Hertz Wendel de Camargo
Rondinele Ribeiro (ORGS.)

20 ANOS SEM DIAS GOMES

ESTUDOS EM TEATRO, TELEDRAMATURGIA E CINEMA

SYNTAGMA
EDITORES

Capa > Jéssica Reis
Diagramação > Jéssica Reis
Coordenação Editorial > Celso Moreira Mattos
Revisão > Ms. Josemara Stefaniczen
Produção Eletrônica > Syntagma Editores

Avaliação > Textos avaliados às cegas e aos pares

Conselho Científico Editorial:
Dr. Antonio Lemes Guerra Junior (UNOPAR)
Dr. Aryovaldo de Castro Azevedo Junior (UFPR)
Dra. Beatriz Helena Dal Molin (UNIOESTE)
Dr. José Ângelo Ferreira (UTFPR-Londrina)
Dr. José de Arimatheia Custódio (UEL)
Dra. Pollyana Mustaro (Mackenzie)
Dra. Vanina Belén Canavire (UNJU-Argentina)
Dra. Elza Kioko Nakayama Murata (UFG)
Dr. Ricardo Desidério da Silva (UNESPAR-Apucarana)
Dra. Ana Claudia Bortolozzi (UNESP-Bauru)
Dra. Denise Machado Cardoso (UFPA)
Dr. Marcio Macedo (UFPA)

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

V789 20 anos sem Dias Gomes: estudos em teatro, teledramaturgia e cinema. / Organizado por Hertz Wendel de Camargo e Rondinele Aparecido Ribeiro. – Londrina : Syntagma Editores, 2019.
198 p.

ISBN: 978-85-62592-56-0

1. Dias Gomes. 2. Teatro. 3. Teledramaturgia. 4. Cinema. I. Título. II. Camargo, Hertz Wendel de. III. Ribeiro, Rondinele Aparecido.

CDD: 791.437 / 792
CDU - 791 / 792

SYNTAGMA

Copyright © 2019, Syntagma Editores Ltda., Londrina (PR), 23 de setembro de 2019.
www.syntagmaeditores.com.br

sumário

PREFÁCIO 7

AUTORES 190

1 DIAS GOMES NO CENÁRIO DA CULTURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA / 11
Lourdes Kaminski Alves

2 A CULTURA CÔMICA POPULAR: EM RABELAIS E DIAS GOMES / 31
Cleiser Schenatto Langaro

3 O REALISMO MÁGICO MIDIÁTICO EM *SARAMANDAIA* / 51
Aguida Perpétua Ribeiro

4 ENTRE A CRUZ E A ENCRUZILHADA: REPRESENTAÇÕES DA MACUMBA EM *O PAGADOR DE PROMESSAS* (1962) / 87
Eduardo Martins Zimermann Camargo
Hertz Wendel de Camargo

5 A DIALÉTICA DE BRECHT EM *O BERÇO DO HERÓI*, DE DIAS GOMES / 103
Maurini de Souza

6 OS DRAMATURGOS E AS MOIRAS / 121
José de Arimathéia Cordeiro Custódio

7 ENTRE A TÁBUA, O FOGO E A LEI: TEATRO E REPRESENTAÇÃO SOCIAL EM *O SANTO INQUÉRITO*, DE DIAS GOMES / 139
Fernandes Ferreira de Souza
Wagner Corsino Enedino

8 ASPECTOS DA CARNAVALIZAÇÃO E DO GROTESCO EM *ROQUE SANTEIRO* / 157
Rondinele Aparecido Ribeiro
Francisco Cláudio Alves Marques

9 A PÓS-VIDA DO MITO: EROS E PSIQUE EM *SARAMANDAIA* (2013) / 173
Douglas Junio Fernandes Assumpção
Hertz Wendel de Camargo

prefácio

DE PINDORAMA À SARAMANDAIA: O FANTÁSTICO REALISMO DO BRASIL

Marcos Henrique Camargo[1]

A dramaturgia é um modo de ação (*urgos*), a partir de um texto endereçado a um público e pronunciado num palco. O "drama" é um conjunto de ações que produzem eventos, que se sucedem no tempo e no espaço, transformando pessoas e coisas por intermédio de uma narrativa. Mas, o drama, também é um *ethos* brasileiro, por excelência –, o modo luso-tupiniquim de agir no mundo.

Criador de narrativas dramáticas, de personagens e eventos, o dramaturgo é um artífice da psiquê nacional. Esta palavra se assemelha a "demiurgo", de mesma terminação, que designa também um artífice, mas um criador de mundos.

Como resultado fático da Semana da Arte Moderna, nasceu no dia 19 de outubro de 1922, em Salvador, Bahia, o membro da Academia Brasileira de Letras, Alfredo de Freitas Dias Gomes, romancista, dramaturgo, autor de telenovelas e marido de Janete Clair. E ao final de seus 76 anos, na cidade de São Paulo, foi levado pelo tempo em 18 de maio de 1999.

[1] Professor do curso de Cinema da Unespar e Professor de Pós-graduação stricto senso Mestrado Profissional em Artes (Campus de Curitiba II, UNESPAR, desde 2018). Pesquisador nas áreas de Filosofia, Estética e Semiótica. Autor do livros *Cognição estética: o complexo de Dante*. São Paulo: Annablume, 2013; e *Formas diabólicas: ensaios sobre cognição estética*. Londrina: Syntagma, 2017.

Enquanto aqui esteve, Dias Gomes proveu-nos de muitas realidades fantásticas, por meio de sua produção artística e intelectual, de significativo valor estético, histórico e memorialístico, sobretudo pela elaboração da linguagem e sentidos que trouxeram à vida elementos da contemporaneidade brasileira. Sua obra sempre levou em conta os temas e motivos relacionados à cultura do país, articulados em meio a uma vivência política, que envolveu um vasto período histórico, que vai desde o pós-guerra (1945), passando pela ditadura militar (1964-1985), pela redemocratização (1985-1989), até o final do século XX.

Durante seus fecundos anos de criação, Dias Gomes colocou em debate todo o período das transformações sociais e culturais, pelo qual passou o país, sempre marcado pelas relações opressivas, lutando contra o exercício discricionário de um poder político sem qualquer senso de humor ou amor. Exemplo disso foi o caso da novela *Quando os Homens Criam Asas*, que se transformou em *Saramandaia* (1976), por imposição da censura.

Aquela telenovela, cujo tema introduziu diversos elementos surrealistas, misturando lendas e folclore regionais à realidade de uma pequena cidade do interior brasileiro, conseguiu tornar-se a grande metáfora de um país atormentado entre a tradição grotesca e a modernidade tecnológica. *Saramandaia* tratou da inconstante peleja entre as frentes de inovação e o atraso conservador que nos caracteriza, dramatizando os diversos conflitos decorrentes das rivalidades tardias entre os antigos e os modernos. Valendo-se da fase do realismo fantástico que fazia sucesso na literatura latino-americana, Dias Gomes empregou todos os seus elementos na televisão, obtendo grande sucesso de audiência.

Em várias oportunidades, Dias Gomes produziu obras capazes de seduzir todos os tipos de público. Mais conhecido como o dramaturgo do imaginário popular, deu vida a figuras como beatos, coronéis, lobisomens e pagadores de promessa, atendendo à demanda da televisão, do teatro e do cinema no Brasil.

A verdadeira tragédia que nos abate constitui-se da incomunicabilidade humana que, no entanto, encontra nas obras de Dias Go-

mes um certo remédio cruel e patético, cuja singeleza faz romper a barreira da incompreensão e comunica a humanidade dramática do brasileiro.

Dias Gomes não recorre ao hermetismo do chamado teatro do absurdo, nem aos elaborados exercícios intelectuais de um Pirandello, para apresentar a capacidade de comunicação humana. Sua linguagem promove um elo instável entre os personagens, na forma de uma *mimesis* da realidade nacional, em que uma terrível fonte de mal-entendidos e de destruição se verte em concórdia provisória. Sua narrativa é uma ponte disfarçada de travessia, mas de fato um obstáculo oculto sob o dorso das almas atormentadas de seus personagens. Fantástico é o realismo com que Dias Gomes dramatizou a vida nacional.

Como se fosse a síntese da obra de uma vida, basta averiguar as marcas da carnavalização e do grotesco na telenovela *Roque Santeiro*. Aqui, Dias Gomes funciona como um grande espelho, no qual reflete o exagero, o excesso e a transfiguração aos quais se submete o brasileiro em seu cotidiano. A imagem de um país inacabado, sempre a idealizar um mundo melhor, às avessas.

Neste livro estão reunidos artigos de diversos pesquisadores, de algumas das melhores universidades nacionais, especialistas em comunicação social, linguística, dramaturgia e letras. Em seus textos, a obra de Dias Gomes é revisitada, a partir de sua contribuição sociocultural para o entendimento do *ethos* brasileiro, colocando em relevo a transfiguração da dramaturgia brasileira, do teatro para a tela e vice-versa. A complexidade, mas também a sutileza do texto de Dias Gomes, ultrapassa a lâmina superficial da imagem televisiva, para mergulhar em direção aos arquétipos míticos que um dia formaram o genoma cultural do Brasil.

1

1

DIAS GOMES NO CENÁRIO DA CULTURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Lourdes Kaminski Alves[1]

Não será a mentira, muitas vezes, reveladora que a verdade? Como posso afirmar que a vida que sei que vivi é mais verdadeira que a que inventei para mim? O que posso garantir é que esta última tem muito mais a ver comigo (GOMES, 1998, p. 13).

A produção artística e intelectual do escritor, dramaturgo e ensaísta Dias Gomes destaca-se por seu significativo valor estético, histórico e memorialístico na contemporaneidade, sobretudo pela elaboração da linguagem e sentidos alcançados em seus textos, dado ao tratamento dispensado a temas e motivos relacionados à cultura do país, articulados a uma vivência política, que envolve o período da ditadura militar no Brasil e a censura ao teatro e as artes de modo geral.

Reside, aí, o interesse sempre atualizado pela obra do autor, cuja produção artística e crítica refletem o lugar desse intelectual na sociedade de seu tempo. O recorte empregado para o presente texto parte da produção dramatúrgica, ensaística e autobiográfica pós

1 Professora Associada da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, docente da Pós-Graduação em Letras, área de Concentração em Linguagem e Sociedade. Líder do Grupo de Pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens. Bolsista produtividade em pesquisa CNPq, Membro do GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL. Professora Associada da ABRALIC e da AILC.

1954 de Dias Gomes, a fim de verificar em que medida esta produção apresenta dados que refletem uma autoconsciência formal nos textos e somam-se a uma reflexão sobre o papel do escritor/intelectual na produção cultural brasileira, pós 1954. Até o momento, constatou-se que a produção deste dramaturgo foi pouco estudada, inclusive, parte dela, é ainda quase ignorada.

Este texto articula-se ao projeto de pesquisa denominado "Estudo da Produção Dramatúrgica e Ensaística de Dias Gomes pós 1954: representações, linguagem e sentidos", que teve como proposta estudar a produção dramatúrgica e ensaística de Dias Gomes, pós 1954. O referido projeto ampliou o *corpus* de estudos realizado sobre a obra de Dias Gomes, em projeto de pesquisa anterior, que teve como objetivo, verificar em que medida os textos dramatúrgicos de caráter cômico e farcesco, por meio dos elementos estruturantes, personagens e a linguagem do cômico, da sátira, da farsa e do realismo absurdo reelaboram esteticamente motivos nacionais e situam a produção artística e intelectual de Dias Gomes no cenário da cultura brasileira contemporânea.

A produção ensaística de Dias Gomes apresenta dados que refletem uma autoconsciência formal na produção dramatúrgica e soma-se a uma reflexão sobre o próprio papel do escritor/intelectual na produção cultural brasileira, pós 1954. Os textos de caráter autobiográfico, ensaios e entrevistas, nos quais Dias Gomes reflete sobre a produção cultural do país e sobre o papel do intelectual brasileiro, quanto ao uso responsável da escrita e dos meios de comunicação indicam o ponto de encontro entre a atividade de ficcionista e a atividade do crítico. Observamos nessa prática dialética em que se funde o ficcionista e o crítico, a contribuição do autor como intelectual representativo do ensaísmo crítico literário e dramatúrgico, no Brasil e na América Latina, no que tange a uma escrita performática.

A partir do estudo da produção literária, dramatúrgica e ensaística do autor, constatamos um repertório de práticas criativas no teatro marcado pelos preceitos estéticos da contemporaneidade, tais como, a ironia, a sátira, a farsa, o realismo absurdo, estratégias encontradas pelo autor para estetizar motivos nacionais e driblar a censura.

Eric Bentley (1991), ao refletir sobre o dramaturgo não apenas como articulador de palavras descritoras de ação, mas também como intelectual que compõe um painel ou uma memória da história cultural, nos leva a verificar o diálogo que autor e obra instauram para além do contexto de produção, sobretudo, no que se refere ao escritor como crítico.

Tanto na produção ensaística, quanto na produção dramatúrgica, Dias Gomes põe em debate o painel das transformações sociais e culturais de um país marcado pelas relações opressivas, lutando contra "o poder absoluto [...], já que a censura continuava a existir". (GOMES, 1998, p. 300). Trata-se de um autor cuja produção artística e crítica reflete sobre o lugar do intelectual na sociedade de seu tempo, contudo, destacamos que sua obra e pensamento nunca estiveram tão atuais, quanto, neste tempo em que estamos vivendo no país, dadas as bizarrices discursivas e caricaturais presentes no contexto político nacional nas diferentes instâncias de poder.

Ressalta-se a presença do cômico no teatro de Dias Gomes, explorando a fala popular, o chiste em situações esteticamente elaboradas. A veia cômica é percebida em quase todas as peças, mesmo na tragédia de Zé-do-Burro, da peça *O pagador de Promessas*, com exceção somente da peça *O Santo Inquérito*. A comicidade, porém, se abranda e aprofunda pelo enfoque humorístico, isto é, pela complacência com que são vistas as fraquezas humanas.

O autor muitas vezes entra em conluio com tais mazelas, reconhecendo-as, senão como parte da humana herança, ao menos como consequência de condições histórico-sociais. Assim, mesmo aos vilões não cabe toda a culpa pela precariedade do seu comportamento. Esse humor, nascido da compreensão e simpatia, introduz um traço conciliador na dramaturgia de Dias Gomes que, desde logo, impossibilita o surgimento de tendências de fanatismo dogmático, por mais contundentes que, por vezes, se afiguram as manifestações satíricas.

Dias Gomes foi um profundo conhecedor das esferas públicas e dedicou-se a escrever e a criar personagens que representassem, esteticamente, as contradições sociais, culturais e políticas, desveladas por meio do riso e da ambiguidade farsesca do universo caricatural

do país. Esses recursos podem ser encontrados em diversas peças do autor, mas, sobretudo, em *Os 5 Fugitivos do Juízo Final*, (1954), *O Bem Amado* (1962),*O Berço do Herói* (1963) e *O Túnel* (1968),[2]

Quanto à pesquisa sobre o nacional, Décio de Almeida Prado, atenta para o fato de que:

> A dramaturgia iria descrever em 1950-60 trajetória muito semelhante à do romance nordestino de 1930-40: o mesmo interesse pelos temas e personagens populares, a mesma inclinação para a esquerda, a mesma emocionante descoberta de um Brasil pobre, feio, infeliz, mas fecundo de pitoresco social e de virtualidades revolucionárias, o mesmo esquematismo quanto às proposições e posições políticas (PRADO, 1971, p. 29).

Em sua autobiografia, *Dias Gomes: apenas um subversivo* (1998), o autor recorda sobre a carreira, que incluiu a glória de ter visto *O Pagador de Promessas* ganhar a Palma de Ouro em Cannes, em 1962, recorda, também, que devido a necessidades financeiras teve que trabalhar e adaptar algumas de suas peças para a televisão. É o caso da novela *Quando os Homens Criam Asas* que virou *Saramandaia* (1976), por imposição da censura.

Novela cujo tema introduziu diversos elementos surrealistas, misturando lendas e folclore regionais à realidade de uma pequena cidade do interior brasileiro, que desejava trocar de nome. Alguns grupos defendiam a mudança e outros, mais tradicionais, desejavam manter o nome. A novela tratou da constante luta entre as tentativas de inovação e o conservadorismo, surgindo, daí, diversos problemas decorrentes das rivalidades das duas facções. Aproveitando a fase de realismo fantástico que fazia sucesso na literatura latino-americana, Dias Gomes o utilizou na televisão, obtendo êxito.

A novela também surpreendeu pela utilização de inúmeros recursos técnicos para realização de momentos fantásticos tais como professor virar lobisomem, coronel expelir formigas pelo nariz, mulher gorda explodir de tanto comer, personagem criar asas e voar, entre outros recursos.

---

2 As datas citadas referem-se ao ano de publicação das obras. Nas referências bibliográficas, empregamos as datas das edições posteriores.

A peça *A Invasão* (1962), ambientada num subúrbio do Rio, com bicheiros como protagonistas, virou *Bandeira Dois* (1971) e acabou em musical, *O Rei de Ramos* (1979), com música de Chico Buarque de Holanda.

A notoriedade de Dias como autor foi obtida com a peça *O Pagador de Promessas* (1960) que, ao ser adaptada para o cinema, obteve grande sucesso e conquistou vários prêmios internacionais. *O Pagador de Promessas* (1960)[3] é uma das peças brasileiras recordistas em traduções e encenações no exterior. Nos Estados Unidos foi encenada diversas vezes, por diferentes diretores norte-americanos.

A peça recebeu importantes prêmios: Prêmio Nacional de Teatro, 1960 (INL); Prêmio Governador do Estado (1960) (São Paulo); Prêmio Melhor Peça Brasileira, 1960 (A.P.C.T.), entre outros. Foi também laureado no III Festival Internacional de Teatro, em Kalsz na Polônia. Em versão cinematográfica recebeu o prêmio "Palma de Ouro", do Festival de Cannes em 1962; 1º Prêmio do Festival São Francisco (EUA), bem como outras importantes premiações.

Em versão para TV recebeu o Prêmio Fipa de Prata, em Cannes, 1988. O texto traz à tona a trágica e obstinada luta contra um poder opressivo e as contradições, entre a liberdade formal e a exploração do homem. Apresenta um herói indefeso, numa situação em que entram em cena jogos de interesses alheios aos do protagonista, para indiciar a fragilidade do homem num mundo marcado por antinomias e governado por forças que lhe são superiores.

Outras peças, também, ricas pela densidade tanto do texto quanto da ação dramática e igualmente merecedoras de reconhecimento da originalidade do autor são *O Santo Inquérito* (1966) e *As Primícias* (1977). *O Santo Inquérito* parece completar um ciclo, retornando ao tema de *O Pagador de Promessas* como a tragédia da incomunicabilidade humana.

A dramaturgia de Dias Gomes apresenta em todas as peças um mundo de condições, atitudes e tradições cerceadoras de forças aliadas à inércia, à estreiteza ou à hipocrisia; mundo carregado de pres-

3 *O Pagador de Promessas* foi encenado pela primeira vez, no dia 29 de julho de 1960, no Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, sob a direção de Flávio Rangel.

sões e conflitos que tende a suscitar a luta, franca ou dúbia, coerente ou não, pela liberdade e pela emancipação, pela dignidade e pela valorização humanas.

A este respeito, podemos ilustrar com a peça *O Santo inquérito*[4], peça que, conforme descreve o próprio autor, em sua autobiografia, nasceu de uma imperiosa necessidade de denunciar, de alguma forma, o barbarismo que se instalava no país. O dramaturgo sabia que um texto direto nomeando figuras era impossível no contexto ditatorial. Teria que apelar para uma metáfora. Em suas pesquisas sobre o folclore para um programa radiofônico, o autor relata que se deparou com a figura de Branca Dias. Segundo a lenda, muito difundida na Paraíba, fora queimada pela Santa Inquisição. A semelhança entre os processos da Santa Inquisição e o regime ditatorial fornecia-lhe a metáfora de que necessitava. Branca Dias, no seu perfil é uma personagem emblemática, simboliza a criatura em defesa de sua integridade e de seu direito de ser. Para o dramaturgo, os fatos históricos não têm importância relevante, não importa saber se Branca Dias, de fato, existiu, se foi executada em Lisboa, ou aqui mesmo, no Brasil. O que importa para o criador de histórias e de personagens é a lenda que corre em torno do nome da personagem. A verdade histórica em si é secundária, importando a verdade humana e as ilações que dela se possam tirar.

Na peça, Dias Gomes toma o tribunal da Inquisição como metáfora da ditadura militar instalada no país, pois é conhecido, a partir dos compêndios da história, sobre a estreita ligação entre a Igreja e o Estado nos períodos inquisitoriais, e sobre os procedimentos de tortura aos réus. Tanto o Estado como a Igreja, ao se sentirem ameaçados de dissolução, preocupados em perder a hegemonia e, portanto, o poder e a autoridade, não medem "os fins para atingir os meios" (GOMES, 1998, p. 121). Na defesa dessa hegemonia, justificava-se o emprego de medidas que, embora contrariando os direitos humanos ou o espírito cristão, julgam-se no direito de infligir penas.

4 *O Santo Inquérito* foi dirigido por Ziembinski e montado pela primeira vez em 1966, no Teatro Jovem, Rio de Janeiro.

Quanto a esse ponto de vista, Dias Gomes se rebela: "até quando as fogueiras reais ou simplesmente morais (estas não menos cruéis) serão usadas para eliminar aqueles que teimam em fazer uso da liberdade de pensamento?" (GOMES, 1998, p. 123). Ratificando tal acepção, o dramaturgo coloca na fala da protagonista Branca Dias, a revelação sobre a alienação a que são submetidos os homens em regimes totalitários como a inquisição e a ditadura militar:

> **Branca Dias** - Está errado... Cada pessoa conhece apenas uma parte da verdade. Juntando todas as pessoas, teríamos a verdade inteira. E a verdade inteira é Deus. Por isso as pessoas não se entendem, por isso há tantos equívocos (p. 94).
> **Branca Dias** - O senhor é tão culpado quanto eles... O senhor contribuiu... silenciou... Quem cala, colabora (GOMES, 1998a, p. 148).

Os observadores somente observam, e passam a ser, segundo Branca Dias, tão responsáveis quanto aqueles que fazem o mal. Ironicamente, porém, reconhece que o guarda nada pode fazer. Representa-se nesse momento a modulação da personagem. Branca Dias, antes de conhecer o padre Bernardo, acreditava na vida e nos homens; agora, num tempo em que não se permitem mais ilusões, vislumbra a consciência trágica do fim do homem íntegro e do direito à liberdade, e representa, também, a descrença no poder da arte no mundo contemporâneo.

Nesse universo, o herói contemporâneo, ao renegar sua liberdade vazia, precisa dar-lhe um sentido, ainda que seja por meio de um gesto desesperado. Ele acaba por compreender que a liberdade só possui significado na ação, que ela não se justifica no vácuo, na gratuidade; se for necessário deve participar de uma experiência radical, ainda que a revelação da culpa se desvele no absurdo da vida.

O perfil desse herói e a escolha do gênero constituem o modo pelo qual o autor, sujeito coletivo, faz uma leitura da história (ação) que é também história (discurso) e, seguindo a lei da subjetividade metafórica, atinge a condição da atemporalidade e da universalidade. Hannah Arendt lembra que o fato de o homem ser capaz de agir significa que se pode esperar dele o inesperado, que ele é capaz de realizar o infinitamente improvável. A autora de *A Condição Huma-*

na, ao reportar-se sobre o discurso e a ação, assevera que a ação iniciada pelo agente do ato é humanamente revelada por meio das palavras e, embora o ato possa ser percebido em sua manifestação física, sem acompanhamento verbal, só se torna relevante por meio da "palavra falada na qual o autor se identifica, anuncia o que fez, faz e pretende fazer" (ARENDT, 2001, p. 193).

A totalidade da obra, ou pelo menos parte dela, desvela o homem e suas intenções. Na ação e no discurso os homens mostram quem são, revelam ativamente suas identidades pessoais e singulares. No conjunto das peças de Dias Gomes, observa-se a tentativa de colocar a cultura como arma de combate para esclarecimento popular, mas talvez em *O Santo Inquérito* tal propósito seja mais evidenciado, justo pela luta da heroína em defender sua integridade e liberdade de pensamento. Assim, a metáfora revitaliza a força expressional da peça, à medida que o desvio característico da linguagem metafórica possibilita preencher as lacunas do implícito, guiando o leitor do texto, ou o espectador na plateia, à evocação simbólica da situação de autoritarismo e de arbitrariedade das leis do santo ofício e da censura ditatorial.

Contudo, o caráter ideológico que pode ser percebido na peça em nada lhe diminui a força estética e criadora, que se evidencia no humanismo e nas situações éticas vividas pela personagem, deixando vir à tona o trabalho inventivo-criativo do dramaturgo e escritor.

Aberta ao sublime, sensível à grandeza trágica, a obra de Dias Gomes em seu conjunto recorre ao mesmo tempo aos variados enfoques do humor, do sarcasmo e da ironia para lidar com os aspectos frágeis ou menos nobres da espécie humana.

Autores como Anatol Rosenfeld e Antonio Mercado destacam que o propósito crítico e estético de Dias Gomes realiza-se por meio de uma variedade de processos dramáticos, por exemplo, "*O Bem-Amado* e o *Berço do Herói* são tragicomédias de forte caráter farsesco, sobretudo a primeira. [...] *O Túnel* é uma espécie de parábola política" (ROSENFELD, 1977, p. 39), já o texto intitulado "*Os 5 Fugitivos do Juízo Final*, [...] é uma peça de transição que permitirá ao

leitor acompanhar todas as etapas da evolução do dramaturgo até o período da maturidade" (MERCADO, 1994, p. 37).

No teatro e nos demais meios de comunicação a que Dias Gomes teve acesso, desenvolveu experiências desdobradas em gêneros diversos, ramificando-se em comédias, tragédias, farsas, musicais, novelas, seriados, roteiros de cinema, teleteatros e ainda romances e contos. Quanto à variedade temática e tratamentos estéticos em sua obra, o próprio autor revela: "nunca consegui desenvolver uma ideia sem antes encontrar a forma como expô-la. Sempre achei que cada tema tem sua forma própria" (GOMES, 1998, p. 163). Talvez advenha desse posicionamento, parte da heterogeneidade formal e a diversidade de estilos e figuras em seu teatro.

Dias Gomes produziu uma obra capaz de seduzir todos os tipos de público. Mais conhecido como o dramaturgo do imaginário popular, preencheu desde figuras como beatos, coronéis, lobisomens e pagadores de promessa atendendo à demanda da televisão, do teatro e do cinema no Brasil.

O crítico Sábato Magaldi apresentou Dias Gomes da seguinte forma:

> Aqueles que se comovem com a ternura de *O Idiota*, de Dostoievski; aqueles que sentem o desamparo de *Woyzeck*, de Buchner; aqueles que sabem como é difícil afirmar-se à pureza e à inocência num mundo dominado pelas maquinações da linguagem vão sofrer com o destino do Zé-do-Burro e aplaudir a profunda humanidade da peça *O Pagador de Promessas*.[5]

Sábato Magaldi afirma o nascimento de uma nova tradição na dramaturgia nacional. Segundo o crítico, *O Pagador de Promessas* (1960) inscrevia-se, já na época de sua primeira representação, ao lado de peças como *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues; *A Moratória* (1955), de Jorge de Andrade; *O Auto da Compadecida* (1957), de Ariano Suassuna e *Eles Não Usam Black-Tie* (1958), de Guarnieri, instaurando novas fontes à tradição teatral brasileira.

Em 1960, quando reabriu o Teatro Brasileiro de Comédia com *O Pagador de Promessas*, Dias Gomes (1922-1999), já vinha de uma longa batalha nos interstícios do rádio e do teatro.

5 Suplemento Literário do Estado, 25 de Julho de 1960.

O seu primeiro texto, *A Comédia dos Moralistas* (1937), foi premiado num concurso promovido pelo Serviço Nacional de Teatro. Em 1941, durante a Segunda Guerra Mundial escreveu um drama antinazista, intitulada *Amanhã Será Outro Dia*. No entanto, o sucesso de público e de crítica foi conquistado em 1942, com a comédia *Pé-de-Cabra*, encenada pela Companhia de Procópio Ferreira, que foi exibida em diversas capitais brasileiras nos anos de 1943 e 1944.

Pé de Cabra foi proibida no dia da estreia por ser peça considerada marxista, o que fez despertar no autor a vontade de ler Marx, um escritor que pensava de modo semelhante ao seu, segundo reflete em sua autobiografia *Dias Gomes: apenas um subversivo* (1998). Pé de Cabra, liberada mais tarde, serviu, no entanto, para caracterizar Dias Gomes como comunista muito antes de ele ingressar, de fato, no partido comunista brasileiro.

Convidado pelo dramaturgo Oduvaldo Viana, em 1945 o autor transferiu-se para São Paulo (SP), onde fez parte do corpo de redatores da rádio Panamericana, por um ano. Foi contratado também das Emissoras Associadas. Voltando ao Rio de Janeiro, paralelamente à criação de textos teatrais, continuou a trabalhar no rádio até a década de 1960, em que chegou a atuar como rádio ator. Seu principal trabalho, na rádio Panamericana, foi como adaptador de peças do repertório universal para serem exibidas no programa semanal *Grande Teatro*, que teve a duração de dez anos. Em sua autobiografia intitulada *Dias Gomes: apenas um subversivo*, ao refletir sobre sua atividade como dramaturgo, observa:

> Fiz mais de 500 adaptações para o rádio-teatro. Foi um trabalho de grande valia porque tive que ler quase toda a dramaturgia e a literatura universal. O meu volume de leitura, nesses anos, acabou tendo grande importância na minha formação cultural. Ao mesmo tempo, adquiri uma prática artesanal de experimentar, montar os diálogos, as cenas, com grande rapidez, em razão da demanda que o rádio exigia (GOMES, 1998, p. 210).

Para além do gênero autobiográfico, o texto aponta para uma memória histórica acerca do teatro e da cultura brasileira. Ao reportar-se para o trabalho realizado pelo dramaturgo, envolvendo as adaptações

para televisão, produção de roteiros e peças, o autor o faz por meio de uma reflexão crítica consciente dos processos criativos e das linguagens exploradas para os diferentes gêneros que produziu.

> De todas as artes acho o teatro a mais atuante. Foi uma das primeiras manifestações culturais no Brasil e serviu de propósitos catequéticos e políticos. Era a conquista do índio para o Deus branco e consequentemente para o senhor branco. A valorização do teatro era evidente, pois se não fosse, eles teriam escrito romances ou pintado quadros. Mas não. Anchieta escreveu e encenou peças (GOMES, 1998, p. 305).

De forma que sua autobiografia contempla uma história ou uma memória da dramaturgia no Brasil, daí, a importância do material compilado pelo próprio autor. Para a televisão, nos anos de 1950, Dias Gomes produziu comédias, teatros policiais e shows. Perseguido politicamente em 1953, continuou produzindo, mas não assinou seus trabalhos durante um ano. Em todo esse período a atuação mais marcante de Dias Gomes foi como escritor de textos teatrais.

Verificamos a preferência do autor pela produção dramatúrgica e pelas possibilidades de explorar essa linguagem de modo irônico, paródico e satírico. Dias Gomes relata que, ao tornar-se membro da Academia Brasileira de Letras, temia que os acadêmicos lembrassem que, em uma de suas novelas, fez o personagem Odorico Paraguassu tomar posse na Academia de Sucupira montado em um cavalo. Dias Gomes foi patrulhado pelos companheiros de convicções ideológicas por ter levado a televisão a sério, atitude que não era muito bem vista pela intelectualidade dos anos de 1960. "Sonhávamos com plateias de operários, camponeses, favelados, misturados com a pequena burguesia. E não conseguimos" (GOMES, 1998, p. 85).

Atento aos problemas políticos do país, denunciou as estruturas sociais injustas, utilizando-se do erudito e do popular e dos mais diversos instrumentos de comunicação que lhe chegaram às mãos: teatro, literatura, rádio, cinema e televisão.

Observamos, em sua obra, um claro teor popular, acentuado em quase todas as peças. Os conflitos, problemas e personagens, embora quase sempre de alcance e significados universais, se afigu-

ram eminentemente locais, como são eminentemente nacionais os costumes, condições e situações. A veia cômica no teatro de Dias Gomes surge em situações habilmente construídas e na criação de personagens típicos, por vezes levados à caricatura e ao realismo absurdo. O emprego de tais recursos nos remete a refletir sobre a potencialidade do cômico e da estética do absurdo na obra do autor.

Conforme Todorov (1992), o insólito se configura como a categoria que delineia o absurdo. Na estética do absurdo, o insólito não é identificado e questionado, mas, denunciado pela sua exposição, cabendo apenas ao receptor percebê-lo como tal. O processo de "tornar o incomum comum" cabe ao leitor ou ao espectador, pois esse deve aceitar os eventos sobrenaturais da narrativa como algo comum.

Na estética do absurdo há um efeito estético que se aproxima do efeito de distanciamento épico, tal como proposto por Brecht em seu teatro, ou seja, o enfoque a elementos que provoquem o estranhamento no leitor/espectador, para que por meio do inverossímil, este seja induzido a uma conclusão lógica, uma vez que, a estética do absurdo explora eventos insólitos para propiciar reflexões acerca da realidade empírica. Assim, ao propiciar esse afastamento entre a realidade empírica e a realidade ficcional, evita-se o efeito catártico, isto é, a obra já não tem mais um valor purificador em que o leitor/espectador se projeta de alguma forma na narrativa e se sente purificado ao "participar" de determinadas situações. O artifício demonstra ruptura com os valores do mundo, já que esse gênero questiona determinados gestos, atitudes, discursos da vida ordinária, mas, sobretudo, da vida pública e se caracteriza por uma atitude contestadora, o que pode em alguns aspectos aproximar-se dos propósitos do gênero cômico.

A comédia antiga, de acordo com Mário da Gama Kury,

> [...] além de divertir, correspondia de certo modo à imprensa de hoje. Nela eram objeto de crítica às instituições políticas de um modo geral e principalmente a corrupção dos políticos, os abusos de autoridade, as peças de teatro etc. (KURY, 1995, p. 7).

Por meio de uma linguagem desabrida e contundente, a comédia antiga tecia suas críticas aos diversos âmbitos da vida pública, sem que sofresse repressões. Assim, se por um lado, a comédia caracteriza-se por atuar como uma espécie de imprensa que critica abertamente as instituições públicas e acaba por retratar dado contexto histórico-social, por outro lado, sua importância está muito além dessa função, posto que, conforme defendido por Werner Jaeger, a comédia, meio mais eficiente de apresentar as realidades de seu tempo, atinge o nível do universal ao representar características inerentes ao ser humano. De acordo com W. Jaeger:

> A comédia visa às realidades do seu tempo mais do que qualquer outra arte. Por mais que isso a vincule a uma realidade temporal e histórica, é importante não perder de vista que o seu propósito fundamental é apresentar, além das efemeridades das suas representações, certos aspectos eternos do Homem que escapam à elevação poética da epopéia e da tragédia (JAEGER, 2001, p. 415).

Nesse mesmo sentido, a comédia consiste em uma completa representação histórica do seu tempo, haja vista que consegue "apresentar conjuntamente o Estado, as ideias filosóficas e as criações poéticas na corrente viva destes movimentos" (JAEGER, 2001, p. 414). Este gênero, tal como apresenta Aristóteles (1984) trata dos vícios e não especificamente do indivíduo. Fato inconteste é que da comédia antiga à comédia na Idade Média, chegando à modernidade e à contemporaneidade, as personagens tipo ganham destaque por seu forte caráter de ambivalência. Bakhtin (1999) amplia os estudos clássicos sobre a comédia, observando que o cômico, tanto possui a capacidade de evidenciar aquilo que há de ridículo na sociedade, quanto à capacidade de ridicularizar, residindo, aí, forte caráter regenerador.

Assim, ao considerar o cômico um fenômeno estético responsável por propiciar, concomitantemente, a ridicularização e a festividade, Bakhtin (1999) reconhece sua ambivalência. A ambivalência cômica consiste, paradoxalmente, na capacidade de construir e desconstruir a um só tempo, rebaixar e soerguer, em apontar para o início que sucede ao fim, o nascimento que decorre da morte, em negar e afirmar por meio de um riso em que os opostos não se ex-

cluem; dialeticamente se complementam. A ambivalência é, pois, a negação caótica do dogmatismo, da verdade absoluta e do estático.

Nessa perspectiva, pode-se dizer que a estética do absurdo assume um caráter de ambivalência, construindo-se por meio de uma estética híbrida e heterogênea. Este parece ser o procedimento estético encontrado por Dias Gomes para tratar da realidade nacional e de seus políticos caricatos.

É importante lembrar que tanto as formas literárias, quanto outras linguagens artísticas, por representarem determinada visão de mundo, possuem caráter transitório e intimamente ligadas a determinado período histórico, contudo, retornam sempre renovadas em um eterno devir, eis o que ocorre com as formas do cômico. Com relação às formas, ou gêneros, o teatro de Dias Gomes realiza-se por meio de uma variedade de processos criativos. O realismo crítico da observação de Dias Gomes vai da caricatura à estética do absurdo, apreendendo a realidade com lentes que distorcem para revelar. Yan Michalski observa que Dias Gomes:

> Conta com um excepcional dom de observação das peculiaridades do caráter nacional, quer se trate do sertanejo perdido num interior quase medieval, do favelado exposto às agruras da selva do asfalto, ou do jovem intelectual que sequestra um embaixador nos tempos da luta armada. Por outro lado, apesar de o teatro ser rico em personagens de forte carisma pessoal, ele evita consistentemente dar destaque prioritário a problemas individuais: seus verdadeiros protagonistas são sempre, com maior ou menor nitidez, corpos coletivos, cujos comportamentos se regem muito mais por condicionamentos de caráter social, cultural e político do que por motivações de realismo psicológico. Apesar da objetividade da crítica social que é a mola mestra do seu trabalho, ele não renega, mas pelo contrário explora generosamente, elementos de fantasia, misticismo e tradição lúdica popular; da mesma forma como não hesita em misturar toques de autêntica tragédia com um humor corrosivo que é uma presença constante nas suas peças (MICHALSKI, 1989, p. 184).

A obra deixada por Dias Gomes oferece uma imagem crítica da realidade brasileira, naquilo que é caracteristicamente brasileiro e naquilo que é tipicamente humano, de modo que o autor merece ocupar lugar de destaque na história do teatro e da cultura brasilei-

ra, sobretudo, pelo caráter da pesquisa estética no campo da dramaturgia e no seu legado de "dramaturgo como pensador", conforme lembra Eric Bentley (1991, p. 43),

> [...] cada vez que um trabalho é escrito, a forma apropriada deve ser encontrada. A forma é um fluido, mas não é uma coisa arbitrária. Correspondente à mente do artista, que, por sua vez, é influenciada parcialmente por circunstâncias de espaço e tempo.

Nesse sentido, é possível falar de uma crítica da escritura em Dias Gomes, empregando, aqui, o conceito formulado por Barthes (2007) e traduzido Leyla Perrone-Moisés (2005), com relação ao potencial que a crítica dos escritores tem em aproximar os leitores de sua própria obra e da obra de seus contemporâneos.

Tal como, na produção literária, dramatúrgica e ensaística de autores que ganharam destaque no modernismo brasileiro, a exemplo de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade, potentes pela capacidade criadora, macunaímica e antropofágica, observamos, na produção dramatúrgica e ensaística de Dias Gomes, estratégias estruturantes do discurso, da cena e do papel das personagens, que desdobram-se funcionalmente, ao assumirem papéis de autor-textual, crítico de seu próprio discurso e personagem da história que refletem sobre o próprio fazer artístico e sobre elementos sociais, políticos e culturais.

De acordo com Leyla Perrone-Moisés (2005), no lugar da crítica academicista, a crítica da escritura (dos escritores) alcançaria o leitor de forma plena pelo teor poético, mais próxima da filosofia e da própria literatura. Essa proposição retoma Maurice Blanchot (1987), quando este argumenta que tal crítica estaria ligada à busca da possibilidade da experiência literária, representaria o sentido pelo qual a experiência literária se constitui no experimento e na contestação. Assim, a crítica dos escritores não visa simplesmente auxiliar e orientar o leitor, mas visa principalmente estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura.

Atento aos problemas políticos do país denunciou as estruturas sociais injustas, utilizando-se do erudito e do popular e dos mais

diversos instrumentos de comunicação que lhe chegaram às mãos: teatro, literatura, rádio, cinema e televisão. Seu intuito era chegar ainda mais perto do povo, fazer uma arte que pudesse ser entendida por qualquer pessoa e fazer com que esta se interrogasse sobre seu cotidiano, sobre o seu modo de vida e, assim, ganhasse consciência para agir no sentido das mudanças.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Jorge. A moratória. *In:* **Marta, a Árvore e o Relógio.** Coleção de textos dirigida por João Alexandre Barbosa e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ARENDT, Hannah A. **Condição Humana.** Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

ARISTÓTELES. **Poética.** Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento.** Trad. de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade.** Trad. Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2007.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário.** Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BENTLEY, Eric. **O Dramaturgo como pensador.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.

GOMES, Dias. **Teatro.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, v. I e II.

GOMES, Dias. **As primícias.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GOMES, Dias. **O bem-amado.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1980.

GOMES, Dias. **Campeões do mundo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

GOMES, Dias. **O rei de ramos.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1980.

GOMES, Dias. **O túnel.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1980.

GOMES, Dias. **Vargas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

GOMES, Dias. **Amor em campo minado.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GOMES, Dias. Os cinco fugitivos do Juízo Final. *In:* MERCADO, Antonio. (Coordenador). **Coleção Dias Gomes:** peças da juventude. Vol. 5. São Paulo: Bertrand Brasil, S.A, 1994.

GOMES, Dias. **A comédia dos moralistas.** Coleção Dias Gomes: peças da juventude Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 1994.

GOMES, Dias. **O berço do herói.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

GOMES, Dias. **A invasão.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

GOMES, Dias. **Dias Gomes:** apenas um subversivo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

GOMES, Dias. **O santo inquérito.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998a.

GOMES, Dias. **O pagador de promessas.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black tie.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

JAEGER, Werner. **Paidéia:** a formação do homem grego. Trad. de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KURY, Mário da Gama. Introdução. *In:* ARISTÓFANES. **As nuvens. Só para mulheres. Um deus chamado dinheiro.** Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

MAGALDI, Sábato. **Aspectos da dramaturgia moderna.** São Paulo, Cultrix, 1992.

MERCADO, Antonio. (Coordenador). **Coleção Dias Gomes.** Vol. 1. São Paulo: Bertrand Brasil, S.A, 1989.

MERCADO, Antonio (Coordenador). **Coleção Dias Gomes.** Vol. 5. São Paulo: Bertrand Brasil, S.A, 1994.

MICHALSKI, Yan. Dias Gomes. *In:* MICHALSKI, Yan. **Pequena Enciclopédia do Teatro Brasileiro Contemporâneo.** Material inédito, elaborado em projeto para o CNPq. Rio de Janeiro, 1989.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

RODRIGUES, Nelson. **Vestido de Noiva.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

SARAMANDAIA. **Telenovela.** Direção de Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1976. DVD, 160 capítulos.

SARAMANDAIA. **Telenovela.** Direção de Natália Grimberg, Adriano Melo, Oscar Francisco e Calvito Leal. Direção geral de Denise Saraceni e Fabrício Mamberti. Direção de núcleo de Denise Saraceni Rio de Janeiro: Globo, 2013. DVD, 56 capítulos.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida.** Rio de Janeiro: Agir, 1993.

SUPLEMENTO LITERÁRIO do Estado, 25 de Julho de 1960.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

2

2

A CULTURA CÔMICA POPULAR: EM RABELAIS E DIAS GOMES[1]

Cleiser Schenatto Langaro[2]

As reflexões deste estudo decorrem do cotejamento entre as obras de François Rabelais, *Gargantua e Pantagruel* (2009), e de Dias Gomes, *Sucupira, ame-a ou deixe-a* (1982). Buscou-se compreender a produção desses escritores, ancorada nos gêneros do sério-cômico, em especial, para este capítulo, os fenômenos e gêneros do vocabulário familiar e público, além de analisar as nuances do cômico popular nas produções do dramaturgo brasileiro a partir das interlocuções com o estilo rabelaisiano.

Reconhecido nacional e internacionalmente como um dos mais importantes escritores da dramaturgia brasileira, ativista político, vítima da censura, de proibições e perseguições pelo Departamento de Imprensa e Propaganda e AI nº.5 em período ditatorial, Dias

1 A análise aqui apresentada faz parte de um estudo desenvolvido para a tese *Dias Gomes Pantagruélico: Diálogos e Saramandices entre Gargântua e Pantagruel*, *O Berço do Herói*, *Saramandaia* e *Sucupira Ame-a ou Deixe-a*, defendida em 2017, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, nível de Mestrado e Doutorado, área de concentração em Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, sob orientação da Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves, Linha de Pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

2 Doutora em Letras - Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2004). Atualmente é professora da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE.

Gomes recebe reconhecimento de público e de crítica por sua produção, principalmente a partir da segunda metade do século XX. Em várias de suas criações, desvelou cenas da face histórica do Brasil por meio da comicidade, valeu-se da literatura para questionar e denunciar a corrupção, a troca de favores, o jogo de interesses do sistema político, práticas enraizadas na sociedade brasileira. A imagem do político brasileiro, cristalizada no imaginário do país, é associada, em muitos aspectos, ao perfil de Odorico Paraguaçu, prefeito de Sucupira. No entanto, o alcance das discussões que o dramaturgo promove nas obras, a forma como elabora e analisa os temas e motivos, do micro ao macrocosmo, mostra-se universal, alude às questões sociais e humanas atemporais, ultrapassa as fronteiras do nacional.

François Rabelais, escritor francês do século XVI, é considerado por Bakhtin (1996) o iluminador da cultura cômica popular. Suas escolhas temáticas e estilísticas valorizam o realismo grotesco e absurdo e contemplam a visão cômica do mundo. Denominado gênio e profeta do estilo literário voltado ao campo do cômico-sério, do realismo criatural e grotesco, optou por imagens de caráter não-oficial, imperfeitas, por aspectos, temas, formas e linguagem denominadas não literárias, enfatizou sua recusa ao cânone. O riso em Rabelais, para Minois (2003, p. 273), estava "[...] encarnado a vida como um carnaval, pronto a camuflar, sob gargalhadas de riso grotesco, os sopros de angústia que penetram pelos buracos da existência". O estilo de Rabelais influiu poderosamente na evolução da literatura, os ecos do riso empregado por ele, carnavalesco e satírico, estão presentes na contemporaneidade.

Amparando-se nos estudos de Bakhtin (1996), entende-se que o riso festivo e popular é inerente a vida do povo, ele apresenta uma opinião sobre o mundo. Surge da interação popular e contribui para a consciência e formação do pensamento social. O riso carnavalesco decorre dos laços entre festas populares, carnavalescas, religiosas, pagãs, desde a Antiguidade. É libertador por princípio e permanece nas fronteiras entre a vida e a arte, historicamente opondo-se à hipocrisia, à mentira e a sua verdade degrada o poder.

O diálogo aqui estabelecido analisa a força e o mistério inerentes ao riso. Duplo, subversivo, agressivo e sarcástico, escarnece figuras sociais e instituições em *Gargantua e Pantagruel* e *Sucupira, ame-a ou deixe-a.* Para Minois (2003), o riso tem a capacidade de ser multiforme e ambivalente, atua como força de subversão e por isso é empregado na literatura. Escritores como Rabelais e Dias Gomes perceberam nas manifestações da cultural popular, nos fenômenos da linguagem familiar e pública, essa força que desestabiliza e desmascara e empregaram-na abundantemente em suas produções. Ao recriarem cenas da vida cotidiana ou no diálogo com a cultura dos antepassados, muitas vezes de forma paródica, desvelaram o pensamento social dos contextos de produção.

DE RABELAIS A DIAS GOMES: O LASTRO DO RISO CARNAVALESCO

Durante os festejos do carnaval, nas praças públicas e ruas da Idade Média e do Renascimento, além do espírito de igualdade, abundância, universalidade e liberdade, a segunda vida do povo, numa perspectiva utópica, também ocorria o que Bakhtin (1996) denominou de terceira forma de expressão da cultura cômica popular: a linguagem com vocabulário familiar e público, um tipo especial de comunicação com seus fenômenos e gêneros normalmente proibidos na vida ordinária. Decorrente dessa forma de comunicação surgia novas formas linguísticas:

> [...] gêneros inéditos, mudanças de sentido ou eliminação de certas formas desusadas, etc. É muito conhecida a existência de fenômenos similares na época atual. Por exemplo, quando duas pessoas criam vínculos de amizade, a distância que as separa diminui (estão em 'pé de igualdade') e as formas de comunicação verbal mudam completamente: tratam-se por tu, empregam diminutivos, às vezes mesmo apelidos, usam epítetos injuriosos que adquirem um tom afetuoso; podem chegar a fazer pouco uma da outra (se não existissem essas relações amistosas, apenas um "terceiro" poderia ser objeto dessas brincadeiras), dar palmadas nos ombros e mesmo no ventre (gesto carnavalesco por excelência), não necessitam po-

> lir a linguagem nem observar os tabus, podem usar, portanto, palavras e expressões inconvenientes, etc. (BAKHTIN, 1996, p. 14).

Por meio da linguagem com vocabulário familiar e público as barreiras da formalidade, da diferença e da hierarquia são abolidas, instaurando uma comunicação ao mesmo tempo real e ideal. Esse fenômeno da linguagem foi trabalhado por Rabelais em *Gargantua e Pantagruel*, em seus aspectos cômicos e paródicos da cultura popular. O escritor trouxe para a linguagem literária termos e gêneros da praça pública, injúrias, grosserias, blasfêmias, palavrões, juramentos e obscenidades.

Além das obras paródicas da literatura medieval, como *Gargântua e Pantagruel*, as manifestações literárias da dramaturgia tiveram considerável importância na propagação do riso carnavalesco para o mundo. O crítico observa que:

> [...] é a dramaturgia cômica medieval que está mais estreitamente ligada ao carnaval. A primeira peça cômica – que conservamos – de Adam de La Halle, *Le jeu de La feuillée*, é uma excelente amostra da visão e da compreensão da vida e do mundo puramente carnavalescos; contém em germe numerosos elementos do futuro mundo rabelaisiano. Os milagres e moralidades são "carnavalizados" em maior ou menor grau. O riso se introduz também nos mistérios; as diabruras-mistérios estão impregnadas de um caráter carnavalesco nitidamente marcado. As *soties* enfim são um gênero extremamente carnavalizado do fim da Idade Média (BAKHTIN, 1996, p. 13).

Própria da Idade Média e do Renascimento, resultante da aproximação entre classes e esferas sociais opostas, no plano das hierarquias sociais e oficiais, ocorria uma comunicação comum à festa do carnaval, com vocabulário que propiciava certo contato familiar entre os foliões, os quais, durante as festividades, brincavam o carnaval sem levar em consideração as questões relacionadas à posição social e diferenças econômicas ou políticas. Nos diálogos, o tom de informalidade predominava, "[...] Um sinônimo de pernil? – Empurrador de bebida. – É uma zorra: com a zorra, faz-se o vinho descer para a adega; com o pernil, faz-se o vinho descer para o estômago. – Ora! Tratemos de beber [...]" (RABELAIS, 2009, p.

41). Expressões despreocupadas e incomuns para o discurso literário, coloquiais e brincalhonas, comparações inusitadas sugerem, na linguagem empregada por Rabelais em *Gargantua e Pantagruel*, certa liberdade e aproximação entre os foliões. O clima de igualdade presente na cena ilustra os pressupostos de Bakhtin (1996) no que se refere à linguagem com vocabulário familiar e público. A proximidade entre os foliões, a alegria da festa, o prazer propiciado pela comida e pela bebida são elementos que aproximam culturas.

Outro aspecto comum à linguagem cômica e popular está relacionado aos exageros:

> depois, trataram de se regalar mais uma vez, comendo e bebendo. Os garrafões iam e vinham, presuntos sumiam, pernis desapareciam, os copos voavam, as jarras de metal tilintavam. [...] – Onde está o meu funil? – Só bebo por procuração. – Molhai-vos para secardes, ou secais para molhardes? – Não entendo de teoria: na prática, sempre dou meu jeito. – Basta. Eu molho, eu me umedeço, eu bebo, e tudo de medo de morrer. Bebei sempre, não morrereis jamais. Se eu não bebo, fico a seco: eis-me morto! Minha alma fugirá para algum charco: em lugar seco jamais a minha alma habitará (RABELAIS, 2009, p. 39-40).

A comunicação assume, na cena, o aspecto alegre de liberdade, conversa típica dos beberrões, além da presença da comida e da bebida numa alusão aos prazeres do corpo e ao ciclo de vida e morte. De gerações a gerações o tilintar das jarras remete a integração do homem, pelo corpo, com o cosmos. Rabelais parece parodiar, de forma cômica e grotesca, as discussões filosóficas acerca dos grandes dilemas da humanidade, tais como a origem do homem, de onde veio e para onde vai após a vida terrena. A divagação dos beberrões remonta à questão da vida e da morte e dos mistérios de ambas, abrangendo inclusive os mistérios da alma do ser humano e seus dilemas mais profundos. O riso é propiciado em decorrência do alegre exagero na comida e na bebida, o que causa, por meio da linguagem, um clima de liberdade e um aspecto grotesco e carnavalesco para a cena.

Rabelais escreve a grotesca farsa dos gigantes em aventuras e descobertas pelo novo mundo, utilizando-se de contradições absurdas, mistura de estilos e temáticas inovadoras. Além de empregar exem-

plos e comparações relacionados a deuses da mitologia, também carnavalizou expressões bíblicas como a exclamação de Cristo na cruz:

> [...] – O grande Deus faz os planetas e nós limpamos os pratos. – Tenho na boca a palavra de Deus: Sitio (em latim: 'Tenho sede'. Palavras de Jesus Cristo na cruz) – A pedra chamada asbestos não é mais inextinguível do que minha sede. – O apetite vem comendo, dizia Angeston; mas a sede se vai bebendo. – Remédio contra a sede? O contrário daquele contra mordedura de cão: correi sempre atrás do cão, jamais ele vos morderá; bebei sempre antes da sede, jamais ela chegará [...] (RABELAIS, 2009, p. 43).

A linguagem da cena é cômica e em tom paródico, apresenta piadas, chistes e ditos populares. O riso decorre da paródia com o texto das Escrituras Bíblicas, do deslocamento do sério para o cômico, da carnavalização da sede de Cristo comparada a dos beberrões em festa. Topograficamente, o alto e o baixo são satirizados e aproximados, evidenciam a condição de igualdade entre opostos e isso é alegre e inusitado, realidade criada pela liberdade da linguagem comum ao carnaval. Para Minois (2003), as gargalhadas ensurdecedoras de Rabelais são direcionadas para zombar dos valores dominantes, do popular ao erudito, a todas as tradições, poderes e elites.

A LINGUAGEM PANTAGRUÉLICA E A PERCEPÇÃO CÔMICA DO MUNDO

A profunda relação rabelaisiana com a cultura popular serviu de base para desestabilizar os modos de pensar do leitor e romper com a linguagem literária do cânone, propiciando um afrouxamento da visão e dos modos de sentir e pensar, conforme (AUERBACH, 2013). No que se refere ao leitor literário, buscou surpreendê-lo, desmistificando o sério, o formal e o pensamento da época. Ao empregar palavrões e grosserias ambivalentes, o escritor instaura a comunicação carnavalesca familiar e pública, conforme Bakhtin (1996).

Os provérbios, "[...] em cu de cagão não falta merda [...]" (RABELAIS, 2009, p. 57), concedem o aspecto cômico e de rebaixamento carnavalesco para a linguagem, revelam a sátira e a opção do escri-

tor por uma cultura marginalizada da literatura. Expressões como "a tripa forra"; "sebo nas canelas"; "das coisas mal adquiridas, o terceiro herdeiro não gozará"; "estou com a pulga na orelha"; "o que fizeres a outrem, certamente outro te fará" são comuns na linguagem de Rabelais em *Gargântua e Pantagruel* e instauram a comicidade, causando o destronamento de temas clássicos e da linguagem erudita e elitizada.

O tom paródico e cômico da linguagem familiar e da praça pública também é recorrente na obra de Dias Gomes. Em *Sucupira, ame-a ou deixe-a*, Odorico Paraguaçu compara-se a Jesus Cristo, humilhado e injustiçado na cruz:

> (Odorico) – Sabe, seu Dirceu, eu me sinto talqualmente Cristo, vendido por Judas. – Odorico estende os braços em cruz, pateticamente. – Ou talqualmente César, traído por Brútus. Ou talqualmente Getúlio Vargas, afogado no mar de lama. Só que eu, Odorico Paraguaçu, filho de Eleutério, neto de Firmino e bisneto de Pelópidas Paraguaçu, não vou dar um tiro no coração. Eu vou passar à História de outro modo (GOMES, 1982, p. 39).

Odorico Paraguaçu utiliza-se do discurso demagógico com intenção de sensibilizar seus correligionários, comparando-se a Cristo, colocando-se, portanto, como vítima e mártir da humanidade na perspectiva do cristianismo judaico-cristã. O exagero torna-se cômico e faz aflorar nos leitores o riso reflexivo, de função social, conforme Bergson (2001), pois ao compreenderem a ambiguidade e o propósito do prefeito, se estabelece uma relação de cumplicidade entre os ridentes. Bakhtin (1996) amplia a contribuição do cômico, entende que o riso rebaixa e aproxima, diminui o distanciamento entre opostos, cria uma comunicação impossível de ocorrer fora do espaço da carnavalização, do absurdo e do grotesco, por isso ele é libertador.

O tom apelativo das citações e comparações, as remissões às narrativas bíblicas, assim como às demais personalidades da história da humanidade, inclusive da sociedade brasileira contemporânea, intensificam o absurdo e o grotesco da situação e ampliam o exagero carnavalesco. Já o tom afetuoso, disfarça a injúria, ao sugerir uma condição de igualdade entre Odorico Paraguaçu, Jesus Cristo, Getúlio Vargas, numa remissão paródica, característica do autor, desencadeando a

derrisão no leitor. O exagero e a comparação instauram o ridículo e essa condição, para Propp (1992), é motivo de riso, o que causa destronamento carnavalesco da personagem Odorico Paraguaçu.

Característico da linguagem familiar e da praça pública, o uso de grosserias, palavras e expressões injuriosas era uma das formas utilizadas na comunicação popular da Idade Média e do Renascimento. Blasfêmias dirigidas às divindades, "[...] ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam. E são precisamente essas blasfêmias ambivalentes que determinaram o caráter verbal típico das grosserias na comunicação familiar carnavalesca [...]" (BAKHTIN, 1996, p. 15). A liberdade para pronunciar palavrões permitiu a criação de uma atmosfera propícia para o aspecto cômico na linguagem.

Dias Gomes emprega expressões grosseiras e insultos injuriosos, o que denuncia sua opção pela comunicação familiar e pública, estas construções instauram o cômico na linguagem de *Sucupira, ame-a ou deixe-a*. O emprego de neologismos pejorativos, por exemplo, - "projeto capoerístico", "debochista", a utilização de provérbios - "mais vale uma pomba na mão...", de insultos - "cara de seu-vigário-cadê-minha farofa" e de ditos populares – "picou a mula", entre outros, constitui o tom de injúrias e grosserias da linguagem popular:

> (Odorico) – Eu sabia! – Odorico esmurra a mesa, faz saltar os papéis, canetas, cinzeiros – esse projeto capoerístico tem somentemente um objetivo: dar um rabo-de-arraia na minha candidatura (GOMES, 1982, p. 16).
> [...]
> (Zeca Diabo) – Pera, pera... Não carece do seu vigário ficar assim tão zangadinho comigo. Se seu vigário acha que não tá certo, vou destratá o trato que fiz. Fica o dito pelo não dito e viva São Benedito (GOMES, 1982, p. 23).
> [...]
> (Odorico) – Que é isso, seu Dirceu? Por que essa cara de seu-vigário-cadê-minha farofa? (GOMES, 1982, p. 23).

A cena revela a sátira política elaborada por um escritor consciente de seu papel na sociedade e, por consequência, seu interesse em desvelar a farsa inerente aos discursos de campanha, bem como

intenções e ideologias do político ditatorial. Ressalta-se, portanto, a visão crítica do dramaturgo que, por meio do teatro, chama a atenção do leitor e do público para que perceba e analise o meio social e as condutas de líderes e figuras políticas para além das aparências. Essa é a ação da sátira, de acordo com Propp (1992), agir sobre a vontade dos indiferentes, dos viciados, condescendentes, ou mesmo dos ingênuos e desavisados. Ela mobiliza no leitor a ação, a reação e intensifica a reflexão profunda sobre os fatos e em Dias Gomes essa ação se intensifica ao agregar o cômico popular.

Outro gênero verbal que surgiu inerente à linguagem familiar e da praça pública, conforme Bakhtin (1996, p. 15), com as mesmas características apresentadas pelas grosserias, é o juramento, que "[...] mergulhados no ambiente do carnaval, adquiriram um valor cômico e tornaram-se ambivalentes [...]". Esse gênero é recorrente na literatura de Dias Gomes:

> (Zeca Diabo) – Olha, seu vigário, eu quero lhe dizer uma coisa – Zeca Diabo cola a boca na grade do confessionário – sei que seu vigário deve de tá pensando que fui eu que atirei naquele homem [...] juro pelo meu Pade Ciço Romão Batista (GOMES, 1982, p. 23).

O juramento de Zeca Diabo, o terror do nordeste, matador regenerado, apela ao Santo Padre Cícero para dar credibilidade à sua palavra. Ao fazê-lo, traduz a crença dos cearenses e nordestinos, a devoção popular, o carisma e prestígio que o pobre concede ao sacerdote católico brasileiro. Nascido no Ceará, março de 1844, e falecido em Juazeiro em 1934, recebeu ordens de sacerdote em 1870:

> [...] foi o único brasileiro a tornar-se centro de interesse sobrenatural, motivando romarias com finalidades morais e não terapêuticas, que a morte não desvaeceu. Sua presença física constituiu a explicação do movimento irresistível, desde os sertões da Bahia até o interior do Amazonas. Santo de Juazeiro, Santo Pequeno, uma das pessoas da Santíssima Trindade, o *meu Padrinho Padre Cícero* permanece uma constante psicológica dentro da dinâmica social do povo nordestino. Suspenso de ordens religiosas em 1897, a proibição de ministrar os sacramentos em nada lhe afetou o prestígio transbordante e avassalador. Foi deputado federal e vice-presidente do estado. Determinou uma bibliografia riquíssima

> em folhetos, opúsculos, pesquisas sociológicas, e seu nome vive na boca de cantadores e na literatura oral do Nordeste. Morto, a devoção continua [...] (CÂMARA CASCUDO, 2001, p. 464-465).

O culto ao Padre Cícero, uma das mais fortes manifestações do misticismo popular brasileiro, apresentado no juramento de Zeca Diabo, propaga aos leitores a linguagem carregada de ambiguidade, comum à praça pública. A personagem criada em 1943, para obra homônima, é representante fervorosa do culto ao Santo, o qual, afirma Câmara Cascudo (2001), ainda subsiste na cultura do país. Os juramentos tornaram-se ambíguos e cômicos, na mesma proporção das grosserias, pois ao serem eliminados da linguagem oficial, passaram a integrar a familiar e a pública, desse modo "[...] mergulhados no ambiente do carnaval, adquiriram um valor cômico e tornaram-se ambivalentes" (BAKHTIN, 1996, p. 15). Ao trazer para a peça as manifestações do popular, personagens excluídos socialmente, gêneros tidos como incultos ou coloquiais, ou grupos marginalizados na vida real, Dias Gomes assume o papel considerado subversivo.

A CENA CÔMICA E O DESVELAR DA FACE HISTÓRICA

A ambiguidade inerente ao juramento de Zeca Diabo revela a comicidade da situação. O leitor se depara com um matador regenerado que causa o destronamento carnavalesco do político. A comicidade constitui-se com mais intensidade devido ao contexto da situação, principalmente pelo fato de o prefeito, mais uma vez, não conseguir realizar seus objetivos:

> - Venha cá, capitão... – Odorico leva Zeca Diabo até à porta entreaberta. – Cuidado pra ele não ver o senhor. Tá vendo ali na sala de espera aquele homem?
> - Aquele magricelo?
> - Grave bem o rosto dele.
> - Pra que, seu-doto-coroné prefeito?
> - Coitado, é um infeliz. – Odorico fecha a porta do gabinete. – A mulher chifrou ele, fugiu com outro, carregou os filhos. Ele perdeu o emprego, ta todo encalacrado, já tentou se matar duas vezes, mas na hora da onça beber água, não sabe, perde a coragem.

> - Seu-doto-coroné prefeito me desculpe – Zeca Diabo passa a mão pelo crânio curtido de sol e quase deserto de pêlos, que nem as caatingas nordestinas onde passou mais de duas décadas fugindo pela Polícia baiana, matando pra viver e matando pra não morrer – eu tou um burro veio encarquilhado e esse meu bestunto custa a entender as coisas, que diacho de serviço é esse que seu prefeito quer de mim?
> - Que o senhor, que tem ajudado tanta gente a livrar das consumições da vida, ajude talqualmente esse pobre homem.
> - Ajudar como? Passando fogo nele?
> - Tem cinqüenta mil antes – Odorico abre uma gaveta, tira um maço de notas, coloca sobre a mesa – cinqüenta mil depois.
> - Mas isso é serviço de matador. E seu-dotô-coroné prefeito sabe que eu não faço mais desse serviço (GOMES, 1982, p. 20-21).

O dramaturgo estabelece um diálogo com os fatos históricos do período, fruto de sua consciência crítica sobre o jogo político ditatorial e conduz o leitor a compreender a realidade empírica do país em época de ditadura. A cena revela a burla e a farsa e pelo riso corrosivo, instaura a comicidade da situação, constituindo a sátira política. Conforme analisa Propp (1992) a comicidade é o meio e a sátira o fim, ambos são empregados ideologicamente e se voltam a todas as formas de seriedade e rigidez.

Em Dias Gomes toda excentricidade ou ação, figura social, atitudes e comportamentos tornam-se suspeitos e alvo do riso. O riso se volta contra toda a rigidez do caráter, de acordo com a concepção de Bergson (2001), do espírito e mesmo do corpo. O olhar do dramaturgo volta-se para condutas, vícios, exageros, seu interesse consiste em desmistificar, satirizar autoritarismos e denunciar injustiças.

A expressão utilizada por Zeca Diabo, "seu-dotô-coroné prefeito", a qual alude à compreensão de Leal (1978) sobre o poder do senhor de terras, coronel do interior do país, integrante das oligarquias rurais, concentra, ao mesmo tempo, exaltação submissa e exagero pejorativo. O título de doutor agrega reconhecimento e poder, concede ao coronel, aos olhos do público eleitor, merecimento para ascensão ao cargo político como transição de poderes devido à decadência do sistema coronelista. Compreende-se que a alteração na denominação, de coronel a doutor e prefeito, faz alusão

às mudanças sócio-históricas na cena política brasileira, no entanto, percebe-se que não há alteração nos modos de ser e pensar de Odorico Paraguaçu, ou na condução dos fatos para atingir propósitos e interesses pessoais, revelando, dessa forma, o que Bakhtin (1996) denomina de face histórica do país. Ao ressaltar títulos, cargos e poderes, o dramaturgo intensifica o cômico do destronamento carnavalesco do coronel, o qual recebe maior carga derrisória decorrente da negação de Zeca Diabo, outrora fiel servo e submisso.

A inauguração do cemitério é questão de honra para o prefeito Odorico, promessa de campanha eleitoral. Para isso precisa de um defunto, algo que parecia fácil conseguir pelas mãos do "terror do nordeste", prática consolidada pelo coronelismo, conforme Leal (1978). Ao chamar Zeca Diabo no gabinete da prefeitura para dar-lhe a ordem e o pagamento, desvela ao público a farsa e a trama inerente ao cargo e um sistema de autoritarismo transposto do coronelismo oligárquico para a engrenagem da política pública, haja vista que é do gabinete da prefeitura que parte a ordem para a execução dos interesses pessoais do "seu-dotô-coroné prefeito". Por meio do teatro, ocorre à denúncia de condutas comuns em regimes políticos totalitários, muitas vezes criminosos, opressores, ditadores. Com suas obras, Dias Gomes promove o debate sobre a realidade do país, do espaço micro de Sucupira para a macroestrutura de um país ditatorial.

No episódio transcrito, ocorreu o rebaixamento da personagem Odorico Paraguaçu, o qual causa o riso reflexivo, pois Zeca Diabo, outrora submisso ao coronel, faz juramento a outro Senhor, ao Padre Cícero, e com isso destrona não só o coronel, mas também o doutor prefeito, maior representante do poder político e econômico de Sucupira. Ocorre o revés cômico, segundo Bergson (2001), no qual acontece um fato inusitado, a insubordinação do submisso, algo pouco comum no sistema coronelista e o riso se volta contra toda a rigidez do caráter:

> - É isso ai – Zeca Diabo atira o maço de notas sobre a mesa de Odorico. – Tá desfeito o trato.
> - Mas o senhor tinha prometido – Odorico levanta-se de sua cadeira, revoltado. – O senhor assumiu um compromisso. Que diabo, será que não existe mais um homem de palavra nesta terra?!

> - Eu não dei minha palavra. Só disse que ia pensar, matutar. E pensei, matutei e tou devolvendo seu dinheiro. Não é serviço pra um homem de bem, temente a Deus e devoto de meu padim Pade Ciço Romão Batista.
> - E agora, como é que eu faço? – Odorico anda pela sala, desatinado. – Que jeito é que eu vou dar?
> - Oxente, mande um dos seus jagunços.
> - Não posso. Isso ia me comprometer.
> - Entonce mande chamar um matador.
> - Um matador... – Odorico pensa. – É, acho que é a solução (GOMES, 1982, p. 22).

A ficção revela, portanto, um traço marcante da cultura popular nordestina, o culto ao Padre Cícero, devoção que não ficou restrita ao início do século XX. A opção pela cultura popular constitui-se característica recorrente do estilo de Dias Gomes, aspecto ressaltado ao demonstrar a importância dessa figura histórica e religiosa do misticismo nordestino, a qual abarca a devoção de milhares de fiéis do interior do país até os dias atuais. O fenômeno do misticismo e fanatismo, conforme Facó (1978), foi responsável por algumas ações de resistência do pobre com relação à exploração e opressão, embora tenha sido usado, muitas vezes, para fins de manutenção dos poderes e oligarquias rurais.

O discurso do prefeito Odorico Paraguaçu, suas intenções e atos, revelam condutas autoritárias, desvelam mecanismos do sistema coronelista, no qual os impasses ou entraves aos interesses dos mandatários eram resolvidos, normalmente, contratando matadores, capangas ou jagunços, os quais realizavam o "serviço" de "limpar o caminho", "eliminar as ameaças", como assevera Facó (1978). Pelo cômico-sério, Dias Gomes problematiza práticas extremas de autoritarismo e opressão, fazendo vir à tona artimanhas, imoralidades, ações criminosas, conchavos realizados por políticos, tanto na campanha quanto na manutenção do apoio popular no decorrer dos mandatos. A cena revela que a inauguração do cemitério tinha a finalidade de calar a voz da oposição, desmascara a burla, ou seja, retira a máscara de Odorico Paraguaçu. Desse modo e com estes recursos estilísticos, pelo discurso paródico e cômico, Dias Gomes

driblou a censura e firmou, em tempos ditatoriais, diálogo sério e profundo com o público sobre os problemas do Estado totalitário.

Odorico é destronado de forma carnavalesca e o riso desse rebaixamento é positivo, haja vista que pela degradação instaura-se a regeneração, para citar Bakhtin (1996, p. 18), "[...] quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor [...]". O prefeito sofre o revés e esse malogro, de acordo com Propp (1992), causa o riso, pois ele torna-se vítima da situação, passa de enganador a enganado, vive a condição de bobo da corte.

Bakhtin (1996) também destaca outro fenômeno verbal familiar e público, as obscenidades: proibidas na linguagem e na vida formal e oficial, ao serem pronunciadas em ambiente carnavalesco adquirem esta concepção de mundo, abarcam a liberdade, a alegria e a ambiguidade do cômico. As obscenidades ressignificaram-se e contribuem para proporcionar o clima de liberdade e renovação vivenciado pela cultura cômica popular.

No cotejamento entre Dias Gomes e Rabelais, observa-se a recorrência do tema da infidelidade, com ele também o medo de ser traído e da ridicularização por parte de quem sofre a traição. Odorico debocha de Espiraldo para diminuí-lo moralmente, "a mulher chifrou ele", usa o fato como argumento para convencer Zeca Diabo a cumprir seu plano. A injúria relacionada à traição e infidelidade é uma constante na linguagem do cômico familiar e da praça pública. Em Rabelais, injúrias e grosserias estão relacionadas ao personagem Panúrgio, atormentado pelo medo de ser corno após o casamento. O uso desses gêneros distancia-se da linguagem padrão e suas normas, conforme Bakhtin (1996), e aproxima-se do mundo ambivalente do carnaval, causa o riso e o rebaixamento.

Da interação festiva e carnavalesca surgiram inúmeras formas linguísticas e gêneros, ampliando a polissemia do vocabulário familiar e público. Em *Sucupira, ame-a ou deixe-a* Dias Gomes apresenta a linguagem das obscenidades, a mesma pode ser percebida a partir de insinuações e sugestões que envolvem as personagens Odorico Paraguaçu e as três irmãs Cajazeiras, Dorotéa, Judicéa e Dulcinéa:

> (Odorico) – Acho que não falta nada. – O olhar de Odorico vai da colcha rendada ao ar pudico de Dorotéa. – Acho que esta vai ser uma renúncia com tudo a que tenho direito... (GOMES, 1982, p. 45).
> [...]
> (Odorico) – Oi, como estão as coisas? – Odorico, deitado na cama, suspensórios arriados, copo na mão, cigarro de palha na outra, assiste a um bangue-bangue na televisão.
> - Tá tudo correndo bem. – Juju entra, fecha a porta sem fazer barulho. O Diretório do Partido está reunido aí na sala... acho que vai demorar.
> - Ótimo... Otimamente... – Odorico sorri, malicioso, estende a mão para Juju. – Podemos então nos divertir um pouco... (GOMES, 1982, p. 49).
> - Não... coronel... por favor... – ela se debruça sobre ele, sente o contato do corpo ainda viril do coronel, seu hálito quente junto à orelha, suas mãos enormes descendo por suas costas, escorregando pelas nádegas, não consegue mais conter-se, salta sobre ele, cavalga-o, alucinadamente. – Coronel! Coronel! (GOMES, 1982, p. 50).

Nestas citações, os gestos, o olhar, as reticências escondem e ao mesmo tempo revelam o que a moral social e religiosa não aceita e caracteriza como pecado. O aspecto instintivo e animalesco do encontro amoroso clandestino pode ser evidenciado com a expressão: "salta sobre ele, cavalga-o", o que faz alusão à linguagem do baixo corporal, conforme Bakhtin (1996). Ao retratar a promiscuidade de Odorico Paraguaçu, pois ele se relaciona com as três irmãs Cajazeiras ao mesmo tempo, Dias Gomes aborda as questões da moralidade, revelando que as aparências dos moralistas nem sempre correspondem àquilo que defendem. Além deste aspecto, evidencia também outras formas de exploração, artimanhas do coronel prefeito que abusa do fascínio decorrente do cargo que lhe concede destaque. Por meio da sátira revela a burla e requer do leitor o posicionamento crítico, a elaboração de um juízo de valor, contribuição do gênero satírico, conforme Hutcheon (1985). A farsa, portanto, é desmascarada, em todos os setores, do público ao privado, o comportamento do prefeito é revelado, destronado e rebaixado.

No diálogo entre as produções dos escritores aqui estudados, a comicidade da linguagem gestual e física, no campo das obscenidades, também foi percebida em *Gargântua e Pantagruel*, "[...] em sua

idade viril, desposou Gargamela, filha do rei dos Borboletos, bela e garbosa moçoila. Os dois gostavam muito de brincar de "bicho de duas costas", tanto que ela ficou grávida de um meninão [...]" (RABELAIS, 2009, p. 39). As relações com a vida do baixo corpo, o coito e a virilidade, constituem imagens que degradam e estabelecem comunhão com o túmulo corporal e o novo nascimento, sendo assim, afirma Bakhtin (1996), degradam e causam o destronamento que é negativo e positivo ao mesmo tempo, pois engendram a força do devir. Essa força do devir é algo que impulsiona o público à reflexão sobre o mundo, sobre sua visão de mundo, a qual passa a ser relativizada, renovada.

A comunicação verbal e gestual comuns na expressão da cultura cômica popular, principalmente durante o carnaval, mantinha um "[...] clima de festa, a ideia utópica, a concepção de mundo [...]" (BAKHTIN, 1996, p. 14). Esse clima de festa proibida, de utopia, da compreensão de que as relações do baixo corporal têm sentido de renovação, relaciona-se a bebedeira, a comilança, a fartura dos prazeres corporais, questões evidenciadas pela linguagem. O traço do exagero, do grotesco, foi empregado para destacar essa percepção de mundo, destoando da formalidade e sobriedade do formal e autoritário.

Dias Gomes parodia a vida social de cidades tipicamente interioranas, figuras como a do político, do religioso, das beatas, das prostitutas e os comportamentos do homem em uma sociedade capitalista e exploradora, conduzida pelo pensamento burguês e pela moral cristã. Suas narrativas instauram o riso questionador, pois ao parodiar comportamentos, usos e costumes típicos da cultura popular, revelam a exploração do homem pelo homem, muitas vezes pela fé, pelo misticismo e devido à ingenuidade do povo. Ao fazê-lo, liberta do dogmatismo religioso e eclesiástico, das formas fixas e autoritárias. Compreende-se, portanto, a força libertadora do riso carnavalesco, conforme analisa Bakhtin (1996), de modo que, sob estes aspectos, Dias Gomes dialoga com Rabelais ao questionar e destronar as ideologias oficiais pela ambiguidade do riso, tanto religiosas quanto políticas.

As reflexões aqui estabelecidas permitem analisar alguns aspectos do diálogo entre o teatro, o riso e o carnaval, o qual remonta épocas, ocorre de forma atemporal. O riso misterioso, ambíguo e festivo, comum ao povo que brinca o carnaval em meio às recriações de cenas da vida, na rua, na festa ou no palco do teatro, subsiste e acompanha a evolução da literatura, da sociedade e do homem enquanto ser social.

Os fenômenos e gêneros do vocabulário familiar e público, comuns ao estilo dos dois escritores, evidenciam o lastro cultural entre as obras aqui estudadas. Assim sendo, pelos temas, linguagem e fenômenos da cultura cômica popular esses escritores instauram um novo olhar sobre o que é sério, formal, autoritário e uno. Desse modo, pela literatura, propiciam o debate profícuo e axiológico com o público sobre as questões sócio-históricas e culturais e a ampliação da percepção e visão de mundo.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. **Mimesis:** a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Trad. De Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1996.

BERGSON, Henri. **O Riso:** Ensaio Sobre a Significação da Comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** Rev., atual. e ilustrado. 10. ed. São Paulo: Global, 2001.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e Fanáticos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GOMES, Dias. **Sucupira, Ame-a ou Deixe-a:** venturas e desventuras de Zeca Diabo e sua gente na terra de Odorico, o bem amado. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1982.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia:** ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Tereza Louro Pérez. Rio de Janeiro, RJ: Edições 70, 1985.

LEAL, Vítor Nunes. **Coronelismo Enxada e Voto:** o município e o regime representativo, no Brasil. Notas do Prof. Basílio de Magalhães. Prefácio de Barbosa Lima Sobrinho. 2. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1978.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio.** Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso.** Trad. Áurea Maria Corsi et al. São Paulo: Editora Ática S.A., 1992.

RABELAIS, François. **Gargântua e Pantagruel.** Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2009.

3

3

O REALISMO MÁGICO MIDIÁTICO EM *SARAMANDAIA*

Aguida Perpétua Ribeiro[1]

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, 2014, p. 31).

1 Mestre em Letras - Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Católica de Goiás (PUC GO). Especialista em Mét. e Téc. de ensino pela Universidade Salgado de Oliveira (UNIVERSO). Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Goiás (UEG). Atualmente é professora pela Secretaria de Educação do Estado de Goiás. Pesquisadora em Literatura Brasileira, Linguagem Transmidiática. Email: aguida_letras@hotmail.com

De acordo com a definição dada por Tzvetan Todorov (2014), 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 televiso. 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 em 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 artigo 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.

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 fri-

sar 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", "esmolecente". 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 inserem 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 1 - Tibério enraizado à sua cadeira

Fonte: Telenovela Saramandaia (2013).

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 2 - Candinha Rosado e suas galinhas imaginárias

Fonte: Telenovela Saramandaia (2013).

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 3 - Tibério e Candinha transformados em árvore

Fonte: Telenovela Saramandaia (2013).

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 singularizarão 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 cons-

trução 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 4 - Dona Pupu e a cabeça de seu marido

Fonte: Telenovela Saramandaia (2013).

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, tiran-

do-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 5 - Dona Pupu e o resto do marido

Fonte: Telenovela Saramandaia (2013).

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 Érico Veríssimo. Tal como a telenovela de Dias Gomes, a obra de Veríssimo traz um sentido político do panorama sociocultural brasileiro. Dada sua estrutura linear e de epi-

sódios 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 à Antares para reivindicar seus direitos.

Semelhante a Dias Gomes, Veríssimo 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.

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:

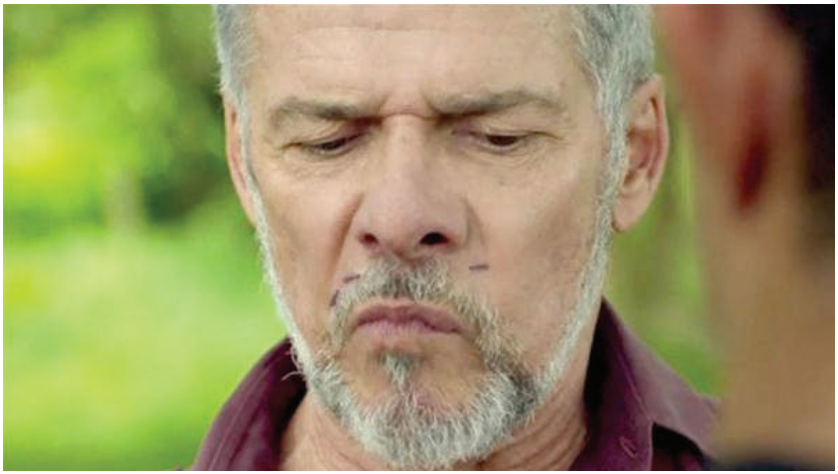
> **Risoleta** – *Se mete com sua vida, sua enxerida, que ninguém lhe perguntou nada.*
> **Maria Aparadeira** – *Um bacharel das línguas instruídas não pode ser visto mal acompanhado por uma desvirtuada.*
> **Delegado Petronílio** – *Oh, dona Aparadeira, só estávamos tendo uma conversa.*
> **Maria Aparadeira** – *Ela tratou de se aproveitar pra se criar, porque é mulher facilitada, é "artimanhosa", vocês é que não 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, consequentemente, 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:** *Quem é 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 6 - Zico Rosado com formigas saindo pelo nariz



Fonte: Telenovela Saramandaia (2013).

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

Fonte: Telenovela Saramandaia (2013).

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 constrói 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.

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 (2014, 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, 2014, p. 60).

Para Todorov (2014), 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 (2015) 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, 2015, 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 (2015), 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 opi-

nião corrente do que deva ser a "normalidade" à qual a natureza e o mundo se submetem.

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

> **Bia:** Seu Cazuza, eu ouvi dizer que o Sr. comprou uma balança nova. É verdade?
> **Cazuza:** 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 sua explosão é algo que está fora da compreensão humana.

Figura 8 - Dona Redonda

Fonte: Telenovela Saramandaia (2013).

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 (2015, 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 simbo-

lização 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 lindeza 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 (2015) para descrever o maravilhoso. Seu Encolheu estranha os moradores de Bole-Bole quererem cortar a flor. Para ele, a flor é a metamorfose da esposa.

Figura 9 - Seu Encolheu cuidando de sua Dondinha Flor

Fonte: Telenovela Saramandaia (2013).

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 estarrecido 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.

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 polí-

ticas 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 10 - Leocádia se preparando para cortar as asas de Gibão

Fonte: Telenovela Saramandaia (2013).

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 sociopolíticas dos Bolebolenses encontram-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 sociopolítico 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 (2014), 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 sociopolítico 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 11 - Voo de liberdade de João Gibão

Fonte: Telenovela Saramandaia (2013).

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 (2014) 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 revigoramento que evidencia vindouras condições agradáveis, assim como as nuvens de chuva asseguram a água necessária para que as safras se desenvolvam.

Dias Gomes constrói 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.

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.

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.

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.

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 gro-

tesco 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.

REFERÊNCIAS

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. 12. ed. São Paulo: Cultrix: 2005.

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

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

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

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

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

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

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

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

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso:** forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 20l5.

CHKCLOVSKI, Viktor. A arte como Procedimento. *In:* EINKHENBAUM, B. Teoria da Literatura: Formalistas Russos. 4. ed. Trad. Ana Maria R, Filopouski. Porto Alegre: Globo. 1978.

GOMES, Alfredo Dias. **Telenovela Saramandaia.** Rio de Janeiro: TV Globo, 1976.

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

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

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

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

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

MOISES, Massaud. **Dicionário de Termos Literários.** 12. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004.

NASCIMENTO, Maria Teresinha Martins do. **Contraponto literário.** Goiânia: PUC-GO: Kelps, 2011.

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

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

4

4

ENTRE A CRUZ E A ENCRUZILHADA: REPRESENTAÇÕES DA MACUMBA EM O PAGADOR DE PROMESSAS (1962)

Eduardo Martins Zimermann Camargo[1]
Hertz Wendel de Camargo[2]

Na presente conjuntura, religiões de origem afro-brasileira continuam sofrendo em face do preconceito e da violência. Analisar as imagens mentais construídas sobre a Umbanda e o Candomblé, na mídia, propõe uma reflexão sobre o tecido social e seus rasgos, revelando as formas de representar ou ocultar as propriedades dos rituais religiosos em questão, neste processo colocando-os no centro do palco social ou afastando-os para a periferia do quadro. O embate simbólico encenado na formação do imaginário sobre as religiões de origem afro-brasileira é o tema observado nas próximas linhas.

1 Graduando de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Estudante vinculado ao grupo de Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade (ECCOS). Contato: edu.cmrgo@gmail.com
2 Doutor em Estudos da Linguagem (UEL), professor do curso de Comunicação Social (UFPR) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (UFPR). Membro do grupo de Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade (ECCOS). E-mail: hertzwendel@gmail.com.

Partindo da premissa que a macumba é produto cultural brasileiro, o foco da pesquisa proposta é analisar o filme *O Pagador de Promessas* (DUARTE, 1962) a partir do instrumental encontrado no terreiro de Umbanda. Pois, encontra-se nestas práticas religiosas um variado leque de elementos audiovisuais que, embora próprios do cenário, permitem uma leitura alternativa da obra destacada. Como o cinema, a experiência religiosa também é estética e, portanto, apresenta ferramentas significativas para a análise fílmica das produções que colocaram na tela representações das religiões afro-brasileiras.

Além disso, tais religiões são uma convergência de símbolos que dialogam diretamente com a cultura brasileira, mesclando diferentes mitologias ao imaginário popular em uma fé essencialmente multicultural. Portanto, trata-se de um campo de grande patrimônio cultural que, ao mesmo tempo, contém vestígios dos processos históricos e sociais que formataram o presente contexto. É importante analisar as formas de representação desse sincretismo nos primeiros anos da década de 1960 para entender a formação do imaginário que atravessa a Umbanda e o Candomblé hoje. "A Umbanda, religião derivada do Candomblé, do Espiritismo Kardecista e do Catolicismo Popular, é uma evolução do polissincretismo religioso, que perpassa pela influência dos ritos e crenças da ancestralidade indígena existente no Brasil" (DRAVET; LOBO, 2016, p. 78).

Embora de origem popular, estas religiões são vistas sob a ótica da intolerância e do preconceito. Trata-se de uma fé marginalizada e pouco compreendida que carrega um estigma social bastante negativo: a feitiçaria. Este, no caso da Umbanda e do Candomblé, traduzido por *macumba*, que acaba afastando o público do terreiro.

> As igrejas neopentecostais utilizam uma linguagem pejorativa e preconceituosa para tratar das religiões afro-brasileiras, vinculando a palavra macumba, que se refere a um antigo instrumento de percussão de origem africana e que hoje, de forma mais genérica e difundida na sociedade, designa os cultos afro-brasileiros, aos "espíritos infernais" e práticas demoníacas (DRAVET; LOBO, 2016, p. 80).

Na tela do cinema são projetadas as tensões sociais que atravessam as religiões afro-brasileiras. De forma velada ou não, encontra-se ali a trajetória conturbada da percepção construída ao redor destes rituais. Em determinadas obras, é relevante notar os modos de olhar para o objeto em questão, percebendo um roteiro que parte da religião enquanto alienação até chegar, em tempos recentes, à interpretação cultural sobre o tema.

BATENDO CABEÇA: O PENSAMENTO DO CINEMA BRASILEIRO NOS ANOS 1960

Especificamente no audiovisual, encontramos aparições das religiões afro-brasileiras como no filme À Meia Noite Levarei Sua Alma (MARINS, 1964), primeiro filme estrelado pelo personagem Zé do Caixão, onde o mesmo literalmente chuta a macumba em um plano detalhe. Modo de perceber, ou interagir, com tais religiões compartilhado com outros realizadores do período e que coloca à margem determinadas características dos rituais.

Frame 1 – Imagem do Filme À Meia-Noite Levarei Sua Alma (1964)

Fonte: Filme à Meia-Noite Levarei sua Alma (1964).

Encontramos os cultos afro-brasileiros mesmo na formação do Cinema Novo, como no *Barravento*, de 1962, dirigido por Glauber Rocha, em que o protagonista é um pescador que mudou para a cidade grande e, de lá, voltou desenganado quanto à fé. Segundo Rodrigues (2001), na obra de Glauber, "o negro moderno e urbanizado derrota o negro semitribal e mais próximo das raízes africanas. Barravento é assim um filme revolucionário no estrito sentido do termo e aceita a máxima de que 'a religião é o ópio do povo'" (p. 102). Dessa forma, a religião é combatida enquanto alienação pelo personagem principal, que pretende esclarecer seu povo.

> Barravento e Deus e o Diabo na Terra do Sol seriam dignos representantes da década de 60. Nessa esquematização, despontavam como exemplos claros da crítica à alienação pelo misticismo. E O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro [1969] era apontado como ponto de inflexão, no caso particular de Glauber. O panorama era mais amplo e localizava o termo final dessa tendência à adesão ao popular na proposta de Nelson Pereira dos Santos, cristalizada em O Amuleto de Ogum [1973-74] (sua versão mais feliz) e Tenda dos Milagres [1977] (versão caricatural e doutrinária) (XAVIER, 2007, p. 25).

Permitindo-se um rápido salto para a década de 1970, há, portanto, passagens relevantes da obra de Nelson Pereira dos Santos em que as religiões de origem afro-brasileira assumem papel central na trama, como no filme *O Amuleto de Ogum*, de 1975, onde é narrada uma história de crime e violência, permeada por cenas da religião que dão o tom fantástico da obra, e contribuem no desenvolvimento de um personagem misterioso, senão mágico. Este filme é divisor de águas na carreira do diretor, apresentando um novo olhar de Nelson para a cultura popular, bem como na representação sobre a própria macumba.

> Quando eu fiz Rio, 40 graus, eu passei quase um ano andando pela favela, visitando o grupo de jovens, indo às sessões de macumba e frequentando práticas religiosas de mensagens e despachos. Porém, minha câmera não filmou nada disso. Eu ignorava completamente a visão religiosa do povo, assim como a própria visão

> de mundo deles. A realidade que eu buscava não era a que estava diante da câmera, mas sim o modelo que eu tinha na minha cabeça. E era isso o que acontecia no cinema brasileiro (BERABA, 1975, p. 3, *apud* SADLIER, 2012, p. 80).

Nesta busca por traduzir manifestações populares para a tela, ora ideologicamente ora culturalmente, como percebemos, por exemplo, na relação entre Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, percebemos também a presença de Anselmo Duarte. Premiado com a Palma de Ouro no Festival de Cannes, a trama do longa-metragem *O Pagador de Promessas* (1962) adapta o texto de Dias Gomes para o meio Cinematográfico. Assim como no livro, a narrativa gira em torno do personagem Zé do Burro que é impedido de entrar na igreja de Santa Bárbara para cumprir sua promessa de levar uma cruz de madeira até o altar, já que ele havia feito tal promessa em um terreiro para Iansã, embora esta seja tradução da primeira para o contexto do Candomblé. Na obra, os cultos afro-brasileiros são vistos pela igreja como truques demoníacos que levaram *Zé do Burro* a perder-se da fé católica.

ABERTURA DA JIRA: ARQUÉTIPOS QUE CIRCULAM NO CINEMA BRASILEIRO

A adaptação cinematográfica de *O Pagador de Promessas* começa justamente em um terreiro em meio ao ritual. Através de um gesto de observação, o diretor Anselmo Duarte permite vislumbrar aspectos como vestimentas, instrumentos musicais e sonoridades, ritmos e passos da religiosidade afro-brasileira. A câmera caminha, gira, movimenta-se no terreiro até encontrar *Zé do Burro* (Leonardo Villar), fazendo sua promessa, e *Rosa* (Glória Menezes), que aguarda pacientemente. E dali, o corte leva para *Zé do Burro* já com sua cruz nas costas, e *Rosa* carregando a sua própria, uma cruz simbólica. Uma caminhada demora, delonga e demonstra a distância da fé católica de seu povo. *Zé* e *Rosa* andam, andam, só para encontrar a Igreja de portas fechadas.

Frame 2 – Imagem do Filme O Pagador de Promessas (1962)

Fonte: Filme *O Pagador de Promessas* (1962).

Em meio à trama que segue, são apresentadas representações arquetípicas que encenam o conflito entre a fé católica e a crença do terreiro de Candomblé. *Zé do Burro* preso no meio de um embate religioso que sequer compreende. E figuras mitológicas que cedem suas características para formar os personagens dessa história. No que tange ao arquétipo, pretende-se empreender uma leitura do filme a partir da mitologia específica dos cultos aos orixás.

Dessa maneira, busca-se na figura de Iansã um outro modo de olhar a presente narrativa. Esta que chamada "Oiá ou Iansã dirige o vento, as tempestades e a sensualidade feminina" (PRANDI, 2018, p. 21). Iansã é aquela para quem *Zé do Burro* dedica sua promessa no terreiro de Candomblé. Também conhecida como Santa Bárbara, é em sua igreja que precisa ser depositada a pesada cruz prometida. Iansã é ainda o arquétipo pelo qual pretende-se analisar a personagem *Rosa* (Glória Menezes) e que está presente na própria estética do filme.

Iansã aparece relacionada a dois outros orixás: Ogum e Xangô. O primeiro, "governa o ferro, a metalurgia, a guerra. É o dono dos

caminhos, da tecnologia e das oportunidades de realização pessoal" (PRANDI, 2018, p. 21). Já o segundo:

> Xangô é o dono do trovão, conhecedor dos caminhos do poder secular, governador da justiça. Teria sido um dos primeiros reis da cidade de Oió, que dominou por muito tempo a maioria das demais cidades iorubanas, merecendo Xangô, talvez por essa razão, um culto muito difundido na África. É praticamente o grande patrono das religiões dos orixás no Brasil e seu culto está associado aos de suas esposas Oiá, Obá e Oxum, originalmente orixás de rios africanos (PRANDI, 2018, p. 21-22).

Oiá ou Iansã é desejada por muitos homens. Entre eles, Ogum e Xangô, estes que brigam por ela, como na passagem "Oiá é disputada por Xangô e Ogum", que versa sobre a luta, os desejos e as pulsões, entre os três orixás. Assim como *Rosa*, que é desejada por *Zé do Burro* e *Bonitão*, permitindo uma releitura dos conflitos na trama do filme em questão.

> Oiá era uma mulher muito desejada,
> que além de bela, sedutora e guerreira
> preparava deliciosos acarajés como ninguém.
> (PRANDI, 2018, p. 307)

A *Rosa* desejada é evidenciada por olhares incômodos de outros homens que habitam o quadro de diversas cenas. Já a guerreira aparece desde as primeiras sequências, caminhando decidida sete léguas ao lado do esposo, mas também em outros momentos desafiando-o, avisando-o que é melhor ir embora dali.

> Um dia Xangô raptou Oiá da casa de Ogum.
> Voltando de uma caçada, Ogum ficou ciente do ocorrido
> e mandou uma mensagem a Xangô:
> iria buscar sua mulher.
> (PRANDI, 2018, p. 307)

Conta a lenda "Oiá é dividida em nove partes" que, *Xangô impressionava Oiá por sua majestade e elegância* (PRANDI, 2018, p. 305), assim como *Bonitão* encanta *Rosa*. E que *um dia os dois fugiram para longe de Ogum, que saiu enciumado e furioso em busca dos fugitivos. Quando*

Ogum os encontrou, houve uma luta de gigantes (PRANDI, 2018, p. 305,). É do embate que surge Iansã, quando Ogum toca Oiá com sua varinha de ferro, que tinha o poder de dividir, dividindo Ogum em sete partes e Oiá em nove, passando a ser conhecida por Iansã.

Dessa maneira, no filme Iansã também parece dividida. Parece habitar-se a si mesma, Iansã enquanto orixá, mas habita também Santa Bárbara. É Rosa e também habita a tempestade. Iansã está dividida nas características da atuação, na plasticidade da luz, nos significados dos sons da tempestade e dos ventos, nos raios que pontuam determinadas cenas. Não fosse a arte cinematográfica dividida em apenas sete artes originárias, poderia-se dizer que o cinema mesmo tornara-se divindade pois Iansã habita-o todo nesta obra.

Iansã aparece na plasticidade do filme enquanto força da natureza. Seja na sequência dos créditos iniciais que revela *Rosa* e *Zé do Burro* em uma longa caminhada regada por chuva forte, seja na sequência do rapto de *Rosa* por *Bonitão* quando o vento sopra agourento e tenta, assim como a própria *Rosa*, anunciar para *Zé do Burro* a tragédia que seguirá. Logo depois, *Rosa* e *Bonitão* correm debaixo da tormenta. Sob o olhar de Iansã.

Frame 3 – Imagem do Filme O Pagador de Promessas (1962)

Fonte: Filme *O Pagador de Promessas* (1962).

A chuva cai em dois momentos no primeiro terço do filme, na caminhada com *Zé do Burro* até a igreja e na cena do rapto com *Bonitão*. Com o primeiro, ela caminha dois passos atrás seguindo resignada o esposo, já com o segundo ela corre à frente, fugindo do *Bonitão*, direcionando a cena. A posição dos corpos sob a tempestade é simbólica. E traduz de certa maneira o rapto de Oiá representada na figura de *Rosa*.

> Começava a rivalidade pela conquista de Oiá.
> Os dois prepararam-se para o litígio.
> Cada um consultou Ifá e fez as oferendas necessárias
> e ambos colocaram as oferendas numa estrada.
> Ogum ofereceu inhames e farofa.
> Xangô, por sua vez, ofereceu amalá e orobôs,
> Ogum apresentou-se com sete escravos e Xangô com doze.
> (PRANDI, 2018, p. 307)

Frame 4 – Imagem do Filme O Pagador de Promessas (1962)

Fonte: Filme *O Pagador de Promessas* (1962).

A oferenda de *Zé do Burro* é para Santa Bárbara, uma das partes divididas de Iansã que aparece na estrutura fílmica, já a oferta de *Bonitão* é direcionada para Rosa: uma cama de molas. E conta com outras intenções.

> Ogum não se amedrontou e ambos partiram para a luta.
> Antes, porém, comeram das comidas oferecidas.
> Começaram a lutar e nunca mais pararam.
> E até hoje dessa guerra muitas aventuras são contadas.
> (PRANDI, 2018, p. 307)

Em sua luta, *Zé do Burro* enfrenta *Padre Olavo* (Dionísio Azevedo) e a igreja católica, com o apoio do povo que ocupa o cenário. É festa de Santa Bárbara e a promessa torna-se espetáculo. Se no princípio do filme, Anselmo Duarte propõe um gesto de observação do Candomblé, já para o final o terreiro ocupa a paisagem toda. Nas escadarias da igreja de Santa Bárbara encontra-se a sonoridade afro-brasileira, a dança, mães, pais e filhos de santo, e a câmera, novamente, passeia em meio ao ritual. Enquanto isso, *Bonitão* busca suas próprias armas para a luta, trama contra *Zé do Burro*. É mais uma encenação da antiga guerra entre os orixás por Iansã. Dessa vez, a guerra é travada nas escadarias da igreja de Santa Bárbara e contada a partir do aparato cinematográfico "à la Eisenstein".

> Nessa luta Oiá ganhou de Ogum uma espada
> e nunca mais deixou de ser uma guerreira.
> Muitas aventuras dessa guerra são contadas
> e todas falam de uma Oiá guerreira e amante,
> sempre disputada por Xangô e Ogum, os seus amados.
> (PRANDI, 2018, p. 307)

Nessa luta, *Rosa* revela-se guerreira. Deixa para trás a mulher que seguia *Zé do Burro* do começo do filme e passa a correr atrás de sua própria história. Em determinado momento, deixa *Zé* nas escadarias para cuidar de sua própria luta, segue *Marli* (Norma Bengell), pombagira encenada, para perguntar de *Bonitão* e, assim, *evitar uma desgraça*. Momento este em que *Galego* (Gilberto Marques) a

vê entrar e diz tratar-se da própria Iansã que chega. *Marli*, prefere acreditar que é outro orixá, ou uma santa.

Por fim, depois da guerra, a promessa e o pagador, embora morto, chegam ao altar nos braços do povo. O terreiro ocupa o território da igreja. *Rosa*, guerreira e amante, entra sozinha, sem Xangô nem Ogum. Mas, empunhando a espada, com a qual ousara desafiar mesmo o sacerdote da igreja, quando este aproximara-se do corpo de *Zé do Burro* para *encomendar a alma.* Afinal, *Rosa* entra na igreja acompanhada de Iansã, que "é a senhora do raio e soberana dos espíritos dos mortos, que encaminha para o outro mundo" (PRANDI, 2018, p. 21), para ela mesma encomendar a alma do pagador de promessas.

Frame 5 – Imagem do Filme O Pagador de Promessas (1962)

Fonte: Filme *O Pagador de Promessas* (1962).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre Iansã, a guerra de Xangô contra Ogum e as aparições da Pombagira na trama, há um elemento comum: Exu.

> Um dia, em terras africanas dos povos iorubás, um mensageiro chamado Exu andava de aldeia em aldeia à procura de solução para terríveis problemas que na ocasião afligiam a todos, tanto os homens como os orixás. Conta o mito que Exu foi aconselhado a ouvir do povo todas as histórias que falassem dos dramas vividos pelos seres humanos, pelas próprias divindades, assim como por animais e outros seres que dividem a Terra com o homem. Histórias que falassem da ventura e do sofrimento, das lutas vencidas e perdidas, das glórias alcançadas e dos insucessos sofridos, das dificuldades na luta pela manutenção da saúde contra os ataques da doença e da morte. Todas as narrativas a respeito dos fatos do cotidiano, por menos importantes que pudessem parecer, tinham que ser devidamente consideradas. Exu deveria estar atento também aos relatos sobre as providências tomadas e as oferendas feitas aos deuses para se chegar a um final feliz em cada desafio enfrentado (PRANDI, 2018, p. 17).

Logo no começo do segundo terço do filme surge Exu, na figura de *Dedé Cospe-Rima* (Roberto Ferreira), vestindo um pesado casaco preto e chapéu, figura sombria, mas bem-humorada. Confundido com a própria *pintura do cão*, Dedé chega falando em versos, contador de histórias, falando de Iansã, epopeias e ilíadas. Chega com a promessa de abrir caminho para *Zé do Burro* passar com sua cruz, com a devida oferenda, claro.

> Exu é o orixá sempre presente, pois o culto de cada um dos demais orixás depende de seu papel de mensageiro. Sem ele orixás e humanos não podem se comunicar. Também chamado Legba, Bará e Eleguá, sem sua participação não existe movimento, mudança ou reprodução, nem trocas mercantis, nem fecundação biológica. Na época dos primeiros contatos de missionários cristãos com os iorubás na África, Exu foi grosseiramente identificado pelos eu-

> ropeus com o diabo e ele carrega esse fardo até os dias de hoje (PRANDI, 2018, p. 20-21).

Portanto, nesta versão cinematográfica do embate entre os orixás, não poderia faltar a figura de Exu. *Dedé Cospe-Rima* que, segundo o próprio, está de *relações cortadas* com o padre, marca presença na trama. Vendo e ouvindo o causo para levar adiante a história de quando Oiá foi disputada por Xangô e Ogum.

Frame 6 – Imagem do Filme O Pagador de Promessas (1962)

Fonte: Filme O Pagador de Promessas (1962).

Exu representa a síncope cultural. Ele quebra o ritmo, os padrões, no caso do filme, ele dá outros rumos à trama, está na encruzilhada das trajetórias de cada personagem. Ao analisar as representações das religiões de matriz afro-brasileira, podemos extrair diferentes saberes, como foram destacados neste texto. Essa forma de abordagem é consonante a uma epistemologia da macumba (SIMAS; RUFINO, 2018) e, também, a uma epistemologia da encruzilhada (DRAVET, 2018) que valorizam a poética presente nos fenômenos

mito-religiosos brasileiros e, consequentemente, em suas representações visuais, midiáticas, artísticas e, no caso, cinematográficas. Os pesquisadores apontam para uma necessidade de fuga dos cânones acadêmicos no que tange as pesquisas sobre as "culturas da síncope", por Simas e Rufino (2018), que são culturas de resistência e rupturas, e para um deslocamento desconstrutivo de todos os "centros", como propôs Dravet (2018), por exemplo, os etnocentrismos, o eurocentrismo, o antropocentrismo, o logocentrismo, o cristocentrismo, enfim, quaisquer outros "centrismos" possíveis.

As religiões como a Umbanda e o Candomblé compõem um universo brasileiro de culturas de síncope e não há, em nossa visão, outra forma de pesquisá-la que também não seja uma quebra de paradigmas (científicos). A etnografia do cinema traz muitas respostas, porém não enxerga todas as suas dimensões. Concluímos que para compreender os sentidos desperto por *O Pagador de Promessas* devemos encarar o filme como uma encruzilhada, onde não há um centro definido, onde todos os caminhos estão abertos para diferentes alteridades – o corpo, o poético, o imaginário, o transcendente. Métodos pré-definidos de investigação não dão conta ou se mostram pouco eficazes.

Possivelmente, conforme apresentam Simas e Rufino (2018), a palavra *macumba* tem origem no quicongo, idioma falado na República do Congo e norte de Angola, onde *kumba* significa *feiticeiro* e o sufixo *ma* forma o plural. *Kumba* também designa os poetas, os encantadores de palavras. *Macumba*, portanto, seria a terra dos poetas do feitiço; "[...] dos encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência pela radicalidade do encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular de morte" (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 5). Eis o entendimento poético da epistemologia da encruzilhada.

Deste modo, sendo o filme espaço da síncope, das macumbas, os vazios são preenchidos a cada passo, a cada ação, a cada fenômeno que se apresenta diante do olhar. O filme é encruzilhada, portanto, por si só é a morada de Exu, que rompe hegemonias e estimula reflexões, a circulação dos sentidos, o deslocamento entre o real e o imaginário. O filme em questão é a convergência de vários percursos, encruzilhada representando "[...] um lugar de extremo poder e de deuses ambivalentes capazes de conter e sintetizar opostos que fluam na direção uns dos outros" (MARTIN, 2012, p. 716).

REFERÊNCIAS

À MEIA NOITE Levarei Sua Alma. Direção: José Mojica Marins. Produção: Arildo Iruam, Geraldo Martins, Ilídio Martins. São Paulo (SP), Indústria Cinematográfica Apolo, 1964, 1 DVD.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Produção: Braga Netto, David Singer, Rex Schindler, Roberto Pires. Salvador (BA), Iglu Filmes, 1962, 1 DVD.

DRAVET, Florence. Epistemologia da encruzilhada. Palestra. **Simpósio Umbanda 110 anos –** Interfaces: Sociedade, Ciências Sociais e Comunicação. Dia 15 de novembro de 2018. Organização: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista (PPGCOM/UNIP).

DRAVET, Florence; LOBO, Ítalo. **Sagrado Profano:** A Umbanda e o Mercado Religioso. Esferas, Ano 5, n. 8, jan/jun, 2016. Disponível em: https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/viewFile/7907/4947. Acesso em: 02 dez. 2017.

MARTIN, Kathleen. **O livro dos símbolos:** reflexões sobre imagens arquetípicas. Trad.: Ami Ronnberg. Colônia (Alemanha): Taschen, 2012.

O AMULETO de Ogum. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro (RJ), Embrafilme, Regina Filmes, 1974, 1 DVD.

O PAGADOR de Promessas. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Oswaldo Massaini. São Paulo (SP), Cinedistri, 1962,1 DVD.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RODRIGUES, João Carlos. **O Negro Brasileiro e o Cinema.** Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

5

5

A DIALÉTICA DE BRECHT EM *O BERÇO DO HERÓI*, DE DIAS GOMES

Maurini de Souza[1]

Este artigo tem como objetivo demonstrar, por meio da peça teatral *O berço do herói*, de Dias Gomes (1922-1999), relações da escrita desse autor com a proposta teórica do teatro dialético de Bertolt Brecht (1898-1956). Seguindo a linha brechtiana do hibridismo entre a dramática (teatro) e a narrativa (épico) com objetivo de provocar a reflexão de caráter político-social, Dias Gomes apresenta, na obra em questão, elementos que apontam para a dialética do teatro realista de Brecht, na qual o palco exibe a tese e relega ao público a antítese, com vistas à transformação social como síntese, o que diferencia essa obra do padrão lukacsiano de realismo, em que a tríade dialética deve ser concluir no palco. Nesse processo, o *Gestus* brechtiano é demonstrado na caracterização dos personagens, como indicativo do imperativo social sobre o in-

1 Doutora em Sociolinguística (texto publicitário Brasil - Alemanha) e mestre em Letras (Dialética no Teatro de Bertolt Brecht) pela Universidade Federal do Paraná. Possui graduação em Comunicação Social Jornalismo, graduação em Letras Alemão e graduação em Letras Português pela Universidade Federal do Paraná. É professora na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), no programa de mestrado em Estudos de Linguagens (PPGEL) e nas graduações de Comunicação Organizacional e Letras. Tem experiência nas áreas de Comunicação, Ciências Sociais e Literatura dramática, atuando principalmente nos seguintes temas: texto jornalístico e publicitário, questão agrária brasileira e teatro político-social.

divíduo, proposto por Brecht. Assim, uma base teórica é formada, num primeiro momento, trazendo a esta reflexão o debate sobre arte realista marxista, preconizado por Lukács e Brecht, as características da literatura dramática nas considerações de Aristóteles sobre a tragédia, em Poética (1973), e a hibridização à narrativa (épica) como procedimento dialético enquanto tese, associando essa discussão a *O berço do herói*.

Era uma vez uma cidade chamada Cabo Jorge. O nome se deu em homenagem a um morador que, convocado à Segunda Guerra Mundial, morreu, como herói, em combate, no ano de 1944; centro de corrupção e injustiça social, a cidade era dominada pelo latifundiário local, também deputado, Major Chico Manga, que, como argumento para trazer da capital uma prostituta com a qual se relacionava, criou a história e falsificou papeis que provavam que Jorge havia casado, antes de ir à Guerra; falsificação tão bem feita que, com a intervenção do Major, a "viúva" Antonieta recebia benefícios por sua situação: "ANTONIETA: Tão bem falsificado que até pensão eu recebo do Estado" (GOMES, 2015, p. 40). Todo o comércio da cidade se estruturou sobre essa mentira; promoveu-se o turismo, as instituições – igreja e política – eram corrompidas e a população pagava pelo excesso dos que se beneficiavam com os crimes.

Um dia, porém, dez anos após ter sido declarado morto. Jorge volta à cidade e confronta a farsa que envolve seu nome, assim como os poderes estabelecidos que geriam a injustiça contra a população. Ele convenceu o povo, que o tinha como herói, que precisaria mudar a sua realidade. Revoltada, a população se uniu e, no final, vingou-se de seus opressores.

O resumo apresentado vai ao encontro da concepção da dialética da arte realista. A uma tese (a realidade objetiva de um povo sofrendo com a injustiça e corrupção), apresenta-se uma antítese (chegada de Cabo Jorge, com a sua subjetividade, as experiências adquiridas, contradizendo a invenção de sua morte e consequente heroísmo), resultando numa síntese, que é a transformação da sociedade por meio da revolução – a peça demonstraria justamente esse momento. De acordo com Lukács,

> De fato, se se considera – como já Hegel o fazia – a modificação histórica do conteúdo como base para a transformação da arte no que toca à forma, ao estilo, à composição, etc., é claro que no centro da criação artística deve estar precisamente este momento da transformação, do nascimento do novo, da morte do velho, das causas e das consequências das modificações estruturais da sociedade nas relações recíprocas entre os homens (LUKÁCS, 1978, p. 192).

Lukács defendia, para o Realismo marxista, que se mostrassem vidas singulares carregadas de subjetividade, demonstrando seu caminhar, em uma realidade objetiva, justamente no "momento da transformação, do nascimento do novo"; para ele, a dialética deveria ser exposta no "centro da criação artística", apresentando-se ao público esse caminhar de contradições que levaria â modificação social; a transformação ocorrida na cidade Cabo Jorge seria encenada ante o público. Dessa maneira, para o autor, a arte seria a união entre a ética e a lógica:

> Ao contrário dessa prevalência do sujeito (na ética) e do objeto (na lógica), a estética consubstancia um equilíbrio estático entre ambos. [...] O processo que leva da subjetividade singular à subjetividade estética é a transformação do "homem inteiro" (der ganze Mensch) da cotidianidade no "homem inteiramente" (den Menschen ganz), quando então se revela a essência do gênero humano (LUKÁCS, 2013, p. 6; 10).

Tal procedimento traria, ao olhar de Lukács, a transformação social, gerando no receptor uma adequação similar à catarse aristotélica (tratada na sequência), por este conseguir harmonizar os conflitos a que é exposto:

> Uma vez que aqui a forma se dá ao receptor como forma formata, como forma existente para a contemplação pura, uma vez que aqui não há nenhum processo que conduza à obra, mas o salto, de certo modo, é o começo e o fim do comportamento (e só pressupõe a disponibilidade como doação mais ou menos negativamente acentuada), uma vez que a permeação do objeto pelas formas vivenciais da subjetividade pura já foi realizada na obra, esta exige do receptor apenas a entrega pura, de modo que a relação de sua subjetividade tornada pura com a obra como objeto perfeito se realize. [...] Numa palavra: a identidade das oposições inscritas na obra se

> converte, na vivência receptiva, em sua mera harmonia, e o equilíbrio dinâmico do processo de criação se faz estático (LUKÁCS, 2013, p. 27).

Assim, observando a transformação apresentada no palco e envolvendo-se com ela, no caso a revolução de Cabo Jorge, o espectador teria elementos para realizar a mudança social apregoada pela proposta lukacsiana. Para este estudo, o problema é que, em *O berço do herói*, Dias Gomes opta por não apresentar esse momento de transformação ou de nascer "do novo". Sem nenhum personagem, sequer o "Herói", demonstrar "subjetividade singular" ou qualquer transformação, no final da peça, Cabo Jorge, a cidade, continua tão corrupta quanto no início, todas as expectativas de transformação social, se é que houve, terminam em festa, com os mesmos poderosos no poder. Mesmo assim, abordagem deste capítulo parte do pressuposto de que *O berço...* é uma obra realista.

Neste sentido, volta-se ao texto escrito por Bertolt Brecht para a apresentação da peça *Mãe Coragem* em Copenhague. Ele escreveu: "Coragem não aprende nada[2]", para explicitar a característica da personagem principal da peça, uma mascate que, durante a Guerra dos Trinta Anos, percorria os campos de batalha, com os três filhos e uma carroça, sobrevivendo e sustentando a família com as vendas. Durante a peça, ela perde os três filhos, mortos de formas diferentes, mas todas relacionadas à guerra. No final, a guerra continua e ela também, já sem os filhos, sem demonstrar aprendizado algum ou mudança de comportamento. Ao analisar a peça, observa-se que não somente Coragem, mas os outros personagens não aprendem nada, não passam, como o povo de Cabo Jorge, por nenhuma transformação. Em seu *Diário de Trabalho*, porém, o autor defende que sua *Mãe Coragem* é realista porque ela reflete a ética de parte da população: "as ações dos personagens têm intuitos que podem ser reconhecidos e levados em conta, e facilitarão o relacionamento com pessoas reais. A peça funciona no plano do estado atual da consciência da maior parte da humanidade" (BRECHT, 2002, p. 187). Dessa maneira, ele propõe um realismo com características diversas ao de

2 "Courage lernt nichts" (tradução minha). Conf. em: THOMSEN; MÜLLER; KINDT, 2006.

Lukács[3], reconhecido pelo governo soviético de sua época[4]. E Dias Gomes insere nesse realismo a obra aqui estudada.

Assim, para se evidenciar em que medida *O berço do herói* pode ser classificado como uma obra inserida na dialética brechtiana, é necessário, em um primeiro momento, demonstrar que os autores Bertolt Brecht e Dias Gomes têm procedimentos confluentes no modo de fazer teatral; na sequência, serão apresentadas as propostas brechtianas quanto ao hibridismo dramático-narrativo ("teatro épico") e sobre o *Gestus*, fator decisivo para o entendimento da dialética do teórico e que pode ser exemplarmente demonstrado na obra de Dias Gomes.

BRECHT E DIAS GOMES: UM TEATRO TRANSFORMADOR

Na introdução de *Estudos sobre Teatro*, Brecht responde a uma questão levantada por Friedrich Dürrenmatt, sobre o lugar do teatro numa sociedade marcada pelas Guerras Mundiais, dizendo que haveria esse lugar, contanto que se concebesse esse mundo como "passível de transformação" (BRECHT, 1978, p. 7). Nesse sentido, por meio de conflitos inclusive com correntes marxistas de seu tempo, como a de Lukács, ele desenvolveu uma arte que vai ao encontro da unidade destacada por Rosenfeld para a obra de Dias Gomes: "Essa unidade reside no empenho consequente e pertinaz por valores político-sociais - por valores humanos, portanto - mercê da visão critica de um homem que não está satisfeito com a realidade do Brasil e do mundo" (1982, p. 55), e que, sobretudo, está disposto a dedicar sua arte a transformá-lo. Além da "unidade" que caracteriza os dois artistas, a diversidade de suas obras também é comum; para Rosenfeld, a "obra dramática de Dias Gomes, variada nos processos e formas [...]" (1982, p. 55); para Willet, a "verdadeira essência do que ele (Brecht) escreveu reside na contínua variedade de recursos e invenções com que procederia à combinação de seus métodos" (WILLET, 1967, p. 126).

3 Conf. LUNN, 1974.
4 Conf. BRECHT, 2002, p. 9.

Também o formato de construção na relação literatura-encenação demonstra ser semelhante nos dois; a teoria brechtiana necessitava dos palcos para sua validação e adequação; para Brecht: "É impossível terminar adequadamente uma peça sem um palco" (2002, p. 85); já no Prefácio da peça *O berço do herói*, Paulo Francis avalia essa propriedade, em Gomes, como fruto do seu tempo: "As contradições estilísticas de Dias Gomes, como as dos outros autores sérios de sua geração, pedem um contato permanente com o palco para que possam ser resolvidas. Só o método de tentativa e erro, do qual o público é peça indispensável, pode levá-lo a uma obra completa" (GOMES, 2015, p. 3). Sendo ou não marca de uma geração, essa característica é fundamental para o argumento que aqui se apresenta, de que, para os dois autores, a antítese na dialética da encenação se daria com o público.

Unindo essas particularidades aos aspectos que aproximam *O berço do herói* da obra brechtiana a serem demonstrados nesta reflexão, que dizem respeito ao hibridismo dramático-narrativo (teatro épico) e *Gestus*, como definição de Brecht às marcas sociais que deveriam compor os personagens, é possível apontar a consonância no olhar dos autores, que os conduziu ao realismo defendido pela teoria do teatro épico - ou dialético, como Brecht sugeriu na terceira fase de sua obra (SOUZA, 2005).

Para isso, faz-se necessário o levantamento dos aspectos diferenciais entre a arte dramática, vinculada à proposta política para teatro de Aristóteles (1973) e o hibridismo entre essa arte e a épica, proposta por Brecht em 1928 e que caracterizou sua obra.

TEORIA POLÍTICA DE ARISTÓTELES, E O HIBRIDISMO ANTIARISTOTÉLICO DE BRECHT EM DIAS GOMES

Em sua *Arte Poética* (1973), Aristóteles demonstra as características da Tragédia grega, apresentando uma explicação formal, com elementos constitutivos do gênero, mesclada às questões políticas a que o filósofo atribuía a função do teatro. Assim, para ele, o objetivo final da peça teatral era gerar catarse, palavra que retirara dos estu-

dos médicos: "Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação (catarse) dessas emoções" (ARISTÓTELES, 2001, p. 8). A tese do Doutorado de Christiani Margareth de Menezes e Silva, *Catarse, emoção e prazer na Poética de Aristóteles* (2009), apresenta a complexidade dessa palavra no contexto médico filosófico da Grécia antiga, até chegar no autor da *Poética*, que a utiliza, primeiramente, em seus tratados de biologia:

> A noção de κατϖθαρσιϒ aparece nos escritos biológicos de Aristóteles sob influência do sentido corrente nos textos hipocráticos, a saber: indicando a purgação, a evacuação, a eliminação de algo que perturba o organismo do ser vivo, ou aquilo que é necessário, e natural, ser purgado para o bom funcionamento do mesmo. Como tais escritos são, em parte, análises dos seres vivos, compreendem algumas das funções vitais do corpo como "purgação" (SILVA, 2009, p. 53).

Assim, para o filósofo, o efeito da peça teatral deveria ser, para a mente (o comportamento, a alma) o que as medidas clínicas eram para o corpo. Sob a leitura de Augusto Boal, a proposição é política; Aristóteles vê a arte como um sistema de coerção, que deveria gerar uma acomodação no público, a fim de que o espectador entendesse e aceitasse o *status quo* para que pudesse ser feliz: "Em última instância, a felicidade consiste em obedecer às leis" (BOAL, 2008, p. 62).

Assim, toda a teoria apresentada visava esse efeito. Neste sentido, o filósofo estabelece as características para que o texto artístico envolvesse o espectador. Segundo Szondi, a palavra que resume a intenção formal aristotélica é Verossimilhança, que o teatro deveria formar um universo coerente, "verdadeiro" em seu interior, em que uma ação seria desenvolvida em tempo e espaço absolutos (SZONDI, 2001). A ação dramática é, então, um universo coeso e sem contradições, na forma de um acontecimento da narrativa que possa ser isolado (ação) e apresentado ao público a fim de gerar a empatia pelo herói, a consciência de que a vida é regida pelo destino, e, portanto, imutável, e, por fim, a catarse, que seria a purificação das insatisfações com a situação em que se encontravam. Neste sentido, era fundamental que esse universo não se abrisse, mas permanecesse fechado, para não correr o perigo de gerar dúvida e, assim, interromper a "purgação".

Brecht compara essa forma de diversão com um carrossel, em que a pessoa senta e seu divertimento consiste em sair atordoada, tonta, sem consciência. Propõe, como forma de seu teatro, o que chama de "antiaristotélico", teatro dos tempos científicos em que se situa (sua produção artística e teórica se dá entre 1915 e 1956, quando morre). Compara o carrossel com o "velho" e chama de "novo" o que acontece em uma visita ao planetário, no qual o participante conduz a diversão, em atos racionais, e, no final, além de diversão, houve também aprendizado (BRECHT, 1999).

Para isso, em uma teoria que sintetiza características das teorias de teatro que o antecederam, Brecht observa que a narrativa sempre fez parte do teatro e que representava momentos de abertura ao conceito fechado de Aristóteles. Souza aponta os diferentes momentos em que o hibridismo narrativo ocorrera antes de ser teorizado, no século XX, e que serviram de base para a estrutura da proposta brechtiana; assim, no teatro antigo; oriental; na idade média; Shakespeare; com Schiller, que destacou a potencialidade da épica em possibilitar a atitude do receptor em detrimento à capacidade da dramática em roubar a "liberdade da mente"; ou com Büchner, que propôs a amplitude na importância e independência das cenas em detrimento à unidade dramática e necessidade de clímax, o teatro sempre demonstrou a natureza ao hibridismo com a narrativa, e isso foi reunido e teorizado por Brecht (SOUZA, 2005). Assim, para o mundo "passível de transformação", o artista propôs o investimento em uma arte que contava com o público para que, com o poder da racionalidade, transformasse a estrutura social.

Assim, a proposta do teatro que incentivasse a atitude racional e transformadora não deveria restringir o tempo da "fábula[5]", ou o local, investindo em peças que apresentavam a passagem de anos, em cidades e países diferentes; também a ordem dos acontecimentos deixou de ser linear, passando a ser em saltos, desprezando, inclusive, a linearidade temporal na ordem desses saltos. A quarta parede, denominação à atitude da cena de se separar do espectador, deveria

5 Em seus escritos, Brecht se utiliza do termo "fábula" para ilustrar características de seus conteúdos.

ser quebrada e o público, essa antítese à tese do palco, é inserido na ação; os cenários não seriam mais ilusionistas, mas se utilizariam de elementos que destacassem a questão social da peça, como Brecht demonstra no texto que escreveu a respeito do cenógrafo de seu grupo de teatro, Gaspar Neher: "Da primeira vez que foi representada *A Mãe*, o cenário (de Gaspar Neher) não pretendia simular qualquer localidade real; assumia antes, a bem dizer, uma posição em relação aos acontecimentos, citava, contava, preparava e apelava para a memória" (BRECHT, 1978, p. 31).

O importante, para o artista-teórico era trazer ao palco elementos que corroborassem a tese apresentada, que, por meio da arte, o público se confrontasse com o tempo em que estava vivendo – tempo de Guerras, injustiças e violência; esse trágico era levado ao palco, em quase todas as peças, sob o hibridismo com a voz cômica. Para orientar essa estrutura com tantos elementos não dramáticos? Um narrador, que poderia ser um personagem da ação, um personagem apenas para a narrativa, cartazes, filmes, músicas, locuções.

Assim procede Dias Gomes em *O berço do herói*. A peça se insere na opção dialética que Brecht apontou para seu teatro. Em instância universal, situa-se na Guerra Fria. Falas e descrições apresentam o mundo que pode ser destruído por um botão ou uma bomba atômica. Ele inicia o texto teatral explicando que se trata de um texto híbrido ("hibridez proposital, que jamais deverá ser eliminada") e ressalta que o "épico é, frequentemente, quebrado por um tom de comédia doméstica. É um contraste que serve à ideia central da peça e à visão que ela pretende apresentar do mundo" (2015, p. 4).

A abertura se dá com intervenção de uma voz, noticiando o falecimento de todos os heróis, seguida pelo coro, sob uma luz direcionada, que canta:

> Morreram, morreram todos/ De ridículo e de vergonha
> Ante o advento do herói-definitivo; /Humilhados, ofendidos,
> Morreram, morreram todos /Os personagens da tragédia universal.
> Voltamos, voltamos ao coro /– símbolo do destino comum.
> Há um botão atravessado / Na garganta do universo –
> – é o gogó da humanidade, / É o gogó de Deus.
> Não é botão que se abra em flor, / Que desabroche em vida e perfume,

> Não é botão que adorne a camisola / Da noiva desajeitada
> E desabotoe em prazer e amor / Ao doce apelo de fecundidade;
> É o contato fatal entre dois polos, / Fim de todos os fins.
> Botão que espera / O dedo assassino,
> Exterminador, / Que o virá premir,
> E o fará partir / O feto atômico.
> Eternidade – palavra sem nexo, / Céu, inferno, juízo final – nada disso haverá:
> Deus virou botão, botão de contato, / E a humanidade se curva e ora
> Ao deus-botão, / Ao deus-comutador.
> De que cor será? / Vermelho, azul, lilás?
> De que cor será, / De que cor será
> O botão que nos mandará/ A todos para o nada?

Dias Gomes apresenta, assim, o universo que circunda o que será apresentado; o coro assume a função de narrador, que situa o público apresentando o problema a ser proposto, que é um mundo que precisa ser transformado ou será destruído. Em outro momento, essa empreitada é ratificada, como na fala do menino que brinca de guerra: "MENINO DA METRALHADORA – Mas eu tenho uma bomba atômica e vou acabar com o mundo (Faz um gesto de quem atira uma bomba)" (p. 18). E ainda na rubrica sobre Cabo Jorge, remetendo ao *Gestus*, elemento da proposta brechtiana que será desenvolvida na sequência:

> CABO JORGE pertence a esta nossa geração que, muito antes de chegar à idade da razão, recebeu a notícia, jamais dada a outros antes de nós: o homem adquiriu o poder de destruir a humanidade. Num mundo assim, que poderá desaparecer de um momento para outro, ao simples premir de um botão, certos conceitos de heroísmo, de dignidade, lhe parecem absurdos, ridículos. Em sua volta à cidade natal já, no fundo, um desejo de fugir a esse mundo onde a vida humana quase perdeu o sentido, e uma vontade de reencontrar o significado de sua existência)" (p. 18).

Ampliando os elementos antiaristotélicos, logo após a canção do coro, observa-se a quebra da quarta parede. Um ator, iluminado pela lanterna que carrega, pergunta ao público:

> ATOR (Surge na boca de cena, com uma lanterna elétrica) – Atenção, atenção. Se há algum herói na plateia, queira subir ao palco,

> por favor. (Lança o jato de luz sobre os espectadores) Nenhum herói? Nenhum herói? Obrigado. Temos então de nos arranjar com o que nos resta. (Apaga a lanterna e sai.) (p. 6).

Assim, os elementos de quebra na ação se anunciam, antes mesmo do início da trama. Após a saída do ator com a lanterna, projeta-se um filme, em 15 cenas, que, observa-se depois, é a projeção que os personagens da cidade Cabo Jorge assistem, na praça da cidade. As cenas são de guerra, nas quais se insere a figura de Cabo Jorge; para Brecht, o filme deve apoiar a didática no teatro: "Por meio de montagens cinematográficas, mostravam-se acontecimentos de todo o mundo" (1978, p. 48).

Além desses elementos narrativos e da introdução de outras artes (rádio, música, cinema), *O berço do herói* demonstra a opção anti-ilusionista proposta por Brecht. O cenário, conforme orienta Gomes, deve ser formado por "elementos essenciais, [...] apetrechos cênicos. Estes devem reduzir-se ao mínimo. [...] Parede-tela para projeção" (p. 4). O objetivo é manter o público consciente, distanciado da ação, sem lhe dar a chance de envolvimento e consequente catarse.

Pelo contrário, o hibridismo entre a dramática e a narrativa acompanha a peça, provocando o espectador com a corrupção na cena em uma sociedade que, no início, é pautada pelo domínio dos políticos em conchavos com a igreja e empresário, numa relação corrupta, como é assinalado no diálogo entre o Juiz e Lilinha:

> JUIZ – Deve estar entrando nos cobres, o sabido.
> LILINHA – Se está. Papai é sócio.
> JUIZ – Ah, o Prefeito é sócio. Então nem deve pagar imposto. Terra abençoada.
> LILINHA – Mas pra igreja eles não cobraram nada pelas medalhas. Fizeram uma doação.
> JUIZ – Claro. Assim, Deus também entra de sócio. Cacá de Filomena tem cabeça. (p. 10)

A tese inclui, ainda, o benefício do Major, poder absoluto na cidade[6], que se utiliza do dinheiro público e poder político para benefício próprio:

> MAJOR – Quando tivermos a estrada então, vai ser uma beleza.
> ANTONIETA – Sai mesmo essa estrada?
> MAJOR – Ora, já está no meio. E fica pronta dentro de um ano. Pra semana vou ao Rio apressar a liberação da verba.
> ANTONIETA – Sabe o que estão dizendo por aí? Que você só lutou por essa estrada pra valorizar suas terras.
> MAJOR – Gente ingrata. Uma estrada que vai beneficiar todo mundo. Quando que este cafundó sonhou ter uma estrada asfaltada ligando diretamente com Salvador? Agora só porque a estrada passa pela minha fazenda... Mas não ia ter de passar por algum lugar? Não ia ter de valorizar as terras de alguém? Pois então que valorize as minhas, que fui quem pari a ideia. É justo ou não é?
> ANTONIETA – Eu acho. Eles é que não acham.
> MAJOR – Eles quem?
> ANTONIETA – Esses que dizem que a estrada vai dar uma volta enorme só pra passar por suas terras. (p. 12)

Na sequência, também é apresentado que Antonieta, amante e protegida do Major ("Depois do Major, é quem manda na cidade", p.17), ganha uma pensão do Estado e uma porcentagem do prostíbulo, para que ele continue funcionando, o que aponta para sua influência na política local. O dinheiro da prostituição é repassado para a igreja, fechando, novamente, o círculo de corrupção entre política, igreja e empreendimento privado. Essa cena termina com a intervenção do Coro que, mantendo sua função de narrador, elucida o público, ampliando a provocação:

> ANTONIETA (Abre o pequeno embrulho de notas. Folheia-as) – Juros para a conta de Deus.
> CORO – No Banco da perdição/ Deus tem conta sem limite... / E o que importa / Se o Banco opera / A juros altos, / Se faz negócios / De agiotagem, / Se ao fim das contas / Os juros vão / Ser creditados / Na conta de Deus. (p. 16).

6 O que se explicita na fala de Matilde: "MATILDE – O Prefeito não manda nada. Quem faz e desfaz nesta terra é o Major Chico Manga. É um homem instruído, deputado federal e, aqui entre nós, apesar da idade, louco por um rabo de saia." (p. 17) MATILDE – O Prefeito não manda nada. Quem faz e desfaz nesta terra é o Major Chico Manga. É um homem instruído, deputado federal e, aqui entre nós, apesar da idade, louco por um rabo de saia.

Essa função do coro também é trazida à tona por Brecht, quando aponta que "Coros elucidavam o espectador acerca dos fatos para ele desconhecidos" (1978, p. 48), reforçando as características da peça *O berço do herói* que encontram referências na teoria do Teatro Dialético.

O *Gestus* ("gesto" ou gesto social, na tradução de Brandão, 1978) faz parte dessa teoria, aproximando a composição dos personagens ao tempo que representam: "Por 'gesto social' deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época" (BRECHT, 1978, p. 84). E também, seguindo o pensamento marxista, os personagens são caracterizados pelos segmentos sociais que representam; assim, o gesto social, que revele o lugar social do personagem e que signifique socialmente é um dos investimentos do autor/teórico: "A arte tem, pois, de cultivar o 'gesto'. (Gesto que tenha, evidentemente, significado social, e não um gesto apenas ilustrativo e expressivo.) (*sic*) O princípio da mímica é, por assim dizer, substituído pelo princípio do 'gesto'" (BRECHT, 1978, p. 186). E é neste ponto da proposta brechtiana que se situa a próxima seção, em que se demonstra o investimento de Dias Gomes, em *O berço do herói*, em marcar os personagens a partir do *Gestus*.

O *GESTUS* BRECHTIANO EM *O BERÇO DO HERÓI*

Brecht enfatiza que nem todo o gesto é *Gestus*, mas apenas o que "é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade", e ilustra, demonstrando que a mesma ação (como um homem escorregando) pode ser social ou não: "só resultam num gesto social quando alguém, por uma escorregadela, perde a sua compostura, isto é, sofre uma perda de prestígio" (p. 194). Nas suas peças, Brecht aplica essa opção teórica. Assim, quando, em *O círculo de giz caucasiano*, o personagem Azdak percebe que o foragido que abriga come de determinada maneira, como um "rico", ensina-o a comer como um "pobre":

> Põe os cotovelos na mesa e agarra o queijo com as duas mãos. Sobre o prato, como se te quisessem a todo momento arrebatá-lo, quem te assegura do contrário? Segura a faca como se ela fosse uma foicezinha, e não olhes pro queijo com tanta gula, olha antes preocupado, porque ele já está desaparecendo, como tudo que é belo" (BRECHT, 2002, p. 139).

Nesse sentido, o ato de comer, demonstrando a situação social desse ato, é *Gestus*. Também na descrição de personagem, observa-se essa opção do teórico/autor. No início da peça *Senhor Puntila e seu criado Matti*, a cozinheira-narradora saúda o público, com informações, em verso. Dentre essas informações, está a caracterização de Puntila:

> Senhoras e senhores, apresentamos hoje
> Um animal pré-histórico – o latifundiário.
> Em linguagem mais simples: um proprietário agrário
> Conheceis bem o cidadão:
> Um animal pau-d'água e comilão
> Onde ele se instala, é certo,
> Instala-se um deserto (BRECHT, 1992).

Um personagem que carrega as marcas de sua classe e lugar social é Gestus; dessa mesma forma, a descrição que Gomes apresenta de seus personagens demonstra que ele coaduna a proposta. Quando descreve o personagem Chico Manga, em vez de traçar características físicas, subjetivas, singulares, o autor demonstra o *Gestus*:

> "O "MAJOR" CHICO MANGA é o chefe político local. Negocista, demagogo, elegendo-se à custa da ignorância de uns e da venalidade de outros, convicto, entretanto, de ser credor da gratidão de todos pelas benfeitorias que tem conseguido para a cidade. E talvez o seja, até certo ponto. É dessa classe de políticos – bem numerosa, aliás, entre nós – que acha que o relativo bem que fazem os absolve de todo o mal que espalham." (p. 6)

O mesmo ocorre com o Padre Lopes, caracterizado como "uma figura contraditória. Tão contraditória quanto à própria igreja católica" (p. 7). E com Cabo Jorge:

> É a criatura humana, com suas grandes qualidades e seus grandes defeitos. Um pouco de anjo, um pouco de verme, mas, sobretudo,

> o homem, em sua condição mais autêntica, na consciência de sua fraqueza e na determinação de usar de sua liberdade. A ausência nele de algumas virtudes que julgamos essenciais é uma consequência da brutal revelação que teve do mundo que vivemos (p. 18).

Assim, cabe ao diretor, no momento de criação da encenação, ou ao leitor da peça entender as questões sociais que envolvem as relações para poderem compor a proposta que se apresenta. A opção pelo Gestus aponta para o investimento do autor brasileiro na objetividade em seu teatro, não relevando a subjetividade de seus personagens. Justamente esse ponto demonstra a base do conflito entre essa obra e a proposta de Lúkacs; em Dias Gomes, não há a transformação do objetivo pelo subjetivo, mas todos terminam da mesma forma que começaram.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os pontos levantados aqui caminham no sentido de demonstrar que as escolhas de Dias Gomes remetem à teoria de Brecht tanto na estrutura formal de seu teatro, investindo no hibridismo dos elementos dramáticos com os narrativos, inserindo outras artes e técnicas (música, cinema, cartazes, locuções), quanto no conteúdo, ao trazer ao palco acontecimentos do mundo que se pretende transformar e, por meio do Gestus, expandir os personagens e suas ações à sociedade conhecida pelo público.

Quando se transportam essas escolhas para a discussão sobre a obra ser inserida no realismo, é possível, a exemplo de Brecht, comprovar que o realismo se dá por apresentar o modo de pensar de uma parcela da sociedade, justamente aquela que precisa ser transformada por não ter aprendido com a História. Neste sentido, observa-se que a dialética brechtiana percorre a peça. Ao apresentar a tese de uma cidade fundada sobre a mentira, a corrupção e a injustiça, o teatro teria, restringindo-se à discussão aqui tratada, dois caminhos: demonstraria a transformação (síntese), inserindo a subjetividade de um elemento singular (antítese), conforme teorizou

Lukács; ou entregaria essa tese ao público, não resolvida, incentivando o expectador a uma atitude, como propôs Brecht.

Pois bem, O berço do herói, em vez de representar a transformação, termina da mesma maneira que começou. A última fala é uma canção, em que o Major Chico Manga anuncia a continuidade das relações e é apoiado pelos demais personagens da cena:

> MAJOR (Adianta-se, canta para a plateia) – Assim, senhoras e senhores,
> Foi salva a nossa cidade.
> Com pequenos sacrifícios
> De nossa dignidade,
> Com ligeiros arranhões
> Em nossa castidade,
> E algumas hesitações
> Entre Deus e o Demônio,
> Conseguimos preservar
> Todo o nosso patrimônio.
> TODOS – Assim, senhoras e senhores,
> Foi salva a nossa cidade.(p. 52)

A cidade Cabo Jorge não aprendeu, assim como *Mãe Coragem*, porque em Dias Gomes, da mesma maneira que em Brecht, o investimento é que, enquanto antítese, o povo aprenda algo e leve para fora do universo teatral. É a transformação da sociedade em que o espectador, distanciado da cena dramático-épica, se insere (assim como os autores) que compõe a síntese dessas obras, encerrando o processo dialético da criação artística.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Arte Poética.** Disponível em: http://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-9633/arte-poetica. Acesso em: 25 jun. 2019.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro.** Trad. F.P. Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. **A Compra do Latão.** Lisboa: Vega, 1999.

BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho.** vol.2. Trad. R. Guarany e J.L. de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

BRECHT, Bertolt. **O círculo de giz caucasiano.** Trad. M. Bandeira. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo. Senhor Puntila e seu criado Matti.** Trad. Millôr Fernandes. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

GOMES, Dias. **O Berço do Herói.** Rio de Janeiro: Bertrand, 2015. Digitalizada pela UFSJ. Disponível em: www.teatroparatodosufsj.com.br/download/dias-gomes-o-berco-do-heroi/. Acesso em: 05 maio 2019.

LUKÁCS, György. **Introdução a uma estética marxista:** sobre a categoria da particularidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

LUKÁCS, György. A relação sujeito-objeto na estética. Trad. Rainer Patriota. Ouro Preto: **Revista Artefilosofia,** 2013. Disponível em: https://www.marxists.org/portugues/lukacs/1918/mes/estetica.pdf. Acesso em 23 jun. 2019.

LUNN, Eugene. Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler. A comparison between Brecht and Lukács. **New German Critique,** n. 3, 1974. Disponível em: http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Lunn,%20Eugene/brecht-lukacs.pdf. Acesso em: 25 jun. 2019.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro.** São Paulo: Perspectiva, 1982.

SILVA, Christiani Margareth de Menezes e. **Catarse, emoção e prazer na Poética de Aristóteles.** Orientadora: Irley Fernandes Franco. Tese (Doutorado em Filosofia). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em http://livros01.livrosgratis.com.br/cp115659.pdf. Acesso em: 25 jun. 2019.

SOUZA, Maurini. **O hibridismo dos gêneros literários como procedimento dialético e fator de distanciamento no teatro de Bertolt Brecht.** Curitiba: UFPR, 2005. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/4257. Acesso em: 25 jun. 2019.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950).** Trad. L.S. Repa. São Paulo: Cosac & Naifi, 2001.

THOMSEN, Frank; MÜLLER, Hans-Harald; KINDT, Tom. **Ungeheuer Brecht:** eine Biographie seines Werks. Göttingen:Vandenhoeck& Ruprecht, 2006.

WILLET, John. **O Teatro de Brecht: visto de oito aspectos.** Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

6

6

OS DRAMATURGOS E AS MOIRAS

José de Arimathéia Cordeiro Custódio[1]

Mandalas são representações geométricas cheias de sentidos. Simbolizam ciclos, relações cósmicas entre o homem e o universo. São associadas ao destino e aos retornos.

Em 1987, o Brasil entrou numa Mandala idealizada por Dias Gomes. Num ano em que o país ainda gatinhava para fora de um período político conturbado, que a polarização Ocidente/Oriente estava em seus estertores, e o fim do milênio se aproximava, anunciado pelos arautos da Era de Aquário, a novela Mandala ofereceu entretenimento recheado de símbolos fundamentais.

Num Brasil em busca de seu futuro, Dias Gomes voltou às fontes primordiais, aos arquétipos, a um dos mitos mais básicos - alicerce da Psicanálise Freudiana - para dialogar com o imaginário nacional.

Em sua novela, o autor recorreu a Sófocles, mas situou a novela em dois tempos: antes e depois do Regime de Exceção. O que houve entre as duas épocas da novela foram "trevas" – separações dolorosas, conflitos, mentiras, e a ação do sobrenatural.

Na primeira fase (anos 60), tudo era novo e promissor, até que a profecia do oráculo se cumpre. Na segunda (anos 80), todos seguiram sua vida, mas as Moiras continuaram tecendo, pois não há

1 Doutor em Estudos da Linguagem e Especialista em Estudos Clássicos e em Literatura Brasileira. E-mail: jotacustodio@uol.com.br

fim em uma mandala. Percorrê-la é continuar em frente, às vezes andando em círculo, enfrentando retornos e reencontros.

E assim, ao lado do drama e do romantismo típico das novelas brasileiras, a novela do Sófocles moderno ofereceu ao público mistério, nostalgia, tensão, beleza, mitos, enigmas esfingéticos e um aviso: "Cuidado: o destino pode brincar com você".

Este texto também se organiza numa mandala. Se fosse representado graficamente, seriam três círculos concêntricos. No mais interno, estão as moiras e os dramaturgos – aqueles que conhecem os destinos de todas as criaturas, oniscientes e não raro caprichosos. O segundo círculo representa os mundos, as realidades onde as narrativas se passaram – Tebas e Brasil. São os palcos onde os dramas se desenrolaram e os mitos se criaram. E enquanto o terceiro descreve os criadores - Sófocles e Dias Gomes, o quarto círculo, mais externo, mostra suas criaturas, os personagens, humanos como todos nós, sujeitos às artimanhas de forças que desconhecemos e percorrendo, perdidos, os caminhos da Grande Mandala. E Mandala é o ponto final do texto. Como Ouroboros, voltamos ao início. Sempre se volta.

Figura 1 – Édipo e Esfinge

Édipo e a esfinge

Fonte: Pinterest.
Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/505880970616993558/?lp=true. Acesso em: 28 maio 2019.

ÉDIPO REI

A Esfinge bem que avisou Laio: sua vida e seu trono corriam perigo caso seu filho recém-nascido crescesse. Em um ato de húbris, ou mera displicência, na noite seguinte Laio se embriagou e se uniu a Jocasta, engravidando-a. Provavelmente, as Moiras gargalhavam enquanto isso acontecia.

Nascido o filho, o rei de Tebas então furou os tornozelos do bebê e prendeu-os com uma correia. Entregou a criança a um pastor, para que a matasse. Mas, graças à intervenção de Láquesis, uma das Moiras (irmã de Cloto e Átropos), o pastor abandonou o bebê atado a uma árvore pelos pés, que depois foi encontrado por um camponês coríntio, que levou o menino sem nome aos seus soberanos, o rei Pólibo e a rainha Peribeia – um casal que não podia ter filhos. Aí sim, foi adotado, e passou a se chamar "Édipo", ou seja, "pés-distendidos", ou "pés inchados".

Muitos anos mais tarde, Édipo teve uma discussão séria com um coríntio, que o chamou de filho bastardo do rei, achado ao léu. Como Pólibo não quis lhe contar a verdade, quando confrontado, Édipo decidiu consultar o oráculo de Delfos, que lhe revelou apenas a profecia da Esfinge. Como não lhe foi confirmado que era adotado, decidiu não voltar a Corinto, com medo da profecia, e se dirigiu a Tebas. Foi quando encontrou Laio. O rei de Tebas também ia para Delfos, acompanhado apenas de um único servo, quando topou com outro veículo, conduzido por um jovem. Tal qual no episódio de Balaão, não havia como ambos passarem ao mesmo tempo. Diante da desobediência do jovem em abrir caminho, Laio ordenou que o servo matasse um dos cavalos do veículo alheio. Enfurecido, o jovem matou o rei e seu servo. O jovem era Édipo.

Pouco tempo depois deste episódio, a Esfinge se postou diante da principal entrada de Tebas e ameaçava os passantes com um enigma – quem acertasse, tinha salvo conduto. Caso contrário, seria devorado. O monstro foi para lá por ordem de Hera, em retaliação ao ato de Laio de raptar Crísipo, filho de Pélops (que deu nome ao Peloponeso).

Édipo, tal qual um outro libertador sem nome e de pais adotivos, livrou Tebas do monstro ao decifrar o enigma. O povo de Tebas, em agradecimento, aclamou Édipo rei e lhe ofereceu a rainha viúva como esposa – sua própria mãe, Jocasta.

O que se seguiu foi uma série de pestes sobre os tebanos, que causaram a infertilidade tanto dos campos quanto das mulheres. A fim de entender qual a razão de tanto infortúnio, um oráculo foi consultado, que disse que a morte de Laio deveria ter sido vingada. Édipo decretou, então, que o assassino deveria ser descoberto e exilado. Quando finalmente chega à verdade, horrorizada, Jocasta pôs fim à própria vida. Édipo furou seus próprios olhos e fugiu da cidade e da população. Seu fim trágico só não foi pior porque teve apoio da filha Antígona, protagonista de outra peça de Sófocles.

De acordo com Magalhães (2007, p. 868), o mito de Édipo é muito mais antigo e apresenta algumas variações. Homero o cita em "Odisseia". Porém, é a versão de Sófocles que se impõe.

SÓFOCLES

O mais consagrado autor de tragédias do Século de Ouro da Grécia nasceu em 496 a.C. e morreu em 406 a.C.. Chegou a interpretar algumas de suas peças, mas a condição de sua voz o fez desistir da atuação. Até certo ponto religioso, foi ordenado arconte (sacerdote) ligado ao deus da Medicina Esculápio.

O dramaturgo grego teria escrito mais de uma centena de tragédias e dramas satíricos, além de hinos e poemas. Não se sabe ao certo, porque apenas sete tragédias, as últimas a serem escritas, chegaram ao presente na íntegra, e apenas um apresentou condições de ser datado com precisão.

Sófocles narrou histórias de heróis sofredores, vítimas de destinos superiores a eles. Como todo mito, acaba em destruição e morte. Em suas obras, a Natureza aparece para causar acidentes trágicos, enquanto o homem, por seu caráter, pratica o mal. Em "Antígona", por exemplo, a personagem entra em conflito com as leis e autori-

dades civis para respeitar as leis morais e ditadas pelos deuses, e o mal humano, através do Estado, acaba por destruí-la.

Tragédia insuperável, contudo, é a de "Édipo Rei" (ou "Édipo Tirano"), vítima da fatalidade do destino e da malícia humana. Édipo vence monstros como a Esfinge, mas, humano que é, é traído pela própria história, vaticinada desde seu nascimento, e inevitável quando escrita pelas sinas.

Figura 2 – Sófocles

Fonte: Revista Tarántula.
Disponível em: http://revistatarantula.com/edipo-rey/. Acesso em: 28 maio 2019.

TEBAS

A cidade de Tebas fica na Grécia Central, na região conhecida como Beócia. Atualmente, tem uma população próxima dos 40 mil habitantes. Como muitas outras localidades, possui sua história mitológica, seu mito fundante. No caso de Tebas, o fundador teria sido Cadmus, filho do príncipe da Fenícia chamado Agenor. Seguindo orientações do oráculo de Delfos, Cadmus fundou a cidade no ponto exato onde uma vaca caiu de cansaço, após longa caminhada.

Situada a cerca de 60 km a noroeste de Atenas, Tebas formava, junto com ela e Esparta, o trio forte da Grécia. No século sexto antes de Cristo, chegou a exercer hegemonia sobre as outras duas.

A cidade-estado teve muitos reis mitológicos depois de seu fundador. Alguns, regentes legítimos, outros usurpadores. Laio era bisneto de Cadmus e foi rei depois de uma sucessão de regentes.

A Tebas histórica foi oligárquica, com o poder do voto nas mãos dos mais abastados. Agricultores podiam obter cidadania, mas se exercessem atividades de comércio ou artesanato podiam perdê-la. A cidade também ficou conhecida pela prática de pederastia, o que pode muito bem explicar o episódio do rapto de Crísipo pelo rei Laio. Muito conhecido também é o Batalhão Sagrado de Tebas, formado no século IV a.C., e constituído por 150 casais masculinos, divididos por faixa etária.

AS MOIRAS

As moiras – Cloto, Láquesis e Átropos – não são personagens evidentes em Sófocles. Mas quem há de duvidar da mão das três sinas, até mesmo por trás dos caprichos e rompantes dos deuses gregos?

Cloto, que significa "ficar", tinha a função e começar a tecer o fio da vida, com um fuso nas mãos. Estava presente nos partos e nascimentos. Láquesis ("sortear") ia puxando e enrolando o fio tecido, interferindo nos acontecimentos e nas "coincidências". Por fim, Átropos ("afastar") cortava o fio da vida, encerrando-a.

Santoro (2009, p. 7) não vê predestinação, mas admite um caminho incontornável, por causa das próprias limitações do ser humano e até mesmo dos deuses, que não podem fugir à sua natureza. Assim o autor dispõe:

> É preciso compreender que a Moira não é essencialmente a determinação incontornável de um desfecho, como se todo o traçado de uma vida já estivesse predestinado em seu desígnio. Não, nenhuma é a consumação prévia do que está por vir. A *Moira* é incontornável sim, e nem os deuses podem fugir aos seus limites, mas estes limites definem um campo do possível do qual não se pode escapar: a morte para os mortais, por exemplo, previsível,

> certa, mas ao mesmo tempo, por toda a vida, uma possibilidade incógnita e insondável. Os limites da *Moira* são os limites essenciais do ente, dentro dos quais o ente pode ser e é, fora dos quais, não pode ser e não é.

Amorim (2012, p. 28), por sua vez, defende o destino inexorável tecido pelas moiras, especificamente no caso de Sófocles:

> [...] um dos traços mitológicos do qual Sófocles não se desvincula, apesar de sua maior distância em relação ao aspecto religioso tão presente em seu antecessor, esquilo, diz respeito ao destino. No mito grego, o destino é personificado na figura das *Moirai*, que são responsáveis por "coser, fiar e tecer" o destino dos homens, de forma que cada criança que nascia já tinha seu destino traçado por elas.

Figura 3 – As moiras

Fonte: Wikia. org.
Disponível em: https://greekmythology.wikia.org/wiki/The_Moirai_(The_Fates).
Acesso em: 30 maio 2019.

OS DRAMATURGOS

Aristóteles definiu a dramaturgia como "a organização de ações humanas de forma coerente provocando fortes emoções ou um estado irreprimível de gozo ou maravilhamento". O filósofo deixa vislumbrar elementos-chaves do conceito, como narrativa, tragédia e comédia.

A dramaturgia é o ofício (*urgos*) de elaborar um texto feito para os palcos e para um público. "Drama" significa ação, no sentido de que eventos se sucedem no tempo e no espaço, mudando pessoas e coisas de estado e construindo uma narrativa.

O criador de tais narrativas, e por extensão as pessoas (personagens) e coisas envolvidas, é o dramaturgo – o artífice. A palavra se assemelha a "demiurgo", de mesma terminação, e que designa também um artífice, o criador de um mundo. Ou define aquele que trabalha para o público, para o povo – este sentido foi muito empregado na região do Peloponeso. Para outras vertentes, o demiurgo é poderoso, mas não tem boa índole, provocando males para as criaturas.

Tanto no mundo do dramaturgo quanto no do demiurgo existem conflitos, que constituem a base das ações desenroladas. São conflitos entre personagens, com seus próprios objetivos e motivações.

O BRASIL EM 1962 E 1987

Quando o presidente Jânio Quadros renunciou, no dia do soldado de 1961, deixou o país perplexo. Seu vice, João Goulart, não era bem visto por certas alas políticas e militares. Mas forças se articularam e, duas semanas após a renúncia do homem da vassoura, o gaúcho assumiu.

Até março de 1964, o Brasil conheceu um período de efervescência política, prenhe de movimentos populares organizados, setores interessados em se fazer ouvir, como os estudantes e os trabalhadores, através dos sindicatos. Não foi difícil caminhar, assim, para radicalizações, sobretudo nacionalistas, diante do "monstro" do Comunismo que lançava sua sombra sobre o Ocidente.

Foi um tempo de muitas greves, como anota Priore e Venancio (2016, p. 276): "[...] entre 1961 e 1963 ocorreram mais movimentos grevistas do que no período compreendido entre 1950 e 1960. No que diz respeito às greves gerais - ou seja, aquelas envolvendo várias categorias socioprofissionais -, o crescimento é de 350%". Bastou para gerar um discurso de ataque a uma iminente "república sindicalista" no Brasil.

O importante, porém, é deixar claro que havia mobilização social nos anos que antecederam o golpe de 64, dentro de um Estado de Direito. Uma afirmação de Schwarcz e Starling (2015, p. 425) ilustra a ideia:

> Até o início da década de 60, as Ligas Camponesas lutaram pela expansão dos direitos civis e sociais, e a estratégia orientou-se pela disputa jurídica: ao representarem o trabalhador rural no tribunal, os advogados das ligas transformavam conflitos sociais em conflitos jurídicos, e o trabalhador, num sujeito portador de direitos.

Já Hobsbawn (1995, p. 294-295) aborda a mobilização estudantil, desde o pós-guerra. Ele informa que antes da Segunda Guerra Mundial, a grande maioria dos estudantes da Europa Central e Ocidental e da América do Norte era apolítica ou de direita. Porém, a partir dos anos 50, o estudo foi mais valorizado como instrumento de ascensão social, mas a dificuldade dos menos abastados de ter acesso ao ensino superior ajudou a gerar agitação. Somado ao movimento pela paz e uma crítica aos valores dos pais, estava formado um forte movimento estudantil. Para o autor, "essa nova massa de estudantes ficava, por assim dizer, numa posição meio incômoda em relação ao resto da sociedade" (HOBSBAWN, 1995, p. 295). E, a fim de ligar com o aumento do número de greves acima mencionado, Hobsbawn expõe: "O efeito mais imediato da rebelião estudantil europeia foi uma onda de greves operárias por maiores salários e melhores condições de trabalho" (1995, p. 296). As ondas rebeldes se propagaram e ganharam seu matiz no Brasil.

Além desta juventude engajada politicamente, outras multidões aderiam a uma abordagem distinta: o misticismo. O movimento hippie, por exemplo, era associado ao misticismo, em boa parte em função de uma oposição às grandes religiões, por sua dimensão institucional. Assim, ganharam força a espiritualidade oriental e a esotérica, sem organização institucional.

Face à possibilidade de extinção e destruição total da vida humana no planeta por causa das bombas nucleares, uma saída foi abraçar o misticismo mais primitivo e um discurso de paz e amor. Os

adeptos passaram a anunciar o fim da Era de Peixes, marcada pelo Cristianismo, para se preparar para a Era de Aquário, regida pela paz e comunhão, livres como o ar que rege o signo.

O olhar era para o futuro e para as estrelas. Tanto é que a corrida espacial e as produções culturais de ficção científica se multiplicaram. Nunca se registrou tantos avistamentos de objetos voadores não identificados quanto no período da Guerra Fria.

É neste cenário político e culturalmente efervescente que se passa a primeira parte da novela Mandala.

O DEMIURGO DIAS GOMES

Alfredo de Freitas Dias Gomes nasceu na Roma Negra, oito meses depois de terminada a antropofágica e ufanista Semana da Arte Moderna em latitudes um pouco mais altas. Mudou-se para a capital federal com a família aos 13 anos, e apenas dois anos depois escreveu a primeira de suas 33 peças teatrais – "A comédia dos motoristas", que venceu o Concurso Nacional de Teatro.

Sua estreia no teatro profissional foi em 1942, com a comédia "Pé-de-cabra", que excursionou pelo país com ajuda de Procópio Ferreira, com quem firmou uma parceria exclusiva para a montagem de várias peças subsequentes.

Logo, adaptou peças, romances e contos para o rádio teatro, e começou a escrever romances – foram oito, num período de cinco décadas. Passou pelas principais emissoras de rádio do país nos anos 50, como a Tupi, a Clube do Brasil e a Nacional. Porém, em 1953, já casado com Janete Clair (Emmer) havia três anos, foi demitido da Rádio Clube por ter participado, na União Soviética, de uma delegação de escritores para uma comemoração do Primeiro de Maio. Isso lhe custou à inclusão em uma "lista negra", que o deixou fora das principais produções em rádio e TV.

A volta por cima veio em 1959, com a peça "O pagador de promessas", que foi encenada em várias partes do mundo, em uma dúzia de idiomas. O próprio Dias Gomes adaptou a peça para o cinema, numa produção premiada dentro e fora do Brasil, em 1962. Um

ano marcante para a Arte no Brasil, assim como para a Política. O ano da primeira fase da novela Mandala.

Após o Golpe de 1964, Dias Gomes foi demitido da Rádio Nacional, justamente pelo Ato Institucional N. 1. Enquanto o Pagador de Promessas fazia sucesso no exterior, o autor tinha várias peças censuradas no Brasil. Mesmo assim, não deixou de escrever peças, e muitas foram encenadas até 1980. Paralelamente, trabalhou na produção de telenovelas, minissérie, seriados e especiais na Rede Globo.

Anistiado, Dias Gomes retornou à Rádio Nacional em 1980, e foi depois disso que trabalhos como Roque Santeiro foram liberados para apresentação – na TV, ela foi exibida em 1985. Mas se os ventos de liberdade foram um ponto positivo da época, a morte de Janete Clair, em 1983, foi uma nuvem na vida do autor.

Em 1991, Dias Gomes foi eleito para a Academia Brasileira de Letras, tomando posse na Cadeira 21 em julho daquele ano.

Morreu em São Paulo, em 18 de maio de 1999.

Figura 4 – Mandala

Fonte: Teledramaturgia.
Disponível em: http://teledramaturgia.com.br/mandala/. Acesso em: 28 maio 2019.

ÉDIPO, 1987

No mundo do dramaturgo/demiurgo Dias Gomes nunca existiu um Sófocles. A tragédia edipiana só ocorreu na segunda metade do século XX depois de Cristo, num país bem distante do Peloponeso.

Era 1961 e a renúncia de Jânio Quadros pegou os brasileiros de surpresa. Jocasta, uma estudante universitária de Sociologia, envolvida no movimento estudantil e filha de um militante comunista, namorava Laio, um rapaz rico com os pensamentos bem longe da justiça social. Ao lado dele, como uma sombra, estava sempre Argemiro – um místico de lealdade incontestável e que nutria uma paixão por Laio.

Porém, a exemplo de inúmeros casais de namorados (ou nem tanto) da época, Jocasta engravidou de Laio. Este, assustado com os augúrios e vaticínios de Argemiro em torno da criança nascitura, conseguiu tirar o recém-nascido Édipo de Jocasta. O menino foi acolhido por um casal que o criou com amor, até que o jovem, 25 anos depois, havia se tornado um produtor de vídeo. Contudo, Édipo também tinha poderes paranormais, o que lhe provocava visões e sofrimento. Tinha um sonho recorrente no qual matava o pai. Para evitar qualquer remota possibilidade de isso ocorrer, mudou-se de Brasília, onde morava, para o Rio Janeiro – onde Laio vivia.

Brasília não foi uma escolha sem sentido. Em 1962, a capital federal tinha apenas dois anos, ou seja, simbolizava o novo, o caminho do futuro aberto. A própria cidade nasceu de um sonho, o de Dom Bosco. Além disso, a presença da comunidade mística do Vale do Amanhecer no Distrito Federal garantiu o ar de misticismo que a trama pedia. Édipo frequentava as reuniões da Tia Neiva, a fundadora da comunidade.

Em 1987, no Rio, Jocasta – proprietária de uma lucrativa fábrica de brinquedos - ainda pensava no filho perdido. O ex-marido, entretanto, havia realizado seu sonho de amealhar fortuna fora da lei a partir do patrimônio herdado do pai. Bissexual, continuava com o fiel Argemiro ao lado, como um protetor nos planos físico e espiritual.

Evidentemente, Argemiro não tinha poder suficiente para evitar a mão do destino. Assim, Édipo e Laio acabaram se encontrando num acidente de trânsito e acidentalmente o jovem mata o pai, quando o empurra em um penhasco. No momento em que vai cair, Laio se lembrou da profecia e entendeu pelas mãos de quem estava morrendo.

Figura 5 – Édipo e Jocasta

Fonte: Astros em Revista.
Disponível em: http://astrosemrevista.blogspot.com/2017/10/grandes-novelistas-dias-gomes.html. Acesso em: 28 maio 2019.

Pouco depois, ao procurar trabalho, Édipo conheceu Jocasta, por quem se apaixonou rapidamente. Ela, igualmente, sentiu-se atraída por ele. Contra o casal, porém, o destino colocou vários outros personagens: Tony Carrado, rival de Laio nos negócios escusos; Argemiro, por causa de Laio; e Creonte, o nada idôneo irmão de Jocasta, interessado em tomar o lugar de Jocasta nos negócios da família.

Entre paixões e negócios, a história foi se desenvolvendo, enquanto a procura de Jocasta pelo filho continuava. Ela conseguiu aos pais adotivos. Como a mãe adotiva alegava fazer muito tempo do fato, e de ter adotado outras crianças, Jocasta deu uma referência inesquecível daquele ano: "A Copa do Mundo. Foi o ano em que o Brasil ganhou a Copa do Mundo no Chile". Bastou para a mulher recordar. Para sorte de Jocasta, o ano em que Édipo nasceu foi marcado por um outro fato quase mítico – a Copa do Mundo de futebol. Com direito a bicampeonato brasileiro.

Quando Jocasta descobriu que Édipo é seu filho, tentou afastá-lo, mas não lhe revelou a verdade. Quase ao final da novela, foi armado um encontro entre os dois, para que consumassem um amor incestuoso. Nada foi mostrado, e o que se concluiu é que os dois apenas conversaram muito e planejaram um contra-ataque aos inimigos. Um dos pontos altos da novela foi a batalha de poderes sobrenaturais entre Édipo e Argemiro, no capítulo 185, exibido numa sexta-feira 13. Ouvem as moiras gargalhando?

Figura 6 – Argemiro

Fonte: Acervo O Globo.
Disponível em: https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/carlos-augusto-strazzer-22385554. Acesso em: 28 maio 2019.

MANDALA

A novela Mandala foi exibida pela Rede Globo entre 12 de outubro (dia da padroeira do Brasil) de 1987 e 14 de maio (dia de Ísis) de 1988, em 185 capítulos. A história se desenvolveu em duas fases: 1962 e 1987. Os personagens principais eram, naturalmente, Laio, Jocasta e Édipo – respectivamente interpretados, por Taumaturgo Ferreira/Perry Salles, Giulia Gam/Vera Fisher e Felipe Camargo. Dias Gomes estabeleceu as bases da novela e escreveu 35 capítulos, para depois contar com Lauro César Muniz e Marcilio Moraes para continuar o trabalho. Ricardo Waddington foi o diretor geral.

Curiosamente, Perry e Vera eram marido e mulher no início da novela. Mas depois de seu fim, ela havia se separado dele para ficar com Felipe Camargo.

Apesar de o governo militar no Brasil ter acabado em 1985, a lei da censura não foi revogada automaticamente. Assim, a sinopse da novela foi parcialmente censurada, por abordar temas como o incesto, a homossexualidade e o uso de drogas, assim como a crítica política – o personagem de pai de Jocasta, por exemplo, era comunista, e na primeira fase a novela abordou o movimento estudantil. Contornados tais problemas, a novela foi ao ar.

Tal qual Édipo, que quanto mais procurou fugir de seu destino, mais contribuía para cumpri-lo, assim aconteceu com a novela. Por mais percalços que houvesse no caminho, era hora de ela ir ao ar, num momento histórico em que o país parecia dar voltas à procura de um caminho.

A música de abertura, "Mitos", é de autoria de César Camargo Mariano. É uma composição instrumental marcada pela música sintética, característica de Mariano e dos anos 80. Pode ser vista no endereço https://www.youtube.com/watch?v=vtAgAj-wq8U. Já a chamada de elenco pode ser vista neste endereço: https://www.youtube.com/watch?v=ldYKWWO6B_0.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Eliane de. **Mito e destino na tragédia Édipo rei, de Sófocles.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Guarabira: Universidade Estadual da Paraíba, 2012. Disponível em: http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/14591. Acesso em: 23 maio 2019.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia:** história de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HOBSBAWN, Eric. **Era dos extremos:** o breve século XX – 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. **O grande livro da mitologia:** a mitologia clássica nas artes visuais. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

PRIORE, Mary Del; VENANCIO, Renato. **Uma breve história do Brasil.** São Paulo: Planeta, 2016.

SANTORO, Fernando. Os nomes dos deuses. Anais de Filosofia Clássica. **Revista da UFRJ.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

SCHWARCZ, Lilia H.; STARLING, Heloisa M. **Brasil: uma biografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SÓFOCLES. **Édipo Rei / Antígona.** Texto integral. São Paulo: Martin Claret, 2006.

SÓFOCLES. **Rei Édipo.** eBooksBrasil.com, 2005. Disponível em: https://cdn.culturagenial.com/arquivos/edipo-rei.pdf. Acesso em: 23 maio 2019.

7

7

ENTRE A TÁBUA, O FOGO E A LEI: TEATRO E REPRESENTAÇÃO SOCIAL EM *O SANTO INQUÉRITO*, DE DIAS GOMES

Fernandes Ferreira de Souza[1]
Wagner Corsino Enedino[2]

A Literatura não é um fenômeno independente, nem a obra literária é criada apenas a partir da vontade e da "inspiração" do artista. Ela é criada dentro de um contexto; numa determinada língua, dentro de um determinado país e numa determinada época, onde se pensa de certa maneira; em suma, ela carrega em si as marcas do contexto social.

Assim, a tradição literária, é ponto fundamental para refletirmos a literatura contemporânea. De acordo com Eliot (1989), a tradição

1 Professor efetivo no curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS), onde ministra as disciplinas: História do Teatro, Teatro Brasileiro e Música nas Artes Cênicas. Mestrado em Literatura pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), com o tema: "Branca Dias: uma paraibana de alma grega". Doutorando na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), com pesquisa na obra "Roque Santeiro", de Dias Gomes. E-mail: fernandesuems@globo.com

2 Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Campus de São José do Rio Preto e Pós-Doutorado em Estudos Literários pela UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. É Professor Associado III da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campus de Três Lagoas. E-mail: wagner.corsino@ufms.br

se constrói por meio do "reaproveitamento do passado" e este "reaproveitamento" é conseguido graças ao talento individual de cada artista. Assim, tradição não é herança do passado, mas a reconstrução das ideias anteriores por meio do processo de elaboração individual. Dessa forma, a tradição manifesta-se sob a influência do passado e não da imitação deste. Os valores atribuídos a cada obra de arte, em direção ao processo de totalidade da ordem pré-estabelecida, devem ser reajustados para que haja harmonia entre o antigo e o novo. Nesse segmento, é necessário destacar que cada crítica, muitas vezes, está associada ao seu momento histórico.

Nessa esteira de pensamento crítico, pode-se aproximar a produção *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes com *Antígona*, tragédia grega de Sófocles, composta por volta de 442 A.C. e a única peça escrita por Clarice Lispector, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos.* Publicado uma única vez na coletânea de contos, crônicas e fragmentos de *A legião estrangeira*, em 1964, a peça de Lispector ficou em certo obscurecimento, uma vez que o lançamento da coletânea foi abafado por conta da grande repercussão de *A paixão segundo G.H*, o qual foi publicado no mesmo ano. A tensão dramática da obra está centralizada na "mulher pecadora"; que, por meio do silêncio, acaba por aceitar (ou desafiar) o tratamento de desigualdade entre homens e mulheres. Assim, a "pecadora", como é considerada no texto teatral clariceano, é uma mulher que prefere morrer pela fogueira da Inquisição a ser submissa às leis que circundam seu meio social.

Abordando os valores e a participação do sujeito social, Dias Gomes expõe em *O Santo Inquérito*, as consequências dos "atos ilícitos" cometidos por Branca Dias, que seguem uma linha natural de punição, sendo a morte a sua forma mais "justa" e aceita para o aniquilamento e afunilamento abissal da personagem; demonstrando, desse modo, as influências sociais e valores de uma época em que o certo e o errado, o falso e o verdadeiro são vistos de acordo com a individualidade de cada ser humano.

Gaston Bachelard (1996) tece considerações sobre como o espaço físico pode afigurar-se na mente humana. Uma de suas considerações sobre o espaço fechado e reduzido é a de que nele pode-se

representar um canto de acolhimento, onde digerimos nosso dia. Na obra *O Santo Inquérito,* o espaço citadino e, por extensão, da igreja não acolhe, porém oprime. Observe que há uma zona de tensão entre os espaços. A personagem Branca Dias representa a metáfora do ser deslocado, sem pertencimento. Na diegese, o conflito entre a pureza da protagonista (sua fé e sinceridade) e aqueles que lhe deturpam essa forma de comportamento, ganha contornos trágicos, uma vez que a sociedade a vê como um perigo à ordem estabelecida. Não é forçoso ponderar que o inquérito se torna uma metáfora textual que atinge questões mais profundas, como a incomunicabilidade humana e o poder de forças actanciais historicamente opressoras: o Estado e Igreja.

Nesse segmento, Patrice Pavis (2008, p. 374) considera que o ato de "[...] teatralizar um acontecimento ou um texto é interpretar cenicamente usando cenas e atores para construir a situação". As cenas em *O Santo Inquérito* são elaboradas a partir deste processo de dramatização, ou seja, pelo ato de teatralizar provocado pela tensão dos diálogos. Assim, conforme pondera Jean-Pierre Ryngaert (1996, p. 35), "[...] toda obra dramática pode ser apreendida, em primeiro lugar, na sua materialidade, no modo como sua organização de superfície se apresenta sob forma de obra escrita". Além disso, "ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva" (RYNGAERT, 1996, p. 25), embora se compreenda que ela não é independente da construção de um palco imaginário.

Já no texto de teatro, as personagens conduzem a história, pois é por elas que os fatos são descritos de forma direta e em tempo "real". Os componentes desse tipo de texto são dependentes delas, ao passo que o cenário é caracterizado a seu modo, se dirige ao leitor, provocando-o, com o intuito de despertar alguma reação por parte deste. É na interação que o processo dramático se torna visível, "[...] constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas [...]" (PRADO, 2009, p. 84).

Com efeito, é importante mencionar que o teatro é a arte de interpretar histórias, com o intuito de mostrar determinadas situações

e despertar sentimentos no leitor/espectador. Pode-se entender que teatralidade "[...] é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito" (PAVIS, 2008, p. 372).

O conceito de teatralidade é um problema que segue a trajetória ocidental desde a "essência do teatro". Por ser complexo, deve-se recorrer à oposição de *mimese* (plano da representação) e *diegese* (plano da materialidade linguística) para solucionar seus impasses. Nas palavras de Yves Stalloni (2003, p. 47), o teatro é o "[...] lugar do eu, representação direta do mundo; deve ser distinguido da narrativa, lugar do *ele* e da relação lateral".

Portanto, a teatralidade está para o teatro da mesma forma que a literatura está para a literariedade, ou seja, se constituem em oposição, uma vez que a teatralidade é especificamente o jogo teatral, pois "[...] teatralidade é aquilo que, na representação ou o texto dramático, é especificamente teatral ou cênico" (PAVIS, 2008, p. 358). Para definir esse conceito é necessário:

> [...] buscá-la no nível dos temas e conteúdos descritos pelo texto (espaços exteriores, visualizações das personagens); [...] e buscar a teatralidade na forma da expressão, na maneira pela qual o texto fala do mundo exterior e do 0qual mostra (icônica) o que ele evoca pelo texto e pela cena (PAVIS, 2008, p 372).

Ligadas à existência do ambiente, os aspectos mnemônicos contidos em *O Santo inquérito* situam-se num plano de cunho conotativo. É por meio de analepses[3] (recuos na narrativa) que a personagem ambienta o leitor/espectador, inserindo-o no enredo de um espaço "concreto" e realístico. É nesse cenário que a questão do espaço adquire seminal relevância na definição da personagem e de seu comportamento.

Apresentada pela primeira vez a 25 de setembro de 1996, no Teatro Jovem do Rio de Janeiro, *O Santo Inquérito* é uma peça baseada num fato histórico: a prisão e execução de Branca Dias pelos tribunais do Santo Ofício, em 1750. Durante a Idade Média, a Igreja Católica Romana, com o objetivo de combater as heresias (doutri-

3 "Movimento retrospectivo durante o processo narrativo utilizado pelo narrador para interromper a linearidade do tempo" (REIS; LOPES, 1988, p. 268).

nas, atos ou palavras contrários ao que foi definido pela Igreja como sendo matéria de fé ou ofensivos à religião), criou o Tribunal Inquisitório. Quando os hereges não reconheciam seus erros, eram punidos com multas, prisões e até mesmo com a morte. A tortura era empregada como instrumento válido na busca da verdade. A Inquisição atingiu a América do Sul, mantendo-se ativa até 1820.

A personagem controversa de Dias Gomes, Branca Dias, segundo alguns autores foi realmente queimada viva, segundo outros, apenas torturada; "Parece fora de qualquer dúvida que Branca Dias existiu realmente e foi vítima da Inquisição", conforme declara Dias Gomes na apresentação da peça. Obviamente, visitar um velho mito foi a saída encontrada pelo autor quando, para denunciar e discutir valores, o teatro devia recorrer à linguagem figurada da metáfora e da alegoria para poder se comunicar. Neste caso, o processo movido pela Inquisição contra Branca Dias exemplifica qualquer situação de repressão, seja qual for a época ou o lugar, embora, como outros dramaturgos, o autor procurou evitar a identificação demasiada, suscitada pela ilusão de peças muito realistas. As máximas morais, cuja inserção pedem para restituir ao espectador a liberdade, são recursos do distanciamento, de certa forma semelhantes aos elaborados por B. Brecht, mas evidentemente com fito diverso. De resto, este recurso, através de uma estilização que limita o realismo, é característica também da estética clássica, como declara o próprio autor:

> o teatro deve ajustar-se ao mundo e estar apto a reproduzi-lo, mas é preciso também que seja capaz e atuar concretamente sobre ele. [...]. Sim, o teatro não pode transformar o mundo, mas por seu intermédio podemos, sem dúvida, transmitir a consciência da necessidade dessa transformação. E, ao contrário do que julgam os que defendem para a arte uma atitude irresponsável perante a história, isso não constituiu um abastardamento, mas o reconhecimento do humanismo sem o qual ele carece de qualquer sentido. Para a minha satisfação, a crítica mais esclarecida entendeu perfeitamente os meus propósitos nessa experiência que marcava uma nova etapa no meu teatro (GOMES, 1998, p. 304-305).

A análise de um texto de tal porte nos submete a um paradoxo teatral, divididos entre o desejo de compreender e explicar, cientes

de que um texto de teatro não imita a realidade, ele propõe uma construção para ela, uma réplica verbal prestes a se desenrolar em cena. O teatro sempre repousou sobre o jogo entre aquilo que está oculto e aquilo que é explícito e ainda sobre o risco da obscuridade que de repente faz sentido.

A ação de *O Santo Inquérito* se passa na capital da Paraíba e é ambientada no século XVIII. Moça ingênua e sincera, de profunda fé cristã, Branca Dias vê-se envolvida em terrível trama forjada pelo Santo Ofício, e deve responder a rigoroso inquérito, confessando um crime contra a fé e arrependendo-se dele, sem absolutamente saber do que se trata. A peça se inicia com o julgamento de Branca: aos poucos é que se vai tomando conhecimento do passado próximo, em hábeis momentos de *flashback*, concebidos de tal modo que a ação funciona em ziguezague, indo ao passado e voltando ao presente (o julgamento).

Na peça de Dias Gomes, o distanciamento brechtiniano ganha maior consistência, evidentemente, com a adesão às novas propostas de um teatro pedagógico, marcado pelo distanciamento crítico anticatártico, que busca, frequentemente, na motivação histórica, elementos para iluminar o tempo presente, tornando o espectador um sujeito que também deve ser participante do espetáculo. Como elemento de distanciamento destacamos as instruções iniciais do autor, ainda antes do Primeiro Ato, quando ele pede para que haja escuridão total no palco e na plateia, então ouvir-se-á o som de soldados marchando, a seguir ecoa ainda o som de uma sirene de viatura policial, cujo volume vai aumentando, juntamente com a marcha, somando-se a vozes de comando confusas até chegarem a um ponto máximo de saturação, quando, de súbito, cessa tudo, acendem-se as luzes e todas as personagens estão em cena.

A peça lida com os elementos comuns da tragédia grega (*tragoidia*), que constituem a eterna luta entre a liberdade da escolha, os valores do *oîko*, do lar, e o poder que a tudo deturpa ou esmaga em nome dos valores racionais, da *polys*. Assim, por exemplo, aproximam-se as tragédias de Antígona e Branca Dias, que não entendem por que são acusadas, uma vez que consideram certo o que fazem, não com-

preendendo as razões dos poderosos tiranos, mantendo-se fiéis aos princípios que as norteiam, sejam eles oriundos da pureza e inocência ou mesmo da ignorância. Como esses elementos são conflitantes, incapazes de coexistirem, é instaurada a *agon*, a luta entre o sujeito trágico e os valores circundantes. Esta *agon* pode se resolver ou não. Antígona é sacrificada por fazer aquilo que intimamente acredita ser correto. Branca Dias, por não querer negociar sua dignidade.

Imitação e catarse estão na base da definição aristotélica da tragédia. Não se trata, no entanto, de qualquer tipo de imitação, conforme Aristóteles afirma no sexto capítulo da Poética: A tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida [...] Os homens possuem tal ou qual qualidade, conformemente ao caráter, mas são bem ou mal aventurados pelas ações que praticam (ARISTÓTELES, 1973, p. 448)

Aristóteles nesta sua afirmação deixa claro que a essencialidade do trágico deve ser procurada nas ações e na vida de determinada personagem e não na personagem em si mesma.

A ATMOSFERA TRÁGICA

A Atmosfera trágica surge como algo inquietante e espantoso, como algo diante do qual a personagem cairá irremediavelmente. É uma realidade que ameaça fatalmente, vindo de todos os lados, por onde quer que o herói encaminhe seus passos, fixe seus olhos ou ponha seus ouvidos. O leitor-espectador pode sentir no ar a proximidade de algo que terminará por aniquilar o herói, não importando a atitude que venha a tomar. É o que pressente-se no primeiro encontro das personagens Branca e Augusto, já no início do Primeiro Ato.

> AUGUSTO
> Que foi?
> BRANCA
> Um calafrio... a morte passou por aqui.
> AUGUSTO
> Não diga tolices.
> BRANCA
> Sinto isso toda a vez que você me beija. Um calafrio de morte... Por que será que o amor dá essa tristeza imensa, essa vontade de mor-

> rer? Deve haver um ponto onde o amor e a morte se confundem, como as águas do rio e do mar (GOMES, 2001, p. 40).

Na tragédia grega, a atmosfera trágica não é a situação cósmica em seu conjunto, mas sim um estado de ânimo que tem a ver com os atuais conhecimentos e com situações concretas. Trata-se de uma espécie de tensão dramática que permeia toda a obra e que remete a personagem a uma desgraça inexorável e desconhecida.

Branca Dias é um ser puro, pureza já anunciada em seu nome. Assim como o negro, sua contracor, o branco pode situar-se nas duas extremidades da gama cromática. Absoluto, e não tendo outras variações a não ser aquelas que vão do fosco ao brilhante, ele significa ora a ausência, ora a soma das cores. Assim, coloca-se às vezes no início e, outras vezes, no término da vida diurna e do mundo manifesto, o que lhe confere um valor ideal, assintótico, absoluto, sem vertentes. Mas o término da vida, o momento da morte, é também um momento transitório, situado no ponto de junção do visível e do invisível e, portanto, é um outro início. O branco (*candidus*) é a cor do candidato, daquele que vai mudar de condição. Na coloração dos pontos cardeais a maioria dos povos fez do branco a cor do Leste e do Oeste, os dois pontos extremos e misteriosos onde o Sol nasce e morre todos os dias, em ambos os casos, o banco é um valor-limite, é uma cor de passagem, é a cor privilegiada dos ritos de passagem, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento. O branco do Oeste é o branco fosco da morte, que absorve o ser e o introduz ao mundo lunar, frio, fêmea. Conduz à ausência, ao vazio, ao noturno, ao desaparecimento da consciência e das cores diurnas. O branco do Leste é o do retorno: é o branco da alvorada, quando a abóbada celeste reaparece, ainda vazia de cores, embora rica do potencial de manifestação. Em si mesmas, essas duas brancuras, esses dois instantes, estão vazios, suspensos entre ausência e presença, entre lua e sol, entre as duas faces do sagrado, entre seus dois lados. Todo o simbolismo da cor branca, e de seus rituais, decorre dessa observação da natureza, a partir da qual todas as culturas humanas

edificaram seus sistemas filosóficos e religiosos. A personagem entra em luta contra uma impiedosa conspiração que não admite a pureza, que se aproveita dela e que acaba por destruí-la. Para Branca, seu encontro com Pedro Bernardo, quando ela o salva de um afogamento, fazendo-lhe respiração boca a boca, não passa de um ato de amor ao próximo, salvar uma vida. Para o padre, entretanto, trata-se de uma febre até então desconhecida: a paixão.

A peripécia está ligada à ação trágica e, em Branca Dias, está presente como uma das formas de identificação com a tragédia. Como todo herói trágico, Branca desfruta, no início da obra, de boa posição, é bela, forte, jovem, inteligente, possui grande domínio da palavra e grande poder persuasivo. Assim como Antígona que, em vez de abandonar o pai, Édipo, cego e desesperado após a revelação de seu duplo crime (assassino do pai e esposo da mãe), ela o cerca de cuidados afetuosos, acompanhando-o até o santuário das Eumênides, em Colona, onde ele morre na paz de alma recuperada. Branca Dias, sem lamentos pela ausência da mãe, vive tranquilamente com seu pai, Simão Dias, aguardando o casamento com seu noivo, Augusto Coutinho, até a chegada de padre Bernardo. A análise destas atitudes é assim feita por Adelaide Caramuru Cézar:

> São estes atributos que lhe dão sustentáculo para poder suportar, com dignidade, os reveses que o destino lhe reserva. São também estes atributos que lhedão um caráter específico a caracterizar-se pela arrogância, acreditando que, para ela, ser superior, não há limites (CÉZAR, 1999, p. 147).

É o que determina a *hybris*, o excesso, a desmedida, a falta de limites. Dias Gomes, assim com outros dramaturgos modernos, ressuscitou Antígona, retirando-a de seu túmulo. As personagens Antígona e Branca Dias são exaltadas como aquelas que se revoltam contra o poder do Estado, simbolizado por Creonte e Padre Bernardo. A grande arma usada contra a heroína de *O Santo Inquérito* é a sistemática e coerente exploração de suas palavras e dos seus atos para a formação de conceitos inteiramente diferentes, na sua essência, das autênticas intenções da personagem. O triângulo formado

por Branca, Simão e Augusto, até então gozando de harmonia, é posto em desordem com a chegada de Padre Bernardo (uma clara e evidente referência ao famoso inquisidor Bernard Gui), ironicamente tido como representante da ordem e da paz. Segundo Jean Chevalier e Alain Cheerbrant, o número três, para os chineses, é um número perfeito, expressando a conclusão, a totalidade, como se nada pudesse ou fosse necessário lhe ser acrescentado, exatamente como viviam Branca, Simão e Augusto. Para os cristãos é, inclusive, a perfeição da Unidade Divina: a Santíssima Trindade, é a introdução de um princípio de revelações vivas no monoteísmo mais absoluto. Mas o número três equivale ainda à rivalidade (número dois) superada; exprime o mistério da ultrapassagem, de síntese, de reunião de união, de resolução. Bernardo introduz-se neste triângulo, disfarçando sua concupiscência em proteção, apresentando-se como auxiliar iluminador.

> Eu, seu confessor, sou a um tempo seu guia, seu mestre, seu conselheiro, seu amigo, seu irmão. Queria que você visse em mim todas essas pessoas e se confiasse a elas, como a gente se confia a uma sólida ponte sobre o abismo. Eu sou essa ponte, Branca, que pode transportá-la de um lado para o outro, com segurança (GOMES, 2001, p.43).

Branca Dias não consegue internalizar a necessidade desta transição, de mudar de lado, ela está confortavelmente instalada e o discurso de Padre Bernardo lhe causa estranheza aos ouvidos.

> BRANCA
> ...não vejo necessidade de atravessar nenhuma ponte, de mudar de lado. Eu estou bem onde estou e acho que estamos do mesmo lado (GOMES, 2001, p.57-58).

Mas ela não se recusa a esta aproximação, é uma nova situação, e Branca quer reconhecê-la, enfrentá-la, resolvê-la. E quando, em um dado momento, a personagem reconhece que há de fato dois lados, duas posições, ela constata que se há alguém que deveria mudar de lado, este alguém é o Padre Bernardo, não ela. Branca conclui isto após constatar seguramente que seu *modus vivendi* é total-

mente coerente com o que acredita, sem simulacros, inclusive com a religião que pratica, daí por que dizer-se ou crer-se culpado? E quando Branca Dias esforça-se ao máximo para convencer os seus antagonistas da boa fé das suas intenções, cada tentativa neste sentido nada faz senão fortalecer ainda mais o muro contra o qual eles esbarram, assim como o irônico e irado discurso de Édipo quando da procura do assassino de Laio. Marcada totalmente pela *hybris*, a heroína trágica não tem olhos nem ouvidos para a *dike*, ordem natural do universo, determinada pelos deuses, ordem esta que não pode ser alterada. Age de forma a desrespeitá-la, sem, no entanto, ter consciência de seu erro, *hamartia*, a ser duramente corrigido, determinando sua queda trágica. Se em algum momento existe a possibilidade de assim ser considerado, *O Santo Inquérito* deixa de ser um drama doméstico quando se descobrem as obrigações que se tem para com a sociedade, descrevendo a luta pela liberdade e a justiça travada por homens que têm vínculos materiais mais estreitos mas são, não obstante, espiritualmente livres e bravos, uma luta que talvez seja menos teatral, mas não menos dramática em si mesma que os conflitos sangrentos da tragédia heroica.

A grande tragédia da incomunicabilidade humana, que alimentou e alimenta ainda uma considerável parte do teatro moderno, encontra, portanto, nessas obras de Dias Gomes, uma expressão particularmente cruel e patética, porque particularmente singela. Dias Gomes não precisa recorrer ao hermetismo do chamado teatro do absurdo, nem aos elaborados exercícios intelectuais de um Pirandello, para mostrar que a capacidade de comunicação dos homens entre si é muito relativa e que a linguagem, em vez de ser um elo entre os homens, pode se transformar numa terrível fonte de mal-entendidos e de destruição. É uma ponte que, em vez de servir como instrumento de travessia, surge como obstáculo de caráter intransponível, como se pode observar no texto.

> BRANCA
> Tudo isso que estou dizendo é na esperança de que vocês entendam... Porque eles, eles não entendem... nem eu também os entendo. Vão dizer que sou uma herege e que estou possuída pelo

> Demônio. E isso não é verdade! Não acreditem! [...] Não sei... não sei o que eles pretendem. Já não entendo mesmo o que eles falam. Parece que as palavras estão mudando de significado. Ou talvez Deus não me tenha dado muita inteligência (GOMES, 2001, p. 56).

Branca sente-se confusa, quase que traída, aqueles que tentaram extrair-lhe alguma verdade usam-na agora para dizer-lhe que está errada:

> BRANCA
> Mas o senhor não tem ajudado em anda, padre. O senhor só tem lançado a dúvida em meu espírito (GOMES, 2001, p.57).

Quando Dias Gomes, através da personagem, diz que "Parece que as palavras estão mudando de significado", trata-se de uma intervenção política e denúncia de uma época conturbada, onde institui-se a violência contra aquele que procura defender seus valores morais e o sentido de liberdade que o alimenta. É com uma simplicidade irônica que Branca justifica tal confusão de espírito, dizendo que talvez então Deus não tenha dado-lhe muita inteligência. É novamente abordada a questão da "mudança de significado". Se toda a situação que era tão clara para Branca, não deveria sê-lo muito mais para a Igreja e o Estado, instituições muito bem aparelhadas, representadas por estudiosos da Bíblia e da Lei, sacerdotes e inquisidores?

> BRANCA
> Se ele (Bernardo) vê, é porque de fato existem, pois ninguém pode saber das artimanhas do Cão melhor do que um padre, que tem isso por ofício (GOMES, 2001, p. 46).

Em nome da gratidão e à guisa de protegê-la, padre Bernardo passa a visitar frequentemente Branca Dias, levando-a para conhecer o Colégio da Companhia de Jesus, ao mesmo tempo que discute e lhe esclarece vários aspectos da fé cristã, segundo a concepção autoritária dos jesuítas. Representa-se aqui a figura antagônica da Igreja. Os caminhos do Colégio, que Branca percorre na companhia de Bernardo, são verdadeiros labirintos, sombrios, silenciosos e solitários, fáceis de se perder ou se perder do outro. Branca, sob a égide do antagonismo, queixa-se então da ausência de sol, da claridade,

de luz, elementos abundantes em seu milharal, seu campo de ação. Nas culturas mexicanas e relacionadas, o milho é ao mesmo tempo a expressão do Sol, do Mundo e do Homem. É o símbolo da prosperidade, considerado em sua origem: a semente. E, assim como o trigo, precisa morrer, cair na terra, para viver. Em algum lugar de sua alma, Branca sabe disso, está além da sua vontade, se quiser viver, terá que morrer, não pode fazer como seu opositor, escondendo-se em templos, onde a segurança é apenas aparente, como tudo mais. É a crítica contundente à hipocrisia da instituição religiosa.

> PADRE
> Então?
> BRANCA
> Não me sinto bem.
> PADRE
> Não se sente bem na Companhia de Jesus?
> BRANCA
> Falta sol. Claridade. Deus é luz. Não é? (GOMES, 2001, p. 41).

É a sutil degradação do sistema religioso oficializado, que imbuído da missão de levar luz aos povos, funciona mais como produtor de sombras e empecilhos, dificultando assim que o indivíduo alcance a luz do conhecimento, o que lhe possibilitaria viver a plenitude de seus valores individuais em oposição aos valores coletivos da *polys*. Padre Bernardo torna-se, então, verdadeiro confidente de Branca, ao qual conta de seu amor pelo noivo, do prazer que sente estando ao lado do futuro marido, do qual ganhara uma bíblia em linguagem vernácula, conta também que se banhou nua no rio Paraíba, numa noite de muito calor. Branca ignora, mas são estas revelações que lhe custarão a vida. Tais confidências soam como terríveis pecados aos ouvidos de Padre Bernardo e este a denuncia ao Santo Ofício, no afã de resgatar sua alma pecaminosa: na verdade, apaixonado por ela, comete um grande equívoco, em nome da fé que tanto apregoa, pois, sem dúvida, é a si mesmo que quer punir, pela paixão proibida que o avassala. Bernardo não é um tolo, ao contrário, sabe muito bem o que está fazendo. Sabe que não é livre, nem para assumir esta paixão, nem tampouco livre para permitir que Branca mani-

feste suas mais íntimas crenças que em muito diferem das suas, tão diferentes que poderiam até por em dúvida alguns de seus dogmas.

> PADRE
> Temo por você, como temo por mim, Branca. Acredite!
> BRANCA
> O senhor também se julga em perigo? (GOMES, 2001, p.58).

Ele não está habilitado para conviver com isto e toda diferença deverá ser demonizada, consequentemente, eliminada. Sabe que carrega uma onerosa e debilitante responsabilidade sobre os ombros, a de manter a ordem civil e o *status* da Igreja, fundada em nome do amor. Pervertido na sua essência, o cristianismo, no seio da Inquisição, é o Amor que odeia, um dos oximoros do barroco.

> AUGUSTO
> Em nome de um Deus-misericórdia, praticam-se vinganças torpes, em nome de um Deus-amor, pregam-se o ódio e a violência (GOMES, 2001, p. 40).

Do contato entre Branca Dias e Padre Bernardo surge o conflito central da peça: a ingenuidade da jovem, sua alegria de viver e a forma como se relaciona com a religião e a vida, levando-a ser considerada uma herege pela Inquisição.

Tanto Antígona como Branca Dias lutam por um mundo ideal onde, entre outras coisas, possam amar livremente, pois é para isso que acreditam ter nascido:

> ANTÍGONA
> Nasci para compartilhar amor, não ódio (SÓFOCLES, 2002, p. 223).

Esta proposta não tem lugar nos espaços ocupados por Creonte e Bernardo, regidos por uma lei dura e cruel:

> CREONTE
> Se tens de amar, então vá para o outro mundo, ama os de lá (SÓFOCLES, 2002, p. 223).

> BERNARDO
> Não me esqueci de sua frase, na beira do rio, quando nos conhecemos: "É no amor que a gente se encontra com Deus". Sim, mas não nesse tipo de amor… (GOMES, 2001, p. 56).

A aproximação de Branca e Antígona nasce dos íntimos dramas semelhantes: o conflito entre a ditadura estatal e a liberdade individual. Ambas as heroínas são concausantes do destino: este atua, mas o homem concorre, concausa para que o destino se cumpra e se realize. Antígona, "livremente", toma uma resolução: apesar do edital proibitório de Creonte, resolve, embora sabendo que vai morrer, dar sepultura a seu irmão Polinice, enquanto Branca Dias, apesar da denúncia e prisão pelo Santo Ofício, resolve não abjurar, isto é, arrepender-se publicamente de seus pecados, sabendo que fatalmente morrerá.

A necessidade de uma opção é importa ao herói trágico. Este carrega consigo a ilusão de que se trata de um ato de vontade determinado pelo foro íntimo, implicando responsabilidade. No entanto, sua escolha não se situa no universo da vontade. Ele é induzido inconscientemente a ela por determinação camuflada dos deuses. Haverá, de fato, autonomia nas ações de Antígona e Branca Dias? Há, pois, uma ilusão profundamente trágica na crença de que os atos praticados são decorrentes de uma vontade em ação. A aparente livre escolha gradativamente se apresenta como falsa, sendo, na verdade, prévia determinação dos deuses. Vernant e Vidal-Naquet deixam claro, em Édipo sem complexo, a razão deste questionamento acerca do sentido do ato praticado no final do século sexto e durante todo o século quinto antes de Cristo.

> O brusco aparecimento do gênero trágico no fim do século VI, no momento em que o direito começa a elaborar a noção de responsabilidade distinguindo, de maneira ainda desajeitada e hesitante, o crime 'voluntário' do crime 'escusável', marca uma etapa importante na história do homem interior: no quadro da cidade, o homem começa a experimentar-se enquanto agente, mais ou menos autônomo em relação às potências religiosas que dominam o universo, mais ou menos senhor de seus atos, tendo mais ou menos meios de agir sobre seu destino político e pessoal. Essa experiência,

> ainda flutuante e incerta, daquilo que será na história psicológica do ocidente a categoria da vontade, exprime-se na tragédia sob forma de uma interrogação angustiante, referindo se às relações do homem com seus atos: em que medida o homem é realmente fonte de suas ações? Mesmo quando parece tomar a iniciativa e assumir a responsabilidade delas, não têm elas em algum lugar fora dele sua verdadeira origem? Sua significação não permanece em grande parte opaca àquele que as pratica, de tal sorte que é menos o agente que explica o ato, mas antes o ato que, revelando depois seu sentido autêntico, volta-se contra o agente, esclarece sua natureza, descobre o que ele é, e o que ele realmente realizou sem o saber (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 65-66).

Que não haja escolha em questões morais poderá parecer estranho, o que poderia excluir a responsabilidade da personagem e Schiller acrescenta:

> Mas, dado que, como se sabe, não há escolha para nós no que diz respeito à moral, estando, porém, o impulso sensível submetido à legislação da razão e, logo, sob o nosso controle, ou pelo menos, deveria estar, é óbvio que, em todas as paixões vinculadas ao impulso egoístico, seja possível guardar completa liberdade e exercer domínio sobre qualquer grau a que possam alcançar (SCHILLER, 1964, p. 80).

Este trecho significa que o imperativo categórico impõe a sua lei de um modo absoluto, não admitindo tergiversações ou arbitrariedades. Na ação moral, portanto, não há escolha. Para que o ato seja moral, é impositivo seguir o imperativo da lei instituída. Isso, naturalmente, não exclui que o homem possa fazer a escolha de não segui-lo (mas neste caso não agiria moralmente) ainda que possam surgir conflitos morais que exigem escolha. A razão mencionada é a razão moral ou prática.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poetica. *In:* ARISTÓTELES. **Os Pensadores.** São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço.** Tradução de Antonio de Pádua. Revisão da tradução Rosemary C. Abilío. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CEZAR, Adelaide Caramuru. O trágico enquanto marca do texto literário. *In:*

CEZAR, Adelaide Caramuru. **Signum:** Estudos Literários 2, Londrina: Eduel, 1999.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. *In:* ELIOT, Thomas Stearns. **Ensaios.** Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

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

GOMES, Dias. **O Santo Inquérito.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. *In:* CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 81-101.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro.** Trad. Paulo Neves; Revisão da tradução Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SCHILLER, Friedrich. **Teoria da Tragédia.** São Pualo; Editora Herder, 1964.

SOFOCLES. **Antigona.** Porto Alegre (RS), L&PM, 2002.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários.** Tradução e notas Flávia Nascimento. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

VERNANT, Jean Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga.** São Paulo; Duas Cidades, 1977.

8

8

ASPECTOS DA CARNAVALIZAÇÃO E DO GROTESCO EM *ROQUE SANTEIRO*

Rondinele Aparecido Ribeiro[1]
Francisco Cláudio Alves Marques[2]

Como componente cultural e ícone máximo da cultura midiática, a televisão, veículo de comunicação implantada no Brasil em 1950, foi responsável pelo redimensionamento da promoção de entretenimento para a sociedade. Segundo a crítica, esse veículo se notabiliza por ser uma das invenções mais importantes do século XX. Enquanto meio de comunicação, tal veículo está presente na quase totalidade dos lares brasileiros. Segundo o OBITEL[3], a cobertura da televisão no país atinge a totalidade do território brasileiro, sendo que 97% da população é detentora de pelo menos um aparelho de televisão em casa. Dadas as projeções de alcance do aparelho nos lares brasileiros, a estudiosa Maria Theresa Fraga Rocco salienta

1 Mestrando em Letras pela UNESP-ASSIS (linha Literatura e Estudos Culturais). Contato: rondinele-ribeiro@bol.com.br
2 Doutor pela Universidade de São Paulo. Professor no Departamento de Letras Modernas da UNESP – Assis. Contato: fransclau@gmail.com
3 Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva. Criado em 2005, o Obitel é uma rede internacional formada por grupos de pesquisa de 12 países com o objetivo central de realizar o monitoramento e análises da produção, audiência e repercussão sociocultural da ficção televisiva na América Latina e na Península Ibérica, por meio de publicações e seminários. Desde 2008, publica o Anuário Obitel, em parceria com a Globo Comunicações.

que esse veículo tornou-se "parte integrante, se não integradora, do cotidiano de todas as pessoas em praticamente todo o mundo" (ROCCO, 1994, p. 55).

Avançando nas especificidades desse veículo de comunicação, José Roberto Sadek (2008) o concebe como grande influenciador da vida cultural, política e comportamental do país. Para o pesquisador, a televisão pode ser compreendida como definidora de novas formas de socialização haja vista plasmar um novo modelo de organização social, especialmente por definir novas formas e opções de lazer.

Ainda com relação às especificidades da tevê, recorremos ao ponto de vista de Dominique Wolton (1996). Ao se reportar às especificidades da televisão, o crítico da área de mídia sustenta a tese de que esse meio de comunicação pode ser compreendido como um verdadeiro laço indispensável numa sociedade marcada pelo isolamento do indivíduo. O autor encara o meio como uma espécie de companheiro e testemunha do cotidiano das pessoas. Do seu ponto de vista, "a televisão é companheira das nossas solidões, testemunha de nossa vida cotidiana, memória do tempo imóvel" (WOLTON, 1996, p. 11).

Como destaca Ana Maria Balogh (2002), a televisão resulta do entrecruzamento de diversos campos, tais como o tecnológico, o comunicacional e o artístico. A autora ressalta como característica principal desse meio o aspecto deglutidor de formatos. Dessa forma, esse veículo de comunicação é visto como um "Pantagruel Eletrônico" devido à sua capacidade de incorporar, readaptar e recriar aspectos culturais. A partir dessa característica apontada por Balogh (2002), enquadramos a teleficção como uma forma de assimilação, readaptação e reincorporação de inúmeros aspectos culturais.

Como gênero de larga aceitação popular, a telenovela é prestigiada pela sociedade, referendada com uma legítima expressão cultural e estudada no meio acadêmico. Tal gênero, inspirado nas narrativas folhetinescas do século XIX, pode ser denominado "folhetim repaginado". Sadek (2008), ao explicar a gênese dessa narrativa, explica que o fundamento é bastante simples. Para o autor, "a telenovela pode ser incluída em umas das mais antigas tradições da espécie humana: a de contar e ouvir histórias" (SADEK, 2008, p. 17). O posicionamento do

estudioso revela que a essência do gênero responsável pelo sucesso e pela aceitação no Brasil se fundamenta primeiramente em uma atávica necessidade humana: o gosto pela narração.

No presente artigo analisaremos alguns aspectos da carnavalização e do grotesco presentes na telenovela *Roque Santeiro*. Seu autor é o dramaturgo Dias Gomes, responsável por impor mudanças significativas na estrutura da teleficção, como o abandono das situações essencialmente melodramáticas, a incorporação do realismo e a adoção do grotesco, do popular e do fantástico.

A referida telenovela obteve enorme sucesso especialmente por adotar recursos e situações satíricas e grotescas num momento em que o país ainda se ressentia das duras imposições governamentais sobre as produções artísticas, literárias e jornalísticas brasileiras. Visto por Bakhtin (2013) como uma espécie de sistema estético predominante no âmbito cultural cômico-popular, o grotesco está centrado nos princípios de rebaixamento e da inversão, sendo caracterizado também pelo inacabamento de formas.

Assim, adotar procedimentos carnavalizados naquele contexto, no caso o brasileiro, significava chamar a atenção do público para uma política que ainda insistia em restringir a liberdade de expressão. Para expressar uma situação política e social grotesca, a saída muitas vezes se deu ou pelo alegórico ou pelo cômico.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A CARNAVALIZAÇÃO E O GROTESCO

As reflexões empreendidas por Bakhtin (2013) acerca da carnavalização e do grotesco partem de um estudo específico realizado com base nas obras de Dostoievski e Rabelais. Isto posto, é preciso esclarecer que as teorizações do estudioso partem de um enfoque específico: o gênero romance como fenômeno de grande notoriedade. Para o teórico, esse gênero é essencialmente dialógico, especialmente por incorporar vozes que estavam alijadas do sistema cultural, minando outros gêneros e se revelando capaz de incorporar diversos formatos, mesclando-os.

O carnaval, para Bakhtin (2013), estava atrelado inicialmente a um tipo particular de espetáculo ritual frequentado pelas pessoas na Idade Média. Como atesta o autor, esses festejos duravam por volta de 03 meses ao ano. Para o teórico, não se tratava apenas de festas oficiais, mas também de festejos que extrapolavam o mundo e instituíam uma segunda vida à margem da oficialidade, uma vez que durante os festejos, toda a ordem vigente hierárquica era suspensa. Assim, instituía-se uma forma de vida pelo avesso em que o rebaixamento da ordem e o destronamento das autoridades eram realizados. Percebe-se, dessa forma, que o carnaval se constituía como espetáculo não oficial, correspondendo a uma forma de libertação temporária das verdades estabelecidas. No carnaval, a vida real era suspensa ou virada de ponta-cabeça; o carnaval era uma segunda vida das pessoas, estruturada em torno do riso e com base no riso (BAKHTIN, 2013). Na verdade, o gosto pela liberdade, mesmo que temporária, abria clarões na consciência do homem medieval, levando-o gradativamente a desejar uma vida mais livre e menos submissa à ordem feudal.

Na teoria proposta por Bakhtin (2013), a carnavalização pode ser vista como uma forma de deslocamento do espírito carnavalesco para a arte. Essa festa se apresentava de modo ambivalente pelo fato de não empregar a denúncia negativa de caráter moral ou sociopolítico. Sua essência centrava-se no riso responsável que dessacralizava e relativizava os aspectos sérios e as verdades determinadas. Segundo Bakhtin, muitos dos elementos do carnaval, como a zombaria, as jocosidades, a gozação, a alegria e o destronamento das autoridades, foram transpostos para a literatura, de modo que passaram a contribuir para a renovação da concepção de homem no alvorecer do Renascimento. Pode-se dizer, então, que essa literatura é marcada pela construção de um mundo em que a liberdade, a igualdade, a abundância e a excentricidade são representadas num espaço onde tudo está às avessas.

Dessa forma, esse aspecto se revela nos produtos culturais marcados pelo rebaixamento, pela inversão, pelo inacabamento, pela ambivalência, pela paródia e ainda pela revelação do corpo grotesco

bem como pela sua regeneração como forma de crítica à sociedade moderna. Remontando ao contexto de Rabelais, na transição da Idade Média para o Renascimento, Bakhtin concebe a carnavalização como "fenômeno estético caracterizado pela grandiosa cosmovisão universalmente popular que aproxima o mundo do homem e o homem do homem, numa zona de contato familiar e livre, liberta da seriedade dos constrangimentos morais, do niilismo, da leviandade e do individualismo" (BAKHTIN, 2013, p. 161).

A partir do ponto de vista de Bakhtin (2013), pode-se conceber a literatura carnavalizada como predominante no ambiente liberto. Seu espaço privilegia os lugares de encontro entre identidades díspares, tais como a rua, as tavernas, as estradas, os banheiros, os bordéis. Ainda com relação à carnavalização, outro aspecto importante relaciona-se ao baixo-corporal. Visto por Bakhtin (2013) como a exposição da parte inferior do corpo como o ventre, os órgãos genitais e, por conseguinte, os atos relacionados à cópula, ao parto, à gravidez, ao ato de comer e à satisfação imediata do corpo, tem a representação de forma em que o baixo é elevado como evidência do princípio da vida, da saúde e da renovação.

Conforme Renfrew (2017), essa manifestação do espírito carnavalesco na literatura e na cultura surge depois que o carnaval deixou de ser um espetáculo ritual livre e que o realismo grotesco passou a ser visto não mais como uma unidade fechada, mas incompleta, inacabada. Para Bakhtin (2013, p. 122-123), "O princípio essencial do realismo grotesco é a degradação, ou seja, o rebaixamento de tudo o que é alto, espiritual, ideal, abstrato; ele é a transferência para o nível material, para a esfera da terra e do corpo em sua unidade indissolúvel".

Como esclarece José Luiz Fiorin (2017), no grotesco o corpo é retratado pela sua ambivalência de morte e de vida. Dessa forma, o corpo não se apresenta de forma acabada. Associado ao disforme e ao onírico, como salientam Muniz Sodré e Raquel Paiva, o termo grotesco passou por inúmeras transformações até ser ressemantizado: "De um substantivo com uso restrito à avaliação estética de obras-de-arte, torna-se adjetivo a serviço do gosto generalizado, capaz de qualificar – a partir da tensão entre o centro e a margem ou

a partir de um equilíbrio precário de formas [...]" (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 30). Os autores esclarecem que a origem do vocábulo grotesco consiste em um desdobramento do "disgusto", uma nomenclatura criada pelos estetas italianos para se referir às manifestações desafiadoras do estético clássico. Dessa forma, pode-se compreender esse conceito como um tipo de subversão do bom gosto, uma reação ao culto ao belo.

Sodré e Paiva (2002) salientam que a origem do vocábulo "grotesco" remonta ao final do século XV, quando foi realizada uma escavação no palácio romano de Nero e foram encontrados ornamentos com contornos estranhos achados em grutas:

> Em fins do século dezessete, o dicionário de *Richelet* registra o adjetivo "grotesco", definindo-o como "aquilo que tem algo de agradavelmente ridículo, donde 'homem grotesco', 'moça grotesca', 'jeito grotesco', 'rosto grotesco', 'ação grotesca'". "Na mesma época, o dicionário da Academia Francesa explica o grotesco como o que é 'ridículo, bizarro, extravagante'" (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 30, grifo no original).

Na contemporaneidade, dada a peculiaridade da mídia em se constituir como uma instância socializadora e formadora do imaginário, a carnavalização e o grotesco estudados por Bakhtin são assimilados pela narrativa teleficcional devido ao aspecto "pantagruélico" apontado por Balogh (2002). No caso do Brasil, para além do aspecto "pantagruélico", nossa cultura popular herda por transferência, via colonizador e literatura europeia, muitos dos aspectos cômico-grotescos que servem de suporte para as produções literárias e televisivas, especialmente pelo fato de nossa sociedade ter procurado se desvencilhar, ao longo dos séculos, dos estigmas da colonização empregando recursos cômicos que acabam por virar do avesso as verdades estabelecidas pelos detentores do poder de mando.

DIAS GOMES E A RENOVAÇÃO DA TELEDRAMATURGIA NACIONAL

Sodré e Paiva (2002), ao estudarem a estrutura do grotesco, apontam o caráter migratório dessa estética, que pode ser observada na contemporaneidade em todos os campos culturais. Da Literatura ao audiovisual, o grotesco encontra lugar fértil para se alojar devido às especificidades da indústria cultural em assimilar a cultura popular. Na teleficção, essa estética também encontra um lugar de destaque, como ocorreu em *Roque Santeiro*.

Adaptada pela Rede Globo de Comunicação a partir da polêmica peça teatral também de Dias Gomes[4], intitulada de *O Berço do Herói* (1963)[5], *Roque Santeiro* (1985) foi uma produção teleficcional de grande importância para a história do gênero no Brasil. Após a polêmica envolvendo o texto da peça, Dias Gomes, que já era um escritor de renomado sucesso na teledramaturgia da Rede Globo, resolveu adaptar a peça em 1975 para o formato de telenovela. Para tanto, modificou o nome da obra, denominando-a de *Roque Santeiro*, acrescentando personagens e tramas paralelas.

Mais uma vez, o texto esbarra em alguns problemas, haja vista ter sido vetado integralmente pela ditadura na noite de estreia devido a uma ligação interceptada entre o professor Nelson Werneck Sodré e Dias Gomes na qual o autor explicava que o Brasil iria conhecer a história de Cabo Roque, agora rebatizada com o nome de Roque Santeiro. Enfim, conseguira driblar os censores, que não se atentaram ao fato de que se tratava do mesmo texto. Dessa forma,

---

4 A presença de Dias Gomes na teledramaturgia nacional revela um intelectual engajado e preocupado em inovar a teleficção brasileira. O autor conferiu à telenovela a qualidade de texto e o acabamento estético que o gênero ainda não contava. A estudiosa Cristina Costa (2000), ao estudar a teleficção, vê no gênero características que a aproximam do teatro. Para a autora, a estrutura narrativa é essencialmente dramatúrgica – a divisão dos capítulos em blocos, em cenas, a narrativa tendo por base cenários internos ou sets, a ênfase no desenvolvimento psicológico das personagens como base da interpretação evidencia nítida influência das artes cênicas.

5 Dias Gomes lançou uma segunda versão da peça intitulada *Roque Santeiro ou O Berço do Herói*. No texto teatral, o autor implementou algumas alterações, tais como a incorporação do nome das personagens da telenovela ao do texto teatral e a ampliação de falas as quais estiveram presentes na produção audiovisual.

a telenovela, que já contava com 36 capítulos gravados, foi proibida na noite de estreia.

Sob os argumentos de que a telenovela atentava contra Deus e contra a família, a proibição ganhou ainda mais notoriedade porque a Rede Globo emitiu uma nota lida pelo apresentador Cid Moreira. Para substituir a trama no horário da telenovela vetada, a emissora reexibiu de maneira compacta *Selva de Pedra* (1972), de Janet Clair. Em 03 meses, a emissora produziu outra telenovela com requintes na produção em sua maior parte aproveitada da telenovela *Roque Santeiro* (1975). *Pecado Capital* (1975) foi exibida e ganhou bastante destaque na sociedade por promover no telespectador um debate ético acerca de uma quantia exorbitante de dinheiro encontrada num banco de táxi.

Dez anos depois, já no período de redemocratização do Brasil, a Rede Globo regravou a telenovela de Dias Gomes, que se tornou um verdadeiro sucesso na teledramaturgia nacional. A segunda versão foi produzida e levada ao ar no período compreendido entre 24 de junho de 1985 e 21 de fevereiro de 1986, na faixa do horário nobre. Foi escrita por Dias Gomes e Aguinaldo Silva, tendo como colaboradores Marcílio Moraes e Joaquim Assis.

Considerada uma das melhores telenovelas já produzidas no país devido à qualidade do texto, da direção e do acabamento artístico, o enredo da telenovela centra-se no culto mítico de um herói, que serviu para modernizar a cidade de Asa Branca, cidade fictícia que pode ser vista como uma metáfora crítica do Brasil. O protagonista que dá título à telenovela é *Roque Santeiro,* um artesão que fabrica santos. Além desse atributo, seu culto no ideário popular advém do fato de ele ter sido morto pelo bandido "Navalhada", quando, juntamente com seu bando, invadiu a referida cidade.

O fato fez com que a população, amedrontada, fugisse, no entanto Roque Santeiro permaneceu e enfrentou bravamente o bandido "Navalhada". Dado como morto, a personagem passa a ser cultuada como um verdadeiro herói na localidade de Asa Branca. A Roque Santeiro é atribuído também o fato de ter concebido um milagre ao aparecer para uma garota à margem de um lago. Esse fato alimentou

o ideário popular de que a lama do local era sagrada, servindo para alavancar o turismo da cidade.

Essa mitificação gerada em torno de Roque Santeiro alimenta a fé da população e é responsável também pela modernização da cidade, que passa a contar com inúmeros comerciantes, os quais exploram a fé cristã e enganam turistas atribuindo a autoria de peças sacras como sendo peças originais fabricadas por Roque, além de receber uma boate, fato que provoca um grande entrave entre as prostitutas e as beatas. No final, a personagem vai embora da cidade sem que a população conhecesse a real história. Assim, a cidade continuou a sobreviver do mito.

Pela breve exposição feita, pode-se perfeitamente compreender o motivo pelo qual a telenovela foi tão comentada durante o período de exibição. Contou com um texto primoroso, uma produção suntuosa, uma direção segura. Esses elementos foram responsáveis pelo sucesso obtido pela produção da Rede Globo. Ao discutir os dilemas da sociedade brasileira, a telenovela apresentou uma sátira muito bem construída sobre o país, além de ter discutido a temática do misticismo, da religiosidade e da política.

A CARNAVALIZAÇÃO E O GROTESCO EM ROQUE SANTEIRO

No estudo empreendido por Sodré e Paiva (2002), os autores afirmam que o grotesco assume várias modalidades expressivas: o escatológico, ligado a situações marcadas pela referência a dejetos humanos, secreções e predomínio de referências às partes baixas do corpo; o teratológico, ligado às referências a monstros, aberrações, deformações e bestialismo; o chocante e o crítico, que consiste num recurso estético responsável por desmascarar convenções e ideias, podendo assumir as formas de paródia ou de caricatura.

Como já afirmado neste trabalho, o realismo grotesco pode ser visto como uma espécie de manifestação do espírito carnavalesco na literatura e na cultura. Dessa forma, a telenovela, enquanto um gênero híbrido, abriga em sua estrutura inúmeras matizes estéticas,

dentre elas o grotesco, foco deste trabalho. Em Roque Santeiro o grotesco é concebido a partir das personagens, professor Astromar, doutor Cazuza e o cego Jeremias.

O professor Astromar é um intelectual da cidade de Asa Branca; orador oficial nos eventos, e adota sempre um discurso marcado pela prolixidade, o que propicia uma situação bastante cômica todas as ocasiões em que Astromar vai proferir um discurso. Também lhe foi atribuído o fato de se transformar em um lobisomem, fenômeno sobrenatural que alimenta a dúvida de boa parte dos moradores da cidade. Com uma aparência soturna e disforme, apresenta-se com certa simpatia. Ama dona Mocinha, ex-namorada de Roque Santeiro, mas não é correspondido. Não raramente, como já afirmado, provoca o riso pelo emprego da prolixidade com que redige seus discursos. Trata-se, portanto, de uma figura grotesca por excelência, podendo ser enquadrado na categoria teratológica apontada por Sodré e Paiva (2002). Configura-se como uma personagem inacabada e incompleta. Neste caso, a carnavalização se revela na transformação operada pela personagem por meio da sobreposição de dois corpos.

Acerca da representação do corpo grotesco, valem as considerações de Bakhtin (2013, 2013, p. 278):

> O modo grotesco de representação do corpo e da vida corporal dominou durante milhares de anos na literatura escrita e oral. Considerado do ponto de vista da sua difusão efetiva, predomina ainda no momento presente: as formas grotescas do corpo predominam na arte não apenas dos povos não europeus, mas mesmo no folclore, europeu (sobretudo cômico); além disso, as imagens grotescas do corpo predominam na linguagem não-oficial dos povos, sobretudo quando as imagens corporais se ligam às injúrias e ao riso; de maneira geral, a temática das injúrias e do riso é quase exclusivamente grotesca e corporal; [...].

Com base nas definições propostas por Bakhtin (2013), é importante ressaltar que o culto ao corpo perfeito e tido como harmonioso origina-se do cânone clássico, que concebia o corpo como algo acabado. Diferentemente do corpo definitivo e acabado, nos termos do cânone clássico, o corpo grotesco, como atestam Sodré e Paiva (2002), está sujeito a inúmeras mudanças e transformações devido

ao seu caráter híbrido responsável por ensejar uma "bicorporalidade" em que os elementos se alteram e se encadeiam aos seguintes.

Figura 1 - Professor Astromar

Fonte: Memória Globo

Doutor Cazuza é outra personagem carnavalizada. Médico da cidade de Asa Branca, reconhece Roque Santeiro durante o momento em que a personagem transita pela cidade. Cazuza, mesmo mantendo o vício da bebida e se apresentando constantemente embriagado, reconhece Roque e propala para a cidade que o herói dado como morto está vivo. Diante desse fato, Sinhozinho Malta ordena que seu capataz mate o médico. Assim, o capataz cumpre a ordem e Cazuzinha é morto afogado num tonel de cachaça.

A carnavalização tipificada pela personagem liga-se ao escatológico. A personagem apresenta traços que o desviam do padrão clássico. As cenas em que a personagem bebe em excesso e acaba sendo jogada num tonel de cachaça revelam o aspecto da degeneração e do rebaixamento corporal, bem como da morte "alegre", carnavalizada.

Figura 2 - Doutor Cazuza

Fonte: Memória Globo

Outra personagem em que se pode observar a manifestação da carnavalização é o cego Jeremias. Figura que perambula pela cidade de Asa Branca contando a história de *Roque Santeiro* em versos. Em muitas cenas, a personagem fica sentada nas escadarias da igreja. Comenta tudo o que pressente e vê com o seu amigo e confidente

Jiló, o fofoqueiro de Asa Branca. Como esclarece Igora Sacramento (2015), essa personagem remete ao cego Tirésias, de Édipo Rei, o único que via. A carnavalização se dá pelo nível da inversão, uma vez que na cidade, o cego Jeremias é o único que não está ligado ao mundo às avessas operado em *Roque Santeiro*.

Figura 3 - Cego Jeremias

Fonte: Memória Globo

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho intencionamos apontar como a teleficção assimilou aspectos da carnavalização e do grotesco de que trata Bakhtin no contexto da Idade Média e na obra de François Rabelais. Na contemporaneidade, a mídia prevalece como uma instituição hegemônica ao pautar a tônica das relações interpessoais e fornecer material para a construção da identidade e para a constituição do imaginário devido à associação entre sons e imagens.

Para Balogh (2002), a televisão se constitui como um "dispositivo pantagruélico" devido sua particularidade de subverter, apropriar

gêneros da cultura clássica. A partir das definições da autora, pode-se compreender as produções culturais midiáticas como estruturadas numa profusão de estratégias, tais como o pastiche, a paródia, o plágio, a reescrita, a recriação, a intertextualidade, a adaptação e a revitalização para recontarem as histórias num eterno jogo responsável por atualizar e ressignificar aquilo que um dia foi narrado.

Diante dessa lógica cultural complexa, multifacetada e convergente na qual a produção estética se insere, emerge a carnavalização assimilada pela teleficção. Tendo se originado a partir dos diversos elos mediadores advindos de diferentes modalidades do folclore carnavalesco, a carnavalização, tratada por Bakhtin (2013), e assimilada pelas manifestações culturais, está calcada na concepção de festa popular, de folclore, dos costumes, da cultura e da história de uma sociedade. Ao averiguar as marcas da carnavalização e do grotesco na telenovela *Roque Santeiro*, pode-se constatar a assimilação dessa categoria estética na narrativa teleficcional através do exagero, do excesso e da transformação, o que acaba nos remetendo ao inacabado e ao ideal de um mundo às avessas.

Além disso, dadas as circunstâncias em que tanto a narrativa dramática (*O Berço do Herói*) como a narrativa televisiva (*Roque Santeiro*) se inserem, podemos inferir que a adoção de procedimentos grotescos e carnavalizados para a representação de uma dada realidade política e social, como foi aquela pautada pela Ditadura, se sobressai quase que como uma alternativa única para driblar os rígidos holofotes da censura, numa espécie de lema segundo o qual carnavalizar equivale a relativizar pelo riso, embora a coisa não fosse tão cômica assim, mas risível em muitos aspectos.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. *In:* BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.

BALOGH, Anna Maria. **O Discurso Ficcional na TV**. São Paulo: EDUSP, 2002.

COSTA, Cristina. **A milésima segunda noite**. São Paulo: Annablume, 2000.

FIORIN, José Luiz. A carnavalização. In. José Luiz Fiorin. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2017, p. 89-114.

RENFREW, Alastair. **Mikhail Bakhtin**. Trad. Marcos Marcionillo. São Paulo: Parábola, 2017.

ROCCO, Maria Teresa Fraga. **Que pode a escola diante do fascínio da TV**.1994. Disponível em: http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/c_ideias_09_053_a_062.pdf. Acesso em: 12 ago. 2018.

SACRAMENTO, Igor Pinto. **Nos tempos de Dias Gomes – A Trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais**. São Paulo: Pedro & João Editores, 2015.

SADEK, José Roberto. **Telenovela:** Um olhar do cinema. São Paulo: Summus, 2008.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco.** Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

WOLTON, Dominique. **O elogio do grande público:** uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ática, 1996.

9

9

A PÓS-VIDA DO MITO: EROS E PSIQUE EM *SARAMANDAIA* (2013)

Douglas Junio Fernandes Assumpção[1]
Hertz Wendel de Camargo[2]

A segunda maior cidade da Alemanha, Hamburgo, foi o cenário para a profícua produção de um dos maiores pesquisadores do século XX no campo da imagem: Abraham Moritz Warburg, conhecido como Aby Warburg (1866-1929). Nascido em uma rica família judia proprietária de bancos, deixou o comando do império financeiro para seu irmão mais novo, com a promessa de que a família comprasse todos os livros de seus desejos e necessidades. Com uma coleção iniciada em 1889, chegou a impressionantes 60 mil volumes no início da década de 1930 (MICHAUD, 2013), compondo a Biblioteca Warburg de Ciências da Cultura – *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, transferida para a Inglaterra (Londres) antes da

1 Pós-doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia (UNAMA). Doutor em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). E-mail: rp.douglas@hotmail.com
2 Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), professor do curso de Publicidade e Propaganda da UFPR. Professor do PPGCOM-UFPR. Líder do grupo de pesquisa ECCOS – Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade. E-mail: hertzwendel@gmail.com

Segunda Guerra. História, arqueologia, religiões, artes, antropologia, astrologia, alquimia, magia, antiguidade, mitologia e medicina foram a base para um olhar atento, crítico e, principalmente, interdisciplinar. Ele organizava sua biblioteca pelo critério da "boa vizinhança" e não pela ordem alfabética, criando estranhamentos surpreendentes que permitiam aos usuários se depararem com livros inusitados que não haviam procurado, permitindo a construção de pontes entre diferentes disciplinas e, desta forma, possibilitar novos *insights*, perguntas e perspectivas.

Como bem aponta Baitello Junior (2014), Warburg foi um ser humano muito à frente de seu tempo. Em outras palavras, seu olhar pareceu antecipar os tempos exagerados de mídias, linguagens e imagens no qual estamos hoje inseridos e um olhar estendido até mesmo para a face natural e/ou fisiológica da nossa relação com as imagens, antecipando os atuais princípios neurocientíficos.

A metodologia warburguiana é interessante, nada convencional, inaugurando a chamada iconologia – o estudo em que vários saberes convergiam para a prismatização das obras de arte. Primeiramente ele dispunha diferentes imagens – tais reproduções de esculturas, relevos, afrescos, pinturas, desenhos, esboços artísticos e científicos, cartas de baralho, fotos de jornais e anúncios publicitários – sobre painéis de madeira cobertos de preto. Os arranjos nos diálogos e aproximações entre linhas e constelações imagéticas mostram as transformações e reinterpretações de certas fórmulas de imagem desde a antiguidade até a era moderna do início do século XX.

É bem por isso que, os estudos de Warburg despontam como um tipo de ciência da arte e da memória cultural. Ele desenvolveu o *Atlas Mnemosyne* (não concluído) que foi uma investigação profunda sobre a ancestralidade das imagens. Com esse método, o iconólogo buscou identificar as estruturas que sustentavam diferentes imagens. De certa maneira, existe uma relação com os estudos sobre o inconsciente coletivo de Carl Gustav Jung, também no mesmo período. Essas memórias visuais se assemelham em função psíquica a elementos arquetípicos. A metodologia de Warburg ainda incluiu viagens pelo mundo identificando conexões entre as obras de arte e

artefatos de diferentes culturas e épocas. Classificando, agrupando por categorias as imagens, compondo quadros associativos imagéticos, umas ao lado das outras, Warburg observava um panorama histórico e transdisciplinar a partir dessas imagens.

Mnemósine, deusa da memória e mãe das nove musas, marca o trabalho de Warburg em relação à história da arte. Assim, atuou por toda sua vida na tentativa de conceituar a influência da antiguidade no moderno como um efeito dos processos de memória cultural. Para o pesquisador, impressões antigas e mundos imaginários são armazenados como em uma memória e, por assim dizer, são trazidos à tona na arte moderna. Metaforicamente, as imagens possuem vida própria. Essa vida não apenas é continuamente transmitida pela arte, mas deliberadamente apropriada e, muitas vezes, irrompem diante do olhar como fantasmagorias. Surge o conceito de pós-vida da imagem, isto é, algumas imagens fortes, intensas ou seus fragmentos eram intermitentes, ressurgiam em momentos distintos ou até mesmo não desapareciam no fluxo temporal das culturas. Eram imagens sobreviventes.

Imagem 1- Atlas Mnemosyne

Fonte: *The Warburg Institute Archive*, Londres.[3]

Ao passo que a categorização das imagens é um exercício científico impossível de ser realizado, o mesmo não ocorre com os ambientes de imagens. Os espaços imagéticos podem ser classifi-

3 Disponível em: http://www.warburg-haus.de/. Acesso em: 22 ago. 2019.

cados à moda warburguiana, como constelações, onde agrupamos diferentes imagens onde há um traço em comum em sua estrutura sígnica. Neste sentido, podemos pensar em constelações imagéticas tais como: a constelação mítica, a constelação sagrada, a constelação artística e a constelação midiática. Podemos, ainda, incluir a constelação do consumo, cujo a linha condutora é agregadora de sentidos das demais constelações.

Para este trabalho, selecionamos imagens relacionadas à constelação mítica e à constelação midiática, por julgarmos que são ambos ambientes distantes no tempo e que podem nos fornecer pistas de uma pós-vida estendida à imagem mítica. Tratamos, portanto, de um estudo da pós-vida do mito nas imagens televisuais.

A partir da metodologia e do conceito warburguiano de pós-vida da imagem, posicionamos imagens em diferentes períodos referentes ao mito de Eros e Psique e as aproximamos umas às outras para efeito de comparação e em uma "política de boa vizinhança", pois tratam-se de pinturas e imagens de televisão. Para tanto, estudaremos o *remake* da telenovela *Saramandaia* (2012), de autoria de Dias Gomes. Os personagens João Gibão (Sérgio Guizé) e Marcina (Chandelly Braz) são uma releitura feita pelo autor Ricardo Linhares e, igualmente, uma intermitência do mito grego de Eros e Psique. O objetivo deste texto é promover a discussão sobre iconofagia, conceito atrelado intimamente ao sentido de pós-vida do mito e ao consumo midiático. Por fim, o texto conclui que nas narrativas midiáticas os mitos persistem nas estruturas imagéticas da televisão, atravessando o tempo e sendo reatualizados.

A OBRA DE DIAS GOMES

Houve-se tempo em que as novelas retratavam reinos, lugares distantes e/ou princesas a espera de um príncipe encantado. Porém, o Brasil se deparou com uma face diferente, com perspectivas de compreender a sociedade por meio de sua arte. Dessa forma, as peças, os romances e as novelas de Alfredo de Freitas Dias Gomes,

conhecido tradicionalmente por Dias Gomes, fez a população se pôr diante de seu espelho em seus contos, novelas, filmes, peças teatrais.

Dias Gomes, nascido em Salvador, ainda jovem mudou para cidade do Rio de Janeiro. Amante do Teatro, escreveu sua primeira peça com 15 anos intitulada, *A comédia dos moralistas* (1937) sendo sua primeira peça premiada no concurso de Serviço Nacional de Teatro (1939). Conforme Costa (2017), outras obras, desenvolvidas por Dias Gomes ganharam destaque como: *Esperidião* (1938), *Ludovico* (1940), *Amanhã será outro dia* (1941) e *O homem que não era seu* (1942) e *Pé de cabra* (1942) (COSTA, 2017).

Em 1959, Dias Gomes escreve o que viria ser sua obra-prima. *O Pagador de Promessas* foi levado às telas do cinema em 1962 sendo a primeira novela brasileira a ganhar o festival de Cannes, além do filme ter sido indicado ao Oscar. Em 1962, com a roteirização para a televisão de *O Pagador de Promessas*, Dias Gomes firmou seu nome na área de produção cultural, se estabelecendo como uns dos dramaturgos de maior prestígio nacional.

Prado (2003, p. 90) discorre que a consagração de *O Pagador de Promessas* se deu por evidenciar uma estrutura perfeita com elementos pessoais do autor. No entanto, essas peças, em especial *Pé de Cabra* (1942) foram proibidas na época dado a sua essência marxista. As criações de Dias Gomes buscavam registrar o *modus operandi* social, contextualizar política, história, religião, cultura acabando mostrando um espelho da sociedade, contribuindo para a formação crítica do público.

Durante 20 anos, Dias Gomes, desenvolveu sua atividade no rádio, quando foi convidado pela Rede Globo para escrever uma novela exótica intitulada de *A ponte dos suspiros* (1969). A novela "Bem Amado" (1973) foi a primeira com assinatura de Dias Gomes, sendo a primeira telenovela gravada e exibida em cores. A obra apresentava o personagem Odorico Paraguaçu, prefeito que sonhava em inaugurar o cemitério da sua cidade, Sucupira, mas não conseguia um morto sequer para consagrar o novo empreendimento.

No ano de 1975, Dias Gomes decidiu adaptar *O berço do Herói* para a televisão. Foi necessário alterar os personagens para desviar da

censura da época. Assim, nasceu a primeira versão de Roque Santeiro com Betty Faria no papel da viúva Porcina e Lima Duarte como Sinhozinho Malta. Mesmo assim, a telenovela foi censurada, pois militares descobriram, por meio de uma ligação anônima, que Dias Gomes havia "maquiado" a novela para burlar a censura. A novela voltou dez anos depois, após as Diretas Já e com o fim da ditadura quando a censura se enfraqueceu. Dias Gomes trazia um discurso, através do enredo de *Roque Santeiro*, de que o brasileiro necessita da religião para manter sua esperança de um país tão sofrido.

Em 1976, outra cidade surge nos contos de Dias Gomes, Saramandaia repleta de seres fantásticos onde por meio de seus personagens como João Gibão que tinha asas; Alistóbolo, um professor que se transformava em Lobisomem; Zico Rosado, coronel da cidade, que expirava formiga e Dona Redonda que explodiu de tanto comer.

A telenovela *Saramandaia* relata sobre os habitantes do fictício vilarejo de Bole-Bole que estão mobilizados para um plebiscito para a troca do nome da cidade para Saramandaia. Duas facções promovem uma intensa campanha. Os "tradicionalistas", usando todas as justificativas históricas para a conservação do nome original, e os "mudancistas" que têm o apoio do vereador João Gibão, autor do projeto: eles alegam vergonha do nome Bole-Bole, relacionado a um episódio ocorrido com D. Pedro II na cidade (MEMORIA GLOBO, 2019).

> Dias Gomes cuja obra se caracteriza pelo debate, pelo princípio de liberdade e definição, pelo homem em luta incessante contra uma engrenagem social que promove sua desintegração, em constante pesquisa sobre os motivos nacionais, assim como os poetas trágicos que não só (re)elaboraram, na maioria das vezes, os mitos homéricos, como praticamente se cingiram à expressão dos antigos motivos helênicos, podendo ser visto através de suas obras (ALVES, 2003, p. 130).

Desta forma, suas peças exploravam a aspiração e a intencionalidade que Dias Gomes deixava para que seu público – seja estudioso ou cidadão civil – captar as mensagens e expressões registradas durante a trama, reflexo do momento histórico que o Brasil viveu. Bourdieu (1968) apresenta que o processo de criação artística não

está ligado diretamente com o criador da obra, mas ele o considera como um processo comunicacional capaz de evidenciar sistemas sociais e/ou outra expressão na/da sociedade através da expressão artística do autor/artista.

Assim, em toda obra de Dias Gomes, verificamos as marcas das representações críticas da sociedade brasileira. A construção do diálogo, assim como das cenas, são baseadas no cotidiano, na "vivência" das questões sociais fazendo de suas obras uma expressão artística do popular.

Como objeto de estudo deste capítulo, é o remake da telenovela *Saramandaia* (1976) transmitida em 2013, pela TV Rede Globo, tendo Ricardo Linhares o responsável pela atualização. No roteiro adaptado, foi mantida a essência política e social, mas cruzando com assuntos da contemporaneidade, fato este que pode ser observado pelo uso de aparelhos eletrônicos – entre eles celulares e computadores. A proposta das obras de Dias Gomes tem como base fazer um retrato humorístico e oportuno da questão social no Brasil de forma criativa a qual criticava as práticas de controle cultural e ideológico do período da ditadura. O dramaturgo tinha a arte dramática não como um fim em si, mas com a "finalidade de reproduzir o mundo, ela assume compromissos inevitáveis. Da fé, da convicção, da paixão com que se compromete, dependem fundamentalmente os seus grandes surtos de criação" (GOMES, 1966, p. 227).

O REALISMO FANTÁSTICO DE DIAS GOMES

O primeiro ponto de contato entre Eros-Psique e Gibão-Marcina é que todos os personagens estão inseridos em uma narrativa fantástica, tanto o mito quanto a telenovela *Saramandaia* (2013). As imagens míticas de outrora resistem nas telas pictóricas de diferentes movimentos artísticos na História que, por sua vez, aportam nas telas cinematográfica e televisuais. Mitos, pinturas e televisão são suportes de narrativas, espaço para o fantástico.

Nas palavras de Todorov (2008), o fantástico é produzido por um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis do mundo.

Para o autor, quem entra em contato com o fantástico deve optar por dois caminhos possíveis: compreendendo que se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, sem alterar as leis do mundo; ou que o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, uma realidade regida por leis desconhecidas. O autor observa que "o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural", (TODOROV, 2008, p. 31). A possibilidade de hesitar entre o real e o imaginário cria o efeito do fantástico.

Podemos afirmar, portanto, que a obra *Saramandaia* (2013), escrita e produzida para a televisão, é uma tradução em audiovisual do que, a princípio, pertence ao campo literário. Outra forma de olharmos a obra é como um produto audiovisual, ou seja, imagens e sons em movimento criados e organizados para serem consumidos enquanto produto midiático e, como produto de narrativa fantástica, rompe o cotidiano e impõe uma forma de olhar para outra realidade, em que "o cotidiano se transforma e o produto se faz vivo, se faz sensação, emoção, mágica" (ROCHA, 2010, p. 77).

O fantástico (portanto, o inusitado, o estranho) está presente em *Saramandaia* especialmente pela composição de sua persona. Para citar alguns: o herói da trama (Gibão) esconde sua condição sobre-humana de voar; o político (Zico Rosado) que solta formigas pelo nariz; a mulher que come sem parar (Dona Redonda); o professor que nunca dorme (Aristóbulo Camargo); o farmacêutico que quando fica nervoso o coração sai pela boca (Seu Cazuza). Não pretendemos analisar as relações políticas e críticas sociais que Dias Gomes fez na época da primeira versão da telenovela (1976) e que foram mantidas ou alteradas não na versão mais recente. Nossa análise orbita os sentidos do fantástico que permitiram a pós-vida do mito de Eros e Psique sobreposto pela narrativa protagonizada pelo par romântico da trama.

O AMBIENTE DE MÍDIA COMO LUGAR DO FANTÁSTICO

O mito pertence a um não-tempo e localiza-se em um não-espaço, opera no campo do simbólico e alimenta o imaginário humano há milhares de anos. Também concordamos que o mito é uma referência a imagens e lugares fantásticos e que tais referentes apenas existem na memória cultural, portanto, são alegóricos, subjetivos, simbólicos, no entanto, são tão "reais" e presentes no cotidiano das pessoas – até mesmo das mais cartesianas – que acabam por influenciar o comportamento social. Se são capazes de influir no real, os mitos possuem uma função de estruturação da cultura e, assim, performam as realidades.

Existem muitos mitos que revelam imagens, lugares, situações e personagens fantásticos que são, em última instância, representação ontológica do ser humano. Nesse sentido

> [...] toda mitologia fala de outro plano que existe paralelamente ao nosso mundo, e em certo sentido o ampara. A crença nessa realidade invisível, porém poderosa, por vezes chamada de mundo dos deuses, é um tema básico da mitologia. Tem sido chamada de "filosofia perene", pois alimentou a organização mitológica, social e ritual de todas as sociedades até o advento da modernidade científica (ARMSTRONG, 2005, p. 10)

A relação sagrada do consumo, a programação diária (o eterno retorno) do rádio, as narrativas em imagens-sons-lugares fantásticos da televisão e do cinema, e a magia da publicidade são apenas alguns exemplos de como a mídia acaba por preencher a lacuna aberta pela ciência na espiritualidade humana. A falta dos ritos do estar-junto ou da experiência mística de outrora abre espaço para a irrupção (ou retorno) de imagens míticas. O mito Eros e Psique é um exemplo de recorrência em diferentes épocas e persiste, ainda hoje, em tempos midiáticos. De um lado, pela potência imagética e arquetípica que carrega sua narrativa e, por outro lado, pela natureza humana na busca incessante pela felicidade, passando pelos prazeres e dores da alma.

> O amor transforma Psiqué mulher, assim como nossa psique é revitalizada por ele. A heroína supera o desejo suicida, ou de desistência, sentimento recorrente quando algo parece impossível de se atingir. A ajuda vem de fora e de dentro, desde que saibamos dialogar com nossas imagens internas (WAHBA, 2011, s/p.).

Tecnicamente, a linguagem audiovisual oferece ao espectador a possibilidade de visitar seu imaginário. Se na alternância entre o real e o imaginário ocorre o fantástico, e se o plano presente na tela prepara o olhar para a compreensão do plano seguinte, percebemos que o aparente vazio, imperceptível ao olhar consciente, o entreplanos, é onde acontece a significação da telenovela. O corte entre os planos – um não-tempo e um não-espaço – é o lugar mítico onde se encontra o fantástico, os vínculos imaginais com os arquétipos e suas estruturas diegéticas.

O fantástico transita entre o real e o imaginário, polos que permitem a pluralidade de sentidos, uma característica da criação televisual que altera os sentidos dos arquétipos míticos originais, propondo novas narrativas. As imagens e lugares fantásticos de *Saramandaia*, assim como todo o sistema televisual e midiático como um todo, são criados de uma maneira que acabam por compor um tipo de memória cultural, ao mesmo tempo um registro e um artifício do real. Os excessos iconofágicos de nossa atual sociedade, apontados por Baitello Junior (2005), agravam a debilitada capacidade imaginária do homem que não mais recorre ao imaginário interno já que este, aparentemente, está todo distribuído no mundo das imagens técnicas externas ao corpo ou, como explicou Contrera (1996), as imagens endógenas sendo substituídas pelas exógenas. A telenovela *Saramandaia* é uma narrativa fantástica e, concomitantemente, mito coetâneo e ritualizado consumido por telespectadores inseridos em um sistema que reflete e alimenta a sociedade do consumo.

AS IMAGENS DE EROS E PSIQUE: ESTUDOS FINAIS

Antes de prosseguirmos, o mito pode ser resumido da seguinte maneira:

> Uma moça cuja beleza extraordinária provocou o despeito de Afrodite. A deusa ordenou a Eros (o Amor) que induzisse Psiqué a apaixonar-se por um monstro, mas o próprio Eros, vencido pelo encanto da moça, tornou-se seu amante, de depois de proibi-la de tentar ver-lhe o rosto levou-a a um palácio onde somente a visitava na escuridão da noite. As irmãs de Psiqué, enciumadas com a felicidade dela, disseram-lhe que seu amante não queria ser visto porque era um monstro, que afinal a devoraria. A intriga das irmãs exacerbou a curiosidade de Psiqué, e certa noite ela apanhou uma lâmpada e contemplou Eros adormecido. Perturbada diante da visão da beleza do amante, Psiqué deixou cair sobre Eros uma gota do óleo da lâmpada, despertando-o. Em face dessa desobediência o deus abandonou Psiqué e ela, movida pela saudade, passou a procurar o amante por todo o mundo. Afrodite, ainda despeitada, impôs-lhe várias tarefas sobre-humanas. A primeira delas foi separar na escuridão da noite grãos de várias espécies de cereais de um monte enorme, porém as formigas apiedaram-se de Psiqué e acorreram em número incontável para realizar a tarefa por ela. Assim, por um meio ou por outro, todas as tarefas foram executadas. Na última, que consistia em trazer do inferno o escrínio de beleza usado por Perséfone, Psiqué já havia praticamente realizado a proeza, quando, vencida novamente pela curiosidade, abriu o escrínio; este continha não a beleza, e sim um sono irresistível que a dominou. Zeus, entretanto, instado por Eros, consentiu finalmente em seu casamento com o amante divino. Psiqué saiu do sono em que caíra e subiu ao céu com Eros (KURY, 2008, p. 344-345).

Eros e Psique representa um mito de uma heroína, moça extremamente bela que rivaliza com a deusa do amor e da beleza, Afrodite. Ela não sabe, mas sua beleza desperta a ira e a inveja da deusa que perde força quando os mortais não oram nem levam oferendas em seu templo. Para Wahba (2011), a jornada de Psique é uma referência a "comportamentos representativos de um enfrentamento, seja este de ordem moral, intelectual, emocional". Além disso,

> [...] O ciclo heroico retrata uma saga que objetiva a conquista de um bem, de uma finalidade que ultrapassa as ações do cotidiano à procura de soluções que o ser humano comum não consegue alcançar. Seja via enfrentamento de um perigo e ameaça iminente, de uma necessidade de superação e de atinar com novos parâmetros na vida, de uma empreitada rumo ao desconhecido, sempre acompanhada da coragem de lançar-se, de transcender as normas convencionais e de confiar na liberdade de ser. Nos mitos e lendas o herói e a heroína são frequentemente protegidos por deuses favoráveis; no entanto,

também sofrem a perseguição de deuses contrários e hostis. Cada ação, tesouro, bens conquistados, assim como os elementos protetores ou negativos, constituem símbolos cuja mensagem aponta para o desenvolvimento interior (WAHBA, 2011, s/p.).

Essa mesma estrutura arquetípica encontramos em pares românticos de diferentes produções cinematográficas e televisuais, de diferentes gêneros. Do sistema da cultura pop ocidental, destacamos o cinema em sintonia com as sociedades do consumo do qual podemos citar os personagens Edward e Bella (*A saga crepúsculo*, 2008), Jack e Rose (*Titanic*, 1997), Christian Grey e Anastasia (*Cinquenta tons de cinza*, 2015); na televisão Alex e Angel (*Verdades secretas*, Brasil, 2015), Carlos Daniel e Paulina (*La usurpadora*, México, 1998), Roque e Porcina (*Roque Santeiro*, Brasil, 1985), Luís Fernando e Maria do Bairro (*María la de barrio*, México, 1994). Enquanto parte do *star system,* tais personagens/atores revivem a narrativa de Eros e Psique, colocando em circulação sentidos e discursos, comprovando o conceito de pós-vida das imagens e, da mesma maneira, da pós-vida dos mitos.

A seguir, selecionamos alguns pontos em que os personagens Eros/Psique e Gibão/Marcina possuem em comum ou próximos em sua diegese:

Quadro 1 - Comparação diegética entre o mito e telenovela

EROS & PSIQUE	GIBÃO E MARCINA
Psique passa por provações após se apaixonar por Eros.	Gibão passa por provações a sua vida toda, inclusive a aceitação de sua condição de homem que nasceu com asas. É apaixonado por Marcina.
Eros é um deus alado.	Gibão um homem alado que é visto por Marcina, após sua revelação, como um anjo ou deus, com poderes sobre-humanos.
Eros representa o amor carnal, é força Yang, corpo, instinto.	Marcina representa o amor carnal, é a força Yang, instintiva, corpo.
Psique representa a alma, a doçura, a sensibilidade.	Gibão possui as mesmas característica de Psique, ele é alma, sensibilidade, poético.
Há um acordo entre Eros e Psique, ela não pode olhar o amado. Quando acontece, seu casamento se desfaz, ela perde o amor.	Gibão reluta o tempo todo em se revelar aos olhos de Marcina, mas um dia acontece, eles se casam. Ele encontra o amor.
Eros salva Psique da morte do presente de Perséfone.	Gibão faz voltar o tempo e salva Marcina depois dela levar um tiro na porta da igreja.

Fonte: os autores (2019).

Observemos, agora, representações pictóricas de Eros e Psique em diferentes épocas e técnicas, em comparação aos planos da telenovela. Justificamos a seleção das pinturas principalmente por meio da tela (o formato retangular) e por meio da perspectiva do ponto-de-fuga, adotada na representação da realidade desde a Renascença, que as imagens mantiveram seu vínculo com o cinema e, posteriormente, migrando o formato para a televisão e vídeos da internet. É nesse enquadramento (o do quadro e o do vídeo) que as duas narrativas se desenvolvem. O quadro funciona como entremeio, meio entre o espectador e a imaginação, funciona como portal ou janela entre o real (tempo histórico de quem olha) e o imaginário (tempo mito-simbólico de quem é olhado). Apliquemos a mesma metodologia de Aby Warburg ao aproximar as imagens das pinturas com as da novela.

Quadro 2 - Comparação visual entre o mito e telenovela

Eros e Psique	Gibão e Marcina

CONTINUA

CONTINUAÇÃO

Fonte: os autores (2019).

Em relação ao *Quadro 1 – comparação diegética entre o mito e a telenovela*, verificamos que a narrativa de *Saramandaia* apresenta arquétipos que, em um primeiro momento, são voláteis, ou seja, não há um papel bem definido do arquétipo da alma (Psique) e da paixão (Eros). No mito os personagens são bem delimitados, a começar pelo gênero masculino e feminino e suas naturezas construídas hegemônica e culturalmente, onde Psique, como princesa, é dona de extrema beleza, é gentil, subserviente e é capaz de fazer de tudo para obter o amor perdido de volta, até mesmo descer ao Hades; e Eros é o rapaz de poder aquisitivo, dividido entre o amor corporal por Psique e o amor edipiano por Afrodite, buscando agradar a ambos os desejos.

Na telenovela, o arquétipo de Psique (feminino) por vezes é preenchido por atributos do personagem Gibão (masculino). Trata-se de uma aparente intenção do roteiro de Ricardo Linhares (que faz uma releitura dos personagens de Dias Gomes da versão de 1976) em "enuviar" as identidades – um reflexo do momento histórico de identidades voláteis no qual estamos todos inseridos?

Por sua condição de ser empoderado, porém frágil, o personagem Gibão traz uma doçura à trama, uma determinada leveza poética e, muitas vezes, uma certa inocência angelical. Atributos que no mito cabem à Psique. Ele representa uma força ying que luta pelo equilíbrio do universo. Se Eros, no mito, busca o equilíbrio entre o amor da amada e o de sua mãe, ou amenizar os castigos infringidos pela deusa à princesa e salvando-a da morte implicada por Perséfone, Gibão busca harmonizar a aceitação de Marcina e a aceitação pública, entre o ocultar sua identidade e revelar seu segredo para sua amada e os moradores da cidade. Desta maneira, constatamos traços de *anima* surgentes na superfície do personagem desenhado pelo ator Sérgio Guizé. Enquanto cabe à personagem feminina, Marcina, assegurar que seu desejo não estrague a relação, desejo de mulher indomável, ígnea e yang ao mesmo tempo, algo de Pandora como caixa prestes a se abrir e destruir o mundo – um discurso que apenas reforça os padrões hegemônicos de gênero engendrados em nossa cultura. Em outros termos, mesmo com mudanças nas estruturas narrativas do mito

transposto em telenovela, "não há nada de novo sob o sol", como diria o estudioso dos mitos folclóricos Valdimir Propp.

Outro gatilho narrativo da telenovela é o momento da revelação do segredo por Gibão para Marcina. No mito, Eros não se revela, mas é Psique quebra o acordo e acaba olhando o marido, quando ela o conhece, se apaixona e o perde. Marcina, assim como Psique, o tempo todo na trama busca compreender Gibão, insiste na consumação do seu amor carnal, tenta de todas as formas descobrir o que Gibão esconde. Tanto no mito, quanto na telenovela, é pelo olhar que acontece a virada (plot) da narrativa.

Em termos de visualidades, no *Quadro 2 – Comparação visual entre o mito e telenovela* verificamos o quanto signos das pinturas atravessam o tempo e aportam nos planos da televisão. Os temas como a intimidade do quarto, o abraço, as asas abertas, a natureza e o olhar (a conexão) entre os personagens são as imagens mais fortes, os traços mais frequentes.

Assim, a partir do conceito warburguiano de pós-vida da imagem, o *remake* da telenovela *Saramandaia* (2012), de autoria de Dias Gomes, constatamos que os personagens João Gibão (Sérgio Guizé) e Marcina (Chandelly Braz) são uma releitura realizada pelo autor Ricardo Linhares e reatualizada do mito grego de Eros e Psique. Certificamos pela televonovela que vários elementos acabam por performar o conceito de pós-vida da imagem a partir de uma pós-vida do mito. Como conclusão, as narrativas midiáticas são, na verdade, uma arena onde os mitos resistem.

REFERÊNCIAS

ALVES, Lourdes Kaminski. **Repercussões do trágico e do social no teatro de Dias Gomes: l**eitura comparativa entre *Antígona* de Sófocles, *O pagador de promessas*, *O santo inquérito* e *As primícias*, de Dias Gomes. 2003. 260 f. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2003. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/handle/11449/106355. Acesso em: 28 ago. 2019.

ARMSTRONG, Karen. **Breve história do mito.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia:** ensaios de comunicação e Cultura. São Paulo: hacker editores, 2005.

BAITELLO JUNIOR, Norval **A era da iconofagia:** reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura São Paulo: Paulus, 2014.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A serpente, a maçã e o holograma:** esboços para uma Teoria da Mídia. São Paulo: Paulus, 2010.

BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. *In:* POUILLON, Jean (org.). **Problemas do estruturalismo.** Rio de janeiro: Jorge Zahar Editor, 1968.

CONTRERA, Malena. **O mito na mídia.** São Paulo: Annablume, 1996.

COSTA, Ina Camargo. **Dias Gomes:** Um dramatúrgico nacional-popular. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente:** história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

GOMES, Dias. Realismo ou esteticismo: um falso dilema. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 5/6, p. 221-230, mar. 1966.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MEMORIAGLOBO. **Saramandaia – 1ª versão**. Disponível em: http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/saramandaia/trama-principal.htm. Acesso em: 24 de ago. 2019

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Edusp, 2003.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro:** artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Everardo. **Magia e capitalismo:** um estudo antropológico da publicidade. São Paulo: Brasiliense, 2010.

SCHWARZ, Roberto. Nunca fomos tão engajados. *In:* **Seqüências brasileiras:** ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 172-177.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** Trad.: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WAHBA, Liliana Liviano. As heroínas. Publicado em 26 de junho de 2011. Disponível em: https://www.pucsp.br/jung/portugues/publicacoes/artigos_heroina.html. Acesso em: 25 ago. 2019.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã:** contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

autores

Cleiser Schenatto Langaro — possui Graduação em Letras Português pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (1997), Especialização em Literaturas Ibero-Americanas Contemporâneas em Língua Portuguesa e Espanhola - Unioeste (1999) e Mestrado e Doutorado em Letras - Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2004). Atualmente é professora da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura Brasileira, Literatura Infantil e Infantojuvenil, Teoria Literária, Literatura Portuguesa, Texto Dramático / Dias Gomes, Estética da Recepção, Literatura e História, Gestão Educacional, Comunicação e Expressão e Metodologia da Pesquisa Científica. Membro Representante da Comissão de Trabalho em Educação Escolar Indígena da Unioeste, CUIA Local, Campus de Foz do Iguaçu. Coordenadora de Área de Centro e da Comissão de Extensão do CELS. Docente do Programa de Pós-Graduação Sociedade, Cultura e Fronteiras.

Douglas Junio Fernandes Assumpção — Pós-doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia - UNAMA. Doutor em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). É membro dos Grupos de Pesquisa Interações e Tecnologias na Amazônia - ITA (UFPA/UNAMA/CNPq), Estudos de Capital Social e Cultural no contexto da mídia contemporânea (UNAMA/CNPq) e *Journalisme à l'heure du numérique* - JAND (Université Lumiré Lyon 2 / Paris - França).

Eduardo Martins Zimermann Camargo — Estudante de Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Integrante do grupo de pesquisa ECCOS - Estudos sobre Comunicação, Consumo e Sociedade. Roteirista, produtor e diretor, E. M. Z. Camargo estreou

com o premiado curta-metragem PALHAÇOS ANÔNIMOS (2015), realizou o documentário FORA DA CAIXA (2017), premiado no Brasil, Argentina e Bolívia, o curta LUTO (2017), premiado Melhor Filme no FAM (2017) e a animação VIVI LOBO E O QUARTO MÁGICO (2019), premiado em Pernambuco, na Bahia, em São Paulo e na Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis (2019). É produtor da animação APNEIA (2019), Melhor Curta Brasileiro no Festival de Gramado (2019), premiada no Anima Mundi (2019), no Festival Guarnicê de Cinema (2019) e ganhadora do Prêmio Canal Brasil de Curtas no Cine PE (2019).

Fernandes Ferreira de Souza — Professor efetivo no curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS), onde ministra as disciplinas: História do Teatro, Teatro Brasileiro e Música nas Artes Cênicas. Mestrado em Literatura pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), com o tema: "Branca Dias: uma paraibana de alma grega". Doutorando na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), com pesquisa na obra "Roque Santeiro", de Dias Gomes. Recentes trabalhos no palco: *O pequeno Príncipe* – direção 2017; *De pai para filhos* – direção e atuação 2018; *Lisbela e o prisioneiro* – direção 2019; *O Cordel do Amor sem Fim* – direção 2019. Em processo: *Novas diretrizes para Tempos de Paz* – direção e atuação.

Francisco Cláudio Alves Marques — Possui Graduação em Licenciatura Português/Italiano pela Universidade de São Paulo (2003), Graduação em Letras (Português/Italiano) pela Universidade de São Paulo (2002), Mestrado em Letras (Língua e Literatura Italiana) pela Universidade de São Paulo (2005) e Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (2010). Pós-Doutorado pela *Università degli Studi di Roma*; *La Sapienza* (2015). Coordenador do Grupo de Pesquisa Cultura Popular e Tradição Oral: Vertentes, que busca investigar elementos da cultura popular europeia e africana em diferentes manifestações populares brasileiras: na literatura oral/popular, na

Literatura de Cordel, nos modos de dizer, na religiosidade popular, nas festas tradicionais, no teatro, na música etc. Atualmente é professor assistente doutor da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, Língua e Literatura Italiana, Literatura Brasileira, Teoria Literária e Literatura Comparada.

Hertz Wendel de Camargo — Doutor em Estudos da Linguagem, UEL (2011); Mestrado em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, UNICAMP (2006); graduações em Jornalismo e Publicidade e Propaganda (1995). Atua no ensino superior desde 2002. Professor adjunto do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Paraná (UFPR), curso de Publicidade e Propaganda. Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPR. Autor do livro "Mito e filme publicitário: estruturas de significação" (Eduel, 2013) – Finalista na categoria Comunicação do Prêmio Jabuti 2014. Pesquisador das áreas relacionadas a Imagem, Imaginário, Antropologia e Consumo. Líder do grupo de pesquisa ECCOS - Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade, da UFPR. Coordenador do projeto de extensão SINAPSE – Laboratório de Mídia, Consumo e Cultura, da UFPR.

José de Arimathéia Cordeiro Custódio — Possui graduação em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina (1989), graduação em Direito pela Universidade Estadual de Londrina (1995). É especialista em Metodologia da Ação Docente (UEL, 1996), Discurso Fotográfico (UEL, 1997), Bioética (UEL, 2001), História Social e Ensino de História (UEL, 2003), Teologia Bíblica (PUC, 2009), Literatura Brasileira (UEL, 2012), Estudos Clássicos (UnB, 2013), Biologia Forense: Perícia Cível e Criminal (Unifil, 2015), História da Arte (Centro Claretiano, 2016), História Militar (Unisul, 2017) e Psicopedagogia Institucional (Unifil, 2019). Tem Mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (2001) e Doutorado em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (2006). É Comunicador Social na Universidade Estadual de Londrina desde 1993 e professor universitário desde

1994, tendo atuado na Graduação e Pós-Graduação Lato Sensu. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Linguagem Jornalística, atuando principalmente nos seguintes temas: Linguagem, Comunicação, Imagem, Jornalismo, História Medieval e Teologia.

Lourdes Kaminski Alves — Graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (1985), Especialização em Metodologia e Prática de Ensino de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual de Campinas (1988), Especialização em Metodologia do Ensino da Língua Inglesa pela Universidade Estadual de Campinas (1990), Mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (1996) e Doutorado em Literatura Comparada e Teoria Literária pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Unesp (2003). Pós-doutorado em Letras: Cultura e Contemporaneidade pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio. Pós-doutorado em Letras pelo Programa de pós-graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Docente na categoria Associado na Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Tem experiência na área de Letras com ênfase em Literatura Clássica e Literatura Comparada. Atua principalmente nos seguintes temas: Literatura Comparada. Literatura e Dramaturgia Brasileira. Literatura Clássica, Estudos da Crítica Literária no Brasil e América Hispânica. Coordenadora do GT da ANPOLL - Dramaturgia e Teatro (biênio 2016-2018). Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras da Unioeste, biênios (2004-2008); (2012-2014); (2016-2018). Editora Científica da Revista *Línguas&Letras*. Professora Associada na ABRALIC, na AILC, *Internacional Comparative Literature Association*, na Associação Brasileira de Hispanistas (ABH), Líder do Grupo de Pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens. Membro do Grupo de *Investigación de la Literatura Comparada (GILC), del Instituto de Investigaciones Literarias ?Gonzalo Picón Febres?, de la Facultad de Humanidades y Educación, de la Universidad de Los Andes, en Mérida-Venezuela*. Membro da Diretoria da ANPOLL, biênio (2018-2020).

Maurini de Souza – Doutora em Sociolinguística (texto publicitário Brasil - Alemanha) e mestre em Letras (Dialética no Teatro de Bertolt Brecht) pela Universidade Federal do Paraná. Possui graduação em Comunicação Social Jornalismo, graduação em Letras Alemão e graduação em Letras Português pela Universidade Federal do Paraná. É professora na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), no programa de mestrado em Estudos de Linguagens (PPGEL) e nas graduações de Comunicação Organizacional e Letras. Tem experiência nas áreas de Comunicação, Ciências Sociais e Literatura dramática, atuando principalmente nos seguintes temas: texto jornalístico e publicitário, questão agrária brasileira e teatro político-social.

Rondinele Aparecido Ribeiro — Aluno regular no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP-ASSIS). Graduado em Letras com habilitação em Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP-PR). Possui graduação em Pedagogia pela UCESP-SP (2017). Tem especialização em Língua Portuguesa. Também concluiu especialização em Cultura e Literatura Brasileira. É Integrante do Grupo de Pesquisa Cultura Popular e Tradição Oral: Vertentes. Desenvolve pesquisa acerca da ficção na mídia a partir dos pressupostos advindos da Literatura Comparada. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, Teoria Literária e Literatura Comparada.

Wagner Corsino Enedino — Possui Graduação em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus* de Três Lagoas. Mestrado em Estudos Literários pela UNESP – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"– *Campus* de Araraquara. Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela UNESP – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"– *Campus* de São José do Rio Preto e Pós-Doutorado em Estudos Literários pela UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. É Professor Associado III da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus* de Três Lagoas. Atua, como Docente Permanente,

no Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado) e no Programa de Pós-Graduação em Educação (Mestrado), ambos na mesma Instituição. É líder do Grupo de Pesquisa Ícaro e Membro do GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística.