



O ETHOS DISCURSIVO DO FANTÁSTICO E DO POLÍTICO NA TELENVELA *SARAMANDAIA* (2013)

THE DISCURSIVE ETHOS OF FANTASY AND POLITICS IN THE TELENVELA *SARAMANDAIA* (2013)

Allan Johnnatha Sampaio de Paula*

Universidade Estadual do Ceará – UECE

<https://orcid.org/0000-0001-7255-6540>

allanjohnnatha@gmail.com

Manoel Carlos Fonseca de Alencar**

Universidade Estadual do Ceará – UECE

<https://orcid.org/0000-0003-0159-7649>

manoel.carlos@uece.br

RESUMO: Este artigo pretende analisar a telenovela brasileira *Saramandaia* (2013), seus elementos narrativos que se referem a fantasia na trama e a dimensão política da produção, em conexão com o contexto da telenovela: as jornadas de junho de 2013 no Brasil. Fazemos uso da Análise do Discurso a partir de Dominique Maingueneau (2006) e seus conceitos de *ethos discursivo* e *cenografia*, focando no roteiro da trama. Concluímos que a produção se constitui de diversos *ethos* discursivos: o *ethos* de intolerância, do medo e da resistência e mudança.

PALAVRAS-CHAVE: *Saramandaia*; fantasia; política; *ethos* discursivo.

ABSTRACT: This paper aims to analyze the Brazilian telenovela *Saramandaia* (2013), its narrative elements that refer to fantasy in the story, and the political dimension, in connection with the context of the telenovela: the 2013 June movements in Brazil. We used the Discourse Analysis from

* Mestrando em História e Letras pela FECLESC/UECE. Pesquisa nas áreas de Literatura Especulativa (Fantasia, Ficção Científica e Distopia), Literatura Cearense e de Língua Inglesa, bem como História Contemporânea do século XIX à atualidade, História do Brasil e do Ceará. Também trabalha com pesquisas envolvendo Áudio Visual: Cinema e Televisão, Estética e Moda, Educação e Relações Étnico-raciais. Ex-bolsista (PIBIC/CNPq) na área de Educação e ex-bolsista do Programa Residência Pedagógica (CAPES). Integrante do grupo de estudos de literatura produzida por mulheres intitulado Filhas de Avalon. É professor de inglês no Centro de Ensino FISK - Quixadá e professor voluntário de História na Rede de Educação Popular Emancipa - Núcleo do Sertão Central do Ceará.

** Professor Adjunto do curso de História da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (UECE) e membro permanente do Mestrado Interdisciplinar em História e Letras (MIHL), na linha de pesquisa Memórias e Historicidade.

Dominique Maingueneau's theory and his concepts of discursive ethos and scenography, focusing on the story's screenplay. The production consists of several discursive etheos: the ethos of intolerance, the ethos of fear, and the ethos of resistance and change.

KEYWORD: *Saramandaia*; fantasy; politics; discursive ethos.

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende discutir a dimensão da fantasia na telenovela *Saramandaia* (2013) como recurso estilístico de crítica social e política no contexto nacional de produção e exibição da obra. Nos referenciamos na Análise do Discurso proposta por Dominique Maingueneau (2006). A divisão de nosso trabalho aqui desenvolvido se dará em três partes. Primeiramente, apresentaremos o contexto de produção e enredo da telenovela *Saramandaia* (2013), como ela se relaciona com sua primeira versão, veiculada em 1976, e a linguagem do popular e do maravilhoso. Seguidamente, iremos discutir sobre os conceitos de *ethos* discursivo e cenografia com base na análise de discurso pensada por Maingueneau. Por último, trataremos da análise de determinadas cenas da telenovela baseadas nos conceitos de *ethos* discursivo e cenografia em Maingueneau.

O *REMAKE* DA TELENVELA SARAMANDAIA (2013)

Lançada em 2013 como terceiro *remake* da faixa das onze de telenovelas da Rede Globo, depois de *O Astro* (2011) e *Gabriela* (2012), *Saramandaia* veio com a proposta de reformular a linguagem do mágico maravilhoso utilizado em sua primeira versão produzida e exibida em 1976. Em sua versão original, a trama escrita por Dias Gomes foi exibida durante o governo Geisel e sofreu inúmeros cortes, principalmente por sua linguagem metafórica e tomada de alegorias ao cenário político ditatorial do Brasil. Essa era a tática usada por Dias Gomes para despistar e dificultar o trabalho dos censores, o que dava margem para que o diretor utilizasse a mesma cena censurada, repetindo nos capítulos posteriores, na tentativa de que fosse liberada. Os censores, sem muitos critérios para censurar as cenas, diante da linguagem metafórica e tomada de simbolismos, eram driblados pela tática do autor.

A trama foi desenvolvida com base em um ambiente interiorano, recorrendo ao apelo popular de muitas personagens, como é o caso do professor Aristóbulo (Ary Fontoura), que virava lobisomem. Esse panorama insólito é reforçado pela relação natural

de convívio entre as personagens humanas e os fenômenos incomuns, sem grande hesitação ou estranhamento, crendo e se envolvendo com o fantástico. Essa característica é fundamentalmente marcante no chamado realismo maravilhoso (CHIAMPI, 2015), fenômeno literário que ganhou repercussão global com o livro *Cem anos de solidão* (1968), de Gabriel Garcia Marques. Nesse “boom”¹, destacaram-se no gênero outros escritores latino-americanos, como Isabel Allende, Juan Rulfo, Julio Cortázar etc. Esse fenômeno literário latino-americano encontrou representantes brasileiros que acabaram não tendo um reconhecimento tão significativo como outros nomes do nosso cânone nacional, dentre eles J.J. Veiga e Murilo Rubião. Foi nas telas de televisão que esse gênero literário ganhou fama no Brasil, principalmente pelas telenovelas escritas pelo dramaturgo Dias Gomes.

Engajado no Partido Comunista por muitos anos, Dias Gomes foi um dos vários artistas que foram contratados pela Rede Globo nas décadas de 1960 e 1970 para formar um novo quadro de profissionais que seriam responsáveis pela reestruturação da emissora. Essa reestruturação era parte de um processo modernizador das próprias telecomunicações no Brasil, estimuladas pelo governo militar, que pretendia construir a imagem de um país alinhado aos trilhos da modernidade e do progresso tecnológico (REIS FILHO, 2014).

Em sua versão mais recente, *Saramandaia* revitaliza a linguagem do mágico maravilhoso na teledramaturgia nacional, que não assumia caráter proeminente nas telas desde a década de 1990, com os folhetins de Aguinaldo Silva, com quem Dias Gomes já havia trabalhado anteriormente. No *remake* da trama de 2013, seu escritor, Ricardo Linhares, que tinha trabalhado com Aguinaldo Silva em diversas produções como *Pedra sobre pedra* (1992), *Fera Ferida* (1993-1994) e *A Indomada* (1997), assume o realismo maravilhoso a partir de um olhar contemporâneo, interligando o caráter sobrenatural dos personagens a uma vivência com celulares e tablets, além de uma aura política que se interconectou com a efervescência das jornadas de 2013 no Brasil. As manifestações de junho daquele ano foram o prelúdio de uma profunda crise política, social e institucional no Brasil que se escalonaria no país nos anos seguintes.

¹ O chamado *boom* literário latino americano foi um termo cunhado e consolidado pela crítica estadunidense e europeia para designar as frequentes e bem sucedidas obras literárias lançadas por autores latino americanos entre as décadas de 1940 e 1970, em sua grande maioria, de narrativa relacionada ao fantástico e ao maravilhoso, que chamaram a atenção do público, se tornando *best-sellers* e criando uma rede de sociabilidades e correspondências entre os autores pertencentes a este fenômeno, principalmente na cidade de Paris, ocorrendo frequentes reuniões entre alguns desses intelectuais, não sendo, no entanto, caracterizado como um movimento literário (COSTA, 2013). As obras concernentes ao *boom* trazem algumas características em comum, como a noção cíclica do tempo ou mesmo atemporal, eventos insólitos naturalizados na convivência das personagens, contundente crítica social aos regimes ditatoriais no Cone Sul das Américas, dentre outros pontos.

As manifestações de junho, como ficaram conhecidas, não tinham palanque nem liderança, foram convocadas pelas redes sociais, eram formadas por vários movimentos que se organizavam de maneira autônoma e apartidária e ocupavam as ruas em grandes ondas de protesto. Foi um evento de curta duração, mas trouxe novidades importantes. Revelaram o descompasso entre o governo, o sistema político e as ruas, exigiram o avanço de políticas sociais especialmente nas áreas de educação e saúde, melhorias nos serviços básicos, denunciaram de forma muito ruidosa a corrupção presente na máquina do Estado, e confirmaram o espaço público como o lugar privilegiado de participação direta do cidadão. Mas, sobretudo, as manifestações de junho deixaram claro que o tempo da redemocratização do país havia terminado [...]. (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 505-506)

Nesse sentido, o enredo de *Saramandaia* se reconfigurou, deixando a crítica ao coronelismo e a falta de liberdade de expressão dos tempos da ditadura de lado para assumir um olhar mais sensível sobre as pautas de diversidade e inclusão social, sintomáticas das próprias manifestações de 2013. A trama gira em torno de João Gibão, interpretado por Juca de Oliveira em sua primeira versão e Sergio Guizé no *remake*. O personagem possui asas, mas tem medo de mostrá-las às pessoas, com medo da rejeição e repressão, por isso veste um gibão que cobre sua corcunda com asas. Também possui o dom de prever o futuro por meio dos sonhos. Gibão sonhou que a cidade de Bole-bole deve mudar seu nome para Saramandaia e, sendo vereador, abre uma proposta de plebiscito para mudança de nome da cidade. O fato acaba gerando conflitos geracionais, políticos e econômicos entre os personagens.

As duas versões do personagem representam simbologias diferentes. Em 1976, Gibão era a personificação do revolucionário, aquele que almeja a mudança pela raiz, simbolizada pelo próprio nome do lugar. A disputa pelo nome de Bole-Bole ou Saramandaia representa as mudanças e permanências na sociabilidade da cidade. A ação de João Gibão de manter-se quieto com suas asas, faz dele um personagem reprimido pela falta de liberdade de expressão. No *remake* de 2013, o personagem ganha uma nova roupagem, pautada na chamada política da diferença (ROCHA; ALVES, 2015)², trazendo para o mote do enredo os ideais de igualdade e diversidade inclusiva. O conflito gerado pela campanha em prol da mudança do nome da cidade move os enredos das duas versões, mas ambas antenadas com contextos e propósitos distintos: se em 1976, a Rede Globo tentava se modernizar lançando em sua grade uma trama de enredo experimental como *Saramandaia*, que contrastava com a maioria dos folhetins românticos produzidos até hoje,

² A política da diferença diz respeito a percepção do estudioso Charles Taylor quanto as políticas de inserção do que se considera diferente no âmbito geral de convivência. O autor acredita que o caminho democrático seja a saída viável para tais realizações e autoidentificação dos sujeitos marginalizados como integrantes da sociedade.

em 2013, o *remake* da telenovela se conecta as pautas de globalização, diversidade e corrupção, aliando-se a um novo panorama de um Brasil com uma democracia prematura e, a partir daquele ano de 2013, em conflitos cada vez mais aparentes a partir do contexto das manifestações de junho.

PROCEDIMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS: ANÁLISE DO DISCURSO EM DOMINIQUE MAINGUENEAU

Para compreendermos os delineamentos adolescidos no roteiro de *Saramandaia*, é importante que explanemos sobre essa obra de ficção como um conjunto de ideias e propósitos que são desenvolvidos com base em enlaces discursivos. Dessa forma, os discursos se desenvolvem como uma rede de contatos e ações que cada sujeito faz do mundo e o compartilha com as pessoas, demarcando um período histórico, um ponto de atuação e suas impressões sobre a própria vivência.

Esse panorama nos dá uma amostra dos estudos de Maingueneau sobre os dispositivos enunciativo-discursivos voltados a Literatura. “É possível uma aproximação entre enunciação e literatura, uma vez que a enunciação se vincula à noção discursiva e, portanto, aí se estabelecem e se entrelaçam a linguística e a literatura” (FREITAS E SERENA, 2014, p 67). Para pensarmos tal relação, é necessário compreendermos, segundo Maingueneau, que o texto literário não é uma composição isolada, mas interconectada com valores e enunciados que representam posicionamentos. “No caso do discurso literário, a verdadeira leitura está em associar e construir sentidos na interação com o contexto histórico-social, observando as intenções, opiniões e ideias dos autores” (FREITAS E SERENA, 2014, p 69). Tais percepções serão remanejadas para o espaço do audiovisual, de maneira a compor uma análise de caráter descritivo e qualitativo da matéria imagético discursiva aqui exposta como *locus* de estudo: o roteiro do *remake* da telenovela *Saramandaia*.

Para tanto, pensemos sobre a importância e composição dos enunciados como estruturas interligadas que juntas conduzem uma cadeia discursiva local e temporalmente disposta.

A enunciação, ato produtor do enunciado, é constituída por meio de diversas formações discursivas e ideológicas no discurso, como as condições de produção, quais sejam: tempo, lugar, relações sociais, as intenções, os sujeitos que, juntos, revelam a enunciação como uma interação dinâmica. (FREITAS E SERENA, 2014, p 68)

Nesse sentido, a obra literária, como produto que perpassa o filtro do olhar de seu autor localizado em um tempo e espaço também remonta a determinados enunciados que

devem ser analisados sob o prisma diacrônico da história e referenciada no que lhe antecedeu. Uma “obra literária não é algo independente e solitária, mas o resultado de um diálogo e/ou a relação com outras obras e com os mais diversos gêneros do discurso” (FREITAS E SERENA, 2014, p 72). Para tanto, Maingueneau compreende que as obras literárias devem ser vistas como dispositivos comunicacionais, de interação e construção de sentidos com seu contexto, além de serem compreendidas dentro de sua própria estrutura de criação enquanto produção de discurso.

[...] ao partir da *situação de comunicação*, considera-se o processo de comunicação, de certo modo, ‘do exterior’, de um ponto de vista sociológico. Em contrapartida, quando se fala de *cena de enunciação*, considera-se esse processo ‘do interior’, mediante a situação que a fala pretende definir. (MAINGUENEAU, 2006, p. 250)

Maingueneau, assim, desenvolve os conceitos de cenas de enunciação, que podem ser *englobantes*, quando o interlocutor capta o que de maneira generalizante ele costuma entender. Dá-se o exemplo de um folheto. Sem lê-lo, você, caro leitor, presume se o discurso será político partidário, religioso, mercadológico, dentre outros contextos; como também, a cena de enunciação pode ser *genérica*, quando se busca um espaço estável de enunciação entre vários gêneros e públicos. Em muitos casos, as enunciações se compõem apenas dessas cenas, mas também pode haver uma terceira via de composição enunciativo-discursiva de uma cena: a *cenografia*, conceito que iremos empregar aqui. Para tanto, é necessário sabermos que não estamos apenas nos orientando por um processo teórico-metodológico, mas por uma estrutura em si do discurso literário desenvolvida por Maingueneau. Assim: “[...] a cenografia não é um ‘procedimento’, o quadro contingente de uma ‘mensagem’ que se poderia ‘transmitir’ de diversas maneiras; ela forma unidade com a obra a que sustenta e que a sustenta (MAINGUENEAU, 2006, p. 253). Dessa forma, a ideia de cenografia pode ser entendida como a composição de um espaço de vivência a partir da enunciação, constituída contextualmente em seu tempo histórico e interação entre os sujeitos. São “espaços” que se compõem quase como histórico-ideológicos dispostos enunciativamente.

Segundo Maingueneau (2006), a cenografia não é um simples alicerce, uma maneira de transmitir “conteúdos”, mas o centro em torno do qual gira a enunciação. Assim, se constrói, como afirma Freitas e Serena em referência a Maingueneau, uma cenografia, que:

[...] é construída pelo próprio texto e não diz respeito a um espaço físico, como se o enunciador pertencesse a um ambiente “emoldurado”, mas, sim, a um espaço que é validado por meio da própria enunciação. A cenografia implica um processo de enlaçamento paradoxal entre as cenas, ou seja, a fala supõe uma situação de enunciação que é validada à medida que a própria enunciação se consolida. (FREITAS E SERENA, 2014, p 74)

Dessa maneira, o discurso dos personagens consolida seus espaços de vivência e a simbologia que expressam, constituindo mensagens emitidas e recebidas e construindo a cena de interação desses indivíduos.

Com a composição da cenografia, podemos construir o circuito em que se desenvolve o tom e o direcionamento dos enunciados, chegando então, ao conceito de *ethos discursivo*. Contudo, esse conceito não foi integralmente pensando por Maingueneau. O autor apropria-se dos estudos aristotélicos para construir sua ideia. O *ethos* incide em desencadear uma boa impressão sobre o modo como se desenvolve e se compõe o discurso e, dessa maneira, garantir a confiança do auditório. Assim, o *ethos* é concebido como uma ideia originada de composições analíticas sobre a Retórica³ e o discurso.

A diferença de visão do enunciador (aquele que emite a enunciação), o co-enunciador (aquele que também emite enunciados distintos ou iguais ao enunciador) e o enunciatário (aquele que recebe a enunciação) pode causar uma disparidade de visões e expressões. A interlocução entre os sujeitos é diversa e por essa razão, o que percebemos como impressão do que ouvimos e expressamos pode não condizer com aquilo que foi emitido junto a sua intenção. Nesse processo, temos uma diferença entre aquilo que se pensa expressar, o que é expresso e o que é percebido, recebido, refletido e retransmitido. É a partir da dimensão discursiva do *ethos* que concebemos as relações em comum analisadas num processo de enunciação. Os significados, as trocas, as ações e reações compõem o *ethos* discursivo de uma obra.

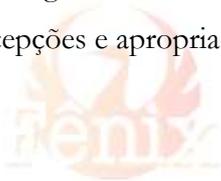
Ethos é uma noção discursiva; é construída por meio do discurso, em vez de ser uma “imagem” do locutor exterior à fala; o ethos está intrinsecamente ligado a um processo interativo de influência sobre o outro; o ethos é uma noção intrinsecamente híbrida (sociodiscursiva), um comportamento socialmente avaliado que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, ela mesma integra uma dada conjuntura sóciohistórica. (MAINGUENEAU, 2006, p. 269)

³ Retórica é um termo de origem grega e quer dizer arte ou técnica do bem falar. Para Aristóteles, que escreveu três tomos sobre retórica, as dimensões dos gêneros retóricos dividem-se em três: político ou deliberativo (que procura persuadir ou dissuadir), judicial (que acusa ou defende) e demonstrativo ou epidítico (que elogia ou censura).

Pensar o discurso inserido sob determinado contexto é de fundamental importância para que consigamos perceber as interações que se constroem com base no discurso dos personagens, conectados com os espaços onde os indivíduos se localizam e suas vivências, transformando-se em uma atmosfera heterogênea de vozes e opiniões, que carregam nesse processo diversas significações e mensagens. Toda a composição enunciativo-discursiva de um contexto sob égide de análise do que se concebe como *ethos* muito se assemelha a noção de *habitus*, conceito empregado por Pierre Bourdieu para indicar as dimensões de vivência, consumo, trocas e relações de uma determinada parcela da sociedade, um microcosmo de uma fração humana no mundo. Para Bourdieu, *habitus* pode ser entendido como um

[...] sistema de disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes. (BOURDIEU, 2015, p. 191)

Essa proporção do discurso diluída juntamente as vivências constrói a noção de heterogeneidade e que engloba os contextos de diversos discursos, suas percepções, recepções e apropriações.



www.revistafenix.pro.br

A sociedade comporta em seu seio, embora de uma maneira às vezes veladamente conflituosa, certo número de *habitus* ligados ao exercício discursivo de determinados lugares. É inviável dizer que o *ethos* se apresenta da mesma forma para todos os textos, vale lembrar que é característico e singular a cada gênero e tipo de discurso, o *ethos* é parte integrante da cena de enunciação e se mostra à proporção que todos os planos são avaliados num dado discurso, permitindo que o “auditório” construa a imagem discursiva do orador: *o ethos*. (MELO, 2018, p. 34)

Por esse viés, adaptamos as percepções de Maingueneau voltadas para as produções literárias e as direcionamos para o audiovisual, nesse caso para uma análise descritivo-qualitativa dos dispositivos enunciativo-discursivos do *remake* de *Saramandaia*, no que diz respeito a cenografia geral e específica de cenas e personagens, bem como o *ethos* discursivo que abrange a obra como um todo e determinadas dimensões discursivas da telenovela. Para tanto, coadunamos com Weber e Sousa, ao afirmarem:

A teledramaturgia interessa como objeto de estudo a vários campos de conhecimento. No caso da telenovela, pode-se dizer que é um objeto que causa estranhamento devido a sua extrema simplicidade (aparência) e complexidade (compreensão). Um objeto paradoxal. Se por um lado se mostra passível de enquadramentos nas categorias que explicam a literatura, o cinema, o rádio e o teatro, por outro, estas não são

suficientes, pois a telenovela é um produto serializado ficcional híbrido que transmuta a literatura, o cinema, o rádio e o teatro. (WEBER; SOUZA, 2009, p. 97)

Dessa maneira, pensaremos o elemento audiovisual e o roteiro de forma integrada, mas tendo como foco central, os dispositivos enunciativo-discursivos da trama enquanto processo de análise, percebendo as nuances da produção localizada em seu contexto espaço-temporal.

ANÁLISE DE CENAS DE *SARAMANDAIA*

O caráter generalizado e os pontos específicos que uma trama carrega são fundamentais para que possamos pensar sobre as visões e contextos distintos que um mesmo produto pode ter, dependendo do período, da metodologia, das pessoas envolvidas na produção e análise, dentre outros fatores. Esses “ângulos” que aqui empregaremos corporificam a análise do *locus* de pesquisa em torno da compreensão de múltiplas vozes, a polifonia. [...] entendemos então que a polifonia tem um valor fundamental para o estudo da obra, enquanto que a heterogeneidade particulariza um “personagem” por exemplo, mas dando conta de sua personalidade e complexidades existenciais (MELO, 2018, p. 29).

Tomando como ponto de partida essa visão, é necessária uma análise mais panorâmica de nosso objeto de pesquisa e em seguida, determinações mais particulares que partam da escolha de personagens e algumas cenas. Primeiramente, exploraremos uma tabela que constitui nossa análise geral sobre a trama no que diz respeito a cenografia e ao *ethos* discursivo da trama.

Tabela 01. Análise geral dos dispositivos enunciativo-discursivos do *remake* de Saramandaia.

Cenografia
O ambiente evidenciado em Saramandaia é de uma pacata cidade interiorana movida pelo comércio de cana-de-açúcar e principalmente, de cachaça. Com habitantes de estranhas habilidades e características, a cidade passa por um plebiscito para que o local troque o nome de Bole-Bole para Saramandaia, revelando uma teia de relações econômicas e políticas que descortinam atitudes e dependências das famílias elitizadas da região (os Vilar e os Rosado) com diversas pessoas interligadas a elas. Entre bolebolenses e saramandistas, temos uma tensão política motivada não apenas pela mudança

do nome da cidade, mas pela história violenta do lugar comandado pelos coronéis dessas famílias. O discurso empregado entre os saramandistas é sempre de otimismo e de punição para aqueles que causaram impactos negativos à cidade, como escândalos de corrupção. Entre os bole-bolenses, o discurso da tradição, de temor e raiva pelas mudanças é sempre presente. É também entre os bole-bolenses a forte presença de termos preconceituosos com aqueles que possuem habilidades insólitas, além de posturas quase que teatrais, assumindo um tipo de comportamento diante das pessoas, de caráter público, e incorporando outro no espaço privado de vivência.

Ethos discursivo

Uma dicotomia discursiva entre saramandistas e bole-bolenses incide sobre toda a história. Mediante as habilidades insólitas dos personagens, muitos deles são tratados de maneira preconceituosa, algo conferido pelos termos utilizados pelos bole-bolenses como “besta”, “anormal” e “aberração”. A vivência entre os personagens passa a ser friccionada pela campanha do plebiscito pela mudança do nome da cidade, causando conflitos entre eles. Dessa maneira temos:

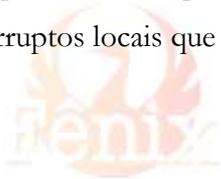
O Ethos da Intolerância: personagens que não desenvolvem diálogos amistosos quanto as escolhas políticas distintas das suas ou mediante a “diferencie” que o outro possui por conta de determinada habilidade ou característica insólita.

O Ethos do Medo: frequentemente os personagens apresentam seus temores, principalmente os bole-bolenses quanto a mudança do nome da cidade. O medo também parte da postura de personagens que se sentem acuados pelo preconceito de que são alvo, como é o caso do protagonista, João Gibão.

O Ethos de Resistência e Mudança: Atmosfera de vivência compartilhada pelos saramandistas e alguns bole-bolenses, também chamados de tradicionalistas, que remanejam seu discurso em nome da esperança em tempos melhores política e socialmente. Os discursos demarcados são explorados nas cenas de manifestações populares e nas atitudes individuais de determinados personagens, como será avaliado adiante.

Iremos discutir agora sobre as esferas de vivência que se constroem na novela através de suas cenas. Estivemos atentos não apenas ao discurso dos personagens, como também a composição das cores, disposição de objetos e personagens e a condução das tramas.

A dimensão enunciativo-discursiva aqui proposta nos remete a percepção política que a telenovela tem, não apenas com as manifestações de junho de 2013, como também o caráter social que vivenciamos mediante as desigualdades sociais brasileiras, o que nos impele a ampliar o contexto da *cenografia* do enredo aqui analisado. “O fenômeno da desigualdade é tão enraizado entre nós que se apresenta a partir de várias faces; a desigualdade econômica e de renda, a desigualdade de oportunidades, a desigualdade racial, a desigualdade regional, a desigualdade de gênero, a desigualdade de geração e a desigualdade social [...]” (SCHWARCZ, 2019, p. 126). Na trama as que mais se evidenciam são a desigualdade de oportunidades e de gerações, dadas as cenas de jovens libertários contra velhos políticos, caso de Zico Rosado (José Mayer), que almejam não perderem os privilégios e influência que possuem na região. A posição do personagem é esclarecida pelo seu próprio discurso em manter as tradições e raízes de sua família que fundaram Bole-Bole, sob a figura de Sarapião Rosado, nome frequentemente repetido por Zico. A busca por um “mito fundador” que legitima um discurso sobrevivente de séculos, evidencia uma ligação da dramatização da política da trama com a história do Brasil em longa duração: a fragmentação do poder colonial sob a figura dos coronéis e, conseqüentemente, dos líderes corruptos locais que mantêm influência sobre determinada região. Como afirma Schwarcz:



www.revistafenix.pro.br

A paisagem colonial foi tomada por grandes latifúndios monocultores, onde os senhores de terra tinham domínio absoluto e concentravam renda. A corrupção e o enraizamento de práticas patrimonialistas também não auxiliaram a prover o país de uma realidade mais inclusiva. Ao contrário, notabilizaram-se por dispor interesses privados acima dos públicos, privando os setores mais vulneráveis de nossa sociedade de benefícios que o setor público deveria proporcionar com maior equanimidade. (SCHWARCZ, 2019, p. 127)

Mesmo Ricardo Linhares escrito grande parte dos capítulos da novela antes das jornadas de junho, os períodos das manifestações de 2013 e de exibição da obra se entrelaçaram, ganhando *Saramandaia* um caráter político de agendamento, uma das várias abordagens de dramatização política analisadas por Weber e Souza (2009) e que se refere ao alinhamento de um fato político da telenovela com a contemporaneidade de exibição da trama. Como afirma Montuori após a extensão das manifestações pelo país até julho:

Com isso, nota-se que a estratégia de agendamento se incorpora à telenovela nos episódios posteriores, produzidos para obter sintonia com a realidade sociopolítica vivida pelo país, já que as manifestações sociais tornaram-se frequentes na trama. Na batalha por angariar votos para o plebiscito, a personagem Zélia (Leandra Leal) e o vereador João Gibão (Sérgio Guizé), líderes do movimento de mudança do nome da cidade,

promovem manifestações em vários episódios da novela. (MONTUORI, 2014, p. 96)

Essa abordagem sobre a dramatização da política em *Saramandaia* analisada por Montuori revela o caráter da trama em criar elos, pontes de identificação com quem assiste, dimensionando a política não apenas a fatos contemporâneos, mas sintomáticos na história do país. “Ao atuar na linha tênue entre ficção e realidade, os conteúdos das telenovelas operam na produção de signos, por vezes retirados do mundo empírico, para representar e produzir reconhecimento junto ao telespectador (MONTUORI, 2014, p. 98).

Ao mesmo tempo que se sintoniza com os problemas do Brasil, trazendo uma história ambientada em uma cidade interiorana e rural, tomada de personagens de atitudes insólitas e crenças em eventos sobrenaturais, *Saramandaia* também reconfigura a abordagem política do realismo maravilhoso nas suas abordagens literárias nas décadas de 1940 a 1970.

Na narrativa realista maravilhosa é marcante a multicausalidade, a transitoriedade de tempos, a autorreferencialidade, a disjunção dos contrários e o estranhamento que ocorre através dos neologismos que sustentam grande parte dos diálogos. Todas essas características assumem o propósito de contemplar a realidade *sui generis* da América Latina na qual convivem, em condições de igualdade o acontecimento histórico e o mito, a lenda e o milagre. E esses aspectos poderiam ganhar forma em eventos encantadores, estranhos, insólitos; em metáforas que revelavam uma riqueza imaginativa que muito inspirou a resistência tão característica e cara a esse povo diante dos fatos e acontecimentos muitas vezes absurdos. (ROCHA; ALVES, p. 69)

Partindo desse panorama, constituímos os ethos principais da telenovela *Saramandaia* que serão analisados adiante: o ethos da intolerância, o ethos do medo e o ethos de resistência e mudança.

O ETHOS DA INTOLERÂNCIA

No primeiro capítulo da nova versão de 2013, *Saramandaia* nos apresenta uma fotografia tomada de inúmeras cores, pessoas fantasiadas, tocando e dançando. Um grupo de rostos jovens cruza a cidade falando “Quem quiser que saia, Bole-Bole vai virar Saramandaia.” O evento é gravado e exibido simultaneamente na internet e acaba sendo visto por Estela (Laura Neiva) na sala de estar da sua casa. Seu avô, Zico Rosado se aproxima, avista todos aqueles jovens gritando palavras em nome de mudança e renovação e inicia uma conversa com sua neta:

Zico Rosado: Essa internet. Pena que não dá para colocar mordança nisso aí.

Estela: Você já proibiu o jornal, vô.

Zico Rosado: O jornal falava mal de mim. Eu fui lá, comprei e fechei. (LINHARES, 2013, Cap. 01, s/n).

A censura institucionalizada pelo governo no período do governo militar e que gerou problemas ao desenvolvimento de diversas tramas, como proibição de cenas, remanejamentos e reescritas de personagens, também atingiu Dias Gomes enquanto ele escrevia a primeira versão da novela. Nessa segunda versão, a censura se torna elemento narrativo na novela, desenvolvida a partir da desigualdade econômica e consequente disparidade social das personagens, o que proporcionou a Zico Rosado, empresário e ex-prefeito da cidade, o privilégio de fechar o jornal que o denunciava. Esse mesmo prisma também se desenvolve na fala de Dona Candinha (Fernanda Montenegro), mãe de Zico Rosado, que afirma sobre os inimigos dos Rosado: “Bons tempos que a gente resolvia essa problemática com puff (som de tiro)” (LINHARES, 2013, Cap. 06, s/n). Sua percepção atrelada ao coronelismo e uma visão pragmática das redes oligárquicas antes presentes na região remontam a um passado de vinganças e violência capitaneada pela figura dos coronéis ainda resguardado ao meio rural pelo estereótipo de uma terra sem lei e com o poder personificado na figura do coronel. Nesse sentido, o ethos de intolerância impresso na trama é apresentado ao telespectador sob o viés político e econômico.

Essa intolerância também se traveste de autoritarismo quando em determinado momento da novela, um dos capatazes de Zico Rosado chama várias pessoas para votarem a favor da permanência do nome Bole-Bole, comprando o voto delas com dinheiro. Nesse sentido, “a corrupção pública se prolonga nas práticas individuais que visam sempre ‘dar um jeitinho’, ‘quebrar um galho’, ‘fechar um olho.’” (SCHWARCZ, 2019, p. 122-123). A cenografia de ambas as cenas, revela um caráter de controle político por parte do personagem Zico Rosado a partir de suas condições político-econômicas, o que gera uma rede de dependências entre os sujeitos a partir das articulações do personagem.

Além desses episódios envolvendo a intolerância a partir do poder político de determinados personagens, *Saramandaia* também se revela, tal como foi relatado pelo autor, Ricardo Linhares (2013), pela percepção ao diferente, com o tratamento dos bole-bolenses com os saramandistas, tomado de falta de empatia e respeito.

Aparadeira (Ana Nogueira) e Dona Redonda (Vera Holtz) são duas personagens que ilustram isso muito bem. Focaremos nesse tópico na personagem de Maria Aparadeira. Quando questionada sobre a mudança do nome da cidade, Aparadeira afirma: “O nome que a gente nasce para viver é sagrado. A gente não mexe” (LINHARES, 2013, Cap. 01,

s/n). Sendo católica e tradicionalista, Aparadeira diviniza seu lugar de vivência, é um espaço inquebrantável de mudanças.

A partir do clima conflituoso que surge pela campanha dos saramandistas, as “diferencices” – neologismo usado na novela, dentre diversos outros – de muitos personagens são usadas como argumento *ad hominem* para destruir a imagem daqueles que os tradicionalistas consideram seus inimigos. A trama demonstra uma polaridade constante representada pelos insultos. A situação de Aparadeira se torna delicada quando Marcina (Chandelly Braz), sua filha, decide sair com João Gibão, seu namorado, e vão às dunas. Lá, Marcina finge se afogar em um lago para que João entre e a salve, tocando e apalpando seu corpo. Contudo, Gibão entra no lago e pelo fato de suas asas encharcarem na água, ele fica desesperado e ainda furioso quando descobre que Marcina fingia se afogar. Sem saber sobre a existência das asas de João, Marcina não entende a fúria dele, que a deixa sozinha nas dunas. A moça logo entra em uma grande crise e seu corpo aquece descontroladamente, alimentado pela falta de contato corporal com quem ela tanto desejava. Marcina chega em casa e se deita na cama pedindo ajuda a sua mãe. Logo, a cena é tomada de apreensão e desordem. Ninguém consegue controlar a temperatura de Marcina que queima os panos da cama por conta de seu corpo quase em combustão. Aparadeira se compõe de uma personagem preocupada e, ao mesmo tempo, furiosa com sua filha pelo seu relacionamento com João, pois segundo ela Gibão é o causador disso.

Marcina: Ai, mãe. Eu estou ardendo.

Aparadeira: Você vai arder no fogo do inferno. Você vai arder no fogo do inferno se continuar com esse roça-roça com o filho do demo, meu Deus do céu. Você não vê que o Gibão é o culpado de tudo? É o culpado de tudo que tá te acontecendo.

Marcina: Para, mãe!

Aparadeira: Você está assim por causa dele.

Marcina: Você sabe que sou assim desde que deixei de ser menina. Você sabe que sempre fui diferente.

Aparadeira: Não nasceu, não! Que filha minha não tem diferencice nenhuma! O que importa é encontrar alguém que te dê sossego, achar o homem certo.

(LINHARES, 2013, Cap. 18, s/n).

A posição de Aparadeira em não aceitar que sua filha tem uma “diferencice” reflete o caráter da política da diferença que a trama se propõe em sua nova versão. A telenovela Saramandaia anseia discutir sobre a convivência com as diferenças pela linguagem do realismo maravilhoso. O senso de pertencimento que Marcina sente enquanto diferente compõe uma posição distinta de sua mãe, que busca sempre a ordem e uniformidade do tecido social, símbolo da plenitude do que ela acredita. Assim, a

cenografia aqui exposta revela um caráter sexista por parte de Aparadeira em relação a sua filha a partir do ethos da intolerância aqui apresentado.

Aparadeira em outro momento, demonstra interesse de que sua filha Marcina se aproxime do professor bole-bolense Aristóbulo (Gabriel Braga Nunes) como provável pretendente. No entanto, o professor é afetado por sua “lobisomice”, o que faz com que ele se transforme em lobisomem nas noites de quinta para sexta-feira, gerando boatos do rapaz pelas pessoas da cidade. Aparadeira chega a afirmar que “não há problema ele ser lobisomem, desde que seja por debaixo dos panos (LINHARES, 2013, Cap. 26, s/n). A personagem reconfigura aqui o ethos da intolerância, tornando-se ironicamente, tolerante a partir da cenografia de condescendência com Aristóbulo, para que ele viva “por debaixo dos panos”, sem revelar o que é: um homem que guarda a natureza de lobisomem dentro de si. A política da diferença aqui, se configura pela normatização do caráter insólito de Aristóbulo, ao mesmo tempo que Aparadeira reconhece a diferença e a assume apenas em caráter privado.



[...] embora as representações da diferença possam causar algum constrangimento ou desconforto por parte das minorias, elas se tornam, por outro, um recurso importante que auxilia as pessoas a conhecerem e refletirem sobre os outros fora de seu contexto, e assim, construir novas formas de percepção das diferenças bem como alimentar novas perspectivas culturais. (ROCHA; ALVES, P. 77)

Assim, o que Aparadeira faz, a partir da cenografia aqui analisada, é a constituição de um ethos da tolerância, mas fragmentado, a nível privado e almejando potencializar uma autoimagem positiva, como também da filha a partir do matrimônio dela com um homem de respaldo e tradicionalista.

Em uma passagem curiosa, Aristóbulo conversa com sua mãe (Aracy Balabanian) sobre sua “lobisomice” e questionado por ela sobre sua postura em sempre se esconder, ele afirma: “Nós vivemos numa sociedade que não perdoa as diferenças. Eu sei que é uma sociedade hipócrita, mas é a única que temos” (LINHARES, 2013, Cap. 09, s/n). O personagem constitui um ethos de conformação diante da intolerância, traz um enunciado em que a cenografia se compõe de um espaço de adesão ao intolerante. Por todos os exemplos aqui dados, o ethos da intolerância se faz presente na obra de maneira constante e por prismas distintos.

O ETHOS DO MEDO

O ethos do medo é recorrente na trama, principalmente sob as figuras de João Gibão, Aristóbulo e Dona Redonda.

Gibão demonstra um medo aparente em sua própria expressão facial. Sempre que passa por situações de constrangimento a partir de dona Redonda, mas principalmente de Marcina, que o recrimina por sua atitude introspectiva e por não se abrir com ela, João demonstra profunda tristeza. Um bom exemplo disso se dá na crise incontrolável de aquecimento do corpo de Marcina relatado anteriormente. Na mesma situação em que ela fíngiu afogamento, João a deixou só nas dunas, chegou em casa e pediu que sua mãe (Renata Sorrah) fizesse imediatamente o que ela sempre fez com ele desde que Gibão era um menino: aparar suas asas. Importante dizer que também estaremos pensando aqui os modos de enunciação. “O termo modo de enunciação remete à “reflexão sobre a ‘voz’, a ‘oralidade’, o ‘ritmo’ de cada discurso” (FREITAS E SERENA, 2014, p 83). Na cena, o tom da voz de João é baixo. Ele pede que sua mãe corte o máximo possível das penas. A tentativa do personagem é tirar seu sofrimento reduzindo fisicamente o que ele considera o causador de sua aflição, no caso, suas asas. João irá mudar sua postura e fará das suas asas seu símbolo de (r)existência, o que será explorado mais adiante.

Aristóbulo, por sua vez, tem a preocupação em se demonstrar a todo momento um homem polido e culto, ao mesmo tempo que nas madrugadas de quinta para sexta, liberta uma força dentro de si que ele mesmo desconhece, chegando a não lembrar de nada do que acontece enquanto está como lobisomem. A novela sempre atravessa a ideia do amor como algo libertador e produtor da compreensão e empatia com o outro. É o que acontece com Risoleta (Débora Bloch), dona de um bar e que é atraída pelo fetiche de ver Aristóbulo como lobisomem. Ao tentar trancar o professor em seu quarto para ver a transformação, o professor se joga da janela e foge. Risoleta em um momento posterior, reflete sobre a existência do professor entre dois planos distintos: o do contido professor de latim e o do selvagem lobisomem.

Risoleta: Todo mundo tem um bicho dentro de si, só que o dele é pior. [...] Agora eu entendo a dor que ele deve sentir, a solidão, a maior de todas as dores. Deve ser horrível ter que fingir ser quem você não é. Disfarçar sua própria natureza, esconder seus impulsos. O mundo não entende nem perdoa quem é diferente. (LINHARES, 2013, Cap. 10, s/n).

Dessa maneira, Risoleta constitui empatia pelo caráter do professor, seu perfil de poucas palavras e seus hábitos estranhos, como os pernoites pela cidade ao longo de toda a madrugada. Ela enxerga na solidão de Aristóbulo o temor em ser ele quem realmente é. São as ações do personagem em sempre se manter distantes de todos que o caracteriza, para

Risoleta, como um sujeito que tem algo a guardar. Assim, constituímos um ethos de empatia e solidariedade que Risoleta se propõe em sua fala, constituindo uma cenografia turbulenta, desde a fuga do professor de seu quarto até a calmaria em que ela se encontra e lhe permite avaliar as atitudes tanto do que acabara de ocorrer quanto do que ela já observava de tempos.

Já Dona Redonda usa a ofensa como autodefesa, se mostrando furiosa sempre que alguém lhe ofende pela sua obesidade mórbida. No entanto, ao chegar em casa, com os desabafos que ela tem com o marido, Redonda se mostra mais frágil, chegando a chorar. Em sua festa de “bodas de pratismo”, Dona Redonda fica furiosa com a premonição de João Gibão de que ela irá explodir e pragueja ao rapaz, contando a todos sobre o que ele disse. As maldizências de Dona Redonda afastam seus convidados, que com medo que ela realmente exploda, não aparecem em sua comemoração. Irritada, ela come toda a comida da festa sozinha. Seu medo não se revela pela introspecção ou tristeza, como João, ou pela contenção de atos, como em Aristóbulo, mas pela revolta e teimosia em fazer o que desejam que ela não faça, que é comer mais e mais. Seus gestos constroem sempre cenografias de revolta, preconceito e conseqüentemente, um ethos de intolerância, que travestem o medo que ela revela apenas para o marido em pequenas doses. O seu medo de ser zombada como foi na infância a transformou em um ser duro e vingativo. No dia seguinte a festa de bodas de pratismo, Redonda amanhece enorme por tudo que comeu da festa. Ela permanece na vontade de comer e alimentar seu orgulho. Revoltada, ela decide descobrir um segredo podre de João Gibão e espalhar para toda a cidade, acabando com a reputação dele, assim como ela acredita que João acabou com a dela. É quando ela avista pela janela de sua casa com o auxílio de um binóculo, João em seu quarto, já desinibido e corajoso, abrindo suas asas para Marcina, a quem finalmente revelou seu segredo. Redonda, sai descontrolada pelas ruas da cidade, inchando mais e mais por toda a comida da festa que ela comeu. Ao encarar João na praça, seu corpo está tão inflado que explode. Sua explosão, semelhante a primeira versão, ocorre em praça pública, como todos os grandes eventos e conflitos da trama. É o auge da carnavalização dos atos.

O cronotopo característico da literatura carnalizada é a praça pública, justamente porque ela traz o que é marginal, periférico ou fronteiro na vida cotidiana para o centro da vida em comunidade. Lá todos os opostos se encontram e se misturam. (SACRAMENTO, 2014, p. 161)

Uma grande cratera se forma onde Redonda explodiu, seus fragmentos se espalham pela cidade e líquidos e frações coloridas na terra se formam em meio ao local da explosão. Todas as cores constroem uma atmosférica insólita e onírica de sonho.

Figura 01. A cratera aberta pela explosão e liberou todas as vontades e sentimentos de dona Redonda



Fonte: Rede Globo (2013)



[...] o preconceito e o ódio encarnados em Dona Redonda explodiram junto com o corpo da personagem, extinguindo-os e permitindo que toda a diversidade, antes reprimida por ela, pudesse vir à tona espalhando-se por toda Saramandaia. Diversidade novamente representada através das cores e dos vestígios como a fumaça e a poeira coloridas, geradas pela explosão, que deixaram marcas de diversos tons tanto no céu quanto nas ruas, edifícios e, principalmente, nos demais moradores da cidade. É como se o excesso de maldade e de preconceito tivesse consumido Dona Redonda de forma que seu corpo não o suportasse. No momento em que ela entra em colapso, tanto um rastro de destruição é deixado ao seu redor quanto se espalham vestígios da possibilidade das diferenças coexistirem. (ROCHA; ALVES, 2015, p. 86)

Se na primeira versão de 1976, Dona Redonda, conservadora e moralista como era, representou em sua explosão, a destruição de um governo que compartilhava, como os bole-bolenses, dos mesmos artifícios intolerantes, na nova versão Redonda externou todos os sentimentos que ela guardava como vítima do *bullying* e da sua própria revolta. Foi uma reconfiguração nas atuações políticas dela.

O ETHOS DA RESISTÊNCIA E MUDANÇA

Com certeza, esse foi o ethos que manteve muitos princípios referentes a primeira versão da trama. O ethos de resistência e mudança é muito presente nos capítulos da telenovela com as manifestações e os discursos engajados de personagens como João

Gibão e Zélia. Com o passar dos capítulos, a politização da história vai dando espaço para os núcleos mais melodramáticos da trama.

A presença da internet e de tecnologias digitais é um fator adicionado ao *remake* e que indica uma repaginação que o folhetim sofreu para que se alinhasse aos novos hábitos do século XXI. Assim, a internet também se tornou na novela um vetor de informação e mobilização, já que os vídeos gravados veiculam os movimentos que os “mudancistas” chamam de “primavera saramandista” em referência a Primavera Árabe que ocorrera em 2011 e que foi articulada a partir de grandes mobilizações sociais em diversos países da península arábica e no norte da África pelas redes sociais. Novos tempos estavam sendo anunciados.

Baseando nisso, a trama também discute as questões que envolvem a construção da identidade de cada um, personagens como João Gibão, Aristóbulo e Marcina se modificam ao longo da trama se reconhecendo como são. Desse modo, entende-se que todas as fronteiras da identidade não são fixas, estão sempre sendo reconstruídas, sem nunca se delinear como um tecido por inteiro, mas sim, um conjunto de retalhos superpostos (MORAES, 2019, p. 170).

João Gibão é o personagem que melhor simboliza as mudanças que ocorrem em *Saramandaia*, pois sua decisão de mudar o nome da cidade reflete sua ânsia por novos tempos, algo que diz respeito a esfera pública. Contudo, para além do fim da corrupção e do passado oligárquico que se pretende acabar, Gibão anseia por uma ascendência de sua própria existência. Após remoer por muito tempo seu sentimento de insegurança em relação as suas asas, João decide que deve ser mais do que apenas o pobre corcunda envergonhado. Ele, enfim, conta à Marcina sobre seu segredo e mostra integralmente ao público pela primeira vez o grande par de asas brancas.

Figura 02. João mostra suas asas à Marcina

Fonte: Rede Globo (2013)

Na primeira versão, o público viu as asas de João Gibão apenas no último capítulo e a cena interpretada por Juca de Oliveira fazia uma alusão a liberdade de expressão em plena ditadura militar. No *remake* de Saramandaia, o grande desafio de João é revelar suas asas quase a si mesmo, a mostrar ao mundo uma nova identidade. João é a junção do que ele abolia em si com a vontade de ser o que era. Era o velho que ele se prendia e ao novo que ele pretendia ser. O grande paradoxo da sua existência construía sua conflituosa identidade.

Após a revelação das asas, Marcina não se assustou ou repudiou o namorado. Emocionada e ajoelhada diante de João, ela o acolheu. Dessa maneira, o processo de empatia e inclusão que também ocorreu entre Aristóbulo e Risoleta reconfigurou a autoidentificação desses personagens. Com o apaziguamento de sua tensão, nessa mesma noite, João tem sua primeira relação sexual com Marcina em representação de um extravasamento de todas as emoções possíveis. Após deixar Marcina em casa, João resolve voar pela primeira vez desde criança. Na mesma noite em que isso ocorre, a virada da quinta para a sexta-feira acontecia e uma cena de muita intensidade se constrói.

Figura 03. A mistura de várias composições do insólito em diferentes planos de uma mesma cena: a “lobisomice” do professor Aristóbulo e o voo de João Gibão



Fonte: Rede Globo (2013)

O apogeu do insólito acontece nesta cena em uma sobreposição de elementos, paisagens e personagens. Em primeiro plano, o professor Aristóbulo metamorfoseado em um lobisomem, uiva diante da lua cheia, e ao fundo, vê-se as luzes das casas de Saramandaia e João sobrevoando a cidade em um céu enevoado. Essa cena representa parte da reconfiguração de significados do fantástico que a trama traz: o *remake* de 2013 ressignificava a ideia de liberdade para a pautas identitárias, direitos civis e cidadania em um Brasil contemporâneo, ávido por novos tempos, que fervia nas ruas e avenidas tomadas de pessoas e palavras de ordem. O remonte dessa liberdade de expressão se desenvolve no pleno movimento das personagens no quadro, numa noite clara, tomada de uivos e homens alados. Uma alusão ao próprio futuro que se pretendia ideal ao som de *Pavão Misterioso*, canção de abertura da primeira versão e que no *remake* é tema de João Gibão. A canção reverbera a ideia de “diferencie” das personagens em um de seus versos mais conhecidos: “Eles são muitos, mas não sabem voar.”

O futuro, por sinal, é a pauta principal no que diz respeito ao otimismo dos saramandistas. João repete muitas vezes o mesmo discurso quanto ao significado aberto de Saramandaia e o que a palavra significa para ele próprio. Em uma conversa com Vitória Vilar (Lília Cabral), ele explica para ela o significado do embate entre saramandistas e bolebolenses.

João: Saramandaia quer dizer mudança, futuro, esperança de um novo tempo, sabe?

Vitória: E que novo tempo é esse?

João: Acho que essa cidade tem que enterrar o passado corrupto. Bole-Bole é um nome muito ligado a família do Zico Rosado. Então, para a

mudança ser radical, tem que mudar o nome da cidade.(LINHARES, 2013, Cap. 03, s/n).

A luta construída entre os dois grupos também diz respeito a uma disputa simbólica, de representação. Se “para a mudança ser radical, tem que mudar o nome da cidade”, as estruturas que anseia modificar também mexe com uma disputa de memória e imaginário criado em torno de todo o monopólio da família Rosado sobre a região e os negócios de sua cachaça “Bole-Bole”. Indiretamente, o assunto coronelismo, a atuação de grandes fazendeiros e proprietários de terras ainda assume uma pauta importante na trama. Essa luta simbólica conectada a uma dimensão econômica recorre a uma identificação com um novo tempo que se pretende viver, distante da corrupção, como uma alusão ao que o próprio país vivia e vive, e que estava sendo retratado nas manifestações. Aqueles que lutavam pela mudança do nome da cidade, os saramandistas, ansiavam por um espaço de fala e atuação na nova atmosfera que se reconstruía desde a eleição de uma nova figura política para prefeito para a cidade, a figura de Lua Viana (Fernando Belo), o irmão de João Gibão e noivo de Zélia, que apesar de uma vivência próxima aos saramandistas, sempre se declarava neutro. O “emcima-do-murismo” do prefeito incomodou tanto aos tradicionalistas, desconfiados da postura de Lua, quanto dos saramandistas, indignados pela aparente neutralidade dele. O prefeito também prega o pacifismo tendo até mesmo uma figura de Gandhi no seu gabinete.

A rivalidade entre os dois grupos cria um forte tom dicotômico na telenovela capaz de nos fazer criar cenografias próprias para cada um dos grupos, como apresentamos anteriormente. Para além da condução enunciativa, a construção imagética dos personagens nos dá uma ideia do perfil visual de cada grupo.

Figura 04. No lado esquerdo, os saramandistas e ao lado direito, os bole-bolenses



Fonte: Rede Globo (2013)

A forte dicotomia construída pela telenovela se imprime pela imagem acima: figuras mais jovens como a de João Gibão com as roupas da banda que representa Saramandaia ao lado de Zélia ao centro, como a grande líder do movimento saramandista, e mais uma porção de rostos juvenis que saíam as ruas com flores na mão chamando as pessoas para a manifestação, todos do lado **esquerdo** na cena, apostando em um discurso de inclusão e diversidade, apontado pelas próprias roupas que usam e maquiagem – coloridas e de tons intensos. Do outro lado, rostos mais envelhecidos, trajados com tons mais escuros e sérios, levantando a bandeira de Bole-Bole, da tradição, na grande maioria as senhoras que frequentam a Igreja domingo a domingo, que assim como Aparadeira, tem o nome do lugar que se nasce como sagrado, todos à **direita**. Esses espectros políticos simbolizados na polarização imagética da cena reverberam por toda a trama, seja na escolha das vestimentas, seja na decoração das casas das personagens.

Toda a luta será vencida, mesmo depois de muitas falcatruas de Zico Rosado, pelos saramandistas, por uma diferença de seis votos. O plebiscito, foi descrito pelo prefeito como “a festa da democracia”, uma clara alusão a contemporaneidade da trama.

Para além disso, Saramandaia enquanto símbolo de um microcosmo do Brasil, representa o encontro do passado com o presente e o futuro imaginado. Tal percepção se revela pelos discursos que tomam a cidade não como um lugar perdido no espaço e no tempo, como na primeira versão, mas um ponto no mundo, um lugar onde os dados e a globalização chegam. É o insólito sendo reconfigurado não apenas pela crença de quem acredita, mas pela abstração do processo globalizante de inclusão e localização no mundo. A personagem Vitória Vilar ao falar sobre a modernização na usina de cana de açúcar da família argumenta: “Isso aqui não é apenas mais uma roça, não. É um cisquinho de mundo, mas é de mundo globalizado. Nossa família não é só plantadora de cana. Nós somos produtores de combustível, de energia alternativa” (LINHARES, 2013, Cap. 05, s/n).

A cenografia do momento é de otimismo pela enunciadora e a esperança no progresso da empresa e da região. Tal percepção nos faz refletir sobre a condução da trama para uma virada do ponto de vista do insólito e também do lugar do mundo rural no mundo. Não é mais um lugar isolado, mas um espaço que se integra a tantos outros.

Depois da mudança do nome da cidade, uma onda de otimismo e autoritarismo tornam-se paralelamente crescentes na trama. Vemos a jornada de João Gibão para se auto aceitar, ao mesmo tempo que vemos os esforços de Zico Rosado para reverter a situação. Ao final da trama, “a primavera saramandista” prevalece.

Personagens como do delegado Petronílio (Theodoro Cochrane) são repaginados. Do atrapalhado personagem da primeira versão, Petronílio se torna um homem sério que carrega consigo um voto de castidade. O que se revela ao final da trama é que ele é homossexual ao apaixonar-se por um homem. A trama buscou trazer uma inclusão de personagens que representassem a diversidade na sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No final da trama, Zélia e Lua, que são noivos desde o início do folhetim, se casam e têm um filho, que nasce com asas. Gibão como tio, decide revelar de onde vem a herança genética daquelas asas e revela as suas para todos. Ele se sente incluído e prestigiado. Quando Marcina e João se casam, eles também geram um filho com asas. Logo, as notícias de outros bebês alados se espalham. Uma nova geração estava nascendo. Com a mensagem de inclusão e renovação a partir do insólito – a simbologia das asas – essa nova geração nascerá em um país renovado e aberto as diferenças. Eles voariam para onde quisessem.

No último voo que vemos de João na novela, ele sobrevoa Saramandaia de dia, liberto, leve e contente consigo mesmo. A última cena da novela foca em uma frase que aparece no céu: “Início de um novo tempo”. A cenografia constituída parte de uma percepção de liberdade e aceitação ao diferente, compondo-se ainda de uma visão otimista, esperançosa quanto ao Brasil. Saramandaia foi exibida em sincronia com a aversão que atravessou as ruas das grandes capitais brasileiras em 2013. A corrupção ativa por parte do personagem Zico Rosado é execrada pelos manifestos para sobrepujar o político no plebiscito em nome da troca do nome da cidade e pela viva luta da mocidade saramandista.

Contudo, depois de 2013 estabeleceu-se uma crise política que desencadearia uma escalada conservadora de volta aos altos postos do Executivo no país. Com um prognóstico otimista e sendo uma obra de ficção conectada a efervescência de seu tempo, *Saramandaia* se destaca pela articulação de seus personagens em prol de uma política da diferença e de como suas posturas reverberam uma alegoria distinta da versão de 1976. Uma primeira versão alinhada a uma percepção nacional-popular do país, escrita pelas mãos de um artista que ansiava enxergar no interior da nação o epicentro da emancipação social. Por outro lado, a segunda versão emana uma discussão mais atomizada da emancipação social, em nome de um reconhecimento identitário de si, o lugar dos sujeitos em um mundo globalizado, ainda tomado de elementos insólitos, também ressignificados. Diante do atual contexto político brasileiro, nos permitimos a impressão de que os bole-

bolenses da vida real, os setores mais reacionários e conservadores do país, parecem ter vencido o longo plebiscito pelo qual passamos enquanto brasileiros. Contudo, a primavera saramandista ainda pode urgir no horizonte.

Dessa forma, esperamos ter suscitado discussões futuras sobre o audiovisual brasileiro e a conectividade entre a televisão e seu contexto político, social e cultural onde se desenvolve. Nossa pesquisa deve ter deixado inúmeros outros elementos que pesquisas mais específicas podem desenvolver melhor um dia. Seja em uma primavera saramandista ou em uma onda bole-bolense, as personagens em *Saramandaia* flutuam em um campo de enunciação plurissignificativo que demandaria mais linhas sobre a cultura audiovisual no Brasil, suas histórias e interpretações.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. Campo do poder, campo intelectual e habitus de classe. In: BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 183-202.

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

COSTA, Adriana Vidal. **Intelectuais, Política e Literatura na América Latina: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa (1958-2005)**. São Paulo: Alameda, 2013.

FREITAS, E.; SERENA, M. A cenografia no discurso literário: enlaçamento enunciativo e Ethos no romance *Eva Luna*. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**, v.10, n.1, p.64-91. 2014.

LINHARES, R. Entrevista. In: **Caderno Globo Universidade: O Realismo Mágico no Século XXI**. Rio de Janeiro: Globo, p. 58-63, 2013.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MELO, Edilânia Jany de. **Uma análise discursiva das construções do ethos feminino em Niketche, uma história de poligamia de Paulina Chiziane** (Trabalho de Conclusão de Curso). Faculdade Excelência: Maranguape, 2018.

MONTUORI, Carla. Entre realidade e ficção: a telenovela *Saramandaia* e a representação da política nacional. In: **Revista Alceu**, v. 14, n. 28, p. 89-101. 2014.

MONTUORI, Carla. Inovações na produção da narrativa fantástica na teledramaturgia: da versão original ao remake de *Saramandaia*. In: **Revista Organicom**, ano 11, n. 20, p. 204-215. 2014.

MORAES, Maria Laura Brenner. Stuart Hall: cultura, identidade e representação. **Revista Educar Mais**. v. 3, n. 2, p. 167-172, 2019.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil**. São Paulo, Editora Contexto, 2010.

ROCHA, Simone Maria; ALVES, Matheus Luiz Couto. O estilo do realismo maravilhoso na figuração da política da diferença em Saramandaia. In: MARTINO, Luís Mauro Sá; MARQUES, Angela Cristina Salgueiro (Org.). **Teorias da comunicação: processos, desafios e limites**. São Paulo: Plêiade, 2015.

SACRAMENTO, Igor. A carnavalização na teledramaturgia de Dias Gomes: a presença do realismo grotesco na modernização da telenovela. **Intercom-Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, Rio de Janeiro, v. 37, n. 1, p. 155-174, 2014.

SARAMANDAIA. Direção: Denise Saraceni. Roteiro: Ricardo Linhares. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2170 min., 2013.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia de Letras, 2019.

SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloísa Murgel. **Brasil: uma biografia**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

WEBER, Maria Helena e SOUZA, Maria Carmem Jacob de. Dramatização da política na telenovela brasileira. In: GOMES, Itania Maria Mota (Org.). **Televisão e realidade**. Bahia: UFBA, 2009.

RECEBIDO EM: 09/12/2021
PARECER DADO EM: 11/02/2022