

Formas do cronotopo do realismo fantástico nas telenovelas de Dias Gomes e suas zonas de contato com o presente histórico brasileiro¹

Forms of the chronotope of fantastic realism in Dias Gomes telenovelas and its areas of contact with the present Brazilian history

Daniela Jakubaszko²
ocadani@yahoo.com

Joyce Simplicia de Moraes²
joyyys21@gmail.com

Lucas Lunguinho Soares²
lucalunguinho@gmail.com

RESUMO

Este artigo apresenta parte dos resultados de uma pesquisa cujo objetivo é analisar, a exemplo do estudo das formas do ‘cronotopo’ empreendido por M. Bakhtin (1993; 2006), a produção de sentidos de quatro telenovelas representantes do realismo fantástico de Dias Gomes (*O Bem Amado*, *Saramandaia*, *Roque Santeiro*, *O Fim do Mundo*). A preocupação central, a exemplo de Bakhtin, é a de perceber como se articulam na ficção as categorias de tempo-espaço (ficcionais e históricas) e a imagem dos variados tipos de cidadãos brasileiros ali representados, de forma a consolidar para além de seu tempo histórico de produção, as narrativas e conflitos que emergem a partir dessa articulação. Supomos a existência das

ABSTRACT

This research aims to analyze, from the study of the forms of ‘chronotope’ undertaken by M. Bakhtin (1993, 2006), the production of meanings of four telenovelas representing the fantastic realism of Dias Gomes (*O Bem Amado*, *Saramandaia*, *Roque Santeiro*, *The End of the World*). The central concern, like Bakhtin’s, is to realize how the categories of time-space (fictional and historical) are articulated in fiction and the image of the various types of Brazilian citizens represented there, so as to consolidate beyond their time history of production, the narratives and conflicts that emerge from this articulation. We assume the existence of the following chronotopic forms:

¹ Este artigo foi escrito a partir de uma comunicação apresentada no IX Seminário Histórias de Roteiristas: narrativas difusas em suportes sensíveis. GT 272: personagens dentro e/ou fora dos filmes. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 27 e 28 de setembro de 2018.

² Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Rua Santo Antonio, 50 – Centro, São Caetano do Sul (SP).

seguintes formas cronotópicas: Cronotopo do AI-5 (*O Bem Amado e Saramandaia*); Cronotopo das “Diretas Já” (*Roque Santeiro*) e Cronotopo da “Nova Ordem Mundial” (*O Fim do Mundo*).

Palavras-chave: Comunicação. Telenovela brasileira. Dias Gomes. Dialogismo. Cronotopo.

Chronotope of the AI-5 (Beloved and Saramandaia); Chronotope of the “Diretas Já” (Roque Santeiro) and Chronotope of the “New World Order” (The End of the World).

Keywords: Communication. Brazilian telenovela. Dias Gomes. Dialogism. Chronotope.

Introdução

Este artigo apresenta resultados de uma pesquisa cujo objetivo é analisar, a partir do estudo das formas do ‘cronotopo’ empreendido por M. Bakhtin (1993; 2006), a produção de sentidos de quatro telenovelas representantes do realismo fantástico de Dias Gomes (*O Bem Amado*, *Saramandaia*, *Roque Santeiro*, *O Fim do Mundo*).

A preocupação central, a exemplo de Bakhtin, é a de perceber como se articulam na ficção as categorias de tempo-espaço (ficcionais e históricas) e a imagem dos variados tipos de cidadãos brasileiros ali representados, de forma a consolidar, para além de seu tempo histórico de produção, narrativas e conflitos capazes de carregar memória enquanto gênero teledramatúrgico e enquanto leitura que propõem do país, representando um imaginário de brasilidades que permanece gerando sentido e dialogando com as situações sociais e políticas do presente. Por ser um elo na cadeia discursiva, além de transmitir significado, contribui para gerar novos sentidos, e enquanto documento de época registra e dá forma às transformações socioculturais. Um dos roteiristas mais importantes no trabalho de forjar o estilo do gênero no país, Dias Gomes e suas telenovelas se tornaram referência para os universos e profissionais que orbitam a criação, produção e estudo de ficção nacional e da história da TV no Brasil.

Ao estudar as novelas de Dias Gomes, assistir aos capítulos disponíveis na Internet ou rever isoladamente algumas de suas cenas, identifica-se e reconhece-se a cultura brasileira, o regional e o nacional, aprende-se sobre a história da TV e sobre as representações que o melodrama

faz do *modus operandi* nas relações políticas no país. A leitura feita no presente é capaz, ainda, de perceber que os vínculos entre história e (des)democracia³ no Brasil, ali representados, são ecos de um passado ainda mais remoto, que se repetem no presente de Dias Gomes e agora batem novamente à porta da gente brasileira.

Supomos a existência de três formas cronotópicas no realismo mágico de Dias Gomes para refletir, refratar e modelizar em suas telenovelas, a partir das suas lentes e filtros de intelectual comunista brasileiro (Sacramento, 2015), o presente histórico em que vivia: Cronotopo do AI-5 (*O Bem Amado e Saramandaia*); Cronotopo das “Diretas Já” (*Roque Santeiro*) e Cronotopo da “Nova Ordem Mundial” (*O Fim do Mundo*). É preciso pressupor um cronotopo anterior a estes, um tempo-espaço histórico em que se fermentaram as condições sociais, econômicas, técnicas, intelectuais e artísticas que transformaram o gênero no País durante o cronotopo do AI-5. Para narrar este tempo-espaço supomos o “cronotopo da contracultura”, representado pela telenovela *Beto Rockefeller*. Como muito difundido na literatura sobre ficção televisiva, *Beto Rockefeller* representou modernização em todos os aspectos da linguagem teledramatúrgica, além de mostrar influências do cinema nacional⁴. E, de forma bastante explícita, às vésperas e adentro do AI-5, porque se inicia em 4 de novembro de 1968 e termina em 30 de novembro de 1969, a telenovela ostenta vínculos com a contracultura, com as aspirações democráticas da época (Jakubaszko, 2018). Era o clímax de um contexto cultural de eferescência intelectual e artística. O momento histórico pré-68 contribui decisivamente para conformar um fazer brasileiro para a telenovela quando recebe as influências

³ Parafrazeando o Mestre. Uma das características do realismo mágico de Gomes é a invenção de palavras por meio da troca de prefixações e sufixações. Cf. exemplo: [<http://gshow.globo.com/novelas/saramandaia/Fique-por-dentro/noticia/2013/06/fique-por-dentro-do-dicionario-de-saramandaia.html>] Acessado em 05.05.2018.

⁴ É certo que não se podem investir todos os méritos em uma única produção: o contexto histórico da formação da TV em tempos de transição e consolidação do estado de exceção era de ampla movimentação intelectual e artística, até que chegasse o corte em 1968 com o AI-5 (Jakubaszko, 2018).

do teatro e do cinema nacionais e abriga seus criadores (Motter, 2000-2001; Jakubaszko, 2018; Brandão, 2005; 2009). Às vésperas do AI-5 houve um salto de qualidade no modo de se fazer telenovela. Mas logo a Excelsior e a Tupi seriam extintas. A partir do cronotopo do AI-5, a TV Globo passaria a dominar o mercado e a audiência. De acordo com Sacramento, a TV Globo “vinculou sua marca a esses nomes, garantindo a produção de trabalhos mais qualificados e a adesão de um público culturalmente mais distinto na tentativa de legitimar a TV como um meio artístico de excelência” (Sacramento, 2015, p. 256).

De forma geral, cada autor desenvolve um estilo próprio ao tratar os temas de interesse social que circulam nas telenovelas, criando um universo temático de preferência. Dias Gomes recorre nos temas sobre política, coronelismo, falência das instituições, corrupção, questão agrária, entre outros. Também focaliza separação e desquite, por tratarem-se de temas importantes no momento em que suas histórias foram ao ar (Motter, 2003; Jakubaszko, 2019). Outra característica marcante da obra de Dias Gomes é trazer elementos do realismo fantástico literário e do teatro popular para as telenovelas.

Alfredo Dias Gomes nasceu em Salvador na Bahia no dia 19 de outubro de 1922. Já desde seu início de carreira gostava de trazer os seus princípios básicos de filosofia de vida: a integridade e dignidade do homem, a busca por um mundo mais justo e o respeito à natureza.

As temáticas sociais marcam a obra do autor desde quando estreou na dramaturgia aos 19 anos, tratando de temas que poucos ousavam falar. Casou-se com a novelista Janete Clair em 1950, um dos mais importantes nomes da dramaturgia brasileira. Dias Gomes escreveu a peça “O Pagador de Promessas” que atravessou fronteiras sendo encenada em vários países. Com sua adaptação para o cinema tornou-se o primeiro filme brasileiro a receber a Palma de Ouro no Festival de Cannes, até hoje o único.

Na TV obteve grande êxito e ganhou diversos espectadores com muitos de seus roteiros que escrevia sem colaboradores. Entre eles: *Assim na Terra Como no Céu*, *Verão Vermelho*, *Bandeira 2*, *Roque Santeiro*, *O Espigão*, *Saramandaia* e *O Bem Amado*. Com os dois últimos títulos, o autor, segundo a mídia na época e os pesquisadores de ficção televisiva, alcançou “um patamar único” renovando assim a linguagem da telenovela.

Na década de 80, no horário nobre, *Roque Santeiro* foi a trama campeã de audiência. Assim, Dias Gomes, entre muitos outros escritores da dramaturgia de televisão, é um dos nomes notáveis que figurou nas fichas técnicas das telenovelas e por isso se destacou em termos de inovação

na construção do gênero. Sua participação foi fundamental para a constituição de uma linguagem televisiva própria, bem como para a construção do prestígio da emissora. A telenovela *O Bem Amado* inaugurou, inclusive, o tão aclamado “padrão Globo de qualidade”, além de ter marcado o início das transmissões em cores pela emissora.

Saramandaia, de 1976, manteve-se tão viva na memória dos telespectadores que ganhou um *remake* em 2013. *O Bem Amado*, em 2011, ganhou versão para minissérie e para o cinema, com direção de Guel Arraes. *Roque Santeiro* teve sua primeira produção proibida pelo governo militar em 1975, mas foi ao ar com nova produção em 1985-86 e reprisou no Canal Viva em 2011. *Roque Santeiro* foi também um marco no que se refere à comercialização da trilha sonora e alguns pesquisadores veem contribuições da narrativa para o debate social que impulsionou o movimento das ‘Diretas Já’ no país (Hamburger, 2005). Além da influência interna, tais telenovelas foram as primeiras a ser exportadas e provocar impactos para além da nação, ainda que construídas de forma a tratar das questões sociais tipicamente brasileiras isso não impediu um alcance global (Hamburger, 2005).

Com a criação de cidades fictícias, sem tempo nem espaço definidos, mas sempre um lugar pitoresco, como *Bole-Bole*, *Asa Branca*, *Sucupira* ou *Tabacópolis*, construía metáforas do país. Apesar de muito particulares, e até fantásticos, os personagens e seus conflitos se tornam muito próximos das experiências cotidianas de seu público e sua visão do tempo histórico vivido. De alguma forma, as histórias de Dias Gomes tornaram-se clássicos da TV no Brasil, agradando diferentes públicos, dos mais eruditos aos mais populares, gerando inúmeras ressonâncias dialógicas até a atualidade e impactos duradouros sobre a cultura midiática, identidade nacional, cultural e política no Brasil. Seu estudo é indispensável.

O objetivo deste artigo é apresentar alguns exemplos de como Dias Gomes trabalha as formas do cronotopo nas suas novelas. Não será possível levantar neste texto todos os detalhes das bases cenográficas, nossa intenção é oferecer um breve panorama ao leitor. Da telenovela *O Bem Amado* destacamos as tensões entre os espaços rural e urbano, a centralidade do cemitério para o conflito da trama e o confessionário como lugar a partir do qual as forças do atraso conseguem as informações para se manter governando. Ironicamente, será o próprio líder do atraso a inaugurar o cemitério com a sua morte. O confessionário, serve ainda, de espaço que coloca em diálogo a ficção e o presente histórico do espectador. Para o *remake* da telenovela *Saramandaia* destacamos alguns

elementos do espaço cenográfico que remetem ao desejo de mudança das forças progressistas e à sincronicidade com os eventos das manifestações de junho de 2013. *Roque Santeiro* dá ênfase à articulação dos poderes econômicos, políticos e religiosos na manutenção do *status quo*. Destacamos alguns elementos da praça central que remetem ao presente histórico das ‘Diretas Já’, e signos da brasilidade. Diferentes espaços foram estudados; além da praça Roque Santeiro, foram analisadas as residências de Sinhozinho Malta, Viúva Porcina e a barbearia do prefeito. Os resultados detalhados foram apresentados em trabalhos anteriores (Moraes e Jakubaszko, 2017; 2019a; 2019b). A cidade de *Tabacópolis* de *O Fim do Mundo* e seus espaços cenográficos estão marcados pelos signos da decadência, alguns deles serão destacados neste artigo. Em cada uma das telenovelas estudadas, as cidades ficcionais *Sucupira*, *Bole Bole*, *Asa Branca* e *Tabacópolis* são construídas para sustentar a representação de um Brasil em permanente tensão entre as forças progressistas e conservadoras. As cidades revelam por meio de suas praças, igrejas, imprensa, comércio, repartições públicas e residências, a mentalidade provinciana que, para o autor, sustenta no poder as forças que trabalham pelo atraso do País.

Considerações teórico-metodológicas para o estudo das formas do cronotopo no audiovisual

O cronotopo, que significa a articulação ‘tempo-espaço’, é um conceito cunhado por Bakhtin (1993; 2006) para desenvolver seus estudos sobre as formas típicas de representação e organização do tempo e do espaço na literatura, mais precisamente, no romance e seus subgêneros. O autor encontra no gênero do romance europeu uma relativa estabilidade tipológica dos cronotopos, o que nos permite tentar sua aplicação para os estudos de ficção audiovisual, já que é possível afirmar a importância fundamental das categorias de tempo-espaço para as narrativas, ainda que elas se desenvolvam conforme as especificidades do gênero que estiver em estudo.

Tanto na ficção literária quanto na audiovisual, o cronotopo expressa o vínculo indissolúvel que costura as categorias tempo e espaço no tecido narrativo, formando uma trama que permite e apoia a progressão das ações, a transformação das situações, personagens e conflitos. Muitos são os fios que ligam o mundo imaginado por um roteirista com o mundo vivido por ele e pelos espectado-

res. Na tessitura da vida, a obra, e na obra a vida.

Cronotopos são pontes de sentido que se formam entre presente, passado e futuro; entre sujeitos e alteridades, entre outras dimensões e mundos imaginados. Quando as formas cronotópicas estão bem trabalhadas num enredo permitem processos dialógicos em múltiplos níveis, e cada vez mais camadas de sentido emergem da ficção, costurando ficção, tempo histórico e imaginário. Nesse cruzamento e articulação de sinais espaço-temporais, “os índices de tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo” (Bakhtin, 1993, p. 211). O objetivo desta pesquisa é buscar por estes índices espaço-temporais nas bases cenográficas das telenovelas para compreender algumas formas cronotópicas típicas deste gênero audiovisual. A observação dos signos que compõem as cenas é o ponto de partida para a análise da produção de sentidos, que será articulada à observação do contexto histórico da ficção e suas relações com o passado, bem como as releituras no presente.

Percebe-se que a categoria espacial é ampla: não se refere apenas aos ambientes e lugares nos quais as personagens circulam. O espaço ficcional denuncia, caracteriza e propõe uma leitura da temporalidade vivida no presente histórico do espectador. Mesmo que o tempo da narrativa seja predominantemente subjetivo, ou fantástico, alguma construção espacial mínima é indispensável para ancorar a realidade do personagem enquanto pessoa no mundo criado e para sustentar sua verossimilhança. As narrativas dependem das bases cenográficas para se desenvolver e ganhar verossimilhança. Mesmo o realismo mágico, por exemplo, depende dessa ancoragem espacial. De acordo com Motter,

(...) qualquer telenovela, por mais que queira fugir do chamado realismo, encontrará nessa base cenográfica um estrato realista e, ainda que se busque o fantástico, ele só existirá acima desse patamar, dessa base. (...) Portanto, é sobre essa base “real” que se irá construir tanto a história absurda quanto a realista. Mas, a razão de ser da base é funcionar como uma ancoragem para o cotidiano que irá se estruturar a partir dela. Um cotidiano que, diferentemente do cinema ou do teatro, terá que se estender por seis meses, (...) tem que haver um lugar e lugares para estabelecer os pontos de apoio para as personagens. (Motter, 2003, p. 166-167).

As “constituições fixas”, o “estrato realista” ou, ainda, a “base de estruturação do cotidiano ficcional” são

termos cunhados por Motter (2003) para definir um “algo” que permanece inalterado: enquanto as personagens e suas histórias se transformam, o cenário permanece o mesmo. Esse “algo” é a base que sustenta a vida cotidiana da personagem. Seus hábitos e modos de ver o mundo estão corporificados em seus objetos e caracterização cênica, tornando-se uma força de identificação entre personagem e telespectador, entre ficção e cotidiano. Vale lembrar, também, mesmo que se tratem de lugares simbólicos, metafóricos, fantásticos, as pontes de sentido com o tempo histórico de produção são inevitáveis. Como o confessorário de *O Bem Amado* que se torna o espaço central para a revelação dos conflitos da narrativa e progressão das ações, como também para os vínculos entre ficção e realidade. São inúmeras as camadas de ironia que se formam a partir das cenas no confessorário. Os sentidos, espaços e tempos ficcionais e factuais se entrelaçam, produzindo ressonâncias dialógicas para além do tempo de exibição da telenovela.

Mais que preencher a cena, o mundo exterior serve como *ambiente* para a personagem. Nele é que as ações ganham ritmo e concretude. A personagem ganha verossimilhança quando organicamente entrelaçada com o dado no mundo. Segundo Bakhtin,

(...) o mundo é um horizonte da minha consciência atuante, operante. (...) Todos os objetos representados na obra têm e devem ter, indubitavelmente, uma relação essencial com a personagem (...) todos os objetos estão correlacionados com a imagem externa da personagem, com suas fronteiras tanto internas quanto externas (fronteiras do corpo e fronteiras da alma). (Bakhtin, 2006; 89-90).

As personagens vivem as mesmas datas comemorativas que vão marcando a circularidade de práticas culturais locais e globais: natal, *réveillon*, carnaval, copa do mundo, eleições. Nas práticas cotidianas consomem produtos e marcas como os espectadores, recebem indicações de eventos culturais e artísticos, tomam partido em campanhas nacionais⁵, previnem-se contra a dengue, discutem problemas afetivos em rede nacional,

questionam estereótipos e preconceitos de gênero⁶. Que elementos e signos do ‘mundo exterior’ são recolhidos e constroem ambiente para os personagens? A construção desta representação é também uma leitura e interpretação do ambiente sociocultural brasileiro, a exemplo do que observa Bakhtin: “a assimilação do cronotopo real e histórico na literatura flui complexa e intermitentemente” (BAKHTIN, 1993; 212). A temporalidade dá contornos às personagens de ficção, tanto quanto o gênero ajuda a definir os contornos e limites da construção da representação do tempo histórico.

Xavier (2000), ao afirmar o melodrama como gênero hegemônico na esfera do espetáculo, desde sua origem no teatro popular francês no início do século XIX até as contemporâneas superproduções midiáticas, televisivas ou cinematográficas, busca compreender os sentidos da eficácia do gênero no cinema. Canonicamente,

(...) ao melodrama estaria reservada a organização de um mundo mais simples, em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo e o sucesso é produto do mérito e ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e o transforma em vítima radical. Esta terceira via da imaginação traria, portanto, as simplificações de quem não suporta ambiguidades nem a carga de ironia contida na experiência social (Xavier, 2000, p. 81).

Simplificando a narrativa e suas reflexões filosóficas, o gênero transmite em termos privados as inseguranças da esfera social. Nas telenovelas, os temas representados estão moldados nos limites do senso comum (Jakubaszko, 2019). Se na ficção a temporalidade é o tempo histórico em que a ação acontece - o tempo do mundo exterior representado -, tal representação do tempo histórico na telenovela está modelada nos limites do gênero, dado por suas formas cronotópicas, afinal “pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo” (Bakhtin, 1993, p. 212).

⁵ São exemplares: em Manoel Carlos, as campanhas para Doação de Medula e uma manifestação para “O Brasil sem armas” às vésperas do Estatuto do Desarmamento em *Mulheres Apaixonadas* (2003); em Glória Perez, as campanhas de sensibilização e atenção às crianças desaparecidas em *Explode Coração* (1995-1996), dependência química em *O Clone* (2002).

⁶ Vale lembrar que com relação às questões étnicas e raciais ainda há muito o que trabalhar para a construção de representações mais dignas e ampliação de representatividade já também reproduzem estereótipos e preconceitos, ou mesmo quando silenciam, contribuindo para perpetuar e fortalecer padrões negativos de representação (Jakubaszko, 2019).

Cronotopos não apenas organizam espaço e tempo dentro de um texto, que depois gozam de uma existência fixa, transcendental e trans-histórica; eles o organizam dentro do processo histórico em que não há dois momentos que possam ser idênticos. (Beaton, 2015, p. 100).

Nesse sentido, o fantástico em Dias Gomes encontrou maior liberdade na construção metafórica para fazer a crítica do real vivido pelo espectador por meio de suas representações mágicas e da carnavalização e/ou tratamento irônico dos lugares de poder da esfera oficial e pessoas que os ocupam, já que ao mesmo tempo encontrava uma brecha tanto para explorar o gênero de maneira inédita quanto para fugir da censura.

Algumas telenovelas se tornam referência na história do gênero no Brasil, como é o caso das novelas de Dias Gomes, talvez porque alcancem um poder de síntese sobre a nação e a identidade do brasileiro, tornando-se modelo de representação e crítica da sociedade: do *modus operandi* da política no Brasil, do coronelismo, do provincianismo, da hipocrisia, corrupção e falência das instituições, entre outras mazelas (Motter, 2003; Sacramento, 2015). Elas escapam da efemeridade característica do gênero novela porque formam inúmeras ‘zonas de contato’ com o espaço-tempo do espectador e dos processos históricos representados na ficção. É o “cronotopo como intersecção não repetível de um mundo ficcional com um dado lugar e tempo na história humana” (Beaton, 2015, p. 101).

Se é possível estudar a telenovela como documento de época e lugar de memória coletiva para observar os vínculos entre ficção e vida sociocultural brasileira (Motter, 2000-2001; Jakubaszko, 2019) estudando as formas do cronotopo e suas zonas de contato na ficção televisiva podemos aprofundar o conhecimento do gênero e seus vínculos com o presente histórico, a audiência, e os modos típicos que as telenovelas fantásticas de Dias Gomes constroem para narrar a cultura brasileira e produzir ressonâncias dialógicas.

Apresentamos a seguir alguns exemplos de realização das formas cronotópicas desenvolvidas no realismo fantástico de Dias Gomes e suas zonas de contato, tanto com o passado quanto com o presente histórico. São aspectos que evidenciam diálogos entre o contexto de produção da telenovela enquanto discurso e os processos históricos brasileiros.

O cronotopo do *Al-5: O Bem Amado e Saramandaia*

Dias Gomes, como um dos expoentes da construção da linguagem televisiva brasileira, viveu o período que fez a transição de uma expressão mais teatral para uma linguagem mais coloquial (Kehl, 2005), atualizando o mirabolante e grotesco na telenovela (Sacramento, 2014). A forma como Gomes retratava o cotidiano e o banal, por meio de alegorias e da inversão de hierarquias sociais, alçou a representação da realidade brasileira ao protagonismo na telenovela. Assim conseguia corresponder às expectativas por uma modernização da televisão ao mesmo tempo que criava narrativas de inversão e crítica a essa mesma modernização e progresso social ao trabalhar com o grotesco, o fantástico e o cômico popular para expressar e modelizar a identidade nacional.

Em seus estudos, Bakhtin desenvolve sua teoria sobre o poder da carnavalização e sua aproximação com o povo. Segundo ele é uma grandiosa cosmovisão, responsável pela libertação do homem de suas próprias convenções (Bakhtin, 1999). Tais convenções são marcadas pelo medo, pelos dogmas sociais, religiosos, éticos ou políticos estabelecidos, que tendem a estabelecer uma existência social.

Novelas como *O Bem Amado* (1973) e *Saramandaia* (1976) coexistiram com a realidade densa e censurada que os anos de chumbo e o conservadorismo exacerbado refletiam no Brasil da época. O aprofundamento das questões que permeiam as personagens apresentará uma visão da brasilidade da época em que as novelas foram exibidas. Como sabido, no início da década de 70 o Brasil passa pelo chamado de ‘milagre econômico’. A Rede Globo se expande com o regime devido aos investimentos do governo em infraestrutura das telecomunicações. A emissora se sobressai como modelo padrão de qualidade de indústria cultural ao compactuar com os interesses do Regime e estabelecer uma comunicação homogênea e nacional.

O Bem Amado

Em 1973 estreia na Rede Globo a primeira telenovela brasileira a cores, *O Bem-Amado*, adaptação do texto de Dias Gomes, *O Bem-Amado ou Os Mistérios do Amor e da Morte*. A história era carregada de críticas à situação política da época. Na fictícia cidade baiana de *Sucupira*, o prefeito *Odorico Paraguaçu* tem como plataforma de

governo a construção do cemitério do município. Gomes apropria-se das tensões e contrastes entre as oligarquias rurais e a modernidade urbana que se expandia na época. Exibida durante o governo Médici, a produção foi ao ar sob a mordada da censura, recebendo vigilância, cortes e direcionamentos em todos os capítulos (Sacramento, 2015).

A trama, desenvolvida dentro de 176 capítulos, conta a trajetória do prefeito da cidade de Sucupira, *Odorico Paraguaçu* (Paulo Gracindo), que ao inaugurar um novo cemitério na cidade, se encontra na posição de líder de um projeto que não vinga: ninguém na cidade morre, impossibilitando a abertura do cemitério. A construção da narrativa se dá através dos planos que o prefeito traça para conseguir um corpo que possa enterrar, mas afogamentos ou tentativas de suicídio nunca dão resultados. É então que o mesmo recorre ao cangaceiro, filho da terra, *Zeca Diabo* (Lima Duarte), um matador redimido, que não quer mais matar ninguém. A ironia dramática se faz no desfecho tragicômico: o prefeito morre e inaugura-se o cemitério.

A trama se divide entre a cidade de Salvador, e a fictícia cidade de Sucupira, contrastando os dois ambientes prevaletentes da ditadura militar: a modernização perante o tradicionalismo rural. Dias Gomes aproveita esta ambientação para desenvolver sua posição crítica: ao analisar as cenas de *O Bem-Amado* é possível identificar pujantes críticas a elementos tradicionais, que resistem na política e na organização social brasileira.

Esta contraposição entre as duas estruturas vigentes permite ao *O Bem-Amado* romper com a estrutura melodramática já estabelecida no padrão televisivo, ao não seguir uma linha maniqueísta, mas expressar a militância partidária do autor, permitindo o início de uma construção de personagens mais complexa e esférica. Esta construção é feita sem desconsiderar as particularidades estereotipadas do público que se é representado.

Os personagens que habitavam Sucupira seguíam a tipologia popular, refletindo estereótipos, tendências, comportamentos e características comuns a modos de vida de diversas regiões in-

terioranas do país do início de 1970, tais como: o prefeito/coronel, as solteironas, os demais representantes das famílias oligárquicas, o vigário, o dono da venda, o cangaceiro e o funcionário público (Dias, 2009; 39).

O personagem *Zeca Diabo* (Lima Duarte), por exemplo, como assassino de aluguel representava o cangaço, mas não gerava medo porque tornou-se uma vítima da exploração e marginalização consequentes do ambiente político da qual foi inserido. Vale lembrar que a tradição rural esteve por muito tempo associada ao atraso nacional.

Além da questão principal da trama sobre a falta de “defuntos” para a inauguração do cemitério, as cenas evidenciam os favoritismos, trocas políticas e outras práticas típicas de uma sociedade corrupta. Quando uma série de infortúnios enfraquece o prefeito politicamente, ele tenta de todas as maneiras manter o controle sobre a cidade. Assim, manda instalar um microfone na sacristia a fim de descobrir todos os segredos de seus inimigos. Surge o escândalo *Sucupiragate*⁷:

É um escândalo político, porém, que joga por terra todos os planos do prefeito. Trata-se do “Sucupiragate”, em que Odorico é acusado de espionagem por mandar instalar um microfone no confessionário da igreja para descobrir os segredos de seus inimigos. Com a armação, ele também tem acesso às histórias picantes e tragicômicas dos moradores. O crime, descoberto pelo padre, estampa a primeira página do jornal local, com a manchete: “Espionagem no confessionário”. As gravações se tornam públicas, e a crise é inevitável (Memória Globo, O Bem-Amado, Trama Principal).

Em diversas tentativas de conseguir apoio popular o prefeito abusa descaradamente do poder. O jornal *A trombete*, de propriedade de um de seus inimigos *Neco Pedreira*, fica com o papel de fazer as denúncias. O jorna-

⁷ Sucupiragate é uma referência ao escândalo político que ocorreu em 1972 com o presidente Richard Nixon no edifício de Watergate. Após o episódio, o edifício ficou mundialmente reconhecido como um símbolo da corrupção e abuso de poder. A partir da prisão de alguns homens que estariam supostamente invadindo o escritório dos Democratas para instalar microfones às vésperas das eleições presidenciais, uma investigação feita por funcionários do The Washington Post e também pelo FBI e outros órgãos competentes acabaram ligando o escândalo a diversos assessores ligados ao presidente, isso culminou na sua renúncia em 1974. O ano de 1973 ficou marcado por esta investigação, que foi sendo revelada aos poucos e inundava as páginas de jornais. A fim de incorporar mais um escândalo político para a narrativa, Dias atribuiu à *Odorico* o escândalo denunciando mais um abuso de poder do prefeito coronel. Ressonâncias dialógicas podem ser observadas, por exemplo, quando acompanhamos os vazamentos na imprensa das mensagens secretas nos bastidores da Operação Lava Jato.

lista é seu rival e denuncia suas mais variadas falcatruas, revelando à população que tipo de político autoritário e manipulador ele realmente é. A população fica ciente de que, além das escutas que ele instalou no confessionário, o prefeito mantém um caso com as três Cajazeiras, suas aliadas, e é a partir daí que vemos o seu *impeachment* ser protocolado e ganhar grande relevância. E, por fim, além dessa, outra ação desenvolvida vem do próprio prefeito, que, contrariado pelo jornal atenta contra a liberdade de imprensa, em uma das publicações do jornal o prefeito manda fechar e destruir o local, conforme se fazia na época da censura. Assim como os ditadores, o prefeito faz o que for preciso para preservar sua imagem e manter o controle da cidade e de tudo o que acontece.

As caracterizações dos espaços e personagens são também alegorias a evidenciar percepções carnavalescas do mundo. Trata-se da realidade fantástica, que ao mesmo tempo constrói metáforas da nação, explora o lúdico e o grotesco, a quebra e inversão de hierarquias, o feio, o questionamento da propriedade privada, dos limites entre o público e o privado. Observa-se que *O Bem-Amado*, ao utilizar o humor e o realismo mágico para fugir da censura e construir as críticas sociais por meio de metáforas e zonas de contato cronotópicas, quebra as formas composicionais e estilo (Bakhtin, 2006) do melodrama convencional, aproveitando-se para denunciar e ridicularizar o autoritarismo, gerando reflexão e identificação junto à audiência que sofria com as mesmas mordidas em seu cotidiano.

Saramandaia

Saramandaia é uma telenovela escrita inicialmente por Dias Gomes em 1976 e foi veiculada no mesmo contexto histórico de *O Bem Amado*, por isso aqui vamos discurrir apenas sobre as ressonâncias dialógicas e vínculos da história original com a nova versão. O *remake* talvez possamos situar num ‘cronotopo do *impeachment*’ ou ‘do *golpe*’. O realismo fantástico da trama dava margem para o autor trabalhar questões temáticas do horizonte social do cidadão comum por meio da metáfora dos moradores da cidade, o que não poderia ser feito de forma explícita na versão original por conta da ditadura.

Inspirado no realismo fantástico, Dias Gomes apresentou um painel de personagens exóticos para, por meio da ficção, abordar questões políticas, culturais e socioeconômicas, transformando a cidade fictícia da novela em um microcosmo do

Brasil. O coronel Zico Rosado põe formigas pelo nariz; Dona Redonda (Wilza Carla) explode de tanto comer; a sensual Marcina (Sônia Braga) provoca queimaduras com o calor do corpo; o professor Aristóbulo Camargo (Ary Fontoura) se transforma em lobisomem nas noites de quinta-feira. Além disso, sob a aparente corcunda, o pacato João Gibão esconde um par de asas (Memória Globo, Saramandaia- 1º versão, Trama principal, 2013).

Na nova versão não haveria mais sentido usar a mesma simbologia usada anteriormente, pois o momento não era o mesmo. Em 2013, para Ricardo Linhares há um novo tipo de autoritarismo, não mais aquele da ditadura instaurada pelo golpe de 1964, mas em uma nova forma: a “ditadura da intolerância”.

Um dos temas que vou tocar nessa novela é o do respeito ao outro, às pessoas que fogem das normas e aos padrões. Com isso eu uso os personagens que têm traços de realismo mágico, como o Gibão, que esconde que tem asas, o Aristóbulo (Gabriel Braga Nunes), que vira lobisomem e a Dona Redonda (Vera Holtz), que pode explodir de tanto comer. Enfim, com esses personagens que fogem ao que o espectador acredita que é o normal - porque o normal não existe, cada pessoa é especial e normal ao seu próprio jeito - pretendo discutir a intolerância ao outro. (Ricardo Linhares, entrevista concedida ao GShow 07/07/2013).

A história trata da disputa política e ideológica entre duas famílias (*Rosado* e *Vilar*) que envolveu uma cidade inteira, tanto a primeira quanto a segunda versão da história se passa na cidade fictícia de *Bole Bole*, também um microcosmo do Brasil. Desde sua fundação a cidade traz na política local os mesmos nomes corruptos da família *Rosado* que acabara de perder o poder. E para acabar de vez com o passado corrupto, uma liderança contrária aos conservadores começa a ser articulada: “*Saramandaia Já*”. Isso ocorreu após *João Gibão* (Sérgio Guizê) colocar em aprovação na Câmara a proposta de um plebiscito para mudar o nome da cidade de *Bole Bole* para *Saramandaia* que segundo ele significa “Um lugar onde todos podem ser o que quiser”. A partir disso a cidade se divide entre *mutancistas* e *tradicionalistas*. Durante todo o tempo dramático observamos muitas disputas e enfrentamentos e tudo isso é enfatizado pelos blogs e ações transmidiá-

ticas que trazem um clima ainda mais polarizado para a trama e antecipa a atmosfera de polarização política que se intensificaria nos próximos anos no país.

O ano de 2013 ficou marcado como o ‘Ano das Manifestações de Junho’, em total sincronicidade com o início de *Saramandaia*: o ano do cidadão comum também foi de polarizações e culminou em diversos protestos que foram cooptados para um suposto combate à corrupção no país, e mais tarde corroboraram para a derrubada da presidenta Dilma em 2016. A trama está diretamente ligada às pautas nacionais, e globais, e o autor apresentou uma juventude revolucionária em busca de mudanças na política de sua cidade ao inovar o cenário político local; o clima polarizado da novela era sentido para além da história.

O espaço público representado proporcionou aos personagens o direito à “primavera saramandista”, além de também ser possível o partido político fazer, no primeiro capítulo, manifestações para disseminar a ideia do plebiscito em prol da mudança do nome da cidade.⁸ As cores eram marcadamente fortes e coloridas, a edição era rápida e com pulos de cena, dando um ritmo maior em conjunto com a trilha, a cenografia ainda ajudou a ligar o espaço ao nordeste com o ritmo do frevo e alguns símbolos como o guarda-sol e também os famosos bonecos de Olinda. A cenografia foi pensada para atrelar o movimento a uma aura de anseios de juventude e signos de brasilidade.

Outro elemento da atualidade que marca o diálogo do *remake* com o presente histórico da política nacional é o vídeo que mostra *Zico Rosado* oferecendo suborno para *Cazuza*: em busca de apoio político o coronel pede para o vereador “guardar o dinheiro na cueca” remetendo o espectador aos escândalos que se tornaram comuns na política brasileira.

As duas versões estão repletas de zonas de contato com o momento histórico no qual foram exibidas. A segunda versão trata mais das questões políticas que rodeavam a realidade do telespectador, apesar disso, sobre os processos iniciados em 2013 ainda pairam dúvidas se houve uma inversão de sentidos na adaptação, já que durante os telejornais as críticas recaíam sobre o PT, partido historicamente progressista, como se seus representantes fossem os opressores do momento histórico e únicos a

praticar a corrupção. Para quem nascia politicamente naquele momento poderia parecer que a juventude de direita era a renovação.

Asa Branca de Roque Santeiro e o cronotopo das “Diretas Já”

A história da telenovela *Roque Santeiro* conecta os cronotopos da contracultura, do AI-5, das “Diretas já” e traz prenúncios do cronotopo da nova ordem mundial. O título é uma adaptação da peça *O Berço do Herói* escrita em 1963 censurada pela primeira vez em 1965 e uma segunda vez em 1975, até que a conjuntura política do ano de 1984 mais as manifestações pelas “Diretas Já” forçam a abertura e o fim do regime⁹ permitindo a exibição da novela. Em 24 de junho de 1985 vai ao ar o mito de *Roque Santeiro*. A telenovela conta a história de *Roque*: um santeiro que, em algum lugar no interior do nordeste brasileiro, teria morrido ao defender a cidade de perigosos bandidos.

Logo se espalham notícias de visões e milagres. *Asa Branca* começa a atrair visitantes. O progresso do lugarejo passa a se apoiar no mito nascente e prospera. Uma viúva inventada para o herói, embora tivesse tido alguma intimidade com o suposto falecido, divide o poder local com o fazendeiro de gado da região, também viúvo, de quem é amante; e em conluio com o padre, o prefeito da cidade, e o comerciante *Zé das Medalhas*. A verdade descoberta pelo grupo passa a ser segredo: *Roque* havia fugido do confronto com o dinheiro do resgate do sequestro do padre. A novela começa 20 anos depois, quando a cidade é prospera e *Roque* retorna para ameaçar os planos do grupo e seu *status quo*.

Roque Santeiro, à luz do conceito bakhtiniano de carnavalização, afirma os aspectos já recorrentes nas obras anteriores: o autor nega o mito do herói e brinca numa festa de inversões em que o grande mocinho é, na verdade, um covarde fujão, enquanto o vilão é o coronel que deseja salvar a cidade, ainda que abuse da violência para proteger seus interesses diretos.

Dentre os signos que permitem o reconhecimento do telespectador com a cidade e com a identidade nacional estão os elementos folclóricos e da cultura popular como

⁸ Vale lembrar que a minissérie *Anos Rebeldes* (Gilberto Braga, 1992, TV Globo, 22h30) ficou conhecida por incentivar o movimento dos caras pintadas contra Collor.

⁹ Boas referências para consulta sobre o período são o Museu virtual ‘Memorial da Democracia’ [<http://memorialdademocracia.com.br/card/diretas-ja>] e o site Memória Globo [<http://memoriaglobo.globo.com/erros/diretas-ja.htm>] Acesso em 01.05.2018.

a presença da literatura de cordel¹⁰, de *Jeremias*, cego cantador de histórias, a lenda do lobisomem, recontada na história de *Astromar* (Rui Rezende), e na praça estão também as marcas do colonialismo e da predominância da igreja católica: a Igreja Matriz de *Padre Hipólito* (Paulo Gracindo) e do núcleo dramático que representa a hipocrisia e alimenta a fúria das carolas pelas meninas da boate; as duas facções se confrontam em plena praça. Os signos da religiosidade também estão presentes nas barraquinhas em dia de feira que comercializa os santinhos de barros, medalhinhas e *souvenirs*. O sino, as missas, os diálogos dentro e fora da igreja, a maior parte da rotina da população de *Asa Branca* está regida pelo tempo da religião.

Na praça e em seus arredores estão também os gritos de liberdade pichados nos muros. No primeiro capítulo vemos com destaque na parede: “Diretas Já”. No capítulo 25 aparece uma homenagem ao partido do autor “PCdoB” (Moraes e Jakubaszko, 2017). Assim como também rondam o local os anseios da transgressão às normas, na boate *Sexus*. Na pousada circulam os turistas e uma equipe de filmagem que irá produzir a história de *Roque Santeiro* para o cinema. *Roberto Mathias* (Fábio Júnior), cineasta, chega em *Asa Branca* com moletom escrito “USA for África”, fazendo referência ao projeto “We are The World”¹¹.

A desmistificação do mito ocorre quando *Roque Santeiro* (José Wilker) se revela vivo, e volta para a cidade, colocando em risco a estrutura do local, toda criada em torno de um falso mito. Descobre-se que o homem fugiu, levando consigo o dinheiro do resgate, roubando a cidade e o bandido. As situações decorrentes desta revelação são criadas dentro da ironia e da inversão de papéis. Dias Gomes brinca com a caricatura das personagens e o comportamento social brasileiro pertencente nelas:

Roque [Santeiro] é um mural sobre a realidade brasileira, ou seja, a minha visão dessa realidade. Nele estão vários elementos da nossa sociedade, o misticismo exacerbado, a mentira, a grande falta de caráter nacional. [...] Está também presente a contradição da Igreja Católica, que se caracteriza a si mesma como Igreja dos pobres, mas

se encontra aliada às cúpulas, aos poderosos. (Gomes, 2012; 141).

Esta constante inversão de valores, em que as pessoas não são o que demonstram ser e resguardam muito do que sentem, cria um valor de amoralidade, e segundo o próprio autor: “Ao vê-los, o público reconhece a si próprio ou ao vizinho” (Gomes, 2012; 144). Em *Roque Santeiro*, as habitações, aspectos de direção e caracterização cênica das personagens (figurino, trilha sonora, bordões, iluminação, etc.), servem, simultaneamente, à encarnação estética da personalidade dos proprietários, à corporificação das marcas de época e ao reforço de heranças históricas.

A casa da *Víuva Porcina* (Regina Duarte) ostenta rosa e dourado, é a representação da sedução como o poder feminino por excelência que revela a personalidade da personagem. A casa de *Sinhozinho Malta* mostra as heranças coloniais e signos de poder na decoração. Ambos ficaram marcados por uma categoria emergente na época: “os novos ricos”. Tudo no espaço e na atuação dos atores confirmavam o rótulo (Moraes e Jakubaszko, 2017). Os ambientes em que circulam o prefeito *Florindo Abelha* (Ary Fontoura), as tarefas do gabinete da prefeitura que realiza no seu salão de beleza, a mistura dos assuntos pessoais e sociais denunciam as confusões, vícios, pequenas corrupções e transgressões entre o patrimônio e agentes públicos e privados no Brasil. O nepotismo é um deles já que sua filha é a secretária (Moraes e Jakubaszko, 2019a). Todos esses lugares, incluindo-se a *Praça Roque Santeiro*, trazem signos, elementos e interações que reafirmam heranças do período colonial (Moraes e Jakubaszko, 2019b).

Roque Santeiro se revela como lugar de memória coletiva (Motter, 2000-2001) com sua cosmovisão rica do imaginário brasileiro, uma representação carnavalesca, rica e crítica. A narrativa e suas formas cronotópicas colocavam em questão que tipo de abertura política e inovação se pode esperar com o fim da ditadura se há apenas troca de máscaras e a estrutura de poder continua a mesma, regida pelos mesmos atores? O final em diálogo com o filme *Casa Blanca* pode sugerir que entre uma

¹⁰ Na edição do dia 11 de agosto de 2011 o Vídeo show exibiu uma pequena reportagem que lembrou o pioneirismo de Roque Santeiro na exploração de um tema brasileiro popular: a Literatura de Cordel. Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/1593556/> acessado em 23/04/2017.

¹¹ Em 1985, 45 artistas se juntaram para arrecadar fundos para o combate à fome no continente africano. Michael Jackson e Steve Wonder lideram grandes estrelas na gravação do compacto que influenciou projetos semelhantes de artistas latino-americanos. No Brasil a música “Chega de Mágoa” tratava da seca no sertão nordestino.

história de heroísmo e a segurança do poder econômico local, o país tenderá a escolher a segurança.

O Fim do Mundo e o cronotopo da Nova Ordem Mundial

O Fim do Mundo de Dias Gomes, em 1996, trabalha com os medos do final dos tempos, das profecias, das conspirações e do juízo final, que se amplificam às vésperas da virada do milênio. Nem a tecnologia escapou do imaginário das promessas escatológicas: o apocalipse informático era anunciado pelo ‘bug do milênio’. Os acontecimentos dramáticos da época, as ameaças nucleares, as mudanças climáticas, as guerras e o comportamento autodestrutivo da espécie podem ser interpretados pelo senso comum como sinais do fim dos tempos e alimentam os medos e as crenças milenaristas (Carrière et al, 1999). Compreendendo que a passagem do milênio e a ideia de fim são antes uma ruptura do que uma extinção, Dias Gomes intensifica sua proposta carnavalesca para o gênero telenovela em *O Fim do Mundo*, criando, por meio do grotesco e de imagens escatológicas, uma metáfora para a transição do *Welfare State* para o neoliberalismo. Assim, associa o fim do mundo ao potencial destrutivo da globalização e do capitalismo neoliberais para o indivíduo e para as instituições democráticas. Na última entrevista que concedeu ao Roda Viva, Dias Gomes afirma que “a censura da empresa é ainda pior [que a do Estado] porque contra ela você não pode fazer nada”¹². Ele, que havia aprendido a camuflar suas críticas sociais na ficção por meio do realismo fantástico para escapar da censura, agora utilizava a mesma estratégia para fazer a crítica da virada neoliberal que acontecia no Brasil do presidente Fernando Henrique Cardoso e sua adesão ao Consenso de Washington e à Alca. Nesta entrevista para o programa Roda Viva, Dias Gomes fala também do “entreato” que é o fim do milênio e da crise de criatividade na arte e na dramaturgia.

Tabacópolis não se compromete com regionalismos, nos deixando confusos com as indicações geográficas, mas aproxima-se de São Paulo no sotaque paulista das personagens. Não se trata de mais uma cidade fictícia no interior do Nordeste. Há certa confusão, pois a atividade tabageira se concentra no sul do país e a de charutos na Bahia. A indefinição é proposital para alcançar a repre-

sentação de todos e de nenhum estado brasileiro. Ainda que dinâmicas e marcas da herança colonial e do coronelismo se façam presentes, notamos algumas diferenças e deslocamentos. Nos espaços e mobílias predomina o estilo pós-colonial misturados a ecos das décadas de 30 e 40, de inspiração *noir*; todos visivelmente decadentes, modernos por fora e antigos por dentro, provavelmente como o autor via o país.

A pequena cidade vive da produção do tabaco e do turismo pela lenda da afrodisíaca “gruta do amor”, procurada por casais e homens com sintomas de impotência. O esoterismo e misticismo da cidade representados por *Joãozinho de Dagmar* (Paulo Betti) e *Mãe Dagmar* (Marilu Bueno) ganham força com fenômenos sobrenaturais como tempestades e raios, chuva de fezes, sinos que tocam do além e outros eventos estranhos que convergem com as premonições de *Joãozinho* sobre a proximidade do fim do mundo. Espalham-se as falsas notícias – que hoje chamaríamos *fake news*. Agora, diferentemente das tramas anteriores, o dono do jornal *Tonico Laranjeira* (Otávio Augusto) não age como o herói a denunciar o abuso de poder dos empresários e coronéis locais, mas alia-se a eles, ou os chantageia, servindo à mesma lógica do poder e do lucro. Nesse contexto, a notícia falsa é, na opinião de *Tonico*, um ótimo negócio, já que é duplamente lucrativa, pois gera duas notícias para publicar: “a falsa e o desmentido”.

A Tribuna, o hospital psiquiátrico, a boate, a delegacia, a igreja, a fábrica de charutos, as repartições públicas são cenários da decadência, inclusive a atividade tabageira começa a perder poder e força no presente histórico da novela e a sugestão de que fumar provoca impotência, sintoma que vários homens de *Tabacópolis* desenvolvem, é uma marca desta decadência. As inundações que a cidade sofre por sete dias marcam o caos em que a cidade mergulha. Com a aproximação do fim do mundo o caos vai crescendo e na véspera do dia anunciado eclode a loucura e o desgoverno na cidade. As pessoas entram em pânico e liberam suas fantasias, repressões, desejos. Entram em cena o sexo, o amor, o estupro, a bebida, a morte por assassinato, os jogos, a soltura dos loucos e dos presos da cidade. É o ápice da carnavalização:

(...) vemos o caos do meio ambiente contaminar progressivamente o ambiente social. O individualismo, apenas disfarçado na vida cotidiana da

¹² Roda Viva, TV Cultura, 12/06/1995. A citação está nos 25 minutos da entrevista. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=y9MydY702io>>. Acesso em 18.10.2018.

cidade, irrompe com força ao se romperem os fios que atam cada indivíduo ao grupo. Livres da coerção explodem as paixões, liberando os desejos represados que serão plenamente satisfeitos na festa instaurada pelo caos. O espaço entre a espera e o fim é o da subversão, da quebra de normas, regras e protocolos. Cada um tenta tirar o máximo da situação e o que predomina é a liberação. (Motter, 2003; 107).

O dia seguinte existe e as consequências terão de ser assumidas, os desatinos esquecidos ou enfrentados. Não ocorre sequer uma ruptura significativa depois dos abalos, o fim do mundo não trouxe a revolução, nem mudanças substanciais. Tudo será reconstruído para a reprodução do antigo com cara de moderno: “há apenas um abalo que modifica temporariamente os comportamentos e uma acomodação para que a antiga ordem volte a reinar soberana” (Motter, 2003; 111).

Considerações finais

Cada época se caracteriza por um horizonte social específico, que pode ser lido a partir das formas cronotópicas das narrativas que o ser humano produz.

Pesquisas mostram o quanto as histórias narradas nas telenovelas, suas temáticas e características estéticas, se entrelaçam com o momento de sua produção (Motter, 2003; Jakubaszko, 2019; Hamburger, 2005). A telenovela participa das agendas global, nacional e local. São mais de 50 anos participando do cotidiano de um número expressivo de espectadores. Neste entrelaçamento de espaço-tempos, a telenovela brasileira é um documento de época, ‘lugar de memória coletiva’ (Motter, 2003; Jakubaszko, 2019) e ao longo de sua existência se tornou uma das formas privilegiadas que a nossa sociedade encontrou para representar e narrar diferentes tempos históricos.

Dias Gomes é conhecido por sua veia crítica. Nas telenovelas apresentadas as cidades fictícias se constroem como locais simbólicos que representam diferentes momentos do mesmo Brasil. Percebendo a telenovela como gênero discursivo, observamos nas tramas do realismo fantástico de Dias Gomes, por meio de imagens, diálogos e situações, a representação de um Brasil que transita entre o rural e urbano, o tradicional e o moderno, a ditadura e a democracia, no qual impera ainda o coronelismo, mesmo em contexto de neoliberalismo e globalização.

A partir desta pesquisa tem sido possível reconhecer os diferentes pontos que afirmam a importância

da constituição cenográfica para uma trama de ficção. Em conjunto com o contexto que encontramos nossas ficções brasileiras o cenário passa a ser constituição fundamental para situar os tempos e espaços das experiências de um povo e suas angústias. Além disso, em conjunto com o conceito de cronotopo foi possível entender que a telenovela é um gênero que está em transformação, seu devir depende das articulações com o presente histórico e com as novas linguagens. Quanto mais zonas de contato se formam entre cronotopos ficcionais e reais, por mais tempo se produzem as ressonâncias dialógicas.

Em síntese, a investigação do cotidiano da telenovela nos permitiu observar melhor os pontos que fortalecem a relação da ficção seriada televisiva como um gênero que narra e representa a sociedade brasileira. Percebemos também o potencial da telenovela como lugar de memória coletiva. As telenovelas de Dias Gomes se afirmam como referência na história do gênero telenovela brasileira e como referência de narrativa de ficção capaz de produzir sentidos duradouros e ressonâncias diversas para a audiência a partir das articulações entre ação, personagem e espacialidade e suas articulações e zonas de contato com seu tempo histórico de produção e para além dele.

Referências

- BAKHTIN, M. (1993). *Questões de literatura e estética* (a teoria do romance). São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- BAKHTIN, M. (1999). *A cultura popular na idade média e no renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec e Brasília: EdUNB, 1999.
- BAKHTIN, M. (2006) *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BEATON, Roderick (2015). Poética Histórica: cronotopos em Leucipe e Clitofonte e Tom Jones. In: BEMONG, Nele *at al. Bakhtin e o cronotopo*. Reflexões, aplicações, perspectivas. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
- BRANDÃO, Cristina (2005). *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro* - o teleteatro e suas múltiplas faces. Juiz de Fora/MG: Ed. UFJF/Panorama. 2005.
- BRANDÃO, Cristina (2009). Herdeiros do teleteatro – novos rumos na teledramaturgia. *Anais do VII Encontro Nacional de História da Mídia – mídia alternativa e alternativas midiáticas*. 19 a 21 de agosto de 2009, Fortaleza-CE, s/p.
- DIAS, José (2009). *Odorico Paraguaçu, o bem-amado de Dias Gomes*: história de um personagem larapista e maquiavelento. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- GOMES, Dias (1982). *O Brasil é um país que ridiculariza o ab-*

- surdo*. Suplemento Literário de Minas Gerais, jun. 1982.
- GOMES, Dias (2012). *Encontros*: Dias Gomes [Entrevistas]. Organizadoras: Luana Dias Gomes e Mayra Dias Gomes. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.
- GOMES, Dias (1995). Entrevista. Programa Roda Viva. TV Cultura: São Paulo, 1995. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=y9MydY702io>>. Acesso em 18.10.2018.
- HAMBURGER, Esther (2005). *O Brasil antenado*. A sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- JAKUBASZKO, Daniela (2018). Cenas de Beto Rockefeller: memórias de 1968, o ano que mudou para sempre o gênero telenovela no Brasil. *Revista ECO-Pós* (UERJ), v. 21, pp. 152-175, 2018.
- JAKUBASZKO, Daniela (2019). *A representação de temas de interesse público na telenovela: uma perspectiva dialógica para o estudo da ficção audiovisual*. Embu das Artes, SP: Alexa Cultural e Manaus, AM: EDUA, 2019.
- KEHL, Maria Rita (2005). As novelas, novelinhas e novelões: mil e uma noites para as multidões. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Senac, 2005.
- MOTTER, Maria Lourdes (2000-2001). A Telenovela: Documento Histórico e Lugar de Memória. *Revista Usp*, n. 48, São Paulo: USP, CCS, dez., jan., fev. 2000-2001, pp. 74-87.
- MOTTER, Maria Lourdes (2003). *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. São Paulo: Alexa Cultural, Comunicação & Cultura, 2003.
- MORAES, Joyce S. e JAKUBASZKO, Daniela (2017). A importância do espaço para a produção de sentidos na ficção televisiva: um estudo sobre criação e caracterização de bases cenográficas na telenovela brasileira. In: Sheila Fernandes Pimenta e Oliveira; José Alfredo de Pádua Guerra; Alfredo José Machado Neto; Marcos Bassi; Welton Roberto Silva (Orgs.) *AIMES nas trilhas da cartografia do conhecimento acadêmico*. 1ed. Franca: Uni-Facef; Aimes; Capes; CNPq; Pibid, 2017, pp. 48-63.
- MORAES, Joyce e JAKUBASZKO, Daniela (2019a). 'A importância do espaço para a produção de sentidos na ficção televisiva: as bases cenográficas do prefeito de *Asa Branca* na telenovela Roque Santeiro de Dias Gomes'. *Revista Iniciacom* v.8, n.2, São Paulo: Intercom, 2019a, s/p.
- MORAES, Joyce S.; JAKUBASZKO, Daniela (2019b). O cronotopo das "Diretas Já" na telenovela brasileira: a construção da cidade fictícia Asa Branca na telenovela Roque Santeiro de Dias Gomes. *Anais do III Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: aproximações com memória e história oral*, realizado de 6 a 8 de maio de 2019b. pp. 427-439.
- MOYA, Álvaro de (2010). *Gloria in Excelsior*. Ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira. São Paulo: Coleção Aplauso - Imprensa Oficial, 2010.
- SACRAMENTO, Igor (2014). A carnavalização na teledramaturgia de Dias Gomes: a presença do realismo grotesco na modernização da telenovela. *Intercom, Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, vol.37, n.1, 2014, pp.155-174.
- SACRAMENTO, Igor (2017). Dias Gomes e os trabalhos da memória: trajetória intelectual e ressignificação do engajamento numa entrevista televisiva. *Revista Eptic*, UFS, vol. 19, nº1, pp. 90-114, jan-abr, 2017.
- SACRAMENTO, Igor (2015). *Dias Gomes: um intelectual comunista nas tramas comunicacionais*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2015.
- XAVIER, Ismail (2000). Melodrama, ou a sedução da moral negociada. *Revista Novos Estudos*, Edição 57, julho de 2000, pp.81-90.