor e de malícia. O jeito dramalhão enriquece e diversifica a temática dominante da telenovela.

No entanto, mais uma vez, destaca-se que os temas de base melodramática, que colocam em xeque valores e costumes cristalizados de nossa sociedade, ganham abordagem na telenovela brasileira. Essa abordagem se apoia em uma estrutura narrativa composta de plots<sup>5</sup> e subplots. Tal estrutura permite a discussão de temas muitas vezes considerados tabus pela sociedade, como ditadura (*Saramandaia*, 1976); homoafetividade (*Saramandaia*, 2013); preconceito racial (*Lado a lado*, 2012 / 2013); tráfico de pessoas (*Salve Jorge*, 2012 / 2013); consequências psicológicas da perseguição nazista (*Flor do Caribe*, 2013); homoafetividade (*Amor à vida*, 2103).

Mesmo imersa nas transformações culturais impostas pelo processo de modernização da sociedade e sob o poder coercitivo do Estado autoritário, *Saramandaia* não escapa do tradicional folhetim melodramático. Entretanto, com ritmo mais rápido, com nova linguagem, cria situações sociais que se aproximam da realidade conhecida pelos telespectadores.

Dessa forma, a estética do melodrama em *Saramandaia* (2013) se define com relações familiares, tais como bastardia e revelações de identidade, rivalidade, amor. Temas que compõem o enredo que envolve as famílias Rosado e Vilar por três gerações.

---

<sup>5</sup> Dorso dramático do roteiro, núcleo central da ação dramática e seu gerador. Segundo os teóricos literários, uma narrativa de acontecimentos, com a ênfase incidindo sobre a causalidade. Em linguagem televisual, todavia, o termo é usado como sinônimo do enredo, trama ou fábula: uma cadeia de acontecimentos, organizada segundo um modo dramático escolhido pelo autor.

Tibério, o patriarca da família Vilar, e Candinha, matriarca da família Rosado, viveram uma paixão avassaladora. Mas o romance sucumbiu às rixas entre as famílias. Eles ainda se amam, mas, assim como seus antepassados, nutrem nos herdeiros o ódio entre as famílias. Igual aos pais, Zico Rosado e Vitória Vilar também vivem em segredo uma forte paixão. Quando as famílias descobrem, veem-se obrigados a se separarem. Por fim, a história de amor e ódio entre as famílias se repete, agora entre Tiago Vilar, neto de Tibério, e Stela Rosado, neta de Candinha, que vivem uma paixão, com direito a encontros secretos, como viveram seus pais e seus avós.



Figura 1 - Zélia Vilar em discussão com Zico Rosado

A predominância de temas relacionados à matriz melodramática em *Saramandaia* (2013) continua ainda nas relações entre as famílias Rosado e Vilar, quando a personagem Zélia Vilar, já adulta, descobre que seu verdadeiro pai é seu maior inimigo político, Zico Rosado. Um homem sem escrúpulos na política, age por meios ilícitos para se manter no poder. Dono da maior usina de açúcar da região, ainda possui a mentalidade dos antigos senhores de engenho, exigindo submissão e respeito às suas vontades, como se fossem leis.

Outra personagem de destaque em *Saramandaia* (2013) é Carlito Prata, afilhado e cúmplice de Zico Rosado. Trata-se aqui dos dois vilões da trama. Com isso, podemos verificar que, mais uma vez, elementos tradicionais do melodrama, como a vilania, persistem no tempo.



Figura 2 - Zico Rosado e seu afilhado Carlito Prata

As ações dos vilões causam grande polêmica em *Saramandaia*, e trazem uma dupla faceta: é a personificação do bem e do mal. A personagem Zico Rosado, por exemplo, ao mesmo tempo que é dissimulado, aparece aos olhos de suas vítimas como sedutor, sábio e, assim, fascina as pessoas que servem de alvo para sua maldade. Em suas ações é hipócrita, mente o tempo todo, para todos, inclusive para seu cúmplice, que age da mesma maneira. Assim, os elementos melodramáticos presentes na estética de *Saramandaia*, como acontece com a vilania das personagens Carlito Prata e Zico Rosado, fazem a mediação entre as lógicas da recepção e da produção.

### 1.3 Formatos Tradicionais e Midiáticos

A telenovela no Brasil, com seu formato original e peculiar, fortaleceu-se dentro da programação televisiva a partir de sua reestruturação, na década de 1970, com narrativa totalmente brasileira. Afastou-se do caráter folhetinesco, a exemplo dos dramalhões mexicanos, mudando sua lógica de temáticas dos príncipes e castelos a temáticas mais realistas, se aproximando de temas do cotidiano nacional, com formas de expressão mais coloquiais.

Um reflexo fiel do falar brasileiro, o herói não é mais o executor da vingança, portador do “Bem”, mas um indivíduo de origem modesta, sujeito a erros, cheio de dúvidas, inseguro, que busca estima, praticando todos os recursos de astúcia para subir na escalada social.

Diferentemente do contexto das *soap-operas* norte-americanas, as telenovelas são apresentadas em horários noturnos, e, mesmo sendo consideradas pela crítica programas de entretenimento para mulheres, atualmente fazem parte do cotidiano de espectadores de todos os sexos e idades. Sintonizada no assunto, Balogh (2002) afirma que a telenovela no Brasil é o formato mais constante na ficção televisiva:

A televisão passou aos poucos a sedimentar os gêneros e formatos preferenciais, variando um pouco de cultura para cultura: Nos Estados Unidos as séries e seriados, não por acaso estamos no país de Henry Ford; na Inglaterra de forte tradição teatral, os unitários com peças de teatro; na América Latina, a telenovela. (BALOGH, 2002, p. 93).

O formato da telenovela teve um começo tímido, pois era veiculada apenas com 15 capítulos e exibida duas vezes por semana, o que remete à forte ligação com o folhetim do século XIX e com toda a estrutura da radionovela. Foi a partir dessa experiência e também do sucesso que usufruía que a telenovela transformou-se em um produto de veiculação diária.

Além da veiculação diária, a extensão da telenovela também foi reestruturada, com uma média de cento e cinquenta capítulos, que costumam ter 55 minutos de duração, exibidos de segunda-feira a sábado e duram aproximadamente oito meses. Dependendo do resultado, da interação manifestada pelo telespectador, ela pode ultrapassar duzentos capítulos, formato mais extenso da TV. Essa narrativa pode ser entendida como um produto da indústria cultural, uma história de ficção desenvolvida para apresentação na televisão.

A distribuição dos programas em horários planejados e previamente divulgados pela emissora, desde o início da programação até o encerramento das transmissões, cria um plano conhecido como grade horária semanal. (SOUZA, 2004, p. 58).

Significa que são os formatos que definem a programação de uma emissora. No caso do formato telenovela, percebe-se que a programação é desenvolvida para atingir todas as classes sociais por meio da tradição ficcional da TV brasileira. Essa programação é conhecida como “horizontal”, pois tem horário fixo específico para abordagem de cada temática dominante, particularidade que cria no telespectador o hábito de assistir sua telenovela preferida geralmente em um determinado horário.

O formato de um programa pode apresentar-se de maneira combinada, a fim de reunir elementos de vários gêneros e assim possibilitar o surgimento de outros programas... Concluímos que o termo *formato* é a nomenclatura própria do meio para identificar a forma e o tipo da produção de um gênero

de programa de televisão. Formato está sempre associado a um gênero, assim como gênero está diretamente ligado a uma categoria. (SOUZA, 2004, p. 46).

Dentro dessa perspectiva relacionada ao formato, podemos perceber que alguns padrões já foram estabelecidos, principalmente no que se refere à TV Globo, onde no horário das dezoito horas, a abordagem melodramática utilizada foca o bem versus mal, recorrendo quase sempre a dramas de cunho épico ou histórico. A *Escrava Isaura* (1976), adaptação do romance de Bernardo Guimarães por Gilberto Braga, foi exibida com sucesso em 79 países, como modelo desse tipo de telenovela.

No horário das dezenove horas, a temática predominante é a comédia, deixando o drama apenas como mero coadjuvante. Neste gênero, *Guerra dos sexos* (1983), de Silvio de Abreu com colaboração de Carlos Lombardi, aborda o conflito entre homens e mulheres, e começa quando os primos Charlô e Otávio, que se chamam pelo apelido de *Cumbuca* e *Bimbo*, recebem como herança de seu tio Enrico a cadeia de Lojas Charlô's e a mansão onde moram. *Guerra dos sexos* é considerada pela crítica a pioneira neste segmento. As novelas das dezenove horas não trazem mais o aspecto maniqueísta do bem e do mal, posto que põem em evidência elementos de chanchadas cinematográficas, machistas versus feministas, pastelões, cenas de humor.

Na faixa das 20 horas, horário em que *a priori*, somente o público adulto deveria ter acesso às telenovelas, temas mais conflitantes e polêmicos como corrupção política, adultério, preconceitos sociais, que anteriormente eram reservados ao horário das 22 horas, passam a incorporar os dramas desse horário, tornando-os mais realistas. Podemos citar dentro deste contexto de novelas *Roda de Fogo*, *O Salvador da Pátria*, *Vale Tudo*, de Gilberto Braga, e *Roque Santeiro*, de Dias Gomes.

No horário das 22 horas, a emblemática *Saramandaia*, de Dias Gomes, foi levada ao ar. Ao lançar como temática dominante o poder político e a corrupção, tendo a leveza do realismo mágico e da comédia incorporada ao drama, a telenovela de Dias Gomes conquistou o gosto do público tanto na década de 1970 quanto em 2013 e remodelou as características da telenovela brasileira.

Assim, a telenovela começa a ganhar novos contornos. Atualmente apresenta uma *storytelling* com capacidade de contar histórias relevantes,



dialogando com ícones da cultura nacional e internacional, de forma prática e com interação do público, tanto na tela da televisão quanto nas comunidades virtuais. Em relação a estas, proporciona elementos essenciais como som e imagem aplicados à linguagem televisual, em trânsito nas plataformas que envolvem os atuais fenômenos de convergência.

É necessário pensar em uma nova estrutura para narrativas novelísticas, a fim de conquistar e se identificar com o público de perfil inovador, ou seja, pensar nas novas práticas de recepção que se agregam ao fenômeno emergente da ficção televisiva, *a convergência midiática*. Henry Jenkins (2009) em seu livro *Cultura da convergência*, afirma que a abrangência desse fenômeno se justifica pelas transformações da era tecnológica e pela exigência dos consumidores de conteúdos, sobretudo das telenovelas.

Para atender a demanda dessa camada social que migra para a internet à procura de componentes atrativos extra televisivo, as instituições de produção cultural (as emissoras de TV) engenhosamente, arquitetam táticas para preservar seu público e sua audiência em diversas plataformas midiáticas. Segundo Lopes e Munglioli (2010, p.172): “A integração da programação televisiva com a internet é claro exemplo de aproveitamento das ficções televisivas em outras mídias no Brasil, como mostram as *homepages* das telenovelas”.

A prática de compartilhar dados, informações, rotinas do dia a dia, é cada vez mais comum e pode ser avaliada nos fóruns das redes sociais. A internet tem se tornado um espaço de interação, discussão e, muitas vezes, de exposição. O ciberespaço<sup>6</sup> é gradativamente mais usado, não somente por fotos, músicas, vídeos, jornais, livros, mas por todo meio de comunicação. O mesmo se dá às ficções televisivas, principalmente a telenovela.

Jenkins (2009) afirma que o desafio é reconhecer que as novas energias, que motivam as estratégias transmídias, movem-se em direção a um modelo de entrelaçamento mais adequado para um panorama de meios que se expande, sem descartar as lições que podem ser aprendidas e os modelos das décadas passadas, que ainda podem ser úteis.

---

<sup>6</sup> Ciberespaço é para Lévy o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. Segundo ele, “o termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ele abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo” (Lévy, 1999, p.17).

O fluxo entre mídias, segundo Jenkins (2009), não ocorre nos aparelhos, por mais sofisticados que estes possam ser, e sim, dentro dos cérebros humanos. Para ele, são as nossas intenções que induzem ou não à conveniência, à interação. Afinal, ainda somos nós, os seres humanos que optamos por essa ou aquela mídia; somos nós que buscamos o conteúdo desejado e decidimos o que fazer com ele.

Hoje, as pessoas querem consumir o mesmo produto, em diversos meios de comunicação, seja pela televisão, computador, celular ou *tablet*. “Novas tecnologias midiáticas permitiram que o mesmo conteúdo fluísse por vários canais diferentes e assumisse formas distintas no ponto de recepção.” (JENKINS, 2009, p. 38). Podemos assegurar que a instantaneidade impactou diretamente na forma como as pessoas consomem informação nos dias atuais.

Não se trata de uma repetição da história, mas de desdobramento da história principal que ganha elementos diferentes (personagens, ambientes, conflitos) que tiram proveito das qualidades que cada um dos meios pode oferecer para o desenvolvimento da narrativa. (LOPES; MUNGIOLI, 2011, p. 253).

É possível transpor essa ideia desenvolvida acerca do consumo da telenovela para a lógica da sociedade em rede multiconectada que propicia acesso às mídias digitais. No caso da telenovela *Saramandaia*, isso se materializa pela e na convergência dos diferentes dispositivos: TV pela internet, computador, celular, tablets.

Esses diferentes dispositivos não exigem um local específico como a sala de TV. Assim, surge um novo espaço público, como uma rua, uma praça ou outro lugar qualquer que se tenha acesso à telenovela. Esse estilo atual de veiculação também convida o telespectador/internauta a formas não lineares de interagir.

Na trilha da interação de *Saramandaia* com o mundo virtual, vê-se emergir uma tecnologia de linguagem cujo espaço de apreensão de sentido não é apenas composto por palavras. Mas junto com elas, encontramos sons, imagens, gráficos e diagramas, lançados sobre uma mesma superfície perceptual, amalgamados uns nos outros, formando um todo significativo e de onde sentidos complexos são disponibilizados aos navegantes desse mar digital.

## 1.4 Convergência transmidiática

Quando o homem começou a viver em sociedade, sua comunicação foi inevitável, fosse para alertar sobre algum perigo, expressar sua cultura ou sentimento. O processo de desenvolvimento da linguagem comunicacional inicia-se com as pinturas rupestres, modelagem em argila, aparecimento da escrita. A partir da escrita, temos uma real noção de como o homem vivia e se comunicava; o que pensava e o que sentia em relação ao mundo à sua volta.

Se o surgimento da escrita marca a evolução da comunicação verbal, a invenção da técnica de imprimir ilustrações, símbolos, também nutre a oportunidade de tornar a ciência, a informação cada vez mais acessível a um número crescente de público, alterando assim o modo de viver e de pensar de uma sociedade.

Um homem pré-histórico não teria podido imaginar o mundo contemporâneo, suas instituições, suas ciências e suas técnicas. Ora, visto a velocidade alcançada hoje pela evolução cultural, somos talvez os homens pré-históricos de nossos netos. Somos muito mais capazes de evoluir, isto é, de estarmos abertos às mudanças dos sentidos e da liberdade do que podemos imaginar. (LEMOS; LÉVY, 2010, p. 42).

Com ideias inovadoras e progressistas, com técnicas arrojadas, foram surgindo as grandes invenções, como o jornal impresso, com o intuito de informar à população os fatos sociais e políticos, as ocorrências relevantes, e que na prática tem a mesma serventia dos dias atuais.

No século XIX, pesquisadores chegaram à convicção de que as ondas elétricas podiam transmitir o som, afirmando que as palavras podiam ser levadas pela eletricidade. A partir dessa afirmação surgiu o telefone, objeto que suscitou uma grande admiração social, pois as pessoas ficaram em estado de êxtase ao ver a nova forma de se comunicar. Quem viu o lançamento dessa máquina tão moderna, jamais imaginaria que em tão pouco tempo evoluísse tanto, e como em uma metamorfose, se transformasse em um produto com múltiplas funções, indispensável à sociedade, a não ser “um punhado de filósofos e sábios, de engenheiros delirantes, ativistas e pensadores surrealistas.” (LEMOS; LÉVY, 2010, p. 42).

Seguindo firme na caminhada das inovações, o homem não parou quando encontrou pedras em seu caminho. No final do século XIX, a história da humanidade começou a acelerar, tempo e espaço se estreitam com o aparecimento

do rádio, que ultrapassou o jornal impresso, com velocidade e alcance extraordinários.

A narrativa usada apenas para propagar informações, passa a ser mais criativa. De forma lúdica dissemina cultura entre os povos através da música, da literatura, pelas ondas do rádio, com um sucesso fantástico. O leitor passa a ser um sujeito ouvinte.

Já no século XX, nos trilhos da criação, sabiamente fizeram a junção dos componentes gráficos do jornal, como imagens e figuras, com o componente de áudio do rádio, a fala. Assim se torna possível ver imagens em movimento juntamente com o áudio. Eis que surge a televisão, “que não pode mais ser pensada sem considerarmos a multiplicação das telas e dos canais”. (FECHINE, 2013, p.19).

A informação cruzou grandes distâncias geográficas, culturais e cronológicas, pelos meios de comunicação como jornais, rádio e televisão, registrando a autonomia e liberdade do homem de maneira espontânea, com fatos imprevisíveis; lutas pelos direitos humanos, queda da ditadura, emancipação da mulher, evolução cultural, e agora atingiu a nossa época, com a mais sofisticada criação: o computador. Surge uma nova era da comunicação, conhecida como *Era da Tecnologia e da Informação*. “A capacidade de comunicar e de circular está em estreita relação com a disseminação da liberdade”. (LEMOS; LÉVY, 2010, p. 43).

Seguindo a evolução dos computadores, a internet, gradativamente, popularizou-se entre acadêmicos, professores universitários, e hoje, em 2016, atinge a maioria da população mundial, uma vez que é um dos meios de comunicação mais completos na contemporaneidade. Enfim, estar conectado à rede mundial de computadores é sinônimo de conhecimento, de interatividade, de diversão e acima de tudo de comunicação.

As mudanças são enormes e intensas. A nova mídia está baseada no compartilhamento, na troca, na informação, na conversa. São variações rápidas, como afirma Ferrari:

Em 2005, quem imaginava que vídeos seriam parte de nosso cotidiano na internet ao lado de textos? Há dez anos, quem cogitaria as câmeras digitais que nos permitem retratar e filmar sem gasto com filmes quando tudo é registrável? Há quinze anos, quem imaginaria que e-mail ou celular seriam tão parte de nós? (FERRARI, 2014, p. 21).

Na internet, há uma rapidez no fluxo de informação, e esta pode ser ultrapassada em questão de horas ou até mesmo de minutos. Quem não se adapta

às novas regras, às mudanças na forma de se comunicar, estará fora da circulação midiática, e será visto como uma pessoa superada e desatualizada, muitas vezes alvo de críticas.

A partir de exemplos do cinema e da televisão, Henry Jenkins (2009) salienta as modificações que público, em particular as comunidades virtuais, e mídia passaram com as possibilidades interativas advindas das novas tecnologias.

Bem-vindo à cultura da convergência, onde as velhas e as novas mídias colidem, onde mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis. (JENKINS, 2009, p. 29).

A convergência das mídias e as novas tecnologias digitais aliadas à comunicação em rede apresentam um cenário de grandes mudanças no processo de produção/distribuição da informação. A respeito desse fato, Jenkins (2009, p. 45) afirma que “a convergência ocorre quando as pessoas assumem o controle da mídia”. Ou seja, os produtores precisam entender e trabalhar com a nova cultura participativa. A estrutura estipulada, determinada ao longo do tempo pelo ciclo dos meios de comunicação de massa, onde o receptor não tinha papel ativo no processo comunicacional, está passando por uma intensa inversão. “É o leitor que escolhe qual ícone vai acessar primeiro em seu celular ou tablet” (FERRARI, 2014, p. 111). O consumo tem o potencial de seguir uma tendência mais ativa.

Este recorte da evolução dos meios de comunicação pode explicitar melhor a convergência transmidiática, na esfera de produção da telenovela *Saramandaia*, que trata de uma ou de outra forma de narrativa, “integrando múltiplos textos para criar uma narrativa tão ampla que não pode ser contida em uma única mídia”. (JENKINS, 2009, p. 137).

Moldada ao padrão ficcional televisivo, *Saramandaia* permitiu uma identificação direta com o público, através de uma narrativa que se desenrola dentro do contexto da circulação de um mesmo conteúdo entre diversas plataformas midiáticas. Segundo Jenkins (2009), esse é o modelo da noção de convergência, dentro da narrativa transmidiática.

Uma história transmidiática se desenrola através de múltiplos suportes midiáticos, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmidiática, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produto

determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo. A compreensão obtida por meio de diversas mídias sustenta uma profundidade que motiva mais consumo. (JENKINS, 2009, p. 138).

Portanto, a convergência entre a narrativa de TV e a narrativa de internet inova este formato tão familiar ao público, apontando para uma mudança na forma em que a própria telenovela é capaz de estabelecer em uma relação de realidade cotidiana como pressuposto para o desenvolvimento de sua trama.

Uma forma sociocultural que modifica hábitos sociais, práticas de consumo cultural, ritmos de produção e distribuição da informação, criando novas relações no trabalho e no lazer, novas formas da sociabilidade e de comunicação social. Esse conjunto de tecnologias e processos sociais ditam hoje o ritmo das transformações sociais, culturais e políticas nesse início de século XXI. (LEMOS; LÉVY, 2010, p.22).

Constrói-se desta maneira, uma transmediação que contribui de forma distinta à compreensão do público, proporcionando ao receptor/telespectador uma experiência mais rica e atrativa em termos de entretenimento.

Houve uma movimentação acerca de *Saramandaia* (2013) com a criação de uma nova versão da telenovela, a websérie “*Saramandices do corpo humano*”, uma série de vídeos dividida por episódios, lançada na internet. Esse é um recurso muito comum nas séries norte-americanas, em que a narrativa matriz é expandida através de sub-tramas focadas em personagens e plots secundários. Na websérie de *Saramandaia* o objetivo é entreter, informar ou esclarecer sobre as anomalias das personagens.

Na página de “*Saramandices do corpo humano*”, encontra-se um menu com duas opções: “sobre a websérie”, quando o Dr. Rochinha faz seus questionamentos sobre as esquisitices das personagens, e “Veja o teaser”, uma técnica publicitária que apresenta as primeiras informações de um produto. A segunda opção parece ter como objetivo provocar a curiosidade, instigar o público, atrair a atenção para o conteúdo a ser lançado. Um lugar onde pode-se ver a história através de cenas flashes da websérie. Do lado esquerdo, na margem superior da tela, há ícones para o compartilhamento da página no Facebook, Twitter, Google Plus e Orkut.

Lopes e Mungoli (2011, p. 252) afirmam que a circularidade de conteúdo da televisão para a internet “amplia sobremaneira as experiências criativas dos consumidores das narrativas midiáticas proporcionando uma circulação de conteúdos jamais vista”. Nesse sentido, a TV Globo ao lançar a websérie

“*Saramandices do corpo humano*”, com explicações científicas sobre as personagens grotescas da telenovela *Saramandaia*, promove uma circularidade do conteúdo televisivo para a internet.



Figura 3 - Teaser do Dr. Rochinha

A websérie amplia o universo de *Saramandaia* e, também, permite que as pessoas tenham novas experiências, favorecendo o consumo da franquia. Essas estratégias exploram elementos que fazem parte de uma narrativa transmidiática.

“*Saramandices do corpo humano*”<sup>7</sup> é constituída por quatro episódios que exibem a origem, o jeito esquisito e inexplicável de quatro personagens. O primeiro episódio, intitulado “*Ícaro de Saramandaia*”, trata de João Gibão; o segundo tem o título “*Gordismo atômico*”, e traz informações a respeito de Dona Redonda; o terceiro, “O homem que botava formigas pelo nariz”, é sobre Zico Rosado; e o quarto episódio, com o sugestivo título de “O médico e o monstro”, é acerca do Prof. Aristóbulo. Com duração de dois a três minutos, os episódios têm como protagonista Dr. Rochinha, com o objetivo de explicar cientificamente as especialidades, os traços de cada um, tudo baseado em “fatos desreais”.

No primeiro episódio, Dr. Rochinha explica a respeito do caso de João Gibão, personagem alado. De acordo com o médico, o avô de João Gibão havia sido cobaia de um experimento transgênico, que envolvia a combinação de seus genes com os de uma ave. A carga genética seguiu no DNA da família e só reagiu, através de um alelo recessivo, em João Gibão.

<sup>7</sup> [www.globo.com/saramandaia](http://www.globo.com/saramandaia) visitado em 14 de outubro de 2015.



Figura 4 - Vinheta da Websérie "Saramandices do corpo humano"

Para as "causas mortis" de Dona Redonda, no segundo episódio, as explicações de Dr. Rochinha vêm de outros continentes. Com base no "conceituamento" do médico saramandês, a tragédia anunciada, que culminou na explosão de Dona Redonda, se deu em decorrência de uma cascata de balas encomendadas por ela para suas bodas de "pratismo". As balas estavam contaminadas com radiação da usina de Fukushima, no Japão. Continuando a investigação médica, descobriu-se que o estoque de substâncias radioativas no organismo de Redonda começou bem "pratrasmente". No ano de 1986, em um jantar em Moscou, ela teria comido um guisado, para seu infortúnio, temperado com produtos de Chernobyl, quando "aindamente" ninguém sabia do acidente nuclear. A contaminação silenciosa propiciou um enriquecimento de átomo de urânio em suas células com efeito inesperado. Daí o "passamento bombástico".

Outro caso de "merecedência" científica é Zico Rosado e suas formigas. Esse homem expele formigas pelo nariz quando fica nervoso. Em suas investigações, Dr. Rochinha descobriu que Zico Rosado ainda frangote comia terra, uma prática de quem sofre de uma doença chamada "Anemia Ferropriva", causada pela deficiência de ferro no organismo. Com a prática de ingerir terra, ingeria junto formigas saúvas e estas se instalavam em seu baço. Como este é um órgão que está em contato direto com o estômago, em situações de "nervosura" é produzido ácido clorídrico. Contudo, em uma tentativa de fugir do suco gástrico, com instinto de sobrevivência das carregadeiras, as formigas sobem em altíssima velocidade pelo tubo gástrico até encontrar uma saída; neste caso, as narinas de Zico.



O quarto e último episódio versa sobre a estranha “lobisonice” do Prof. Aristóbulo. A explicação de sua transmutação não está em mitos e nem em lendas, mas sim na ciência. De acordo com Dr. Rochinha, trata-se de uma doença psiquiátrica chamada “Licantropia”, um transtorno que leva a ideias delirantes, mudança total de personalidade, deixando o paciente incapaz de separar realidade de imaginação. Entretanto, a transmutação de Aristóbulo está relacionada a outra doença, talvez mais grave, com manifestações neurológicas e cutâneas associadas à deficiência de diversas proteínas, entre elas a hemoglobina, conhecida na literatura médica por “Pofírias”. Os sintomas são a fotossensibilidade e a hipertricose, uma doença extremamente rara, caracterizada por um crescimento excessivo de pelos, pode ter a pigmentação do corpo alterada. Mas, pior é o excesso de energia transferida por esse distúrbio provocar a destruição dos tecidos, principalmente dos mais expostos. Daí suas mãos se converterem em garras, e os lábios terem várias lesões.

Contudo, as explicações científicas apresentadas pelo Dr. Rochinha, sobre as quatro inusitadas personagens, é uma narrativa exclusiva da websérie “*Saramandices do corpo humano*”, relacionada e simultânea à telenovela *Saramandaia*. A única conexão efetiva entre a telenovela e a websérie são as personagens e suas “bizarrices” físicas. Mesmo não sendo um produto televisivo, ao trazer um novo conteúdo, a websérie inova e contribui para um maior entendimento das personagens, “que mantêm um diálogo estreito com a narrativa que se desenvolve na televisão”. (BORELLI, 2011, p. 81).

Identificamos outras ocorrências transmidiáticas na telenovela *Saramandaia* (2013), como por exemplo as novas narrativas em ambientes *on-line*: os blogs “Saramandaia Já”, espaço em que as personagens saramandistas interagem como se fossem reais, e o “Diário de Bole-bole”, espaço em que as personagens bolebolenses interagem também como se fossem reais. Nesses blogs são colocados em discussão assuntos tratados na telenovela, sendo um espaço onde os fãs/internautas simpatizantes dos saramandistas/bolebolenses podem acompanhar as postagens das personagens, ver fotos, promover conversas, deixar recados. “A criação de páginas na web e blogs foi a forma massificada mais utilizada para atingir a audiência além da televisão”. (GÓMEZ; LOPES, 2010, p.69).

Ainda em ambiente *on-line* temos o “Dicionário de Saramandaia”, idealizado para o telespectador/internauta compreender a língua saramandês, e o e-

book “O livro de Saramandaia”, uma espécie de guia para o leitor/internauta em que lhe são apresentados a cidade de Bole-bole e seus simpáticos moradores. Para chegar à cidade exótica onde tudo acontece, o leitor/internauta passa pelas cidades de Sucupira, Greenville e Tubiacanga, cidades onde se passaram as telenovelas: *O Bem-Amado* (1973), de Dias Gomes; *A Indomada* (1997), de Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares; e *Fera Ferida* (1993), de Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares.

*Zapeando* pelo site de *Saramandaia*, encontramos uma narrativa totalmente lúdica, pode-se dizer até infantil, mas que chama atenção dos “barbados”, um jogo virtual denominado “Exploda Dona Redonda”<sup>8</sup>. Entretanto a narrativa ressalta a obesidade, um tema socioeducativo que chama atenção para a saúde pública tanto infantil quanto adulta, pois a educação alimentar faz parte do nosso bem viver.

Divertimento explosivo! Confira jogo da Redonda e faça-a comer até estourar. Atenção! A bolebolense gosta de quase tudo, mas se engolir cebola, você perde pontos. (<http://tv.globo.com/novelas/saramandaia/>)



Figura 5 - Jogo Exploda Dona Redonda

Em tom crítico, mas com bastante humor, criou-se um aplicativo para facebook, chamado “Provérbios Segundo Santo Dias”. Nele, além da comicidade, os fãs e internautas podem compartilhar a imagem e os conselhos do padroeiro de Bole-bole.

<sup>8</sup> Disponível em: <http://tv.globo.com/novelas/saramandaia/>. Visitado em: 14 de outubro 2015

A narrativa dedicada ao Santo chama a atenção por várias razões: 1) faz referência à passagem bíblica, “Provérbios Segundo Santo Dias” remete-nos aos evangelistas; 2) seus conselhos soam como profecias; 3) e o mais irônico é que o Santo tem a fisionomia de Dias Gomes, que era membro do Partido Comunista e *Marxista*. O autor da telenovela *Saramandaia* (1976) afirma o seguinte: “Postei-me diante de mim e me fiz a pergunta ‘Deus existe?’. Busquei evidências de sua existência e não encontrei. E, como também não tinha provas do contrário, tornei-me agnóstico”. (GOMES, 1998, p.18).



Confira os conselhos que o padroeiro de Bole-bole tem para dar e divirta-se. O Santo Dias falou em plena missa e deixou o povo de Bole-bole de cabelo em pé! Tudo bem que o milagre do padroeiro da cidade foi forjado, mas que ele tem coisas para dizer, isso tem! Confira os conselhos e compartilhe. <http://gshow.globo.com/novelas/saramandaia/Figu epordentro/noticia/2013/07/>

Figura 6 - Página no Facebook: Provérbios segundo Santo Dias

A produção de novos conteúdos intensifica a participação do internauta/telespectador, cada dia mais exigente com o produto que consome. Por isso, os diversos núcleos da telenovela *Saramandaia*, que usa os recursos midiáticos, viabilizam vários conteúdos transmidiáticos a serem explorados. Para Farias (2013), logo, vídeos clipes, ensaios fotográficos e blogs de personagens, por exemplo, ultrapassam o limite da diegese e tornam-se criações consumíveis e exploráveis pelos fãs.

Outro fato significativo desse fenômeno no que diz respeito às estratégias de convergência de produção midiática é a crossmídia. Jacks e Ronsini (2011) definem crossmídia como o cruzamento de diversos meios que se utilizam da mesma narrativa (ou de narrativas semelhantes). É o que acontece no site oficial da telenovela *Saramandaia*, lugar onde se encontram estratégias que a exploram via

plots: “Por trás das câmaras”<sup>9</sup>, “vem por aí”<sup>10</sup>, espaços dedicados aos internautas/consumidores curiosos. Assim, podemos entender que o “ciberespaço prolonga e intensifica a função da interconexão” (LEMOS; LÉVY, 2010, p.120). O site torna-se espaço que se constitui como lugar de mobilidade e fluência, onde se encontram capítulos, sinopses, galeria de imagens, informações sobre os atores, ferramentas para divulgação da telenovela.

Pode-se observar, nesse caso, no processo de crossmídia, que Jenkins (2009) define como mudanças tecnológicas, industriais, culturais e sociais no modo como as mídias circulam em nossa cultura, uma situação em que múltiplos sistemas midiáticos coexistem e em que o conteúdo passa por eles fluidamente.

Embora as duas últimas histórias se integrem no site oficial da produção de *Saramandaia*, os desdobramentos de cada plataforma não influenciam a narrativa matriz. Contudo apresentam, de forma individual, informações complementares com objetivo de promover o universo ficcional de *Saramandaia*.

De fato, não se trata simplesmente do envio de mensagens através de máquinas ou do trânsito de códigos em nível global, mas também da penetração em mundos simulados, da criação de ambientes em realidades virtuais, da criação de outras narrativas e da consequente transformação nas formas de experimentar a arte, a realidade. (LOPES, MUNGIOLI, 2011, p. 256).

Essa estratégia traduz-se, portanto, no fato de o público/internauta ter circulado os conteúdos da telenovela *Saramandaia* através de várias redes sociais. Trata-se da criação de um universo ficcional cujo conteúdo pode ser expandido em termos de desenvolvimento da narrativa em seu processo criativo.

---

<sup>9</sup> Disponível em: <http://tv.globo.com/novelas/saramandaia/>. Visitado em: 01 de setembro 2015.

<sup>10</sup> Disponível em: <http://tv.globo.com/novelas/saramandaia/>. Visitado em: 01 de setembro 2015.

## Capítulo II – O discurso e a ficção televisiva em Saramandaia

*O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.*  
**Michel Foucault**

O nosso intuito neste capítulo é o de discorrer sobre a funcionalidade do discurso na televisão, sua evolução paralela aos acontecimentos políticos, sociais e culturais, transformados em temas na trajetória da telenovela brasileira. No entanto, o discurso é um processo de construção e renovação incessante em uma narrativa e “o nível discursivo opera sobre os mesmos elementos que a análise narrativa.” (BALOGH, 2002, p. 69). Logo, importa-nos o discurso como elemento progressivo, sobretudo no cotidiano da telenovela, é, pois, um testemunho da interação entre a tecnologia e o telespectador no âmbito das representações e simulações da contemporaneidade.

A televisão, ao longo de sua história, tem levado para as casas via telas títulos inéditos e títulos já consagrados, um misto de cinema e literatura. Às vezes esse deslocamento dos textos literários para a linguagem televisiva recebe críticas negativas devido às mudanças em relação ao texto inédito, e entre as telenovelas (o remake), essa releitura também sofre duras críticas uma vez que se espera fidelidade à primeira versão. Portanto as variações no desfecho da narrativa, a mescla de personagens, a inclusão ou exclusão de outros, não atraí o público que conhece a obra original.

Entretanto, como a televisão tem sua própria linguagem, que está nela, e dela é inseparável, o autor utiliza cada palavra, cada expressão clara e imediata de seu pensar, no seu sentido direto. “O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidade de composição” (BAKHTIN, 1998, p. 74), e quaisquer métodos que tenham sido usados no processo de criação, na composição da obra criada (aqui a teledramaturgia) a linguagem se torna maleável, adequada até ao projeto do autor. Nogueira (2002) ressalta que não se emprega a noção de autor de maneira afirmativa, mas é um “parâmetro para a discussão de uma possível autoria na

televisão”. Pensar sobre a autoria é pensar em um trabalho coletivo que se faz quando se propõe lançar no mercado uma obra escrita por um, dirigida por outro, mas que elucida as palavras com imagens em movimento.

O entrelaçamento de palavras e imagens pela câmera são elementos fundamentais para que a televisão se aproxime do telespectador, criando uma cumplicidade entre ambos. A partir daí, outros procedimentos são acrescentados, e surge então uma nova forma de contar histórias. Aos poucos vão sendo introduzidas narrativas que visam uma linguagem mais próxima da linguagem literária, na qual o autor de uma telenovela pode expressar suas fantasias, seus devaneios, com a fluidez e a dinâmica que a câmera lhe proporciona.

Nesses pressupostos, encontramos razões fundamentais da ficção televisiva que se vale artisticamente da moderna mídia. Afinal a velha e conhecida narrativa livresca foi transformada, gerou um novo gênero: a *telenovela*. Seu sucesso foi tanto que ultrapassou fronteiras e tornou-se reconhecida mundialmente, e não é por acaso que Renata Pallottini deu-lhe o título de “Rainha do Gênero”. Também pode-se atribuir esse sucesso a outro fator:

A ficção de TV utilizou toda a experiência desses dois veículos, o teatro e o cinema, e lhes acrescentou os recursos do rádio, sem esquecer uma das mais ricas e permanentes fontes de matéria ficcional, a narrativa pura, a literatura de gênero épico, escrita ou não. (PALLOTTINI, 1998, p. 24).

Assim, nesta oportunidade, com a linguagem própria e respeitando os limites da realidade social, deu-se novos rumos aos conteúdos narrativos, com temas atuais: cultura, música, política. Todavia não abandona os elementos básicos da narrativa literária: enredo (utilizando da intertextualidade), tempo, espaço, narrador. Enfim elementos que se fazem necessários para tornar as histórias televisivas mais atraentes e peculiares. A toda essa miscigenação, chamamos de *teledramaturgia*. Neste contexto, tenta-se conceituar a telenovela, que mesmo não sendo um texto verbal (escrito), pode ser considerada um texto. desde que sua prática significativa seja nítida. Ao reconhecer a telenovela como texto vivo da mídia televisiva, ela também se inscreve como ficção, que se abre e se fecha nos canais e instrumentos atuais. Da TV para o computador e deste para o celular foi dado um salto que eliminou a distância entre o telespectador e a telenovela.

A estrutura da telenovela é formada desde a sinopse elaborada pelo autor até o desenvolvimento de um roteiro. É uma narrativa visual e sonora, composta por imagens e sons, capaz de nortear e direcionar o entendimento apropriado do

telespectador para que então se possa acompanhar a história. O narrador é a lente da câmera. É pela tela da televisão que se conta o que a personagem está pensando ou fazendo nas cenas em que não existe o diálogo com outra personagem.

## **2.1 Dramaturgia<sup>11</sup>: discurso ficcional na telenovela**

Atenção, todos em seus lugares. Luz, câmera, ação, o espetáculo vai começar. Televisão, a ilusão espetacular, o surgimento de um mundo de fora para dentro e de dentro para fora, que pode ser entendido assim: ela dinamizou o procedimento tecnológico, tornando-o atuante. Se a câmera de televisão não inventou nem descobriu, em contrapartida seu extraordinário ponto de vista inédito, por meio de suas lentes como um toque de magia, deu mais vida e movimento às várias histórias inesquecíveis através da interação com o público. Todavia a TV, como o teatro e o cinema, que atingiram o ápice e conquistaram seu público, também teve seus momentos de glamour com a inauguração da dramaturgia (teledramaturgia), e nesse jogo do imaginário não só ganhou um lugar especial na sala, mas também no mundo artístico.

Sua linguagem direta, simples e aprimorada, proporciona novos campos de visão, nova janela, novo caminho e transforma a concepção de que a televisão é uma mera transportadora de conteúdos vagos e inúteis, em uma concepção moderna de que esta é uma ferramenta que leva ao público um discurso transparente e neutro, mas ao mesmo tempo tem um discurso instigante capaz de prender a atenção de milhares de pessoas que têm pressa, exigência nas informações e querem imagens complexas, porém sugestivas.

---

<sup>11</sup> É o ofício de elaborar um texto com o objetivo de transpô-lo para os palcos, apresentando diante de um público as ideias contidas nesta obra. A palavra drama vem do grego e significa ação. Desse modo, o texto dramático é aquele que é escrito especificamente para representar a ação. O que se dedica a essa tarefa é o dramaturgo. O cerne da ação é o conflito. Toda ação em cena depende do conflito e da maneira como os diferentes personagens agem para atingir seus diferentes objetivos. O dramaturgo pode atuar na tragédia, na comédia, no drama histórico, no drama burguês, no melodrama, na farsa e até mesmo no gênero musical. Entretanto, a dramaturgia não está relacionada somente ao texto teatral, ela está presente em toda obra escrita para as artes cênicas: roteiros cinematográficos, telenovelas ou minisséries.

A dramaturgia seria (re) conhecida como teledramaturgia e com os avanços tecnológicos, as falas, as ideias antes fixas se transformariam em gestos instantâneos nesse “imenso tablado” em formato de telas espalhados nas “salas de televisão” (CAMPEDELLI, 1987, p. 06). Nesse sentido, uma simples adaptação de romance ou de uma peça de teatro para a ficção televisiva, se converteria em um inédito espetáculo domiciliar.

Um espetáculo a partir da simulação do cotidiano, de acontecimentos calculáveis, que mantém uma verossimilhança política, cultural e social em um discurso contínuo, flutuante e isento do real, que aparentemente não tem nada com a existência, nem com aquele que está diante deste “imenso tablado”, contudo retira dessa isenção a sua legitimidade.

Conforme Baudrillard (1991, p. 55), a dramaturgia é puro simulacro, “a simulação é ama e senhora e já só temos direito à outra coisa, à reabilitação fantasmática”. Não importa saber de qual direção provém tal história, se é verdadeira ou pura imaginação, já que este jogo em que se dá a fantasia televisiva, a dimensão ficcional da teledramaturgia passa a ser uma mercadoria de produção e de consumo de massa. Reabilitação fantasmática ou surrealista está no brilho, no fluxo rápido, diário, fascinante das imagens e na interação contínua desse encontro marcado que se estende à nação.

Nesse caso, podemos dizer que o mundo da teledramaturgia é o mesmo da literatura, ou seja é um mundo possível: a ficção passa por uma metamorfose da realidade. Nesse processo, a noção da verossimilhança, da verdade aparente passa a contribuir, pois é ela que “remete a uma realidade dos homens e do mundo” (PROENÇA FILHO, 2007, p. 07). Ao seu método, com uma linguagem própria, a televisão associa-se, assim, ao conceito de ficção que reúne: arte, tecnologia midiática e literatura a uma ficção compreendida enquanto transmutação da realidade objetiva. Para tanto, é a linguagem artística que remete a ficção para além da realidade.

Em virtude de sua capacidade criadora o (tele)dramaturgo recria, reconstrói, mitos/fábulas. Por sua vez, são ações sempre acerca do comportamento humano. Considerando que os indivíduos não seguem modelos regulares, agem sem regras e com grande variedade de atitudes, tem-se a formação de uma gama de possibilidades para a invenção literária que, embora ficcionais, constituem-se como plausíveis e ou verossímeis em relação aos eventos, ao factual. Sob essa



perspectiva aqui elencada, cada cena dramatizada pode criar a aparência de ser verídica, daí a “ilusão mimética”. (MEYER, 1994, p.115).

Com a intenção de atrair e provocar o telespectador com essa falsa-realidade, o autor (teledramaturgo) se utiliza da fala com efeito expressivo que demonstra naturalidade.

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua. (BAHKTIN, 2004, p.123).

O ato da fala é o fundamento da língua, constitui sua dinâmica, que está em evolução, numa criação contínua. Os fatos se organizam extremamente ao indivíduo, situam-se no território do social. Esta nova concepção de língua proposta por Bakhtin (2004), parece dizer do sujeito da interação, do diálogo, do discurso, levando-se em consideração este lugar intermediário de produção linguística existente entre eu e outro, em que os discursos são práticas sociais e os autores apoiam em vivências humanas.

O teledramaturgo utiliza-se também da caracterização da personagem, da expressão e linguagem corporal persuasiva, como um instrumento de informação da ação, vinculando uma verdade de correspondência. Assim, o discurso torna-se criação artística. “O discurso como que vive na fronteira do seu próprio contexto e daquele de outrem”. (BAKHTIN, 1998, p. 92).

Partindo dessa ideia, o discurso de ficção televisiva se revela de modo excepcional na teledramaturgia, tem a sua origem na literatura e se alicerça em um modelo de narrativa em prosa, como o conto e o romance. São histórias genéricas com características ficcionais, criadas a partir da imaginação.

Os diretores<sup>12</sup> de Saramandaia (2013) apresentaram toda a trama através de uma “interação verbal” e um discurso demasiadamente literário. Para tanto, serviram-se do primeiro capítulo como um cartão de visitas. Aguçaram o telespectador com essa estratégia, estimulando-o a assistir os capítulos vindouros.

---

<sup>12</sup> Denise Saraceni e [Fabrício Mamberti](#)

*Na primeira cena: Um pássaro faz um voo panorâmico sobre a cidade de Bole-bole e pousa no quarto de João Gibão.*



Figura 7 - João Gibão



**Leocádia** (*entra no quarto*) \_ João!

**João Gibão** \_ Tive um sonho, sonhei que a cidade deve mudar o nome para Saramandaia.

**Leocádia** \_ O que significa? Saramandaia?

**João Gibão** \_ Pra cada pessoa pode ser uma coisa diferente, mas pra mim é o começo de um novo tempo, mãe.

**Leocádia** (*Em silêncio, corta umas penugens nas costas de João Gibão*).

Figura 8 - Leocádia e João Gibão

Ainda no primeiro capítulo, apresentado no dia 24 de junho de 2013, o padre pede a João Gibão que toque os sinos da igreja somente com a força de seu pensamento. Os sinos soaram. Nesse momento entende-se que Gibão tem dons especiais.

Na sequência, é apresentada Dona Redonda, obesa com mais de 250kg, a cada passo pelas ruas de Bole-bole, tudo balança. O chão estremece com o peso de suas passadas quando vai à igreja.



Figura 9 - Dona Redonda em protesto

miscigenação de estilos literários diversos, de gêneros discursivos, de dialetos a até mesmo de gírias”. Para se ter uma ideia do que afirma o autor, esse efeito dramático pode ser constatado no capítulo de *Saramandaia* que foi ao ar dia 27 de setembro de 2013, em uma cena com mais ou menos três minutos de duração:

Zico Rosado é questionado pelos rivais políticos, afronta o delegado Petronílio em praça pública e acaba preso diante dos saramandistas.

Zico Rosado \_ Isso é “mentirice”, “intriguismo”, “maracutaia”, “saramandista”.

João Gibão \_ Isso é corrupção, “propinoduto” e o Sr. é o responsável.

Zico Rosado \_ O responsável é o seu Cazuzu. O vereador Cazuzu tentou me corromper com “chantagismo”, mas não fui eu quem botou dinheiro na cueca não, foi ele.

Cazuzu \_ Chega de “falastrice” sua máscara caiu seu Zico Rosado, nós denunciamos sua artimanha “subornista” no ministério público, está tudo sacramentado, a gravação foi autorizada pela justiça.

Prof. Aristóbulo \_ Trata-se de um movimento apartidário de “faxinação” ética.

Prefeito Lua \_ A gente tá aqui pra botar pressão, pra acabar com a impunidade, seu Zico Rosado.

João Gibão \_ E com aquele vídeo do suborno nós conseguimos aprovação de uma CPI que vai devassar as contas de sua administração.



Figura 10 - Zico Rosado em confusão política

Zico Rosado \_ ( *Nervoso*) O vídeo é “truguento” é uma montagem pra me comprometer.

Prof. Aristóbulo \_ Nunca antes na história dessa cidade houve tamanha roubalheira como no governo de Zico Rosado. E o vídeo que expõe o “mesadão” é uma prova irrefutável dessa articulação.

Cazuza \_ Chegou a hora de varrer a “sujice” corrupta de Zico Rosado.

*(O povo se agita e chega o delegado)*

Delegado Pretonílio \_ Seu Zico Rosado, o Sr. está preso por crime de corrupção ativa.

Zico Rosado \_ O Sr. sabe com quem está falando, eu me recuso a ser preso.

Delegado Petronílio \_ Seu Zico Rosado o Sr. não pode recusar, o seu pedido de prisão preventiva é uma ordem do juiz de Saramandaia (*mostra o papel para o Zico Rosado*). tá aqui ó.

*(Zico Rosado: Embola o papel na mão e depois pisa, amassando-o todo).*

**Zico Rosado** \_ Olha aqui o que faço com esse “desaforismo” e o Sr. não é macho pra me prender, seu frouxo, “amolengado”, “babaguara”.

Delegado Petronílio \_ Seu Zico Rosado o Sr. está detido por “desacatísmo” e é o Sr. que está me obrigando a usar essas algemas.



O povo agita, ao meio de uma gritaria Zico Rosado é levado ao presídio de *Saramandaia*.

**Zico Rosado** \_ Eu tenho direito de ter um “conversório” com meu advogado, isso é “abusamento” de autoridade, perseguição política.

**Delegado Petronílio** \_ Vai ter sim esse “conversório” seu Zico Rosado, mas só quando resfriar as “lamosidades”, até se acalmar o Senhor fica detido aqui.

Figura 11 - Zico Rosado na prisão

Em face desses exemplos, a dramaturgia da TV, assim como nossa ficção literária, é predominantemente voltada ao verossímil. Diante desse verossímil, a dramaturgia de *Saramandaia* entrelaça pessoas, origens, destinos bastante diversos, criando tensões familiares, e também traz à tona a diversidade da cultura brasileira, a riqueza do vocabulário saramandês. Nesse caso, a cidade de Bole-bole não é apenas um espaço de tensões familiares específicas dos moradores, mas também um símbolo de renovação, juntamente com o comportamento humano, por razões que vão para além dos problemas psicológicos e ideológicos, pois atingem a dimensão social, e infelizmente traz consigo a história política brasileira sem grandes progressos éticos desde os anos 70.

Contudo, essa discussão entre Zico Rosado e seus oponentes políticos nada mais é que o “móvel da narrativa: é o desejo que leva o personagem a ser o sujeito de uma série de ações no sentido de conseguir o(s) objetivo(s) do seu desejo”. (BALOGH, 2002, p. 61). A respeito desse desejo, é visto que a personagem o manifesta diretamente através do diálogo, e com total domínio da narrativa incorpora ao seu discurso o mundo ficcional entre uma cena e outra, rigorosamente como acontece na realidade. O mundo mediado na teledramaturgia, pelos autores, pelas câmeras, pelos atores, pelas músicas, pelos cenários, é tudo ostensivo, premeditado, calculado, como firma Aristóteles (2005), é “a arte da imitação da ação”.

Portanto, se a personagem é um dos principais elementos dramáticos do teatro e da literatura adotada pelo cinema, seu prestígio não é diferente na televisão, principalmente na telenovela. É bastante significativo que os manuais de roteiro ressaltem a sua importância na ficção, uma vez que se constituem como um elo fundamental entre a história narrada e a realidade de quem assiste a telenovela.

Assim vista, além de fazer a história avançar em termos narrativos, a personagem prende a atenção e suscita uma sequência projeção/identificação no telespectador: “a personagem realmente constitui a ficção” (ROSENFELD, 2011, p.31). Enfim, cada ação da teledramaturgia desvela um microuniverso de princípios que em geral reverberam os valores da própria cultura em que se insere. Apesar de cenas espalhafatosas e cheias de humor, uma característica da dramaturgia brasileira é possível ser notada em *Saramandaia*, pelo enredo sério por trás da trama, na qual homens poderosos controlam pedaços da cidade e defendem os seus, lutando por poder.

Se a literariedade significa a função do estruturado com o formulado, conclui-se que a teledramaturgia vincula-se a outras instituições de atividade intelectual, essas instituições incluem o próprio livro. E o que difere um do outro não é apenas a diferença da tecnologia, já que é possível adaptar o livro para filmes ou seriados, mas sim o fato de, em primeiro lugar, ser a leitura do livro que irá ativar nossa expectativa, nossa imaginação, atreladas aos diferentes segmentos textuais e, em segundo lugar, uma série de recursos oferecidos pelo meio visual faz com que a interação televisiva seja orientada através de sons e imagens. Essa diferença não impede que haja literatura tanto na teledramaturgia quanto no livro.

## 2.2 Intertextualidade: hipotexto e hipertexto

Quando temos que escrever um texto, quase sempre ficamos horas pensando “no como começar”. A frase inicial deve ser impactante ou não? Pensamos meticulosamente nas palavras, que vão pouco a pouco fluindo através das ideias. Mas de onde surgem as ideias? Então o ponto de partida é o conhecimento prévio do escritor?

Para encontrarmos as respostas, apoiamo-nos nas teorias de Bakhtin, Compagnon, Genette e Kristeva, pilares fundamentais para se fazer uma genealogia do termo e possibilitar uma compreensão mínima sobre a origem e conceituação da intertextualidade enquanto constructo teórico utilizado na e para a análise literária.

Falar de Intertexto e/ou de literatura comparada exige-se inicialmente perceber que ao ler um texto (A), lê-se também um texto (B), e, este entrecruzamento e “vozes” percebidas ou levemente transparentes, é algo que perpassa a escrita, e em especial a literatura, ao longo de todos os tempos. Isto é, tem-se quase sempre presente a noção de hipotexto como um texto primeiro, precedente ao texto atual, seja ele qual for. Na verdade a referida transparência tem muitas vezes uma relação direta com o repertório que o leitor possui, ou melhor, o seu conhecimento de mundo.

Gerard Genette (2006) criou categorias de fundamental importância para o estudo da intertextualidade e de forma bastante didática o seu estudo, *Palimpsestos*, permite o enquadramento dos intertextos, em três formas mais usuais: a citação, o plágio e alusão. A citação ocorre com aspas, com ou sem referência precisa. O plágio ocorre quando não se declara o empréstimo. A alusão é quando há uma relação perceptível entre um enunciado e outro. Tais definições podem remeter não mais apenas a textos, mas a um gênero inteiro, como acontece com as telenovelas, que depois de algum tempo de a original ir ao ar, lança-se uma nova versão o *Remake*. Essa estratégia, usada no meio televisivo, trata-se de uma forma de criação, uma espécie de colagem com poucas mudanças, que comprovaria a definição de Compagnon (1996) sobre a leitura e a escrita. Para ele, pegar fragmentos de um texto e colar em outro é comparado à prática da criança em cortar e colar.

Recorte e colagem são modelos do jogo infantil. Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias e efêmeras. Entre a infância e a

senilidade, que terei feito? Terei aprendido a ler e escrever. Leio e escrevo. Não paro de ler e escrever. A leitura e a escrita são substitutas desse jogo. (COMPAGNON, 1996, p.11).

No entanto é uma estratégia intertextual que impõe que o autor tenha amplo conhecimento de diferentes épocas e culturas, um conhecimento plural capaz de exacerbar as possibilidades da intertextualidade e de transcender uma trivial citação.

Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico de recortar \_ colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície da inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma da significação e da comunicação linguística. (COMPAGNON, 1996, p.41).

Se a citação é o uso das palavras de outro como arte da reescrita, é também manobra e manipulação; recortes e colagens; suporte para o escritor. Será preciso concluir com Compagnon (1996) que a citação é concebível, mesmo que haja um deslocamento de ideias. A força que impulsiona a paixão, o desejo e o prazer de escrever. A citação tem sentido, não tão somente em textos teóricos, não literários, é também um elemento privilegiado nas obras literárias. A citação em outra obra confere-lhe reconhecimento, uma marca de leitura.

Esse jogo entre textos pode ser verificado em muitas cenas de *Saramandaia* (2013). Seleccionamos o trecho em que Dr. Rochinha, médico das famílias Bolebolenses e saramandista sem distinção, visita o poderoso Zico Rosado.



Figura 12 - Dr. Rochinha visita família Rosado

Ele lhe pergunta se está tudo bem com seu nariz, se as formigas estão dando uma trégua, já que o poderoso as expele pelo nariz, como exposto na sinopse. Enquanto examinava as formigas, o médico faz uma citação do livro de Mário de Andrade, *Macunaíma*:

\_ Como dizia Macunaíma: “Pouca saúde e muita saúva os vales do Brasil são”.

Já Genette desenvolve sua análise sobre as relações textuais através de analogia entre os antigos pergaminhos de couro, cujas inscrições eram sobrepostas após a raspagem do texto anterior, e a criação literária.

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2006, p. 05).

Quando o teórico faz referência à “literatura de segunda mão”, ele não tira e nem julga a competência do escritor, mas lhe atribui habilidades de leitura e interpretação, pois é a partir das interpretações que o escritor sustenta sua capacidade na escrita. O leitor/escritor articula esse processo ao qual ele atribui sentido próprio para o texto.

Partindo da ideia de que “um texto pode sempre ler um outro”, pode-se entender a narrativa de *Saramandaia* como um hipertexto. O autor se utiliza desse fenômeno como artifício na composição de suas personagens, já que a cada cena interpretada, no desenrolar da história, faz alusões a outras histórias.

Genette (2006), em *Palimpsestos*, continua seu raciocínio sobre intertextualidade e esclarece:

A intertextualidade (como fiz com a transtextualidade) à própria literariedade: A intertextualidade é [...] o mecanismo próprio da leitura literária. Paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa. Transcendência textual, que eu chamo de metatextualidade, é a relação, chamada mais correntemente de “comentário”, que une um texto a outro. É, por excelência, a relação crítica. Ao quarto tipo de transtextualidade porque é dele e só dele que nos ocuparemos diretamente aqui. Então o rebatizo daqui pra frente hipertextualidade. Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto). A arquitextualidade trata-se aqui de uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual (titular, como em Poesias, Ensaios). (GENETTE, 2006, p. 09, 11,12).

De acordo com Genette (2006), a intertextualidade significa não só a inserção de um texto em outro, mas também uma forma de transformar o discurso de outrem. Seguindo este raciocínio, notamos que a transtextualidade transita pelo remake de *Saramandaia* (2013), uma vez que seu enredo se expandiu em distintas



linguagens e foi além da simbiose entre a TV e a Internet. Para a trama apresentada por Ricardo Linhares, foram criadas quatro novas camadas narrativas: os blogs “Saramandaia Já” e “Diário de Bole-bole”, espaço em que os saramandistas e os bolebolenses se interagem.

Como se fossem reais, o e-book “O livro de Saramandaia”, criado especialmente para pessoas que gostam de ler; o “Dicionário de Saramandaia”, criado para tirar dúvidas dos menos esclarecidos sobre o linguajar saramandês, e a websérie “Saramandices do corpo humano”, conteúdo com explicações do Dr. Rochinha sobre as “diferencices” do corpo humano saramandês. Apesar de todas integrarem o site oficial da produção<sup>13</sup>, cada plataforma apresenta uma complementaridade única ao universo ficcional.

A questão da interatividade trata-se da interface entre o internauta e a máquina, mas também, pode ser associada à questão de conteúdos produzidos pelas novas mídias. A internet, não só coloca os conteúdos em contato com consumidor, como também o telespectador/internauta em contato com outros internautas. Sua utilização condiciona novas linguagens, novas práticas narrativas para novas páginas hipertextuais. Por meio de *links*, o fluxo dos conteúdos midiáticos de *Saramandaia* “saem da televisão” do seu lugar físico para se constituir em um outro espaço, o virtual, um “mundo sem fronteiras”.

Não se pode esquecer, da mesma forma, da vinheta de abertura, denominada videografismos que marcam início e fim das telenovelas. Assim, como a capa é a porta de entrada de um livro, que traz o título, “a função primeira do título é a referência” (COMPAGNON, 1996, p. 106). Guardadas as devidas proporções com a obra literária, a vinheta é a porta de entrada de uma telenovela, amplamente usada na teledramaturgia. Apesar de sua curta duração, ela possui linguagem específica, e apresenta um papel importante: cativar o telespectador, através de imagens e sons, tendo por objetivo ainda informar ao telespectador sobre o tema da telenovela.

A vinheta de *Saramandaia* de Dias Gomes traz essa dupla informação, porém a música “Pavão Misterioso” de Ednardo chamava mais a atenção do que as imagens. Essa linguagem musical tornou-se importante e essencial capaz de desempenhar plenamente o papel de apresentação da telenovela. Desse modo, ela

---

<sup>13</sup> Disponível em: <http://tv.globo.com/novelas/saramandaia/>. Visitado em: 14 de outubro de 2015.

foi o resultado da mistura de elementos que continham significados próprios, repertórios pertencentes ao imaginário, à cultura e aos símbolos.

Com o uso da computação gráfica, a vinheta do Remake (2013) apresenta suas configurações em forma de espetáculo, uma vez que foi produzida por habilidades humanas, pela técnica e pelo *design*. O desenho, a pintura, a fotografia, a câmara, o computador, a arte foram de fundamental importância para a construção da imagem do Remake.



Figura 13 - Vinheta de abertura de *Saramandaia* 2013

O que Genette define como hipertextualidade, seriam então as vinhetas de abertura da telenovela os hipotextos e as telenovelas os hipertextos. As vinhetas de *Saramandaia* (2013) são espelhos que refletem toda dramaticidade dessa telenovela.

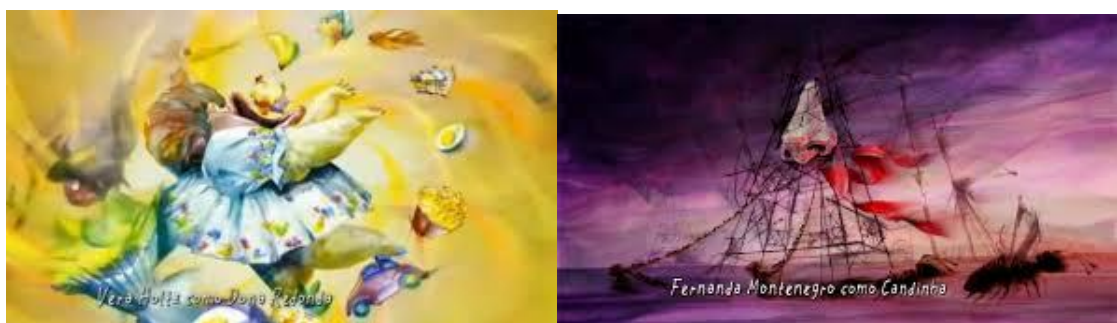


Figura 14 - Vinheta de abertura de *Saramandaia* 2013

ristóteles em sua *Arte poética* constatou que as histórias das tragédias giravam sempre nas mesmas famílias. Nesse processo, as tragédias acabariam falando dos mesmos relatos. Com isso uma história esbarraria na outra, uma fábula contaria outra que já foi contada.

[...] a princípio, os poetas narravam as fábulas sem escolha; hoje, as mais belas tragédias se compõem em torno dumas poucas casas, por exemplo, as de Alcmeão, Édipo, Orestes, Meléagro, Tiestes e Télefo, e quantos outros vieram a sofrer ou causar desgraças tremendas. (ARISTÓTELES, 2005, p. 32).

A partir desta concepção aristotélica é possível observar-se que o relevante para a ficção é que não existe texto neutro, puro, original. Todo texto sempre reporta a outros textos. O escritor recorre à sua memória discursiva e dela surge como um *tsunami* tudo que já tenha ouvido ou lido antes. A partir daí, ele constrói o texto. No entanto, seu desfecho, com certeza, será outro, pois escreverá empregando seu próprio estilo, aproveitando sua sapiência e sua experiência cultural obtida pelos caminhos trilhados pelo conhecimento. Assim o escritor constrói um texto original, dando nova aparência ao que foi dito antes.

Com estilo elevado, o texto que era composto principalmente por palavras rebuscadas, pouco compreensíveis por leitores contemporâneos, vindas de outros tempos usadas em poemas, peças de teatro e discursos em prosa com temas variados representados pela linguagem usual da época, podem ser utilizados para re(criar) obras teatrais, cartas, textos poéticos que agregam a linguagem cotidiana. É exatamente isso que ocorre com os textos televisivos, portanto observa-se que o estilo literário está estreitamente ligado à atualidade de seu “consumidor”, leitor/telespectador.

Nesse sentido é que se pode considerar a ficção televisiva como parte de um processo de construção da intertextualidade, já que ela não é fixa nem inamovível, está sempre em diálogo com outros textos, em estado de fluxo constante.

O intertexto teorizado a partir do século XX dentro da literatura de ficção revela o encruzamento e a interação entre textos; esse fenômeno se explica pelo processo de leitura/releitura do escritor, pressupõe que a escrita só acontece com uma leitura prévia. Logo, podemos criar um intertexto: *diga o que tu lêes e eu direi o que tu escreves*.

Com tudo, a escrita pode ser um processo de bricolagem ou um grande mosaico. Em seu livro *Introdução à semântica*, Julia Kristeva designa o que Bakhtin tem em vista quando fala da intertextualidade; “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 2005, p.68). Conseqüentemente, tudo que se escreve pode ser uma representação involuntária do que já se leu; desde um livro clássico ao contemporâneo, uma obra renomada à obra pouco conhecida.

Trabalhar um texto implica, necessariamente, “remontar ao próprio germe”, (KRISTEVA, 2005, p.10), é o mesmo que dizer que o escritor é um produtor de conhecimento/cultura, aquele que transforma, desloca do inconsciente o desenvolvimento habitual. Logo, um texto trabalhado, lapidado é a árvore que deu/ou dará bons frutos.

Pode-se dizer que *Saramandaia* deu bons frutos: uma produção bem sucedida, que traz consigo uma gama de temas literários. Não falamos em adaptação da literatura para a dramaturgia, mas sim em uma obra original que teve sua construção a partir de um “mosaico”, que remete a importantes obras de ficção, com características semelhantes a *Cem anos de solidão* de Gabriel Garcia Marques; *Grande sertão veredas* de Guimarães Rosa; *O Coronel e o Lobisomem* de José Candido de Carvalho; *A bela e a fera* de Gabrielle-Suzanne Barbot. Que pode ser entendido como resposta artística ao fenômeno da desfamiliarização do mundo, resultado do violento choque entre o consciente e o inconsciente. E ainda, a luta instintiva contra a civilização; do primitivo contra o moderno; do mágico contra o racional; do surreal contra o real.

Neste entrecruzar de discursos, os textos subsequentes à obra relida acabam abrindo espaço para a coautoria em virtude de uma obra literária não exercer valor literário sozinha. A propósito disso, veja-se a posição de Gérard Genette:

[...] o autor de uma obra não exerce sobre ela nenhum privilégio, pois ela pertence desde o nascimento ao domínio público e vive apenas de suas inumeráveis relações com as outras no espaço sem fronteiras da leitura. E nenhuma obra será original, porque a quantidade de fábulas ou de metáforas de que é capaz a imaginação dos homens não é ilimitada. Toda obra será universal porque esse pequeno número de invenções pode pertencer a todos. (GENETTE, 1972, p. 172).

Apropriando-se da concepção de Genette, pode-se assegurar que o valor estético e literário da telenovela *Saramandaia* não é isolado porque dialoga com

obras fundamentais antigas e clássicas e com o contexto histórico brasileiro. Este é justamente, um dos objetivos da intertextualidade: verificar como o texto literário lê a história e nela se insere.

Através deste entrelaçamento, pode ser entendido, como a obra literária se interliga com outras obras, formando elos de uma infindável corrente que é notável, em todos os períodos da literatura.

Enfim, ao longo do caminho e do desenvolvimento de outras narrativas de *Saramandaia*, subvertem o “novo” ao “velho”, e vale acrescentar que esse comparativismo clássico simplesmente identifica semelhanças e diferenças, ou seja, estabelece relações híbridas entre as obras. Mas, em suma, hoje, a literatura comparada é vista de um novo prisma: apropriar-se de um passado para alterar um presente que dará um novo sentido a esse passado. Hoje a literatura comparada se subverte à si mesma, investigando nexos, analisando contrastiva e dialogicamente, reconhecendo o imenso mosaico de nossa escritura, no sentido *lato* da palavra.

No universo ficcional de *Saramandaia* está a literariedade que marca a presença do lobisomem como um dos seres míticos. Em sua estrutura narrativa, destacam-se duas personagens que souberam captar a sensação, o ato da paixão e a magia do amor, poucas vezes exibida na tela da televisão de forma tão cativante. Por exemplo: o professor Aristóbulo é uma analogia do filósofo Aristóteles. Sua semelhança não é mera coincidência, pois é a pessoa mais culta de Bole-bole, além de remeter-se ao lobisomem, pois sofre de insônia crônica, não dorme há anos, o que o faz perambular pela cidade à noite, alimentando assim na população a crença de que ele seja um lobisomem.



Figura 15 - Lobisomen no quarto de Risoleta

Risoleta, dona de uma pensão – que também é um bar – considerada “pouco familiar” pelas carolas de Bole-bole, tem uma paixão mórbida por Aristóbulo e sonha vê-lo se transformar em lobisomem. Essa paixão é consumada pelo casamento, e o sentimento de ser amado põe fim à sina da insônia. Aristóbulo finalmente consegue dormir e inclusive passa a controlar sua transformação.



Figura 16 - Aristóbulo e Risoleta no cemitério

No conto de fada *A Bela e a Fera*, a Fera foi se mostrando aos poucos como um ser sensível e amável, tratando sua amada como uma princesa. Bela compreendeu que amava a Fera, e confessou ao monstro sua resolução de aceitar o pedido de casamento. Mal pronunciou o sim, a Fera se transformou num lindo príncipe, portanto seu amor colocara fim ao encanto que o condenara a viver sob a forma de uma fera até que uma donzela aceitasse se casar com ele.

A história do Lobisomem Bolebolense e sua paixão por uma dona de bar, uma mulher nada convencional para os padrões da cidade do interior, onde as pessoas ainda estão impregnadas de preconceitos e crendices populares, segue a mesma relação entre os amantes de *A Bela e a Fera*. É real e irreal ao mesmo tempo, pois transcende os limites do que é físico e do que é transcendental, do que é fugaz e do que é eterno. “A fabulação alia-se à tecnologia e à sofisticada produção para criar um produto mágico, resultado de uma espécie de magia”. (GOMES, 2006, p. 05).

Com a linguagem mais elaborada e contemporânea, a direção da telenovela procurou dar à *Saramandaia* uma expressão perfeita, em que o belo será alcançado por meio de um trabalho minucioso. Como sugere Olavo Bilac na poesia *A um poeta*, “Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua”, que o escritor trabalha como um operário para dizer o que deseja sendo explícito naquilo que enuncia. Dessa forma, é a linguagem, o contexto e a interação que definirão o tipo de discurso apropriado à obra.

### 2.3 Espacialização e temporalização

A telenovela *Saramandaia* densa e complexa, como bem se faz na literatura contemporânea, com sua cultura, seu dialeto, suas personagens exóticas com seus casos e suas crenças. Tudo isso comparece com o esplendor de sua intensidade, feito uma tela composta pelo que se une e se separa ao mesmo tempo. O urbano e o campo, o presente e o passado, a terra e o ar, a vida e a morte, o “aqui” e o “não mais”. Relatos que trazem essa imprecisão homônima não por acaso, ao citar Bole-bole como uma cidade pequena, onde há contraste em relação às famílias típicas, “ditas normais” e seus moradores um tanto quanto inusitados.

Diante desse impasse de união e separação, tentamos vislumbrar, dentro da dinamicidade do conceito de temporalidade e espacialidade, a criação estrutural de sentido em *Saramandaia* em um processo de tessitura da narrativa, com possibilidade não de definir o tempo, mas de conferir-lhe justamente uma estrutura de sentido que o torne apreensível. É por meio da tessitura narrativa, portanto, que nossa experiência com o tempo se torna significativa.

Por mais que seja a acepção em que o tomemos, o termo “Temporalidade e espacialidade” jamais será suficiente para abranger os pensamentos de temporalidade aristotélicos, ou os de Santo Agostinho, em seu livro *Confissões*, bem como a relatividade de Einstein, ou os aspectos existenciais e inovadores de Heidegger e os trabalhos acadêmicos de Ricoeur e Bakhtin, pensadores múltiplos que abarcaram em suas extensas produções, além da própria filosofia, textos de historiografia, teologia, psicanálise e teoria literária. Tais explicações estão inscritas na história, na medida em que as atuais concepções de espaço e de tempo não são as mesmas de outrora.

Aristóteles dizia que o tempo é o número do movimento: “o tempo é a medida do movimento segundo o antes e o depois”. Esta definição tem a vantagem de nos remeter para algo que realmente interessa: a medida do tempo. Medimos o tempo recorrendo ao movimento como medimos o movimento por recurso ao tempo. Quer dizer, o tempo aparece-nos como indissociável do movimento.

Outro tão importante quanto o tempo é o espaço, tratado ao longo de toda história da filosofia, desde a mais remota antiguidade do pensamento grego, como noção semelhante à do tempo, independentemente do conteúdo assinalado no decorrer dos acontecimentos em períodos diversos. As noções de tempo e de espaço engendram a noção de movimento ou possivelmente com mais veracidade do ponto de vista ontológico.

Em *Saramandaia* (2013), aparece um espaço com noção de movimento, com uma tensão exacerbada de angústias das personagens, pertencentes a uma região que aflige e emancipa ao mesmo tempo. Dentre as principais tensões, no drama familiar, que marca a briga de décadas entre as famílias Rosado e Vilar, há a disputa pelo comando da cidade. A rivalidade entre as famílias foi motivo de morte para ambos os lados, mas é nutrida por histórias de amor que se estendem por três gerações. “Da mesma maneira, o presente, o *agora*, em que anterior e o posterior se cruzam, diferente do *apresentar* emitido por esse futuro adveniente retrovindo.” (NUNES, 1986, p. 134).



Figura 17 - Reencontro de Tibério e Candinha



A matriarca da família Rosado, Candinha, viveu no passado uma intensa paixão por Tibério, coronel e patriarca da família Vilar, mas a família a obriga a se casar com outro homem.

Aporia da temporalidade, à qual responde de diversas maneiras a operação narrativa, consiste precisamente na dificuldade que existe em segurar as duas pontas da corrente: o tempo da alma e o tempo do mundo. É por isso que é preciso ir até o fundo do impasse e confessar que uma teoria psicológica e uma teoria cosmológica do tempo se ocultam reciprocamente, na medida mesma em que elas implicam uma a outra. (RICOEUR, 1997, p. 22).

Portanto, segundo Ricoeur tempo é e não é. Se o tempo é pensado em termos de sua divisibilidade então deve ser pensado em termos do agora. O presente é sempre passado ou futuro.

Mais tarde, o filho de Candinha, Zico Rosado e a filha de Tibério, Vitória Vilar, revivem a mesma paixão durante a juventude, mas se distanciam em razão de uma tragédia familiar, que faz aumentar o ódio entre as famílias. Vitória Vilar parte da cidade de Bole-bole grávida de Zico Rosado, deixando para trás a história de amor que viveu com o inimigo político da família e une-se a outro homem, que assume a paternidade de sua filha Zélia.



Figura 18 - Reencontro de Zico Rosado e Vitória Vilar

Com esse duplo amor, capaz de atravessar gerações, podemos incluir o fluxo da temporalidade e espacialidade, como “simples momentos vazios, de um agora ou de uma sucessão de agoras, de momentos vazios” (NUNES, 1986, p.136).

Com o deslocamento sem interrupção, do agora por outros *agoras*, como afirma Nunes, é possível que a distância do tempo, se aproxima pela linha da recordação.

A recordação é, por isso, uma apresentação no modo transcurso, participando de uma “continuidade de mudanças permanentes”. O “presente” e o “passado” ocupariam dimensões distintas de um mesmo plano, separados pela distância, e ligados pelo rebatimento de um no outro. (NUNES, 1989, p. 137).

Mas, como pode haver lembranças, recordação, se nunca houve esquecimento? Esse sentimento de desejo, paixão que acompanha os casais Rosado e Vilar, o tempo da espera pelo futuro, por um reencontro, é maior que o tempo passado, a saudade. Assim, “na temporalidade, há relação recíproca imediata entre o passado que perdura e o futuro” (NUNES, 1986, p.134).



Figura 19 - Tiago Vilar e Stela Rosado

Trinta anos depois, com a morte do marido, Vitória Vilar volta a Bole-bole com o filho mais novo, Tiago Vilar, que durante a trama desenvolve um romance secreto e proibido com a neta de Zico Rosado, Stela.

Na narrativa de *Saramandaia*, o confronto entre o tempo da alma, segundo Santo Agostinho, e o tempo da física, segundo Aristóteles, está presente de forma singular em cada personagem. Deste modo, parece-nos pertinente tratar sobre esse assunto, retomando o pensamento dos filósofos.

Certa vez Santo Agostinho foi interrogado sobre o que poderia ser o tempo, sua resposta foi:

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicar facilmente e com brevidade? Quem poderá apreendê-lo, mesmo com o pensamento, para proferir uma palavra acerca dele? Que realidade mais familiar e conhecida do que o evocamos na nossa conversação? E quando falamos dele, sem dúvida compreendemos e também compreendemos, quando ouvimos alguém falar dele. O que é, pois, o tempo? Se ninguém mo pergunta, sei o que é: mas se quero explicá-lo a quem mo pergunta, não sei: no entanto, digo com segurança que sei, se nada passasse, não existiria o tempo passado, e se, nada adviesse, não existiria o tempo futuro, e se não existisse, não existiria o tempo presente. (SANTO AGOSTINHO, 17, p. 111).

As reflexões de Santo Agostinho sobre a natureza do tempo, contidas no Livro XI das *Confissões*, possuem o caráter de uma prece, em que se encontram as preciosas observações. Sabiamente ele concorda com a opinião comum de que, se nada passar, não haverá nenhum tempo passado; e, se nada advier, não haverá nenhum tempo futuro.

Sincronizando o assunto tratado por Santo Agostinho, Ricoeur (1997), ao direcionar a sua reflexão sobre a linguagem para a forma narrativa, liga-a ao problema do tempo, o que submete a articulação do discurso humano ao desdobramento do antes e do depois.

Numa perspectiva agostiniana, só há futuro e passado relativamente a um presente, ou seja, a um instante qualificado pela enunciação que o designa. O passado só é anterior e o futuro só é posterior a um presente dotado da relação de sui-referência, atestada pelo ato mesmo de enunciação. Decorre daí que, na perspectiva agostiniana, o antes – depois, ou seja, a relação de sucessão, é estranho às noções de presente, de passado e de futuro, e, portanto, à dialética de intenção e de distensão inserida nessas noções. (RICOEUR, 1997, p. 29).

Para Ricoeur, existe uma reciprocidade entre o tempo e a narração, na medida em que tudo aquilo que é narrado ocorre no tempo e desenvolve-se no tempo, o que comprova, segundo o filósofo, que tudo que se desenvolve no tempo pode ser narrado.

Em *Saramandaia* (2013), narra-se sobre o espaço urbano e rural, considerando-os uma das instâncias da enunciação por meio das quais o enunciado da telenovela se constrói como um gênero de discurso que produz sentidos especificamente delimitados pelo espaço no qual ocorre a enunciação. Um espaço materializado através do cenário (cidade ou fazenda cenográfica). Bakhtin (2004) declara como extraverbal porque abrange totalmente a enunciação. Mas não um extraverbal inconsciente, e sim um extraverbal que define, sistematiza o dito e o não dito, o verbal e o não verbal. Para Mungioli, o espaço na telenovela não implica somente no ato de contar histórias:

O espaço é também traço constitutivo das personagens, dos núcleos dramáticos. Trata-se não apenas de contar a história contida na trama, mas também de mostrar estilos de vida, visões de mundo verossímeis, que fazem sentido nas cidades e nas metrópoles e que são transportados para todo o país. (MUNGIOLI, 2009, p. 03).

Com intenção de apresentar a atemporalidade, mostrar estilos de vida, tanto rural como urbano, as cenas de *Saramandaia* (2013) foram gravadas em uma fazenda na cidade de Bananal - SP, que representa o poder dos cafeicultores do século XIX.

De acordo com Bakhtin (1998, p. 214), “A ação do enredo desenrola-se num fundo geográfico amplo e variado”. Mungolioli concorda com Bakhtin sobre o espaço geográfico, e acrescenta que o espaço ocupado na telenovela tem relação com o tempo e principalmente com relações sociais e espaços históricos.

Entender a cidade e o espaço por ela ocupado na telenovela implica não apenas pensar a telenovela brasileira em constante relação com as temporalidades que ela condensa, mas também principalmente em relação à cotidianidade e ao realismo com que ela tem se distinguido no quadro da produção teleficcional. A cidade na telenovela surge como centro aglutinador das relações humanas e sociais demarcadas por usos e práticas característicos de espaços historicamente construídos. (MUNGIOLI, 2009, p. 03).

Em *Saramandaia* (2013), a relação tempo e espaço está associada a um tempo passado distante. Bole-bole uma cidade pequena com sua economia gerada em torno da agricultura, cercada por fazendas canavieiras, que abastecem as usinas de cachaça, com habitantes extremamente crédulos e de uma credulidade pueril. Alguns repletos de crendices populares, tradições religiosas e culturais, adotam os mitos como verídicos; crenças que na maioria das vezes não tem fundamento algum.

Com um tempo contemporâneo, a disseminação da tecnologia da informação e comunicação faz com que a pequena cidade seja próspera e produtiva. Com as novas tecnologias surgem novos hábitos por partes dos habitantes, conectados ao mundo pela internet, participando de sítios de relacionamentos, os jovens Bolebolenses se movem em redes. Ao interagirem com o mundo virtual, acabam construindo um sentimento de autonomia e de identidade. Antenados com a política local, os jovens têm seus próprios desejos e unidos virtualmente criam força e coragem para lutar por melhorias e acabar com uma política repressora e corrupta.



Figura 20 - Família Vilar

No cenário rural, não é diferente. Aquela imagem de um lugar bucólico com agricultores de chapéu, maltrapilhos e sujos não existe mais. As novas tecnologias aplicadas à produção rural chegam a Bole-bole. Verdadeiras fazendas modernas, com alto padrão, as novas tecnologias são vistas como uma ferramenta de auxílio ao processo de produtividade, com soluções dinamizadoras que tornem os trabalhos mais eficientes e lucrativos. Fazendeiros conectados o tempo todo, dentro e fora de suas fazendas.



Figura 21 - Fazenda de cana de Zico Rosado

Dessa forma, ponderar sobre a narrativa da telenovela *Saramandaia*, o que ela desvela sobre tempo e espaço na cidade fictícia de Bole-bole/Saramandaia, oportuniza relacionar um e outro como um fio condutor que direciona a um esquema gráfico marcado por espaços pluridimensionais. Trata-se de uma conexão fronteiriça

que baliza a fluidez dos espaços e tempos múltiplos que não apenas divergem, mas, sobretudo, se aproximam em uma intensa agilidade que descerra possibilidades de discutir a temática que prioriza o estudo do meio urbano e rural como texto (script), como discurso no qual salienta a ideologia, as relações de poder, os estilos de vida que entremeiam o cotidiano extasiante da cidade que brevemente se chamará “Saramandaia”.

Enfatizando a reflexão sobre temporalização e espacialização, exploramos um pouco o pensamento de Bakhtin (1998) sobre cronotopo, formado por duas palavras gregas: *Cronos: tempo e Topo: lugar*. É um conceito bakhtiano que aborda a inter-relação espaço-tempo na esfera artística da obra literária. Bakhtin fundamenta-se especificamente na teoria da relatividade de Einstein, que retoma a noção clássica de espaço como lugar, integrando tal grandeza ao tempo.

Partindo desse princípio, de que a fusão de tempo e espaço caracteriza o cronotopo artístico ou artístico-literário, particularmente no romance, Bakhtin demonstra a existência desse fenômeno na literatura, nas diferentes variedades de gênero do romance.

O cronotopo tem um significado fundamental para os gêneros na literatura. Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo. O cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica. (BAKHTIN, 1998, p. 212).

Mesmo o estudioso do tempo, afirmando que o cronotopo flui na literatura, certifica de sua relevância em outros gêneros discursivos e as análises que aprimora a partir das observações do romance podem ser deslocadas para outros âmbitos discursivos, respeitando suas peculiaridades. “Num cronotopo completamente novo \_ os elementos de vários tipos de gênero adquiriram novo caráter e funções particulares, e por isso deixaram de ser o que eram em outros gêneros”. (BAKHTIN, 1998, p. 215).

Em conformidade, as perspectivas de tempo e espaço se apresentam através da inter-relação de conteúdo e forma integrados à literatura. Trata-se dos encontros e desencontros sociais. Fazemos uma ressalva: refere-se aqui à telenovela que é uma das formas de manifestação desse fenômeno, o processo de assimilação temporal e espacial artisticamente elaborado, como tal ele pode ter lugar em qualquer romance, cujo discurso é formado frequentemente com motivos

no “campo da cultura, em diferentes esferas da vida e dos costumes da sociedade” (BAKHTIN, 1998, p. 223).

O último capítulo de *Saramandaia*, que foi ao ar dia 27 de setembro 2013, serve para ilustrar o fenômeno de cronotopo. Com uma belíssima cerimônia celebrada por padre Romeu, João Gibão e Marcina se casam na presença dos moradores de "Saramandaia".



Figura 22 - Marcina desfalecida na porta da igreja

Os convidados se desesperam. Em meio à confusão, João Gibão se joga do alto da igreja, revelando a todos que tem asas. Faz o tempo voltar, retira Marcina da mira da bala e a salva. “O fluxo interior, numa ‘corrente temporal’: o



Figura 23 -João Gibão salva Marcina

progresso do passado ao presente e do presente ao futuro, que toma a direção progressiva, criadora da vida”. (NUNES, 1986, p. 135).

Essas cenas dão materialidade, “corpo e vida”, ao cronotopo tal qual Bakhtin o concebe. Situa-se no lugar público, em referência à igreja, marcado também pela temporalidade do “momento do casamento”, a historicidade dos

acontecimentos é, portanto acentuada. Dentro da narrativa, espaço e tempo são representados em sua totalidade, contudo fora da narrativa trata-se de um espaço reduzido. Em relação à cena, a teatralidade dos atores tornam os acontecimentos verossímeis, convincentes. Já no que diz respeito à vida real seria difícil concebê-los e entendê-los no dia a dia.

As discussões sobre espacialização e temporalização não se encerram aqui. Entretanto permitem uma reflexão sobre sua importância na telenovela, tanto quanto nos discursos literários, os quais poderão ter grande impacto para a compreensão dos processos de evolução dos conceitos no âmbito da representabilidade ficcional televisiva.

#### **2.4 Migrações midiáticas da linguagem na narrativa de *Saramandaia***

A arte de contar história sempre esteve presente ao longo da vida do homem, com um modelo narrativo que marca sua época, tanto no contexto histórico/cultural, quanto em sua finalidade.

A narrativa, como vimos anteriormente, caminha pelo imaginário, através de diferentes gêneros e formatos, mas permanece com a mesma intenção discursiva de entreter, agradar, informar e compartilhar com o outro, experiências reais e virtuais em um mundo literário de faz de conta. Contudo, o modelo narrativo passa por transformações expressivas, em especial nas manifestações da cultura de massa, com temas que fluem e entrelaçam em permanente processo de redefinição, ou seja, uma mesma narrativa pode ter várias ramificações com um mesmo tronco.

Pensar as narrativas ficcionais de televisão na atualidade implica pensá-las a partir de uma perspectiva que envolve não apenas sua veiculação tradicional no suporte televisivo, mas também a partir de uma lógica totalmente nova em termos de criação e desenvolvimento narrativo: a transmídiação. (LOPES; MUNGIOLI, 2011, p. 250).

Essa lógica de criação narrativa permite maior interação e transformação cada vez mais rápida dos modos de produzir conteúdos novelísticos, o que, por sua vez, os leva ao deslocamento para novas mídias. E pode ser identificada nos enredos das telenovelas na era digital, uma peculiaridade na qual estamos vivenciando a *cultura da convergência*. (JENKINS, 2009).



Essas transformações ocorrem desde a primeira telenovela brasileira, *25499 Ocupado*, de Tito Miglio (1963), com o aparecimento de uma narrativa em capítulos diários. A partir de 1964, com *O direito de nascer*, do cubano Felix Caignet, as telenovelas ganham destaque por usarem uma linguagem televisual própria (distanciada da radiofônica, cinematográfica, teatral); narrativas melodramáticas, com tendências ao dramalhão. Época que também marca o início das migrações da linguagem e de produtos culturais vindouros do rádio, teatro e cinema; e textos literários adaptados para telenovela.

O aparecimento do videoteipe, câmaras/filmadoras modernas “mais leves” responsáveis pela qualidade das imagens, a introdução da cor, são alguns fatores que ressaltam a rápida ascensão das potencialidades das novas tecnologias, nos anos 70, dando mais qualidade à narrativa novelística.

A narrativa de *Saramandaia* passa, também, por modificações com a introdução de novas temáticas e novos diálogos em sua matriz. O melodrama se mistura à comicidade, à narrativa fantástica, à aventura, ao erotismo, e assim sucessivamente se entrelaça ao processo de redefinição do enredo.

Gradativamente as novidades invadem o espaço de construção da telenovela, provocando alterações definitivas no padrão tradicional do suporte televisivo. Logo, é possível afirmar, que as novas mídias agilizaram também as transformações da linguagem no campo midiático, evidenciando o processo de migração da narrativa novelística para novas plataformas digitais. Dessa forma, as telenovelas conquistam “novos territórios”. O processo de migração da narrativa de *Saramandaia* manifesta uma desterritorialização, ao passar de uma linguagem televisual própria, distanciada da radiofônica e da teatral, para uma linguagem virtual.

Portanto, através de uma releitura do contexto em que foi exibida a primeira versão de *Saramandaia* (1976), com representatividade literária, utilizou-se de metáforas, carregadas de significação para denunciar a incompatibilidade de questões socioeconômicas, políticas e culturais na sociedade brasileira na década de 1970, época de censura e repressão política. Encontramos em *Saramandaia* (2013) uma narrativa de cunho midiático, novos territórios de ficcionalidade no processo de autonomia dos conteúdos em múltiplas plataformas.

Ricardo Linhares faz uso da linguagem como ferramenta para atualizar e sintonizar o discurso com o novo século, sem perder a ideia original de Dias Gomes.

A história foi recriada para um novo público, um consumidor “virtual”, com uma linguagem marcada pelas nossas raízes populares, isto é, utilizando o absurdo existente na literatura de cordel e nos mitos populares nordestinos.

Percebe-se que, embora a linguagem literária não seja um espelho, uma cópia da língua empírica, dela não se afasta completamente, porque quem faz o discurso literário é um ente sensível, concreto e fixado socialmente.

Quanto aos procedimentos de criação do modelo da linguagem do romance, Bakhtin (1998) refere-se a três categorias, denominadas por ele como básicas, que se mesclam no texto literário: 1) hibridização; 2) inter-relação dialogizada das linguagens; 3) diálogos puros. Sobre a hibridização, esclarece que “é a mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, é o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências linguísticas, separadas por uma época, por uma diferença social (ou por ambas) das línguas” (BAKHTIN, 1998, p.156). O autor salienta que a hibridização inconsciente é tão importante quanto a hibridização consciente, como um procedimento literário.

Porém, uma hibridização involuntária, inconsciente, é uma das modalidades mais importantes da existência histórica e das transformações das linguagens. Pode-se realmente dizer que, no fundo, a linguagem e as línguas se transformam historicamente por meio da hibridização, da mistura das diversas linguagens que coexistem no seio de um mesmo dialeto, de uma mesma língua nacional, de uma mesma ramificação, de um mesmo grupo de ramificações ou de vários, tanto no passado histórico das línguas, como no seu passado paleontológico, e é sempre o enunciado que serve de cratera para a mistura. (BAKHTIN, 1998, p. 156).

A hibridização consciente é própria da linguagem literária, é bilíngue, mas unívoca, no sentido de que parte de uma consciência, e é também biunívoca, porque se constrói sobre duas consciências. A inconsciente é orgânica, histórica e própria da linguagem empírica corrente.

Disso se percebe que o remake de *Saramandaia* (2013) trouxe como temática dominante a política e suas mazelas, que abre o primeiro capítulo com uma manifestação de jovens. É a mesma temática usada em *Saramandaia* de Dias Gomes (1976).



Figura 24 -Manifestação pela mudança do nome da cidade

Na semana da estreia, em julho de 2013, coincidentemente, houve manifestações em várias cidades do Brasil, incluindo capitais. Era o ápice das reivindicações na política brasileira, que aparece como um espelhamento na cena do Remake apresentada ao público. É nesse sentido que pode-se notar o deslocamento do real para a ficção. Um deslocamento oportuno para o fazer artístico, “o próprio cotidiano, quando se torna tema da ficção, adquire outra relevância e condensa-se na situação-limite do tédio, da angústia e da náusea”. (ROSENFELD, 2011, p. 46).

Consequentemente, é o cotidiano que liga a atualidade brasileira à telenovela *Saramandaia*. Com uma linguagem próxima à da literatura de cordel, a telenovela de Dias Gomes agita os telespectadores, que testemunham a criação de personagens exóticas com suas diferenças e preconceitos, “suas angústias” e suas intolerâncias, enfim “suas náuseas”. O extraordinário é que se pode, de certo modo, participar dessas atuações e de todos esses valores estéticos que aparecem no uso dos neologismos “desmorrer”, “desmudar”, “desmemoramento”, que marcam a língua saramandês.

As narrativas ficcionais de televisão configuram-se como uma espécie de resposta a uma necessidade difusa e universal de ouvir e de ver; criam e articulam temas e interesses fortes \_ elementares: o bem e o mal, o amor e o ódio, a família, a amizade, a violência, a justiça, a doença e a saúde, a

felicidade e a desgraça, os sonhos e os medos. Esses embates tão característicos da natureza humana se revelam como peças-chave para a compreensão do papel da narrativa ficcional em nossas vidas. Assim, a ficção televisiva não deve ser entendida como uma história específica, uma particular produção de gênero na televisão, mas antes o inteiro *corpus* e fluxo das narrativas por onde assume a função de preservar, construir e reconstruir um “senso comum” da vida cotidiana. (LOPES; MUNGIOLI, 2011, p. 251).

Em seus desdobramentos, a trama destaca assuntos como preconceito e discriminação, estereótipos, intolerância social. “Cada pessoa pode ser uma coisa diferente”, “Um começo de um novo tempo!” (GIBÃO, *Saramandaia* / 2013, primeiro capítulo). Apoiando-se em metáforas, a narrativa matriz da telenovela *Saramandaia* resgata a memória recente de acontecimentos históricos do país e ao mesmo tempo aborda a questão da intolerância social de maneira surreal e cômica, posto que muitos moradores de Bole-bole/*Saramandaia* sofrem de alguma anomalia, mas alguns se sentiam normais, “o que atualiza o gênero, reforça sua importância sociocultural e promove na narrativa o debate de problemas e conflitos atuais”. (LOPES; MUNGIOLI, 2012, p.157).

Ambientada no fictício vilarejo de Bole-bole, no Nordeste brasileiro, logo após o plebiscito, torna-se conhecido como *Saramandaia*. Essa telenovela coloca dois universos lado a lado. Às vezes parecem diferentes, distintos, mas se convergem no tempo e espaço, quando se divide entre a tradição dos habitantes conservadores e os ideais dos habitantes mais jovens, com seus desejos de mudança, com conhecimentos científicos e tecnológicos, porque “afinal, trata-se de uma realidade vivida por milhões de brasileiros que transitam aceleradamente entre um rural que se moderniza e um urbano que se ruraliza” (LOPES; MUNGIOLI, 2012, p.158). Logo, há uma linguagem de conteúdo híbrido, onde esses universos contraditórios se encontram e constituem (LOPES; MUNGIOLI, 2012) uma trama envolvente fundamentada em duas matrizes narrativas da cultura brasileira que dialogam entre si: a literatura de cordel e a telenovela.

Com uma narrativa alicerçada na cultura popular, os produtores de *Saramandaia*, além da transmissão diária na televisão, criaram espaços de interatividade e promoveram a participação do público/consumidor. Observa-se que a digitalização estabelece como suporte para o consumo midiático que se refere:

... ao fluxo de conteúdo através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. (JENKINS, 2009, p. 29).

À medida que esse conteúdo produzido migra de um meio para o outro, ele sofre adaptações de linguagem para que seja compreendido dentro de cada plataforma específica. Além disso, uma compreensão obtida por meio de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiência que motiva e aproxima o público do produto, que não mais fica preso a um único espaço narrativo.

Segundo Lopes e Mungiolli (2011), a circulação de conteúdos tornou-se possível não apenas pela convergência tecnológica *stricto sensu*, mas, principalmente, por uma *cultura de convergência* que tem como base a participação ativa dos consumidores que cria uma transformação cultural.

Nesse contexto de migração da narrativa de *Saramandaia*, é possível verificar uma significativa transformação da linguagem, tanto na programação veiculada na televisão quanto na programação voltada ao ciberespaço, adequada às plataformas digitais em *hiperlinks*, que representam trilhas alternativas dentro da narrativa. Nesse sentido:

O trajeto de leitura e apropriação pode se mostrar mais flexível do que na televisão: na Internet, embora todos os itinerários tenham sido planejados por um “autor”, a ordem do passeio (ponto de partida, caminhos a seguir) resulta de uma escolha mais autônoma do receptor/internauta/leitor. (BORELLI, 2011, p. 79).

Os receptores/internautas encontram no site da telenovela *Saramandaia* e nas redes sociais/relacionamentos *on-line*: Facebook, Twitter, Google Plus e Orkut, recursos que ajudam a expandir o folhetim e abrem espaço para discussão e possibilidade da participação ativa em construção paralela à trama exibida na TV. A telenovela, vinculada à internet, consegue ter um alcance além da “sala de televisão” (CAMPEDELLI, 1987) e atinge novos públicos, por meio dessa narrativa matriz que se faz presente nas diversas mídias.

O universo narrativo por meio do qual ocorrem e se expandem as narrativas transmidiáticas passa a ser pensado no polo da produção desde a concepção de um novo produto que deve funcionar bem através das diferentes mídias. (LOPES; MUNGIOLI, 2011, p. 253).

O virtual se desloca no espaço físico e cria com ele uma interconexão, permitindo que o receptor/internauta caminhe dentro do *website* e conheça novos lugares e formas de assistir a telenovela *Saramandaia* com possibilidades de compreensão de cada fragmento isoladamente.

No blog *Saramandaia Já*, o leitor/internauta pode acompanhar as fotos, os comentários das personagens como se fossem pessoas “reais”. Tais comentários

como da personagem Zélia Vilar, agradecendo o cunhado João Gibão e a cunhada Marcina a homenagem dedicada à sua mãe:



Queria aproveitar e dar os parabéns ao meu querido cunhadinho Gibão e a minha querida amiga Marcina pela filhota linda que eles tiveram; Vitória, batizada em homenagem à minha mãe (obrigada!). Que pena que a dona Vitória Vilar não está mais entre nós pra testemunhar essas mudanças que acontecem não só aqui em Saramandaia, mas em todos os cantos. Mãe, você ia ficar orgulhosa de tudo que a gente conseguiu conquistar (te amo sempre!). (BLOG, Saramandaia Já, visitado em 14/out/15).

Figura 25 -Blog de Saramandaia

O leitor/internauta também pode ver os comentários de Marcina sobre a opinião de sua sogra em relação à liberdade.

A minha sogra Leocádia costuma dizer que respeito se impõe, assim como a liberdade. É uma luta constante, não dá pra se acomodar. Então vamos continuar mobilizando geral, galera! Já sabe, com o povo mudo, nada muda!! Saramandaia já e sempre!!! (BLOG, Saramandaia Já, Visitado em 14/out/15).

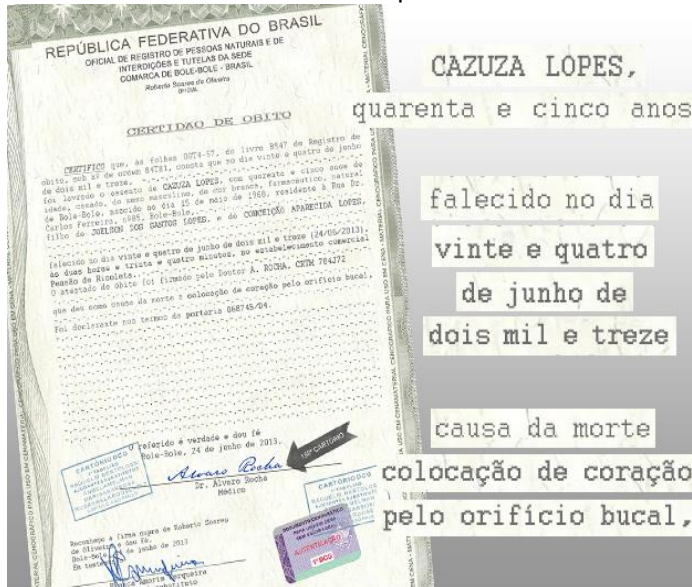


Figura 26 - Blog de Saramandaia

No blog *Diário de Bole-bole*, o vereador/farmacêutico Cazuzza Lopes demonstra sua gratidão aos amigos e eleitores, em missa de ação de graças ao seu “desmorrimento”:

Gostaria de agradecer, em meu nome e de minha família, as imensuráveis manifestações de alegria e afeto de todos os meus eleitores e amigos no episódio do meu desmorrimento! É com grande satisfação que volto à vida e convido todos os bolebolenses a participar da missa de ação de graças que o padre Romeu rezará amanhã em função do desocorrido (para quem ainda não acredita, a minha certidão de óbito está aí de prova!).

Trata-se de uma cerimônia particular, aberta aos correligionários mais próximos.



Mesmo quando o assunto é privativo, na condição de vereador, é inevitável não pensar em política. Jamais me esquecerei das palavras do professor Aristóbulo Camargo, nosso ilustre e ilustrado correligionário, afirmando em discurso felicitório que o meu reavivamento é um símbolo da resistência bolebolense. Viva Bole-Bole, viva!

(BLOG, Diário de Bole-bole, visitado em 16/10/15).

Figura 27 - Blog de Bole-bole

A narrativa apresentada literariamente com estereótipos ou caricaturas socioculturais, os detalhes da interação desses *plots* só poderiam ser entendidos perfeitamente por telespectadores que acompanhavam *Saramandaia* pela televisão, ou por internautas que acessavam a narrativa matriz (no caso os capítulos) pela internet.

...interação social que pode e costuma acontecer, por diferentes razões e motivações, entre indivíduos e grupos provenientes de diferentes classes socioeconômicas, papéis profissionais diferenciados e atribuições identitárias claramente estabelecidas. Por sua vez, o que os une realmente, mostrando em parte sua vulnerabilidade e o rosto humano dos extremos, é o papel que se atribui à emocionalidade e à afetividade dos personagens, ao ponto de que, nessa esfera, as diferenças sociais e econômicas e as exclusões profissionais sejam superadas \_ é claro que sempre no âmbito da ficção televisiva. (ARANGUREN; BUSTAMANTE, 2013, p. 223).

Não se pode assegurar que o blog, o game ou outros links dentro da web irão agradar o público/consumidor de telenovela. Por isso, as personagens devem adequar-se à linguagem dos determinados meios quando forem descoladas para novas mídias. Logo, o vínculo entre a mídia e o telespectador resulta da “ressonância que a mensagem televisiva poderia ter em outras condições de

apropriação, de uso, de debate e de crítica coletiva ao conjunto da sociedade.” (ARANGUREN; BUSTAMANTE, 2013, p. 223).

Embora a trama de *Saramandaia* possa ser o fio condutor das interações, novas conversas vão além dos acontecimentos da telenovela. Trata-se de uma construção de trocas de experiências de um universo coletivo, onde ocorrem cooperações virtuais, capaz de rearticular os diversos agentes do processo de produção. Entretanto, é possível verificar que o diálogo e o debate entre os participantes dessa comunidade estão ligados a questões de ordem estética da telenovela, com ênfase no enredo e na forma como a trama é conduzida.



### Capítulo III – O realismo mágico midiático em *Saramandaia*

*O realismo necessário para construir  
um retrato da realidade brasileira não  
pode se abster do fantástico.*  
**Dias Gomes**

Desde as primeiras escritas literárias têm-se feito alusões a um espaço maravilhoso, onde reside a extremidade do pensamento humano, o conflito entre realidade e irrealidade, razão e fantasia, natural e sobrenatural. O fantástico impõe sua magia, em meio à realidade com elementos inexplicáveis. A partir do século XIX, os escritores tentaram dar verossimilhança ao fato fabuloso, integrando-o ao cotidiano. Para os surrealistas, o maravilhoso inscrevia-se na realidade em forma de outra realidade.

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2010, p.31).

De acordo com a definição dada por Tzvetan Todorov (2010), o gênero fantástico é aquele em que um evento causa hesitação, tanto na personagem quanto no leitor real, sem que haja, ao final do relato, uma explicação real ou sobrenatural para o ocorrido. O gênero fantástico encontra-se delimitado por dois outros subgêneros: o estranho e o maravilhoso, o primeiro quando há uma explicação racional para a resolução dos acontecimentos ao final da narrativa, e o outro só pode ser “explicado” através do sobrenatural.

A telenovela *Saramandaia*, exibida pela primeira vez no ano de 1976, além de ser uma obra-prima do autor, é uma narrativa fantástico-maravilhosa da linguagem literária no meio televisivo. E não foi diferente com o remake (2013), de Ricardo Linhares, que transformou seu formato original televisivo em um formato transmidiático.

Ambas se constituem um espaço maravilhoso delimitado e autônomo tal qual a literatura. Dias Gomes, sem dissociar arte e realidade, relata uma problemática social e coletiva. Suas personagens constituem símbolos de um código social, ao mesmo tempo que estabelece uma continuidade entre real e imaginário, abolindo as barreiras entre um e outro, para questionar o efeito sobre o real.

No espaço em que a arte e realidade existem, os valores preexistentes são esvaziados de sua significação, para assumir outras. Assim, o efeito estético produz a ideologia como realidade imaginária. A obra torna-se visível na medida em que lhe confere a unidade de uma forma, produzindo-se a singularização. Dois são os universos que conjugam o conteúdo de *Saramandaia*: a história e o mito. Sua narrativa traz a tona o absurdo, o fantástico, e leva a pensar sobre a importância da representação que reside no fato de presentificar o objeto mesmo em sua ausência.

Dias Gomes articula vários níveis na estrutura da telenovela: o propriamente novelesco, ao nível da narração, apresenta amores secretos, a exclusão de pessoas “diferentes” e a luta dos jovens Bolebolenses por uma política ética sem corrupções; bem como atualiza um discurso mítico, extraído do realismo mágico, que ilumina um questionamento do dramaturgo: as lutas entre os mundos socioculturais que compartilham o espaço e a história brasileira.

Desta maneira, entende-se que a literatura inserida na telenovela pode ser utilizada com o intuito de discutir e refletir sobre fatos históricos, a fim de propiciar uma prática social que visa atender o coletivo com qualidade, independente de suas características individuais que lhes são próprias.

Para Aristóteles, a representação de um objeto pode, por suas qualidades intrínsecas, conduzir à criação de um signo.

[...] que o poeta há de ser criador mais das fábulas que dos versos, visto que é poeta por imitar e imita ações. Ainda quando porventura seu tema sejam fatos reais, nem por isso é menos criador; nada impede que alguns fatos reais sejam verossímeis e possíveis e é em virtude disso que ele é seu criador. (ARISTÓTELES, 2005, p. 29).

Na arte, os processos de criação acabam por se caracterizar como o conceito aristotélico da verossimilhança, isto é, possível de existir, substituindo o real. Em *Saramandaia*, o narrador não remete a algo ou alguém já existente, mas ao contrário, tem o poder de criar determinada realidade não existente anteriormente, onde se dá a ficção.

A partir das leituras de Chiampi e de Todorov, dentre outros, podemos analisar em *Saramandaia* a questão da linguagem enquanto representação da realidade, dessa forma estranhada se colocando como personagem de um conflito fantástico. Na perspectiva do realismo mágico, entre tantas personagens, neste capítulo objetiva-se analisar a caracterização de três personagens especificamente:

Dona Redonda, João Gibão, Coronel Zico Rosado. Seus símbolos e metáforas, presentes no texto, culminam com alegoria da liberdade.

### 3.1 Estranhamento do efeito do estranhamento

As personagens de *Saramandaia* são exploradas como portadores de conteúdos sociais em si mesmos, que por vezes, independem do entrelaçamento ficcional que os une na trama da telenovela, para se vincularem como representações individuais ao momento coletivo político-cultural brasileiro. De outra forma, o que é necessário frisar é que a telenovela, composta de múltiplas narrativas expressas em suas personagens, desdobra-se em planos de imagens capazes de ligar momentos de olhar a tela à memória de um acontecimento na história brasileira recente, tanto naquilo que está representado no corpo das personagens, quanto na organização ficcional que as fazem “cidadãos de uma mesma comunidade real”.

Mas o que chama a atenção na cidade de Bole-bole, que após um plebiscito passa a se chamar Saramandaia, são as características exóticas de algumas personagens da história: o professor Aristóbulo Camargo, que vira lobisomem nas noites de lua cheia; Marcina, que provoca incêndios onde toca e queimaduras em quem a toca; João Gibão, que esconde em sua corcunda um par de asas, Seu Encolheu, que prevê o tempo com dores ósseas; Dona Redonda, que não consegue parar de comer; Zico Rosado, que põe formigas pelo nariz; e Tibério Vilar criou raízes nos pés de tanto ficar sentado.

A existência dessas personagens como evento sobrenatural abre um espaço para uma literatura insólita. As formulações narrativas, que legitimam o imaginário de diferentes habitantes de *Saramandaia*, passam pelo viés do fantástico e do maravilhoso, pelos sentidos da cultura e da identidade de diferentes povos.

O realismo mágico instaura um modo de ser latino americano e inscreve na literatura um estilo revelador de uma insólita filosofia de vida, de uma cultura inóspita porque nascida da interação do homem com a natureza: mágica, portanto. Um reino encantado, onde ele naturalmente se move em sentir alteração de tempo e espaço; transita-se num tempo invisível e num espaço mágico, sem que o leitor saia de casa nem tire os pés de sua realidade. Ficção e vida, uma só coisa. Uma só existência: realismo mágico fantástico e maravilhoso. (NASCIMENTO, 2011, p. 16).

Essa nova forma de se fazer literatura fantástica brasileira era, até então, pouco explorada pela ficção televisiva. Com exceção de alguns escritores \_ Mário de Andrade, *Macunaíma*; Murilo Rubião, “O convidado”; José J. Veiga, “O relógio de Belisário”; João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas* \_ que, num determinado

momento de suas produções artísticas, levaram o fantástico para suas prosas literárias, as quais podem ser comparadas com o estilo de fantástico de Dias Gomes em *Saramandaia*. Pode-se dizer que essa telenovela mantém uma tradição que remonta a literatura repleta de imagens de um Brasil imaginário, uma vez que estabelece uma perspectiva de fantástico reveladora de imagens alegóricas que compõem um cenário político. O escritor faz história da memória coletiva por meio do absurdo cotidiano.

Todorov, em sua obra *Introdução à literatura fantástica*, apresenta o fantástico tradicional do século XIX a partir de dois extremos: um no campo do estranhamento e outro no campo do maravilhoso. O estranho ocorre quando o sobrenatural é explicado de forma racional, ao passo que o maravilhoso ocorre quando o sobrenatural é aceito sem explicações lógicas. Ainda nos argumentos de Todorov, além da divisão do fantástico, temos uma divisão dos subgêneros.

O primeiro, chamado de “fantástico puro”, encontra-se na fronteira entre dois domínios vizinhos: o “fantástico-estranho” e o “fantástico-maravilhoso”, ou seja, respectivamente, o que é explicado de forma racional e o que é consentido de forma irracional. No caso do “estranho puro” também ocorre a explicação do sobrenatural, porém ela é tão extraordinária e insólita que causa no leitor implícito e nas personagens a sensação de estranhamento.

Em *Saramandaia*, as representações simbólicas dentro da narrativa geram um estranhamento às personagens e ao telespectador pelo simples fato de existir empiricamente personagens que sofrem de alguma anomalia. Rememora-se aqui que o estranhamento das personagens e do leitor se interage com a definição dada por V. Chklovski (1978). Para ele, o estranhamento, ou singularização, não é um reconhecimento, no caso do enredo, da realidade, mas uma percepção prolongada. E a realidade é, em *Saramandaia*, um prolongamento da infinitude do universo dotado de um valor simbólico que transcende a interpretação de um mundo empírico de escritores ou leitores.

A *singularização*, ou *estranhamento*, seria uma forma de tirar a percepção do *automatismo*, ou seja, da tendência de, com o hábito, tornar automáticas as ações. Por exemplo, na visão maquinal de um objeto conhecido, o reconhecimento se dá sem a necessidade de uma observação atenta, e depois no final, lhe é atribuído a significação.

A desautomatização decorre também da reiteração intensiva do vocábulo que é pronunciado em diferentes tons pelos habitantes da cidade Saramandaia. Partindo dessa abordagem, pode-se afirmar que *Saramandaia* é uma telenovela sobre a falácia da política, a precariedade da vida social e o autoritarismo dos governos. Os formalistas colocariam o problema de outra forma: as incertezas da política e a arbitrariedade dos governos são um dispositivo para o exercício da alegoria.

A motivação inicial de Dias Gomes teria sido a formulação do alegórico, categorias preexistentes ao tema da política mal intencionada. Assim, os procedimentos buscam suas matérias, cujo resultado é a forma literária. Com isso, elimina-se a ideia de que as matérias podem ser incluídas ou excluídas de um texto. Conforme essa visão, a literatura nunca é sobre coisas ou situações. Será sempre o resultado da adequação entre procedimento e matéria, fenômeno que automaticamente a insere num código de referência literária.

O estranhamento do linguajar “saramandês” é surpreendente e a construção estética do fantástico de Dias Gomes se fortalece no discurso marcado pelo humor, pelos neologismos tão naturais. Assim o absurdo também se instaura na fala. Com sua própria gramática, “o Samandês” possui expressões como: “mudancistas”, “movimento saramandista”, “mexericância”, “desaforentos” “amolativo”, “esmolecte”. Uma linguagem própria das personagens com uso de novas palavras reforça a ação simbólica do texto e norteia telespectadores em um roteiro metafórico e alegórico de *Saramandaia*, transformando a experiência do fantástico em puro prazer e encantamento.

Dias Gomes se vale da desfamiliarização, processo também conhecido como “efeito de estranhamento” pelos formalistas russos, para mostrar que sua telenovela *Saramandaia* supera a técnica o procedimento literário e o recurso dramatúrgico, tornando-se parte de uma visão de mundo que incorpora fortes elementos da oralidade e das culturas populares.

Na arte o que prevalece é o obscuro, o aumento da dificuldade e da percepção. Uma das funções, por assim dizer, da linguagem artística é causar estranhamento; a arte desfamiliariza. Para ilustrar o estranhamento proveniente da arte, da poesia, da literatura, tanto Dias Gomes quanto Ricardo Linhares cria uma linguagem única, insólita. O texto de Ricardo Linhares (2013) se estrutura a partir de uma das formas de expressão do gênero fantástico, em que elementos insólitos se

inserir na vida das personagens de maneira natural, tal como Dias Gomes desenvolve em sua narrativa de 1976. O que torna as narrativas diferentes é o fato de Ricardo Linhares substituir o nome da família Tavares por Vilar, e criar um enredo com novas personagens e novas ações.

Uma dessas novas personagens, trata-se do patriarca Tibério Vilar. Desde criança, Tibério convive com o ódio de sua família pela dos Rosado. Adulto, tornou-se um homem violento.



Figura 28 - Tibério enraizado à sua cadeira

A grande frustração de sua vida era não ter levado adiante a paixão que nutria por Candinha Rosado. Um romance inadmissível pelas respectivas famílias. O homem sério, o bravo coronel do passado agora está preso literalmente às raízes que cresceram em seus pés de tanto ele ficar sentado. No entanto, o fato de estar se tornando uma árvore não o incomoda, assim como à sua família, que convive com o fenômeno naturalmente. O incômodo é causado no telespectador/internauta pelo estranhamento ou singularização, na recepção da obra, como definido por Chklovski (1978).

No caso da personagem Candinha, ela passa os dias conversando com galinhas mágicas e “imaginárias” que só ela enxerga. Por isso, a família acredita que ela já tenha perdido a lucidez. Candinha é intuitiva e sabe de tudo que acontece ao seu redor. Ela prefere ficar quieta, apenas esperando o dia em que Tibério irá buscá-la.



Figura 29 - Candinha Rosado e suas galinhas imaginárias

No capítulo quarenta e nove, o patriarca da família Vilar decide sair da cadeira, lugar que permaneceu por anos, e para tal pede ajuda insistentemente a seu neto Pedro, que o livra das raízes que o fixavam ao chão. Segue em busca da matriarca da família Rosado, que já havia se despedido de todos, inclusive das galinhas. Os dois se encontram em um campo aberto, em meio a uma tempestade de raios. Eles se olham emocionados e se beijam. Nesse instante transformam-se em uma única árvore, sob os olhares de Zico e Laura Rosado, Vitória e Pedro Vilar.



Figura 30 - Tibério e Candinha transformados em árvore

A cena de transformação do casal em árvore causa emoção, mas não estranhamento às personagens presentes naquele momento. Retomamos Chklovski (1978), para quem a arte devolve a sensação de vida, para sentir e experimentar os objetos. Seu objetivo é dar uma ideia do objeto como visão; seu

procedimento é o da singularização dos objetos. A obra de arte se estende da visão ao reconhecimento. Pode-se dar agora, para essa cena, a definição do processo de singularização por completa e explícita.

O objetivo da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se “passado” não importa para a arte. (CHKLOVSKY, 1978, p. 45).

A arte, sendo um fim em si mesmo, teria a função de distanciar o sujeito de uma dimensão universal para o particular. Para Chklovski, a arte é tendenciosa na medida em que o artista expressa sua tese, no sentido de proposição intelectual. Sendo assim, o processo de construção da obra não se justifica a não ser que seja com a finalidade de atender as expectativas do propositor da arte. Em outras palavras, a transformação do casal em árvore distancia-se da realidade mas, ao mesmo tempo, aproxima o telespectador de sensações e sentimentos causados pela familiarização com as personagens. Por sua vez, o artista, em sua arte, acaba levando o receptor para o mundo criado por ele.

Outra personagem, que já existia na trama de Dias Gomes e também ganhou um novo enredo, é Belisário, pai do prof. Aristóbulo. Belisário foi morto por malfeitores, que deixaram sua cabeça na porta de casa.



Figura 31 - Dona Pupu e a cabeça de seu marido



A viúva Dona Pupu recolhe o que restou do marido e o trata com todo carinho e naturalidade. Dentro de um frasco de vidro, a cabeça de Belisário interage com as pessoas, mas não fala, pois quando foi decapitado perdeu as cordas vocais. Após um raio atingir sua casa, Dona Pupu ouve a campainha e abre a porta, se deparando com o corpo de seu marido. Ele entra em casa, caminha até a cabeça, tirando-a da cúpula de vidro e encaixa-a no pescoço, fazendo Belisário voltar a se movimentar e falar. Para comemorar o “acontecimento”, o casal dança uma valsa na sala.

Conforme a teoria de Chklovski (1978), as imagens são um dos dispositivos pelos quais o poeta singulariza o texto, mediante a produção do estranhamento, responsável pela dificuldade que atribui densidade à percepção estética. Elas são uma das possíveis manifestações da ideia de procedimento artístico, que é o conjunto de atitudes rumo ao desvio da linguagem comum em favor do insólito e do imprevisto.

No último capítulo, Dona Pupu tem esperanças de que o corpo de Belisário volte novamente para que possam dançar valsa. A abertura desta cena também se constrói conforme o princípio da singularização.

**Dona Pupu** \_ *Agora que nosso Neném se casou, Belisário, só me resta bailar sozinha, para matar o saudosismo que a visita relâmpago que literalmente o resto do seu corpo me fez. Pena que Seu Encolheu me disse que a próxima tempestade elétrica vai acontecer prafrentemente daqui a muitos anos.*

Enquanto falava sozinha, houve uma descarga elétrica.

**Dona Pupu** \_ *Santo Dias! Quase dancei sozinha. O resto de você voltou Belisário?! E bem na hora!*

Dona Pupu entrega a cabeça a Belisário que a coloca no corpo, mas com o rosto para as costas. Ela lhe faz um gesto anti-horário, e ele, com as próprias mãos, gira a cabeça, colocando-a corretamente no lugar.

**Belisário** \_ *Minha querida amada Pupu, aceita balançar o esqueleto até o dia raiar?*

**Dona Pupu** \_ *Já vi que dessa valsa hoje, vai sair faísca. Aceito.*

Ao final da cena, se beijam e dançam a valsa.



Figura 32 - Dona Pupu e o resto do marido

Transcendendo os limites das figuras, a concepção de procedimento artístico de Chklovski (1978) pode fundamentar-se favorável ao estranhamento da disposição e da elocução da matéria: qualquer escolha e combinação que transmita a sensação de surpresa e espanto. Conforme os inúmeros exemplos de procedimento literário, Chklovski (1978, p. 46) se refere ao caso da novela *Kholstomer*, de Tolstoi, em que o ponto de vista não é o de um ser humano, mas o de um cavalo, cujas observações sobre os homens produzem um relato carregado de imprevisibilidades.

Pode-se aludir à telenovela *Saramandaia* como exemplo mais evidente de procedimento artístico bem-sucedido, em que a perspectiva de um defunto é responsável pelo estranhamento do texto. Também é possível identificar nesta obra a consonância com certas imagens insólitas construídas por Machado de Assis. Vale lembrar a personagem do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, um "defunto-autor", isto é, um homem que já morreu e que deseja escrever a sua autobiografia \_ fica evidente a relação com Belisário.

Outra obra que se aproxima ao estilo literário de *Saramandaia* é *Incidente em Antares*, de Erico Verissimo. Tal como a telenovela de Dias Gomes, a obra de Verissimo traz um sentido político do panorama sócio-cultural brasileiro. Dada sua estrutura linear e de episódios sucessivos, o romance mais parece uma novela, cuja história se passa em uma pequena cidade do Rio Grande do Sul. Após uma paralisação geral dos trabalhadores, sete pessoas não são sepultadas porque os coveiros aderiram à greve. À noite, os mortos se reúnem e resolvem voltar a Antares para reivindicar seus direitos.

Semelhante a Dias Gomes, Verissimo utiliza-se de elementos insólitos para organizar a sua narrativa, dando, dessa forma, a impressão de que tudo aconteceu e é verdade. Quanto ao estranhamento, em ambas narrativas o telespectador/leitor inicialmente é provocado pelo texto, mas, pelo efeito de singularização, assume e aceita o estatuto de personagem, a partir de uma percepção do mundo ficcional.

### 3.2 A ironia de um formigueiro humano

Vê-se em *Saramandaia* a destruição do quadro oficial que se encontrava o país na década de 1970. Com repressão militar, os cortes da censura eram eminentes. Sobre eles lançou um novo olhar através da comédia, da ironia, do riso. Mobilizou-se todos os meios de imagens populares de forma lúdica para extirpar as ideias relativas à sua época e aos acontecimentos: a mentira oficial, a seriedade limitada ditadas pelos interesses das classes dominantes e revelar o verdadeiro sentido da política brasileira para a sociedade.

Logo, percebe-se que em *Saramandaia* há um desafio constante em relação à produção de sentidos e às ambiguidades, que abrem possibilidades em devir na narrativa, a partir da carnavalização. Na literatura, a carnavalização une características de liberdade e de oposição à ordem estabelecida. O espaço carnavalizado, os vocabulários e as múltiplas vozes desenvolvem o enredo na obra.

Em *Saramandaia*, a descrição do ambiente já é o suficiente para perceber a forte presença da carnavalização que realiza a trama: o telespectador identificará facilmente uma pequena praça, onde desembocam duas ruas. Na esquina da rua direita, vemos a fachada de uma igreja, relativamente modesta, com uma escadaria. Numa das esquinas, do lado oposto, há uma pensão bar onde se vende café, refresco, cachaça. É também um ponto de encontro dos amigos bolebolenses e saramandistas, atendidos por lindas moças.

No lado direito está a igreja que pressupõe a existência do conservadorismo. Já o lado esquerdo está a pensão com a representação da liberdade. A praça, que está no centro, é o elo de dois polos, o que é comum na carnavalização, permitindo o livre tráfego entre o que é sagrado/oficial e o que é profano/mundano, pois se observarmos a tradição, o lado direito representa o

universo da ordem oficial, enquanto o lado esquerdo aponta para a ameaça da desordem mundana da sociedade.

Bakhtin (1999, p.15), em seu estudo sobre a forma de expressão da cultura cômica popular, afirma que “a linguagem familiar da praça pública caracteriza-se pelo uso frequente de grosserias, ou seja, de expressões e palavras injuriosas, às vezes bastante longas e complicadas”. O teórico estuda uma série de fenômenos linguísticos, entre os quais nos interessa a linguagem familiar da praça pública por sua aproximação com a telenovela de Dias Gomes. Tal afirmação é possível de ser melhor entendida em uma cena do capítulo cinco, através dos discursos de Risoleta, dona da pensão, e Maria Aparadeira, carola e “defensora dos bons costumes”. pois o vocabulário usado pelas personagens e o ambiente da praça onde elas se encontram trazem características da carnavalização, como obscenidades, grosserias, palavras ambíguas, vulgares e gírias:

**Risoleta** – *Se mete com sua vida, sua enxerida, que ninguém lhe perguntou nada.*

**Maria Aparadeira** \_ *Um bacharel das línguas instruídas não pode ser visto mal acompanhado por uma desvirtuada.*

**Delegado Petronílio** \_ *Oh dona Aparedeira, só estávamos tendo uma conversa.*

**Maria Aparadeira** \_ *Ela tratou de se aproveitar pra se criar, porque é mulher facilitada, é “artimanhosa”, vocês é que são percebem suas verdadeiras intenções.*

**Risoleta** \_ *Mulher facilitada é uma pinoia, sua enxerida. E se fosse? Não era da sua conta, sua rezadeira de pau oco, sua mequetrefe.*

**Maria Aparadeira** \_ *Não se dirige a palavra não. Oh, pensionista dos maus costumes.*

**Prof. Aristóbulo** \_ *Mantenha o decoro da convivência da vida pública.*

As grosserias trocadas pelas personagens adquirem um tom cômico e ambivalente que levam ao riso. Para Bakhtin (1981, p.142), o riso é um fenômeno importante na literatura universal, consistindo em “um determinado método de visão artística e interpretação da realidade e, conseqüentemente, um método determinado de construção da imagem artística, do sujeito e do gênero”. As transformações do riso ambivalente e carnavalesco, bem como a manifestação cada vez maior da sua forma reduzida e, por conseguinte, da ironia, podem ser plenamente percebidas, no século XX, através da obra de Dostoiévski, considerada modelo e marco inicial de um novo tipo de romance, no qual se destaca a polifonia, a carnavalização e a ironia.

Em meio às insólitas tramas da telenovela *Saramandaia* há uma relacionada a um personagem não menos bizarro do que os mencionados

anteriormente e que nos interessa de forma particular. Trata-se da história do Coronel Zico Rosado, expele formigas carregadeiras, representantes da acumulação no reino animal. Formigas que, atraídas pela doçura falsa de seu poder de capitalista, vivem em seu corpo, saindo do nariz sempre em reação a um estado emocional que se encontra de insatisfação e irritabilidade. Como aparece no diálogo do capítulo cinco, entre o Coronel Zico Rosado e o médico Dr. Rochinha:

**Dr. Rochinha:** *Como vai o nariz?*

**Zico Rosado:** *Um dia coça mais. Outro dia coça menos... Quando eu vou lá pra usina elas ficam assanhadas, as sem vergonhas...*

**Helena:** *Que sem vergonhas?*

**Zico Rosado:** *As formigas. Entrando e saindo do nariz direto.*

**Dr. Rochinha:** *É... deve ser o cheiro do mel que sai do caldo da cana antes de fazer a cachaça. ...*

**Dr. Rochinha:** *... Olha só, carregadeiras hem! Saúva...*



Figura 33 - Zico Rosado com formigas saindo pelo nariz

O enredo arquitetado por Dias Gomes engloba as relações de ficção e realidade. A isso se adiciona a complexidade das relações entre memória e história, e ambas com um pouco de verdade. Realidade mascarada pelas aparências, Zico Rosado um coronel, dono de uma usina açucareira e destilaria de cachaça, na cidade fictícia de Bole-bole, é o símbolo da ambição que acumula, extrai o que está fora da esfera social e preserva dentro, no espaço particular. Desse modo as formigas o representam simbolicamente posto que transitam entre os dois mundos, o terreno e o subterrâneo. O terreno é o mesmo da esfera social; o subterrâneo, o

espaço particular de Zico Rosado, com suas acumulações. As imposições colocadas pelo poder, pelo capitalismo, são materializadas na narrativa em que as formigas saem pelo nariz.

A circulação das formigas é a expressão do poder transmitido de um homem para outro. Contudo, a face grotesca do corpo é predominante e se opõe pelas descrições de excesso/miséria, força/fraqueza, riqueza/pobreza, latifundiários/sem terras na relação do opressor com o oprimido.

É o lucro canavieiro que não se dispersa, mas regressa ao formigueiro no corpo do beneficiário pelos recursos de seu refino. É um corpo que carrega a circulação de vantagens, escondido sob o véu de bom homem representante da sociedade na política brasileira, o berço fundamental do colonizador brasileiro.

Zico Rosado é um homem sem limites, é a extrapolação às imposições sociais. É a própria ironização da política brasileira, expressa no capítulo cinco em uma conversa com seu afilhado Carlito.

**Carlito:** Padrinho você não pode deixar que mude o nome da cidade, nosso produto está associado ao nome, claro se a cidade virar... Deus me livre! A nossa cachaça vai continuar sendo campeã, mas ela vai perder o charme sabe, o pulso e a minha estratégia sempre foi elencar qualidade e tradição. Afinal de contas nossa Bole-bole está aí há cinquenta anos, não é pra qualquer um.

**Zico Rosado:** Bole-bole é o nome da minha cachaça e da minha cidade não vou deixar ninguém “saramandá” com o que é meu.

A ironia produz-se na tensão entre dois polos: o do sentido literal e o do sentido figurado. Cabe aqui uma ressalva sobre a ideia de literalidade. Sabemos, na filiação aos conceitos basilares da Análise do Discurso francesa, que não existe sentido literal. O sentido não reside “na palavra”, e sim é construído na ação dos sujeitos que participam da práxis discursiva. A formação dos sentidos depende, portanto, do que constitui esses sujeitos em termos de imaginário, ideologia, posicionamento e inscrição histórica, cultural e social.

Certamente, Dias Gomes recorre à paródia de situações políticas de um contexto de particularidade brasileira. Para construir suas personagens, usa da ironia e do exagero, recursos do teatro nos anos 70, que ele conhecia muito bem, para divertir os telespectadores e transmitir sua mensagem. As alusões presentes nas características da personagem Zico Rosado multiplicam-se, numa modalidade que resvala naquela comicidade carnavalesca da realidade, uma realidade menos óbvia, mas talvez mais verdadeira, que causa o riso quando revela a farsa e o ridículo que se ocultam sob tantas situações político-administrativas injustas.

Na abrangência e diversificação das formas e funções que o termo congrega, a ironia, examinada como a estrutura comunicativa que se relaciona com a sagacidade, tem lugar privilegiado ao longo da telenovela *Saramandaia*, quando se trata da religiosidade.

A literatura latina paródica ou semiparódica estava extremamente difundida. Possuímos uma qualidade considerável de manuscritos nos quais toda a ideologia oficial da igreja, todos seus ritos são descritos do ponto de vista cômico. O riso atinge as camadas mais altas do pensamento e do culto religioso. (BAKHTIN, 1999, p.12).

Segundo Bakhtin (1999), a carnavalização em um texto traz a representação paródica da igreja e da religião. Nota-se nas artimanhas de Zico Rosado, para que a cidade continue com o nome original Bole-bole, a forma carnavalesca. Juntamente com seu afilhado Carlito Prata, Zico Rosado se utiliza das práticas coronelistas para obter vitória no plebiscito. Para conseguir êxito, e convencer os Bolebolenses a votarem contra o projeto do vereador João Gibão, que altera o nome da cidade para Saramandaia, simulam um falso milagre do Santo Dias, padroeiro da cidade. Por meio de microfones escondidos, uma voz misteriosa pronuncia por duas vezes a palavra Bole-bole. Para legitimar o aparente milagre, Carlito fura o dedo com um alfinete e coloca uma gota de sangue no olho do santo.



Figura 34 - Momento em que o Santo falou e chorou lágrimas de sangue

Toda essa dramatização foi concretizada para não deixar dúvidas aos fiéis de Santo Dias, pois, se houve manifestação por parte do santo a favor do nome Bole-Bole é porque este não deve ser alterado. Nesse aspecto, a estratégia carnavalesca está visível na telenovela *Saramandaia*, já que a cena reproduz fenômenos da realidade política brasileira ao mostrar como são manipuladas a fé e a crença dos moradores de Bole-bole.

Dias Gomes constroi uma paródia das velhas oligarquias do nordeste brasileiro, habituadas a manipular a fé religiosa, fazendo crer que as mazelas da região não são resultado de políticas coronelistas que se beneficiam da ingenuidade, da miséria do povo e que exercem esse domínio no atendimento de seus próprios interesses e em detrimento das necessidades das massas populares, mas sim, de uma maldição milenar que envolve santos e padroeiros.

Para Bakhtin (1999), o princípio cômico que reside nos ritos do carnaval, liberta-os de qualquer dogmatismo religioso, do misticismo, da piedade. Zico Rosado está liberto de qualquer crença religiosa, ao ponto de jogar com a fé dos habitantes de Bole-bole/Saramandaia.

O recurso das estruturas narrativas orais e populares e o maravilhoso é utilizado por Dias Gomes para falar da descontinuidade entre causa e efeito, também da desassociação entre real/irreal. Em outras palavras, o mundo da cidade de Bole-bole pode ser visto como invertido e desnaturalizado, já que a fantasia, o grotesco, o exagero e o insólito parecem acontecer de forma natural.

A fabulação do mundo de Zico Rosado é a do maniqueísmo. Sua narrativa aponta como o universo mágico amalgama-se à realidade numa perspectiva crítica, mas trata-se de uma realidade que tem atravessado o contexto histórico do Brasil, sem ser datada. Assim, a personagem torna-se marca social “identitária” em um grau máximo do poder capitalista.

Portanto a telenovela *Saramandaia* é uma narrativa atemporal, que alterna-se entre uma superfície e uma profundidade atingida pelo poder metafórico das imagens. O telespectador, ao olhar para Bole-bole, pode ver o espelho da sociedade brasileira. Ou seja, suas imagens mantêm a percepção da luz e da sombra, e faz do riso a superfície da tristeza, da lágrima velada.



### 3.3 Explosão à flor da pele

A telenovela *Saramandaia* é um verdadeiro inventário do realismo maravilhoso, que classifica e qualifica seus elementos. Dentre as terras e lugares maravilhosos, encontram-se Bole-bole/Saramandaia, os túmulos e especialmente a casa de Dona Redonda que tem o formato de um *cupcake*. Dentre os seres, temos lobisomem, homens e mulheres com particularidades físicas, animal imaginário como o unicórnio. Em meio a esses seres, o maravilhoso se caracteriza pela existência de fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que provocam nas personagens.

Todorov (2010, p. 63) explica o sentido do maravilhoso, sobre o qual além da curiosidade e de todas as emoções que as narrativas, contos, lendas provocam, a finalidade do maravilhoso é a exploração mais totalizante da realidade do nosso mundo.

Ao refletir sobre a particularidade de personagens criadas por Dias Gomes, percebemos o formato do gênero presente na narrativa. Vejamos a cena em que João Gibão tem um pressentimento de que Dona Redonda vai explodir se continuar comendo e não emagrecer.

**João Gibão:** Dona Redonda, a Sra. precisa se cuidar.

**Dona Redonda:** Eu me cuidar. Por quê?

**João Gibão:** Senão vai sair do controle.

**Dona Redonda:** O que está falando, Gibão? Eu não tenho paciência com você e você sabe disto.

**Seu Encolheu:** O que ele falou?

**Dona Redonda:** Ele está falando pra me cuidar, e eu não estou doente [...] Eu não vou me amofinar por causa das palavras dessa criatura deformada e defeituosa. Fiquei com fome novamente [...]

**João Gibão:** [...] Ou “desengorda” ou vai explodir [ ...]

A naturalização do maravilhoso está presente nas cenas que se refere à Evangelina (Dona Redonda), quando mostra sua voracidade diante da comida, ou quando João Gibão faz o prenúncio, que sua explosão está iminente. As jornadas da mulher mais pesada de Bole-bole/Saramandaia seguem as leis do maravilhoso, nasce uma flor no lugar onde ocorreu a explosão de fato, sem causar espanto ou desnaturalização ao seu apaixonado esposo Encolheu.

No caso do maravilhoso os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. (TODOROV, 2010, p.60).

Para Todorov (2010), o maravilhoso opõe-se ao estranho na medida em que o primeiro permanece sem explicação e supõe a existência do sobrenatural. A narrativa de Dona Redonda é inserida no campo do fantástico-maravilhoso, apresenta-se habitando o mundo real em que se encontram homens e mulheres comuns colocados subitamente em presença do inexplicável. Tudo se aproxima do absurdo ou pelo menos do improvável.

Para análise da personagem Dona Redonda, usamos a denominação “realismo maravilhoso” também apoiada na definição de Irlemar Chiampi (2008) que aborda tais narrativas como:

Elaborações discursivas que visam desconstruir as oposições afiançadas pela tradição narrativa (fantástica e realista). Em ambas elaborações patenteia-se o projeto do realismo maravilhoso de abolir as polaridades convencionais (narrador/narratário, razão/sem razão, respectivamente), de modo a configurar uma imagem do mundo livre de contradições e antagonismos.(CHIAMPI, 2008, p. 89).

É possível reconhecer os elementos do realismo maravilhoso em quase todo drama de *Saramandaia*. É evidente, que não se origina propriamente das leis da natureza tais como são conhecidas. No máximo podemos dizer que são acontecimentos estranhos, coincidências insólitas.

O maravilhoso compreende, segundo Irlemar Chiampi (2008), uma ausência do princípio de causalidade que outorga aos acontecimentos extraordinários, às personagens sobrenaturais, aos espaços imaginários e ao tempo fictício uma legitimidade *a priori*. Admite-se, por antecedência, a existência de leis e regras que fogem à opinião corrente do que deva ser a "normalidade" à qual a natureza e o mundo se submetem.

Na seguinte cena do capítulo onze, Bia e eu pai Encolheu levam sua mãe à farmácia para se pesar. E Dona Redonda fica triste ao ver seu peso; 249,800Kg.

**Bia:** Seu Cazuzza, eu ouvi dizer que o Sr. comprou uma balança nova. É verdade?

**Cazuzza:** Digital e aguenta até 300 kg.

**Bia:** A gente podia experimentar né mãe.

**Dona Redonda:** Ah, imagine...

**Seu Encolheu:** Não, o que? Sua mãe, ela pesa o quanto vale, o resto é balela.

**Bia:** Pai! Mas o que custa, a gente tá aqui mesmo.

**Seu Encolheu:** Dondinha, esses números pra mim são pura poesia, viu.

**Bia:** Oh mãe! Você precisa fazer alguma coisa.

**Dona Redonda:** Você está certa minha filha, a balança antiga pesava 250 kg redondinhos, emagreci 200g. Ai! Está dando pra perceber, meu amor? Eu tô definhada.

**Seu Encolheu:** Não, não pensa assim. Nós vamos recuperar esses 200g. Viu, viu, gostosa! Você é gostosa.

Dona Redonda se entristece por haver perdido 200g, na variação de uma balança para outra. Ao dizer que está “definhada” traz o exagero, apresentando um caráter hiperbólico à cena que leva ao riso.

O caráter hiperbólico da imagem, na tradução para a linguagem televisiva, tem no corpo tanto seu suporte de representação de significações, quanto o limite da potencialização de seus sentidos. De outra forma, só o corpo é capaz de expressar os sentidos/significados do mundo, ao mesmo tempo em que somente o corpo é capaz de estabelecer o quanto esses sentidos podem ser intensificados. Da mesma maneira Bakhtin ressalta que,

O hiperbolismo das imagens materiais e corporais (principalmente o comer e o beber) é ainda mais acentuado, em comparação com Rabelais. A lógica interna de todos esses exageros é, como Rabelais, a lógica do crescimento, da fecundidade, da superabundância. Todas as imagens mostram o mesmo ‘baixo’ que devora e procria. (BAKHTIN, 1999, p. 55).

*Saramandaia* apresenta imagens hiperbólicas do esbanjamento, do consumo, e, em relação à personagem Dona Redonda, extrapola o limite, explode. O fato de ser obesa não causa espanto, embora cause certo desconforto. Entretanto a explosão dela é algo que está fora da compreensão humana.



Figura 35 - Dona Redonda

Dona Redonda transgride as normas, os padrões impostos pela sociedade, em que a beleza feminina e sua sensualidade estão somente no corpo

magro e esbelto. São suas exageradas proporções que afrontam uma sociedade controladora. Simbolicamente, o corpo de Dona Redonda, em sua aparência grotesca, arrisca cobrir/descobrir/redescobrir o corpo coletivo reprimido pelas experiências com os regimes ditatoriais. Ou seja, com tantas proibições, para ela, comer era uma maneira de burlar o estatuto da normalidade.

Segundo Chiampi (2008, p.147), “o distanciamento sócio-histórico no maravilhoso não quer dizer que algum setor da realidade não possa comparecer nele de forma simbólica. Trata-se da simbolização dos conflitos e tensões do inconsciente, num sentido antropológico.” Neste caso, a imagem de Evangelina extrapola o padrão esperado para a época. Por exemplo, ela é aceita e amada pelo seu Encolheu, que a vê como “gostosa” e a trata com excessivo carinho. Esse tratamento não condiz com o comportamento masculino da sociedade patriarcal. O tamanho dela é desproporcional à altura do marido, que é menor e submisso à esposa. Essa característica também aponta a imagem de Dona Redonda como uma transgressão da concepção de real. Esta concepção causa um efeito estético na produção da telenovela *Saramandaia*.

Comuns à narrativa fantástica, as metamorfoses são elementos significativos na construção da história que tem esse fundo. Nas cenas do capítulo 48, após a explosão de Dona Redonda, nasce uma flor que exala seu perfume. Com o passar do tempo, cresce tanto que fica tão grande como aquela que a gerou.

**Encolheu:** Delegado Petronílio! Bom dia! aconteceu alguma coisa?

**Delegado Petronílio:** Seu Encolheu, o Sr. precisa ver, aconteceu um fenômeno fenomenal.

**Bia:** E esse fenômeno tem haver com nossa família?

Delegado Petronílio: [...] É melhor vocês botarem apressamento e virem comigo, por favor.

**Encolheu:** Meu Deus! Não vão me dizer que minha Dondinha “desexplodiu”!

**Delegado Petronílio:** Seu Encolheu, Bia, vejam com seus próprios olhos.

**Bia:** Como é que pode? De noite não tinha nada aqui.

**Delegado Petronílio:** Pois é Bia! Brotou da noite pro dia e cresceu “deverasmente” rápido. Ouvi dizer que a gordura de gente é bom fertilizante, mas desse jeito é um “exageramento”.

**Encolheu:** Meu Santo Dias! Que lindes de flor!

**Bia:** Tem o perfume doce. Parece o perfume que a mamãe usava, não é mesmo, paizinho?

**Encolheu:** Era a fragrância favorita da minha Dondinha, “mebriante”. Minha Dondinha cresceu e apareceu em forma de formosura de flor. E eu, vou cuidar de você, meu amorzinho.

Seu encolheu não aceita que cortem a flor, pois acredita na metamorfose de Dona Redonda: “*É a manifestação da Dondinha revivida em flor... o que importa é que a Dondinha voltou pra mim...*” ( *Capítulo, 50*). Este é um caso de

“naturalização do irreal”, termo cunhado por Irlemar Chiampi (2008) para descrever o maravilhoso. Seu Encolheu estranha os moradores de Bole-bole quererem cortar a flor



Figura 36 - Seu Encolheu cuidando de sua Dondinha Flor

Seu Encolheu é atingido na praça por um raio, no momento em que cuida da flor nascida no lugar onde Dona Redonda explodiu. O viúvo fica eufórico e estarecido diante da flor, que após uma descarga elétrica ficou ainda maior. Se o maravilhoso implica a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários na narrativa, o que acontece com Dona Redonda está nesse terreno.

A explosão de Dona Redonda trata-se de uma metalinguagem. É a representação do ser humano incompleto, em busca da identidade perdida. Evidencia a insignificância do indivíduo na imensidão do espaço. Diante da magnitude do universo, a grandeza humana se desfaz. É a simbologia, que Dias Gomes usou para mostrar a brutalidade de que o homem, mesmo “civilizado”, é capaz. E que o ser humano, tal como existe, é considerado insuficiente, falho, destituído de dignidade e respeito.

### 3.4 Alegoria: desvendamento no voo profético de João Gibão

A narrativa de *Saramandaia* causa encantamento no público pela maneira como apresenta os múltiplos aspectos da imaginação popular e como desmonta as estratégias de poder dominante. É uma telenovela que, sobretudo, permite uma reflexão crítica e humorada das mitologias que estruturam o imaginário social, particularmente nas pequenas cidades do Brasil.

No viés da literatura, como construtora do imaginário a partir de um contexto histórico-social, coloca-se a importância dos sentidos. Dias Gomes recorre

a algumas figuras emblemáticas da literatura fantástica para criar as personagens de sua obra.

Há um desdobramento em *Saramandaia*, que ao mesmo tempo se unifica num emaranhado de representações simbólicas, formando um imaginário rico, diversificado e também específico. Nele se inclui os chavões, as crenças, o comportamento, a política e os estilos de vida.

Através da representação alegórica, o autor cria uma atmosfera de confusão e fantasia em que os fragmentos do real se reagrupam para formar um sentido de profunda crítica à repressão militar. O autor organiza, no seu microcosmo cênico, a imagem do mundo paradoxal. Não é sem razão que muitas de suas personagens são abstrações, recriações simbólicas, figuras metafóricas.

Assim, as figuras da virgem e do lobisomem, das beatas e das prostitutas, dos heróis e vilões constituem um tipo de alegoria do Brasil, em que estão presentes os elementos mitológicos, os tons das moralidades e da estética que estruturam o sistema de pensamento, a linguagem, as falas e ações coletivas, que definem os modos socioculturais. Em suma, alegoricamente, a telenovela *Saramandaia* traduz o hibridismo cultural em que se inscrevem as imagens do país tradicional e as ideologias de um Brasil moderno.

Em *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, Hansen (2006) define a origem da palavra alegoria como grega, cujo significado, *grosso modo*, traduzido para o português, seria a junção de “outro” mais “falar”. Segundo o estudioso, a alegoria diz b para significar a. Para a Retórica, a alegoria é “modalidade da elocução, ornamento do discurso” (HANSEN, 2006, p.7). Em *Dicionário de Termos Literários*, Massaud Moisés (2004, p. 14) define alegoria como “discurso acerca de uma coisa para fazer compreender outra”.

Escolhemos, dentre as personagens de *Saramandaia*, João Gibão para mostrar que elas trazem no corpo a força alegórica das políticas de repressão. João Evangelista, conhecido como João Gibão por usar um gibão para esconder sua corcunda, desde o seu nascimento tem o contato com o insólito. Tudo o que diz respeito a ele transcorria numa velocidade além do natural. Existia uma urgência para que houvesse modificações na vida dos habitantes de Bole-bole e João Evangelista sabia que essa era a sua missão, por isso, o seu tempo era tão diferente dos Bolebolenses. Contudo é um jovem que guarda um segredo, compartilhado somente com Leocádia, sua mãe: “um par de asas”.



Figura 37 - Leocádia se preparando para cortar as asas de Gibão

Como no evangelho \_ João Batista é o mensageiro precursor, aquele que veio para preparar o povo de Israel para a vinda do Messias \_\_, João Gibão profetiza, que um novo tempo para Bole-bole está próximo.

**Leocádia:** *(entra no quarto)* \_ João!

**João Gibão:** Tive um sonho, sonhei que a cidade deve mudar o nome para Saramandaia.

**Leocádia:** O que significa Saramandaia?

**João Gibão:** Pra cada pessoa pode ser uma coisa diferente, mas pra mim é o começo de um novo tempo, mãe.

Quando Deus enviou João Batista, a nação de Israel achava-se em estado de excitação e descontentamento como consequência da tirania e extorsão por parte de Roma. João Batista tinha a incumbência de denunciar a corrupção e repreender os pecados dominantes. De forma semelhante, João Gibão é vereador e tem a incumbência de denunciar a corrupção e repreender os crimes políticos dos dominantes.

Bole-bole não está diferente de Israel do início do Cristianismo. As condições sócio-políticas dos Bolebolenses encontra-se em rápido declínio. Com a centralização de poder por parte de um prefeito/coronel, as normas do executivo são violadas. O poder executivo torna-se mais corrupto. A cobiça às riquezas, ao luxo, propaga-se gradualmente, enquanto que os prazeres sensuais, banquetes e bebidas causam degeneração física e espiritual, insensibiliza alguns habitantes Bolebolenses.

O trabalho assumido por João Gibão é quase impossível de ser realizado por um vereador na década de 1970, período em que os militares governam o Brasil. A Ditadura caracteriza-se pela falta de democracia, supressão de direitos constitucionais, censura, perseguição política aos que eram contra o regime militar.

A organização da tessitura de *Saramandaia* está espelhado em um contexto socio-político brasileiro da nossa realidade. Por meio de metáforas, o autor demonstra uma significação exteriormente completa da difícil situação em que se encontra uma cidade em meio à tempestade política. No entanto, sua narrativa denuncia fatos plausíveis sobre a corrupção que perpassa os órgãos públicos do Brasil. Tais coincidências causam no telespectador sentimentos e emoções de impotência diante dos desmandos e da própria situação que se encontrava o país. De acordo com Todorov (2010), há um grau de abrandamento da alegoria que se encontra na narrativa em que o leitor hesita entre a interpretação alegórica e a leitura literal. “E que nada no texto indica o sentido alegórico, contudo, este sentido permanece possível” (p. 76).

A alegoria permanece e transforma o objeto, trazendo em si a tensão insolúvel da realidade moderna, do novo tecnológico e do tradicional mítico. O realismo maravilhoso não abandona o real; ao contrário, o mantém como referência, mas a ele acrescenta a potência do extraordinário. Em *Saramandaia*, Dias Gomes, não diverge da natureza, mas com ela, o realismo maravilhoso aparece em oposição ao social e à política estabelecida pelo poder do Estado autoritário. É em sua falta de coerência aparente, que, em contraposição, a realidade se impõe à lucidez do telespectador.

A alegoria pode facilitar a expressão. Como pensaram retores antigos: segundo eles, concretiza abstrações, tornando-as mais “fáceis”, e, ao mesmo tempo, indica o próprio procedimento, impedindo que o leitor seja literal. (HANSEN, 2006, p. 37).

O enredo de *Saramandaia* é passível de ser entendido como “maravilhoso”, um homem que tem asas. Assim, Gibão situa-se em um contexto sócio-político que permite ao telespectador vê-lo, simultaneamente, como designação concreta e a significação metafórica. Ou seja, ao mesmo tempo em que é visto como vereador e alguém que procura repreender o autoritarismo dos governantes, pode também ser visto como uma alegoria do bem, um anjo, por isso suas asas. Refere-se a uma nova forma de fazer política e a politização de novos temas. Neste sentido a telenovela *Saramandaia* é o Brasil alegorizado.



Frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamenta um discurso próprio, ao analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado na alegoria. (HANSEN, 2006, p. 09).

A alegoria, no entanto, não se apresenta apenas na caracterização de uma personagem, mas em todos os espaços que envolvem uma condição; a banalização do comportamento social ou o prolongamento das relações capitalistas da cultura, no lazer e na sexualidade, a burocratização da sociedade, e a massificação ou homogeneização da vida social. João Gibão é a descentralização da política, representa o estado periférico daquele que está à margem dos direitos e do reconhecimento coletivo.

O voo de João Gibão, a princípio, assemelha-se a um desenho animado ou a um filme para crianças. Entretanto, mais que um simples divertimento infantil, “o voo” propõe um mergulho em questões profundas que revelam formas cruéis de dominação, a que um povo pode ser submetido. O voo representa o sentido literal da liberdade, revelando o sonho da população brasileira em tempos do Regime Militar. Igualmente, no século XXI, ainda é desejada por aqueles que lutam por uma gestão pública mais justa.

Sobre o espaço ficcional, *Saramandaia* oscila entre a imposição e a liberdade. Ao herói cabe a tarefa de recuperar o equilíbrio perdido, mesmo que para isso tenha de lutar contra as forças hostis da sociedade. Ele estará sempre ao lado do “bem” e contra o “mal”; da ordem e contra a desordem.



Figura 38 - Voo de liberdade de João Gibão

A última cena é marcada por uma chuva torrencial, pois há anos que não chovia na cidade de Saramandaia. A chuva simboliza a fertilidade, a purificação, na medida em que representa o símbolo das influências terrestres que renovam as vidas na terra relacionada ao sêmen divino. A chuva está associada ao elemento água que simboliza a força, a pureza, a cura por meio de seu poder sagrado.

Em *Saramandaia*, no que Todorov (2010) define como sentido alegórico é claramente notável a significação da chuva/água. O autor não nos diz que se trata de uma alegoria da fertilidade, dos novos tempos, porém, para o nordestino do sertão, a chegada da chuva é sempre recebida como um milagre, que resulta a abundância. Aqui no caso, marca a prosperidade, de modo similar, uma fonte de revigoração que evidencia vindouras condições agradáveis, assim como as nuvens de chuva asseguram a água necessária para que as safras se desenvolvam.

Dias Gomes constroi uma alegoria seguindo os preceitos retóricos da invenção, da disposição e da elocução, além dos lugares comuns, recorrentes na construção da literatura. O teledramaturgo considera um discurso simples, que está por trás do discurso alegórico. Pensa também na transposição de significado próprio para o figurado e nas regras de clareza, na brevidade, sem esquecer-se da conveniência que envolve as regras próprias do gênero televisivo.

Por fim, podemos dizer que Dias Gomes obtém humor mesmo em assuntos sérios e importantes para a sociedade, por meio do recurso alegórico, e mostra que este componente pode ser suficiente como recurso lúdico destinado ao telespectador. E este interpreta a telenovela por si só, sem depender de uma moral pronta no desfecho do enredo.

## Considerações finais

A televisão revolucionou, influenciou comportamentos, marcou décadas. Hoje é um dos meios de comunicação com grande poder de persuasão e importância no mundo. No Brasil, a televisão virou um fenômeno desde sua primeira transmissão em 1950.

Apesar da presença em quase todas as casas brasileiras, em sua origem a televisão significou um artigo de luxo, destinado às classes mais prósperas. A amplitude de seu consumo pelas sociedades, possível à totalidade das classes sociais no mundo, e por ser um eficiente meio de divulgação de informações e ideologias, dita regras e lança tendências por mais de sessenta anos.

Na atualidade a televisão atingiu um alto nível de desenvolvimento tecnológico, porém, vem sendo alterado por novas formas de se “produzir TV” no país, principalmente quando se trata de entretenimento como as telenovelas.

Pode-se dizer que a telenovela é um componente que projeta no público a fantasia e o imaginário. Sua linguagem é simples, descontraída, clara, possibilita ao telespectador acompanhá-la sem menor esforço de entendimento. O ritmo é frenético, baseia-se na ação, por isso a telenovela é uma narrativa dinâmica.

Com uma narrativa dinâmica, *Saramandaia* de Dias Gomes é um caso emblemático de construção tanto nos moldes do realismo mágico e do realismo maravilhoso, quanto seu remake nos moldes pré-revolução digital, ainda que extremamente elaborada, em época de intensa experimentação nas novas redes sociais.

*Saramandaia* narra dois mundos diferentes: Bole-bole/Saramandaia; velho/novo; tradicional/mudança. No entanto, sua proposta sugere unir conceitos, visões de mundos distintos, identidades, ideologias, linguagens, gêneros e formatos, modos de produzir imagens variadas. E nesse deslocamento, em uma dinâmica de juntar o igual e o diferente é que se realiza como uma obra singular e ao mesmo tempo universal no cenário transmidiático.

A apropriação estética das palavras foi imprescindível para o autor na criação da telenovela *Saramandaia*, ao buscar no cotidiano brasileiro uma valorização artística à sua produção, o que define Renato Ortiz de “definitivo abraço ao gênero” (ORTIZ, 1998, p.88). No séc. XXI, a fabulação de Dias

Gomes, representada em forma de teledramaturgia, faz um novo marco, chega aos receptores através da internet.

Dias Gomes soube de forma poética levar para a telenovela *Saramandaia* o modo de vida, a fala e o jeito de pensar do Brasil rural, arcaico, interiorano, que, mesmo depois de urbanizar e de sua conseqüente metropolização, continua representando o povo brasileiro.

O autor levou para a televisão a voz do povo sofrido do interior do Brasil, e de sua singularidade o fez universal. Quando se produz arte, pintura, música, literatura, seja ela qual for, clássica ou contemporânea, o artista não registra suas próprias lembranças. Pois, no momento que o artista faz sua arte, ela deixa de ser sua e passa a fazer parte de um mundo externo. Como as obras literárias, a telenovela não é diferente, a cada momento em que são vistas e revistas, cria-se um mundo mágico de imaginação, contudo, ela se presta também à elevação da cultura popular.

Assim, a telenovela é pensada como uma arte específica; para existir ela deve transcender a realidade, integrando-a ao universo literário a uma linguagem criativa. Logo, pressupõe que a televisão encontra-se também a serviço da literatura.

Para chegar a esse ponto, nesta pesquisa, foi necessário enfrentar uma discussão mais geral sobre o próprio conceito de telenovela, de discurso ficcional de TV, de transmidiação. Com isso, procuramos apontar como propriedades definidoras (do fenômeno) da telenovela podem ser compatíveis com características históricas da literatura.

Neste trabalho, selecionamos algumas cenas que demonstrassem a forma como Dias Gomes recorre à intertextualidade na composição de seus protagonistas. No entendimento dessa questão, a relação do autor com a literatura e o uso de recursos como ironia, sarcasmo, metáfora, alegoria não podem ser colocados de lado, pois expressam as imagens da tradição e da modernidade.

No processo que, segundo Compagnon (1996), pode ser comparado ao de cortar e colar, tanto Dias Gomes quanto Ricardo Linhares tratam as situações com ironia e encanto ao mesmo tempo. Constatamos que não escapa à telenovela um tom de humor, para chamar a atenção do público sobre determinadas questões sociais, sem a intenção de propagar mensagens. Até porque ambos se utilizam constantemente da comicidade quando mostra o trágico.

Cabe ressaltar que *Saramandaia* encaixa-se na definição de realismo mágico por ser uma criação estética, uma obra que parte da realidade para uma situação insólita, mágica. Para isso, os autores constroem personagens verossímeis com aspectos que vão do grotesco ao risível. Utilizam-se de recursos comuns como figuras de linguagem, a exemplo da hipérbole e a deformação da realidade até o ponto do grotesco.

## Bibliografia

ARANGUREN, Fernando; BUSTAMANTE, Boris. *Colômbia: violência, entretenimento e espetáculo audiovisual*. In: LOPES, Maria Immacolta Vassallo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco. (Orgs.). *Memória social e ficção televisiva em países Ibero-Americanos*: Anuário Obitel, 2013. Porto Alegre: Sulina, 2013.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. In: *A poética clássica/ Aristóteles, Horácio, Longino*; introdução por Roberto de Oliveira; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12ª ed. São Paulo: Cultrix: 2005.

BACCEGA, Maria Aparecida. *História e Arte: Reflexões sobre a literatura angolana*. São Paulo: Revista USP, Dossiê Brasil/África, nº 18, 1993.

\_\_\_\_\_. *Narrativa ficcional de televisão: encontro com os temas sociais*. São Paulo: Revista Comunicação & Educação, 2003.

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 11ª edição, São Paulo: HUCITEC, 2004.

------. *O problema do texto*. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

------. *Questões de estilística no ensino da língua*. Tradução: Sheila Grillo e Ekaterinavólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2013.

------. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora FornoniBernadini e equipe de tradução. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi. São Paulo/ Brasília: Hucitec/ Edunb, 1999.

BALOGH, Anna Maria, *O discurso ficcional na TV: Sedução e sonhos em doses homeopáticas*. São Paulo: Edusp, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução: Maria João C. Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BORELLI, Sílvia H. Simões; RAMOS, José M. Ortiz. *A telenovela diária*. In: *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. Migrações narrativas em multiplataformas telenovelas *Ti-ti-ti* e *Passione*. In: LOPES, Maria Immacolta Vassallo de. (Org.). *Ficção Televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. *A personagem do romance*. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

CHIAMPI, Irleamar, *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CHKCLOVSKI, V. *Teoria da literatura: A arte como Procedimento; formalistas russos / EINKHENBAUM at att*. Trad. Ana Maria R, Filopouski. Porto Alegre: Globo. 1978.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

FARIA, Maria C. Brandão; FILHO, Francisco M. Salve Jorge\_ estratégias de pré-lançamento em espaço institucional e postais na web. In: LOPES, Maria Immacolta

Vassallo de. (Org.). *Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

FECHINE, Yvana. Como pensar os conteúdos transmídias na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo. In: LOPES, Maria Immacolta Vassallo de. (Org.). *Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

FERRARI, Pollyana. *A força da mídia social: interface e linguagem jornalística no ambiente digital*. São Paulo: Estação das letras e cores, 2014.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Figuras*. Tradução: Ivonne Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOMES, Renato Cordeiro. *Matrizes culturais e formatos industriais \_ Uma série brasileira de televisão*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Cultura das Mídias", do XV Encontro da Compós, na Unesp, Bauru, SP, em junho de 2006.

GOMES, Alfredo Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

\_\_\_\_\_. *Telenovela Saramandaia*. Rio de Janeiro: TV Globo, 1976.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Unicamp, 2006.

JACKS, Nilda; RONSINI, Veneza. Telenovela em múltiplas telas: da circulação ao consumo. In: LOPES, Maria Immacolta Vassallo de; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. (Orgs.). *Ficção Televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais*. Porto Alegre: Sulina, 2011.



JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Tradução: Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Tradução: Lúcia Helena F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEMOS, André; LÉVY, Pierre. *O futuro da internet: em direção a uma ciberdemocracia*. São Paulo: Paulus, 2010.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

\_\_\_\_\_. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.

LINHARES, Ricardo. *Telenovela Saramandaia*. Rio de Janeiro: TV Globo, 2013.

LOPES, Maria Immacolta Vassallo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco Gómez. Síntese comparativa dos países, Obitel em 2009. In: LOPES, Maria Immacolta Vassallo de; GÓMEZ Guillermo Orozco. (Orgs.). *Convergências e transmidiação da ficção televisiva*: Anuário Obitel, 2010. São Paulo: Globo, 2010.

LOPES, Maria Immacolta Vassallo de; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. *Ficção Televisiva transmidiática*: Temas sociais em redes sociais e comunidades virtuais de fãs. In: LOPES, Maria Immacolta Vassallo de (Org.). *Ficção Televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

\_\_\_\_\_. Brasil: Caminhos da ficção entre velhos e novos meios. In: LOPES, Maria Immacolta Vassallo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco (Orgs.). *Qualidade na ficção televisiva e participação transmidiática das audiências*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2011.

\_\_\_\_\_. Brasil: a “nova classe média” e as redes sociais potencializam a ficção televisiva. In: \_\_\_\_\_ (Orgs.). *Transnacionalização da ficção televisiva nos países Ibero-Americanos*: Anuário Obitel, 2012. Porto Alegre: Sulina, 2012.

MEYER, Michel. *Linguagem e literatura*. Lisboa: Usus Editora, 1994.

MATTELART, Michèle; MATTELART, Armand. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. Tradução: Suzana Calazans. São Paulo, Editora brasiliense, 1998.

MOISES, Massaud. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. *A multidimensionalidade do espaço-tempo na telenovela A favorita: entre a ambiguidade e os destempos*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, 2009.

NASCIMENTO, M<sup>a</sup> Teresinha Martins do. *Contraponto literário*. Goiânia: PUC-GO: Kelps. 2011.

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético: Filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1986.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: Princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2012.

ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade: a França no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *A evolução histórica da telenovela*. In: *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

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

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 2007.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa, tomo III*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

ROSENFELD, Anatol. *Literatura e personagem*. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SANTO, Agostinho. *Confissões: Livro VII, X e XI*. Tradução: Arnaldo do Espírito Santo / João Bento / M<sup>a</sup> Cristina Castro-Maia de Sousa Pimentel. Covilhã: Lusosofia\_press, 2008.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. *Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira*. São Paulo: Summus, 2004.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica no século XX*. Tradução: Wilma Freitas R. de Carvalho. São Paulo: Bertrand Brasil, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

**ANEXOS**

## ANEXOS

### **Sinopse da Telenovela *Saramandaia*<sup>14</sup>**

Autoria: Dias Gomes

Direção: Walter Avancine, Roberto Talma e Gonzaga Blota

Período de exibição: 03/05/1976 a 30/12/1976

Horário: 22 horas

Número de capítulos: 160

### **Trama Principal**

Os habitantes do fictício vilarejo de Bole-bole estão mobilizados em torno de um plebiscito para a troca do nome da pequena cidade para Saramandaia. Duas facções promovem uma intensa campanha. O coronel Zico Rosado lidera os “tradicionalistas”, usando justificativas históricas para a conservação do nome original. Os “mudancistas”, liderados pelo coronel Tenório Tavares, têm o apoio do vereador João Gibão, autor do projeto: eles alegam vergonha do nome Bole-bole.

Inspirado no realismo fantástico, Dias Gomes apresentou um painel de personagens exóticos para, por meio da ficção, abordar questões políticas, culturais e socioeconômicas, transformando a cidade fictícia da novela em um microcosmo do Brasil. Seus personagens naturalmente agem dentro de um clima surreal. O coronel Zico Rosado põe formigas pelo nariz; Dona Redonda explode de tanto comer; a sensual Marcina provoca queimaduras com o calor do corpo; o professor Aristóbulo se transforma em lobisomem nas noites de quinta-feira. Além disso, sob a aparente corcunda, o pacato João Gibão esconde um par de asas.

No primeiro capítulo da novela, durante uma discussão sobre a mudança do nome da cidade, Seu Cazuzza literalmente vê seu coração parar na boca. Ele consegue engoli-lo de volta, mas é dado como morto, o povo acha que ele não o engoliu direito. Sua morte é usada contra e a favor do projeto de mudança. Como ele próprio era contra a substituição do nome Bole-bole, os tradicionalistas logo passam a considerá-lo como o primeiro mártir de sua causa, dizendo que morrerá de “indignação cardíaca”. O defunto, porém, volta à vida durante seu cortejo fúnebre.

---

<sup>14</sup> Disponível em: <http://tv.globo.com/novelas/saramandaia/> visitado em: 10 de agosto de 2015.

Interesses políticos e econômicos estão por trás da discussão sobre a mudança do nome da cidade. O coronel Tenório Tavares defende a troca, pois pretende lançar no mercado a cachaça Saramandaia, nome que faz questão de registrar antes mesmo da realização do plebiscito. A bebida será concorrente da cachaça Bole-bole, produzida por seu inimigo, Zico Rosado, defensor ferrenho da manutenção do nome da cidade. A briga, extensiva partidária de um e outro, reflete a disputa política entre os dois coronéis, que agem através de meios lícitos e ilícitos para se manter no poder.

No capítulo 13, são apurados os votos do plebiscito, que dá vitória ao nome Saramandaia, em uma disputa apertada. Os tradicionalistas tentam impedir a mudança, e pedem ao professor Aristóbulo para entrar com um mandado de segurança para anular o plebiscito, mas alguns meses depois, o resultado é homologado. Como vários acontecimentos trágicos se sucedem – a explosão de Dona Redonda, uma seca interminável e a morte do filho do prefeito –, o povo é induzido a atribuir o azar à troca do nome da cidade, levando Zico Rosado a se aproveitar da fé popular para tentar fazer com que Saramandaia volte a ser Bole-bole. Mas seu novo nome é mantido.

### **Tramas Paralelas**

João Gibão e Marcina são apaixonados, mas ele se esquivava da moça para não revelar-lhe que tem asas, levando-a a acreditar que não é amada por ele. Ela, por sua vez, também tem suas esquisitices: volta e meia é acometida por uma febre muito alta que a deixa com o corpo em brasa, não raro provocando queimaduras em quem a toca. Até seu lençol carrega a marca do calor. Dr. Rochinha receita-lhe casamento como cura. Diante da frieza de João, que evita uma maior aproximação para que ela não descubra suas asas, Marcina passa a provocar-lhe ciúmes. Os dois terminam o namoro, e ela se aproxima do delegado Petronílio. Seus pais logo querem vê-la casada com o rapaz que, não está disposto a romper seu voto de castidade. Não suportando ficar distante de sua amada, João a pede em casamento, e o pai da noiva, Seu Cazuzza, embora um “tradicionalista”, acaba aceitando. Somente na lua de mel, Marcina descobre o segredo de João, e acaba revelando-o para sua mãe, Maria Aparadeira.

Durante uma discussão com o genro, que questiona a veracidade do suposto milagre ocorrido com a imagem de Santo Onofre, a beata Maria Aparadeira

conta seu segredo para toda a cidade. Logo Saramandaia é invadida por jornalistas e cientistas, o comércio da cidade lucra então com a história. João Gibão vira alvo da curiosidade mundial e é chamado para depor, num interrogatório comandado por Homão, falso agente do governo, que o intima a colaborar com a apuração da verdade: “O senhor sabia que ter asas era muito perigoso. Porque não é normal. Não é comum, não está dentro das normas, foge ao padrão estabelecido. Um homem, como nós entendemos que deve ser um homem respeitável, um exemplo de cidadão, não tem asas”. Uma clara referência de Dias Gomes aos métodos aplicados na ditadura e à repressão imposta pelo governo militar.

Cansado de tanta perturbação, João se esconde em sua loja. Carlito arma uma emboscada e invade o local com seus capangas. Firmino atira em João e, em defesa, o vereador revida, acertando Carlito, que fica gravemente ferido. Dr. Rochinha salva sua vida. João é preso, Marcina grávida se desespera. Em seguida, ele tem seu mandato de vereador cassado pela Câmara. Os vereadores argumentam que nem o regimento interno nem a lei eleitoral preveem um vereador com asas, e que isso pode ser coisa do demônio. O livre pensar dos acontecimentos favorecem Zico Rosado, que encabeça uma passeata contra João e tenta reverter a troca de nome da cidade.

Com a ajuda de Marcina, Leocádia e Zélia, João Gibão consegue fugir da delegacia e esconder-se em um local afastado. Ele e Marcina planejam deixar a cidade, mas Carlito descobre o esconderijo e manda os jagunços armarem um cerco contra o ex-vereador. João, que há tempos não aparava mais as asas, decide voar. Começa a chover em Saramandaia, após meses de estiagem. O voo de João Gibão foi a forma encontrada pelo autor para falar de liberdade em meio à repressão do regime militar brasileiro.

## Vocabulário Saramandês

Neologismo	Significados
<b>Acauteltórios</b>	Precauções
<b>Acusatórios</b>	Acusações
<b>Admirância</b>	Admiração
<b>Afontismo</b>	Afronta
<b>Agoramente</b>	Agora
<b>Aindamente</b>	Ainda
<b>Aliasmente</b>	Aliás
<b>Amiguismo</b>	Amizade
<b>Amolativos</b>	Cheio de amolações
<b>Anelar o dedo</b>	Casar
<b>Antesmente</b>	Antes do momento que se fala
<b>Aparemento</b>	Corte das asas de João Gibão
<b>Apenasmente</b>	Apenas
<b>Apertamento</b>	Aperto
<b>Apetitento</b>	Apetitoso
<b>Apressamento</b>	Pressa
<b>Aqueecimento</b>	Aquecimento
<b>Articulamento</b>	Articulação
<b>Artimanhosa</b>	Que faz artimanhas
<b>Assuntamento</b>	Assunto
<b>Assunto resersovo</b>	Assunto reservado, segredo
<b>Assustamento</b>	Susto
<b>Aventurança</b>	Aventura
<b>Avistamento</b>	Compromisso, encontro
<b>Bastantemente</b>	Bastante
<b>Bem-querência</b>	Bem querer
<b>Bobagice</b>	Bobagem
<b>Bobice</b>	Bobagem
<b>Bodas de pratismo</b>	Bodas de prata
<b>Bolebolense</b>	Natural da cidade de Bole-bole
<b>Bom-caratista</b>	Bom caráter
<b>Brotojismo</b>	Alergia
<b>Bulinice</b>	Bullying
<b>Cabeça-durista</b>	Cabeça dura
<b>Calunice</b>	Calúnia
<b>Caluniento</b>	Caluniador
<b>Calunismo</b>	Prática de calúnias
<b>Certeza certa</b>	Certeza
<b>Cheirume</b>	Cheiro



<b>Chuvismo</b>	Tempo de chuva
<b>Cismamento</b>	Cisma
<b>Cismancia</b>	Cisma
<b>Confabulância</b>	Confabulação
<b>Congressamento</b>	Confraternização
<b>Conversório</b>	Conversa
<b>Corcovado</b>	O que tem corcova nas costas
<b>Corvovento</b>	O que tem corcova nas costas
<b>Cordalismo vocal</b>	As cordas vocais
<b>Corruptismo</b>	Condição de corrupto
<b>Cortesismo</b>	Cortesia
<b>Crapulista</b>	Crápula
<b>Cuequismo</b>	Intimidade
<b>Culpismo</b>	Culpa
<b>Culto bole-bole</b>	Evento na igreja, somente com bolebolenses
<b>Curiosidade compulsória</b>	Curiosidade sem controle
<b>Curiosismo</b>	Curiosidade
<b>Deceptude</b>	Decepção
<b>Decisório</b>	Decisão
<b>Demagogismo plebiscitário</b>	Discurso de quem não concorda do Zico Rosado
<b>Democratismo</b>	Excesso de democracia
<b>Dasabusada</b>	Abusada
<b>Desachar a memória</b>	Esquecer
<b>Dasaforenta</b>	Desaforada
<b>Dasaforismo</b>	Prática de desaforo
<b>Dasapetrechada</b>	Sem comida, sem equipamento
<b>Desassanhada</b>	Assanhada
<b>Dessassuntado</b>	Atrevido
<b>Desatormentado</b>	Atormentado
<b>Desavergonhenta</b>	Sem vergonha
<b>Desbocamento difamatório</b>	Discussões ofensivas
<b>Descomparecer</b>	Não comparecer
<b>Descompetência</b>	Competência
<b>Desconcordar</b>	Discordar
<b>Desculpismo esfarrapado</b>	Desculpas sem credibilidade
<b>Deseducação</b>	Falta de educação
<b>Desengodar</b>	Emagrecer
<b>Desexplodir</b>	Voltar a se o que era antes de explodir
<b>Desfechar</b>	Abrir
<b>Desfundada</b>	Oposto de fundada
<b>Desfuntamento</b>	O mesmo que voltar da morte, ressuscitar

<b>Desganhar</b>	Perder
<b>Desgovernacia bulinatória</b>	Governo corrupto
<b>Desinfeliz</b>	Infeliz
<b>Deslembrar</b>	Esquecer
<b>Desmemoriamento</b>	Perder a memória
<b>Desmiolento</b>	Desmiolado
<b>Desmorrer</b>	Ressuscitar
<b>Desmorrimento</b>	Ressuscitar
<b>Desmudar</b>	Mudar de novo
<b>Desnamorar</b>	Terminar o namoro
<b>Desonestidade</b>	Desonestidade
<b>Desperdiçamento</b>	Desperdício
<b>Despescoçada</b>	Pescoço quebrado, separado do corpo
<b>Desprovar</b>	Provar o contrário
<b>Desrespeitosamente</b>	Desrespeito
<b>Destrambelhice</b>	As visões de João Gibão
<b>Desviolência</b>	Sem violência
<b>Desvivamento</b>	Morte
<b>Desviver</b>	Morrer
<b>Devesramente</b>	Deveras
<b>Dialoguismo</b>	Diálogo
<b>Diantemente</b>	De agora em diante
<b>Diferencices</b>	Diferenças
<b>Dificultada</b>	O contrário de facilitada
<b>Dignitude</b>	Dignidade
<b>Discursório</b>	Discurso
<b>Discutice</b>	Discussão
<b>Disético</b>	Sem ética
<b>Disputismo</b>	Disputa
<b>Divergenciamentos</b>	Divergências
<b>Docismo</b>	Grande quantidade de doces
<b>Emboramente</b>	Embora
<b>Emergenciamento</b>	Emergência
<b>Encachacista</b>	Quem bebe cachaça
<b>Encimadumurista</b>	Os indecisos, em cima do muro
<b>Enormentemente</b>	Extramente enorme
<b>Esfriente</b>	Fria
<b>Esperneações</b>	As caminhadas noturnas de Aristóbulo
<b>Estrangulação</b>	Estrangulamento
<b>Exagerância</b>	Exagero
<b>Exagerismo</b>	Excesso de exagero
<b>Explicatório</b>	Explicação
<b>Facadismo</b>	Morte por facada

<b>Fachadismo</b>	Comportamento de fachada, falso
<b>Fedorume</b>	Fedor
<b>Felicitosa</b>	Cheia de felicidades
<b>Fofoguismo</b>	Atividade dos fofoqueiros
<b>Foguismo</b>	Excitação
<b>Formigação</b>	Ação das formigas de Zico Rosado
<b>Fracassismo</b>	Fracasso
<b>Gentilismo</b>	Gentileza
<b>Heregista</b>	Herege
<b>Hipocrisismo</b>	Hipócrita
<b>Honestitude</b>	Honestidade
<b>Igrejista</b>	Que frequenta a Igreja
<b>Imorrível</b>	Qualidade do Cazuza
<b>Inconccorrível</b>	Sem concorrência
<b>Indignação cardíaca</b>	Causa da morte de Cazuza
<b>Inescrupulento</b>	Sem escrúpulos
<b>Ingratidade</b>	Ingratidão
<b>Inquérito doméstico</b>	Investigação sobre as fugas de Marcina
<b>Jeito foguento</b>	Jeito fogosa de Marcina
<b>Jeito sonseiro</b>	Jeito sonso
<b>Labutice</b>	Labuta, trabalho
<b>Lambisguenta</b>	Lambisgoia
<b>Lembranças beijatórias</b>	Lembranças de beijos
<b>Liquidação casamentória</b>	Oferecimento da filha em casamento
<b>Lobisomice</b>	Condição de lobisomem
<b>Magricento</b>	Magricelo, muito magro
<b>Maldosismo</b>	Maldade
<b>Maldosista</b>	Maldoso
<b>Manguacista</b>	Aquele que ingere álcool
<b>Manifestança</b>	Manifestação
<b>Mau-caratista</b>	Mau caráter
<b>Menasmente</b>	Menos
<b>Mentirice</b>	Mentira
<b>Merecedência</b>	Merecimento
<b>Merecedente</b>	Merecedor
<b>Mesmamente</b>	Mesmo
<b>Mexericância</b>	Mexerico
<b>Mexeriquenta</b>	Mexeriqueira
<b>Microbismo</b>	Presença de micróbios
<b>Mocitude</b>	Mocidade
<b>Monstro deformista</b>	Como Dona Redonda se dirige a João Gibão
<b>Mudancistas</b>	Aqueles que querem mudanças em Bole-bole
<b>Mulher facilitada</b>	Como Risoleta é chamada por Aparadeira

<b>Mutretice</b>	Mutreta
<b>Namoração</b>	Namoro
<b>Nersosura</b>	Nervosismo
<b>Neutridge</b>	Pessoa neutra na política
<b>Novidadeira</b>	Cheia de novidade
<b>Observância</b>	Observação
<b>Orgulhentio</b>	Cheio de orgulho
<b>Ossismo metereológico</b>	Dom de Encolheu em prever o clima pelos ossos
<b>Palavrisimo</b>	Manter a palavra
<b>Passadismo</b>	Passado
<b>Patrulhismo</b>	Patrulhamento
<b>Pacadismo</b>	Pecado
<b>Peculiarismo</b>	Peculiaridade
<b>Perdoagem</b>	Sessão de perdões
<b>Pernear</b>	Ato de andar
<b>Perneação</b>	Andar pela cidade
<b>Perneamento</b>	Ato de andar
<b>Pinimbice</b>	Implicância
<b>Pipocar</b>	Explodir
<b>Politiquice</b>	Politicagem
<b>Prafrentemente</b>	Futuro
<b>Pratrasmente</b>	Passado
<b>Preconceito capilar</b>	Recusa em atender mulheres na barbearia
<b>Providenciamento</b>	Providências
<b>Qualificativa</b>	Pessoas que tem qualidades
<b>Quaificativos</b>	Qualidades
<b>Quartamente</b>	Em quarto lugar
<b>Querência</b>	Querer
<b>Refrescamento</b>	Acalmar
<b>Reputação bolebolica</b>	Boa imagem dos bolebolenses
<b>Reservismo</b>	Qualidade de quem é reservado
<b>Respeitamento</b>	Respeito
<b>Responsabilidade</b>	Responsabilidade
<b>Risoletista juramentada</b>	Quem é a favor de Risoleta
<b>Safadista</b>	As moças da pensão de Risoleta
<b>Saguismo</b>	Derramamento de sangue
<b>Saramandar</b>	Mudar a ordem das coisas
<b>Saramandense</b>	Realizado por saramandistas
<b>Saramandista</b>	Morador de Saramandaia
<b>Segredância</b>	Segredo
<b>Segredismo</b>	Segredo
<b>Segundamente</b>	Em segundo lugar

<b>Sinalismo</b>	Sinal
<b>Solicitude</b>	Solicitação
<b>Somentemente</b>	Somente
<b>Sujeirice</b>	Sujeira
<b>Sujice</b>	Sujeira
<b>Talqualmente</b>	Igualmente
<b>Terceiramente</b>	Em terceiro lugar
<b>Tomar um decisório</b>	Decidir
<b>Topetice</b>	Conselho de Gibão à Dona Redonda
<b>Trancafiamento</b>	Preso
<b>Transnoitação ambulante</b>	Relativo às caminhas de Aristóbulo à noite
<b>Trauletada</b>	Cacetada
<b>Treschapada</b>	Surpresa
<b>Tresconvidado</b>	Convidado três vezes
<b>Tristismo</b>	Tristeza
<b>Tristura</b>	Tristeza
<b>Verduramento</b>	Alimentação com verduras
<b>Vergonhismo facial</b>	Vergonha na cara
<b>Vingancismo</b>	Vingança
<b>Visionarismo</b>	Qualidade de visionário
<b>Visionices</b>	Visões