

A Representação do Processo de Híbridação Cultural na Telenovela “Saramandaia” (1976),
de Dias Gomes.

LUIZ PAULO DA SILVA BRAGA*.

O presente trabalho tem como objetivo identificar e discutir, de modo geral, a forma como o conceito de híbridaç o cultural – desenvolvido pelo antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini (2008) e também presente em trabalhos do crítico pós-colonial indiano Homi Bhabha (2010) e do sociólogo jamaicano Stuart Hall (2003) – pode ser identificado na constru o da estrutura dramática (enredo e perfil dos personagens) do meu objeto e fonte da pesquisa, uma obra de fic o que dará origem a disserta o a ser elaborada e defendida no Programa de Pós-gradua o em História (PPGH) da UNIRIO até março de 2018.

A referida pesquisa analisa, identifica e caracteriza os elementos de aproxima o e de distanciamento entre a telenovela “Saramandaia” (1976) – exibida pela Rede Globo de Televisão e escrita pelo intelectual e dramaturgo Dias Gomes (1922-1999) – e o Realismo Maravilhoso¹, apontando os mecanismos de apropria o utilizados pelo autor, estabelecendo, assim, uma rela o entre a telenovela e essa vertente ficcional.

Faz parte ainda dos objetivos da pesquisa, discutir até que ponto, e de que forma, a telenovela se insere e dialoga com o projeto político e est tico de Dias Gomes (que envolvia experimentalismo, multirrefer ncias estilísticas e arte engajada); com outras referências estéticas – como o Absurdo, o Grotesco e a Literatura de Cordel – e com os padrões e o cenário de produ o televisiva então vigentes, conjeturando, desta forma, sobre a amplitude e o caráter da contribui o inovadora de “Saramandaia” para a produ o de Dias Gomes e para a teledramaturgia brasileira.

Segundo Canclini (2008), a híbridaç o   um processo sociocultural a partir do qual estruturas ou práticas de determinados indivíduos, ou grupos de indivíduos, que existem de forma separada e aut noma, se combinam para gerar novas estruturas e práticas. Esse procedimento pode ocorrer de maneira planejada ou imprevista, por vezes, surgindo da

*Mestrando em História Social pelo Programa de Pós-gradua o em História (PPGH) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

¹ De acordo com as ideias de Irlomar Chiampi (1980) e Alejo Carpentier (1987), o Realismo Maravilhoso   uma vertente da fic o latino-americana surgida em meados do século XX, cuja proposta estética envolve a quebra da barreira entre aquilo que seria real e sobrenatural, bem como o rompimento das rela es de casualidade e de temporalidade. Constituido a partir de uma afirma o identitária da América Latina e de uma crítica ao cenário de desigualdade e exclusão do continente, o movimento assumiu o “maravilhoso” como sendo um elemento formador e identificador da cultura latino-americana, traço que a distinguiu do mundo europeu, valorizando, dessa forma, as misturas, intera es e sincretismos presentes na constru o sociocultural da América Latina.

criatividade individual ou coletiva, e não está limitado às artes, fazendo-se presente em diversos campos das relações humanas e da vida cotidiana, como a economia e o desenvolvimento tecnológico, por exemplo.

Tal processo não é infecundo ou nocivo (como se acreditava no século XIX, sobretudo no que diz respeito à mestiçagem racial, que seria um tipo de hibridação que prejudicaria o desenvolvimento das sociedades): Canclini defende inclusive que esse processo de misturas se dá a partir de ciclos de hibridação, dentro dos quais é impossível identificar práticas originárias, genuinamente puras. Como exemplo, ele cita a formação do *spanish*, espécie de dialeto híbrido utilizado nos Estados Unidos em locais onde há comunidades de imigrantes e descendentes de países latino-americanos que misturam palavras e fonemas das línguas inglesa e espanhola. Essas duas línguas, por sua vez, não são, em última instância, idiomas “puros”, pois descendem de outras línguas, que por sua vez surgiram da fusão de idiomas e dialetos ainda mais antigos, e assim por diante.

Aliás, o autor não está interessado em identificar e categorizar as estruturas em híbridadas ou puras simplesmente. Seu intuito, na verdade, é entender como se dão os processos de formação e os repertórios de apropriação e de interpretação que os indivíduos fazem deles, ou seja, Canclini quer caracterizar as relações de sentido que se constroem a partir dos processos de mistura.

O foco principal em “Culturas Híbridadas” parece ser o de observar como se dão alguns processos de hibridação no México, local onde a cultura indígena existe e resiste de maneira forte, sobrevivendo em meio a processos de modernização impostos pela cultura de elite (europeizada e norte americanizada), mas também sendo ressignificada dentro do que seria a cultura popular. O autor faz uma interessante observação a respeito:

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

A partir da análise das estratégias utilizadas pelos artesãos de origem ou descendência indígena para colocar seus produtos à venda no mercado, o autor nos apresenta a ideia de hibridação formal, que seria um processo consciente no qual esses sujeitos “preparam” e adequam as suas obras, estética e conceitualmente, às demandas e lógica de consumo. A

análise de Canclini, aliás, é extremamente marcada pela utilização de exemplos ligados a produtos culturais, com o artesanato, a música e o cinema, e em como eles são produzidos, como circulam e como são apropriados pelos sujeitos.

Ou seja, esses indivíduos são capazes de entrar e sair da “modernidade” (entendida aqui como uma espécie de projeto, modelo de civilização, ocidental, europeu e estadunidense, sobretudo. Uma representação daquilo que se oporia ao tradicional, ao antigo, ao ultrapassado e ao não desenvolvido) com o objetivo de atenderem a demandas específicas próprias deles mesmos. Temos então grupos subalternos, política e economicamente desfavorecidos, com o protagonismo de um processo de misturas culturais em mãos.

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

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

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

É sob esse prisma que Stuart Hall (2003) e Homi Bhaba (2010) pensam a hibridação, um fenômeno que seria constituído de antagonismos e de negociações culturais estabelecidas a partir dos discursos de autoridades e das relações de poder entre indivíduos e grupos

envolvidos no processo. Ao realizar estudos que tem como foco relações entre colonizadores e colonizados, sobretudo no pós-colonialismo, Bhabha desenvolve uma argumentação baseada na ideia de que a hibridação não é apenas um processo de acomodação, de adaptação e de ressignificação cultural, mas sim fruto de um embate, de um choque, no qual muitas vezes determinadas práticas e elementos culturais são impostas por um grupo a outro.

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

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

A hibridação – ou hibridismo, como queiram – portanto, tem seu papel político ampliado em Bhabha, porque ela desestabiliza o discurso e a ação cultural hegemônica do colonizador, ela subverte projetos de imposição cultural. Mas o autor alerta também para o caráter ambivalente dessa categoria, o que a torna incapaz de solucionar tensões culturais entre grupos distintos. Por um lado, o projeto de imposição cultural de grupos dominantes precisa ser revisto e deslocado a partir do momento em que eles não conseguem reproduzir sua cultura e são obrigados a reconhecer e lidar com as diferenças. Mas, por outro, pode haver espaço para que o dominador haja no sentido de conduzir essa diferença e utilizá-la a seu favor, num constante jogo de negociação, feito muitas vezes de maneira desigual, já que colonização implica quase sempre em mais força e espaço de ação para o colonizador.

Podemos perceber, dessa forma, que Bhabha também faz uma ampliação da ideia “cancliana” de autoconsciência dos sujeitos subalternos no processo de hibridação. Para ele, o colonizado se apropria e reproduz os discursos e as práticas – ou parte delas – dos colonizadores propositalmente, de maneira a confundi-lo e conseguir resistir a ele. A

hibridação é ainda um processo mais instável em Bhabha do que em Canclini, muitas vezes ocorrendo de maneira forçada, sendo uma forma encontrada pelos colonizados para resistir e sobreviver.

Hall (2003), por sua vez, opera com a ideia de tradução cultural²: debruçando-se sobre os processos de diáspora de sujeitos do Caribe rumo à Grã-Bretanha, o autor entende que esses indivíduos são colocados diante de uma cultura que se recusa a assimilá-los enquanto simultaneamente se mantém ligados de alguma forma a suas identidades originais. Verifica-se, nessa direção, necessidade de negociar e de estabelecer um diálogo entre as duas realidades, estando colocados numa espécie de situação que é eternamente transitória e instável, que nunca se completa, não chega a gerar sujeitos híbridos “plenamente formados”. A hibridação é, portanto, para estes indivíduos, uma espécie de não-lugar:

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

Hall parece então concordar com Bhabha no sentido de que a hibridação não é uma forma de apropriação ou adaptação harmônica, já que os indivíduos envolvidos precisam muitas vezes rever seus códigos, valores e sistemas de referência utilizados para organizar a realidade, na tentativa de se adaptar a outras culturas. É interessante notarmos que isto pode implicar em dificuldades para ambos os lados (tanto o imigrante como os sujeitos nativos), se levarmos em consideração que, muitas vezes, pode haver problemas, ou mesmo falta de interesse, para apreender e traduzir os códigos utilizados uns pelos outros, gerando um estado suspenso para a identidade dos indivíduos e de conflito entre eles, no qual a acomodação do imigrante nunca se efetiva e o nativo é incapaz de lidar com o diferente e assimilá-lo.

A despeito dessas diferenças na forma como os autores entendem a hibridação³, a ideia de cultura como um espaço de fronteira, de entre-lugares, parece ser fundamental para os três autores. As culturas híbridas se originam a partir de relações de alteridade e de zonas de

² Este conceito de tradução cultural é desenvolvido por Hall em “A identidade cultural na pós-modernidade” (2000).

³ É possível perceber que as divergências dos autores surgem, em certa medida, devido aos diferentes objetos de análise utilizados por eles: Canclini trabalha com um caso de hibridação dentro de limites nacionais; Bhabha analisa relações entre colonizados e colonizadores; e Hall se debruça sobre um fluxo migratório. Contudo, nota-se que um autor mais complementa o outro do que o nega, nos mostrando as diferentes faces do processo de hibridação em situações diversas, bem como seus desdobramentos.

contato com o “outro”, decorrentes, muitas vezes, do trânsito de bens simbólicos. A cultura pode ser entendida, portanto, como uma representação que se constitui a partir do trânsito e da fluidez de determinadas práticas e identidades⁴. E, embora o ideal de mistura tenda a mascarar relações de dominação e de subalternidade, essa prática nem sempre se dá de maneira harmônica e sem disputas, que são muitas vezes fundamentais para entendermos a formação e a significação dessas hibridações.

Interessante notar ainda que o conceito de hibridação não surge por acaso dentro dos estudos pós-coloniais, principalmente nos de crítica literária, focada em entender a lógica de funcionamento e intencionalidades retóricas (aumento de poder e dominação ou resistência e fortalecimento de identidades, por exemplo) de determinados discursos, bem como o lugar de fala dos colonizados e dos colonizadores. Em seguida, o conceito é apropriado por outras áreas de conhecimento que estão igualmente interessadas em sua força e finalidade política e agonística: a hibridação, como processo ambivalente, pode ser utilizada para resistir e vencer o opressor (perspectiva positiva) ou dominar e derrotar o oprimido (perspectiva negativa). E, como categoria teórica, serve bem ao objetivo de embasar as análises dessas relações.

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

É justamente esse processo de hibridação, no campo da representação discursiva e da produção de objetos culturais, que nos interessa. Vejamos agora, em linhas gerais, de que forma o conceito de hibridação e suas implicações acabam por tangenciar a abordagem desenvolvida, relativa aos elementos constitutivos da obra “*Saramandaia*” e suas representações da realidade.

Na história desenvolvida em “*Saramandaia*”, Gomes apresentou um panorama de personagens e situações dramáticas peculiares e exóticas para, por meio delas, abordar e tecer

⁴ Esta ideia parece ir ao encontro a de Ulf Hannerz (1997): o autor entende a cultura como trânsito, um movimento que está sendo sempre recriado, passando de pessoas para pessoa num fluxo temporal de ressignificação contínuo, no qual as origens não são o mais importante, mas sim o processo e as significações que são feitas dele em si.

críticas a questões políticas, socioculturais e econômicas do país (SACRAMENTO, 2012).

Sobre *Saramandaia*, o autor declarou em entrevista ao *Jornal do Brasil*:

A tentativa é de fugir ao realismo. Ou seja, equilibrar realidade e absurdo. Ou transmitir a realidade através do absurdo do qual muito, frequentemente ela se reveste, principalmente nos países latino-americanos, países como o nosso. Busquei o que havia de fantástico na literatura nordestina, porque *Saramandaia* está incorporada a um painel da própria e dura realidade do Nordeste (*Jornal do Brasil*, 30/04/1976, página 10).

Com *Saramandaia*, Dias Gomes experimentava uma nova linguagem e estética não apenas na teledramaturgia, como também em sua obra de maneira geral – que perpassa teatro, cinema, rádio, literatura e televisão – e que fora constituída essencialmente a partir do realismo.⁵ Esse estilo se fazia presente na telenovela, mas associado a características fantásticas, no perfil dos personagens (como o professor solteirão e controlado pela mãe que vira lobisomem e o coronel que solta formigas pelo nariz), ou em discussões dramáticas (como o uso da pílula anticoncepcional – discutido a partir do medo de uma personagem de engravidar pela sétima vez e que o bebê seja um menino, depois de seis filhas mulheres, o que implicaria em um lobisomem – a liberdade de expressão – por meio do personagem que possui asas, mas é proibido de voar e obrigado a escondê-las – e o abuso de poder político).

Essa mistura referencial estilística não era, contudo, uma novidade trazida por *Saramandaia*: conforme Igor Sacramento (2012) nos mostra, Dias Gomes não era um autor realista ortodoxo. Apesar de ser essa a base estética das suas produções, suas obras no teatro dialogavam com diversas tradições, como o épico brechtiano, o drama burguês, a comédia de costumes, o teatro de revistas e a tragédia. Na televisão, o realismo esteve associado ao insólito, à comédia de costumes, ao melodrama, e, em *Saramandaia*, pela primeira vez, ao Realismo Maravilhoso. Gomes, entretanto, relutava em reconhecer a aproximação com o Maravilhoso e em enquadrar a produção em quaisquer movimentos em específico, numa tentativa de afirmação nacional e de originalidade da sua obra.

De fato, ao analisarmos o texto e os capítulos de *Saramandaia*, há referências e aproximações da telenovela com o Realismo Maravilhoso, mas também diferenças e

⁵ SACRAMENTO, 2012. De acordo com o autor, o realismo, como estilo narrativo teledramatúrgico, conta com três características básicas: 1) desenvolve uma “extensão social” do drama, ao considerar pessoas comuns e trabalhar com os “tipos sociais” mais em voga; 2) relata um conjunto de eventos no presente – a ação é contemporânea; e 3) tem a ação inspirada por questões seculares. A partir do fim da década de 1960, o realismo passa a ser o estilo predominante na produção dramatúrgica para televisão, processo iniciado pela novela “Beto Rockfeller”, produzida e exibida pela TV Tupi entre 1968 e 1969.

distanciamentos. Além disso, há outras referências estéticas presentes na obra, conforme defendido pelo próprio autor em entrevistas na época, como à Literatura de Cordel⁶. Cláudio Cardoso de Paiva (2003) nos chama ainda a atenção para a presença na novela de características estéticas ligadas a autores de teatro que experimentaram focalizar os fenômenos extremos pelo viés da derrisão e do riso – o “Teatro do Absurdo” – como Pirandello, Beckett e Ionesco.

Em sua autobiografia, Dias Gomes (1998) relata que “*Saramandaia*” foi pensada com dois objetivos: o experimentalismo – marca da produção televisiva brasileira nos anos de 1970 – e o dribble à censura, imposta pela ditadura às produções artísticas da época, incluindo às da Rede Globo. Foi nesse contexto que parte dos intelectuais e artistas de esquerda, notadamente ligados ao Partido Comunista Brasileiro – PCB, grupo no qual Gomes se inclui, se transfeririam para a televisão. Esse grupo, mesmo criticado pelos que consideravam a televisão alienante e desprezível, tentou dar continuidade, dentro das novas possibilidades de atuação, a um projeto de arte engajada iniciado no teatro, que levasse à reflexão e posterior transformação social. Isso acabou por contribuir para sofisticar e melhorar qualitativamente o conteúdo da programação da Rede Globo, o que era um dos projetos e objetivos da emissora na então década de 1970.

Ou seja, Gomes caracterizava a sua atuação na televisão como uma tentativa de continuidade do seu projeto político e estético iniciado no teatro. O autor procurava, a partir de uma base realista, inserir elementos de outras tradições dramáticas em suas obras, de modo a – no caso específico de *Saramandaia* – confundir os censores, criar novas propostas estéticas e ampliar o grau de comunicabilidade e de público atingido pelos seus textos e as ideias contidas neles.

Ao transitar entre diversos estilos (como o melodrama, a comédia e o fantástico), mas sempre partindo de uma base realista, dar vozes discordantes e conflitantes aos personagens e recorrer a estruturas alegóricas e zonas de contato incomuns, Gomes materializa e viabiliza o seu projeto artístico engajado – a arte que deve levar o telespectador a reflexão da sua própria realidade, no sentido de se posicionar como agente transformador dela – além de criar uma

⁶ Entrevista de Dias Gomes ao Jornal O Globo, 18/07/1976: 03.

nova estética e linguagem para a televisão, que se encontrava na época baseada no realismo naturalista.

A ficção dialoga e estabelece relações com a realidade e a História, sendo este inclusive um problema de caráter teórico e epistemológico presente na historiografia, largamente discutido no século XX. Mas desde a Antiguidade, com Aristóteles, até o contemporâneo estadunidense Hayden White e sua “meta-história” – passando por nomes como Collingwood, Peter Burke, Michel de Certeau, Roger Chartier e Domick LaCapra – a problemática dessa relação é colocada, de alguma maneira, em debate. A nova historiografia e a crítica literária estão preocupadas em entender como a retórica e a imaginação influenciam a construção do discurso histórico, mas também o contrário: de que forma a ficção é permeada e dialoga com a realidade e as narrativas comprometidas com ela, sendo a História uma delas.

Nesse sentido, é possível observarmos que o próprio Realismo Maravilhoso, como vertente ficcional que possui uma proposta estética em específico, pretende representar e problematizar as peculiaridades da realidade latino-americana a partir de elementos mágicos metafóricos. Atendo-nos ao caso da pesquisa, é interessante percebermos dados de realidade em “*Saramandaia*”, sobretudo de crítica a ela, se a enquadrarmos no projeto político de arte engajada e experimentalismo estético de seu autor. Sobre o processo de criação e desenvolvimento da telenovela, Dias Gomes deu a seguinte declaração:

Pretendi unicamente misturar realidade e absurdo, colocando aí o absurdo não apenas como uma atração, um apelo, mas como um dado da própria realidade, partindo da conclusão de que a realidade de um país como o nosso, um país latino americano de um modo geral, não pode hoje ser retratada dentro de um realismo ortodoxo. Isto porque a todo momento nos deparamos com o absurdo. Ele é um dado frequente, quase que cotidiano na nossa realidade, daí poder servir, inclusive, como uma proposta de *Saramandaia* e daí eu parti para um a linguagem que, de certo modo, deveria alterar a linguagem corrente de televisão, muito presa aos dogmas realistas e românticos. Parti então para uma alteração das regras do jogo, para uma pesquisa. Meu trabalho é tateante, como também está sendo a busca de uma linguagem para exprimi-lo. Começaram logo a rotulá-lo de “realismo fantástico”, “realismo simbólico”, “surrealismo” Eu detesto rótulos. Nunca escrevi uma peça de teatro me propondo a fazer um drama, uma comédia, uma tragédia. Acho que essa discussão não leva a nada, pois, realmente, tudo o que pretendi foi misturar absurdo com realidade, buscando um equilíbrio e, talvez seja pretensão dizer, uma nova linguagem de televisão (Entrevista ao Jornal *O Globo*, 18/07/1976, p. 03).

Interessante notarmos, entretanto, que a função primordial da telenovela, comprometida com lógicas mercadológicas de venda, expressas sobretudo em índices de audiência, não é a de formar intelectuais, mas sim, em primeiro lugar, cativar o público. Gomes foi capaz de criar personagens e uma história envolventes, folhetinescos e

dramaturgicamente ricos, que despertaram fascínio e curiosidade nos telespectadores, sem, no entanto, utilizar-se dessa qualidade dramática como um simples meio de fazer a crítica social.

Há, portanto, um equilíbrio, no qual Gomes respeita as possibilidades e mecanismos de funcionamento da telenovela e da televisão como meio de comunicação e a sua crítica surge de maneira natural, como parte logicamente integrante do enredo, sem aborrecer sua audiência ou parecer didático e forçado. A realidade, dessa forma, respeita os elementos constitutivos da ficção. Dessa forma, esteticamente, apenas no campo da arte, da linguagem, da ficção, a obra já seria um ganho. O que importa mais para a pesquisa em desenvolvimento, portanto, não é como a obra reverbera na realidade, mas as representações e os usos que faz dela. Essa possibilidade de se refletir acerca da História, ou mesmo da historicidade, de uma obra de arte ficcional também nos foi dada pela renovação e crise epistemológica da ciência histórica no século XX.

Baseado nisso, é possível recorrer ao conceito de hibridação para pensar e entender melhor a forma como Gomes organiza o universo ficcional de “*Saramandaia*” e retrata nele os conflitos e as relações presentes na sociedade brasileira, quase sempre por meio de alegorias, mas também em como a própria estrutura da obra e o perfil dos personagens são hibridados. Em primeiro lugar, há na composição da telenovela uma hibridação na mistura de referências estéticas, mas o processo de mistura que mais interessa nos interessa é o que ocorre dentro da estrutura dramática em si: o de subversão endógena das vertentes presentes na obra, em especial a do Realismo Maravilhoso, que o deixa de ser, a partir do momento em que o autor estabelece peculiaridades ao mágico inserido na novela, se distanciando do Realismo Maravilhoso clássico.

Ao fazer uma análise inicial da sinopse, perfil dos personagens, de alguns capítulos e da estrutura da telenovela “*Saramandaia*”, é possível perceber referências ao Realismo Maravilhoso Latino Americano, em consonância com as ideias de Ilmar Chiampi (1980) e Tzvetan Todorov (1985), tais como:

1. Elementos e acontecimentos mágicos encarados como integrantes da "normalidade" pelos personagens: o coronel Zico Rosado, quando nervoso, expele formigas pelo nariz; o farmacêutico seu Cazuzza coloca literalmente o coração pela boca em momentos de aflição, precisando se acalmar e engolir novamente o órgão; e o professor Aristóbulo se transforma

em lobisomem nas noites de quinta para sexta-feira de lua cheia. Nada disto causa espanto ou estranhamento neles mesmos ou nos personagens que os cercam.

Esses elementos mágicos são muitas vezes intuitivos, mas nunca explicados de fato, uma vez que não há a necessidade de explicações, já que o mágico faz parte do real: atribui-se a relação de Zico com as formigas aos muitos anos em que o coronel, dono de um engenho, esteve em contato com açúcar. Já a transformação de Aristóbulo é lida a partir de uma lenda folclórica, aceita pelos personagens como parte da realidade, por exemplo.

2. Rompimento da noção de temporalidade (passado, presente e futuro) e o tempo encarado como cíclico: personagens insones, como Aristóbulo, que não dorme há muitos anos, andam nas ruas de madrugada e encontram figuras históricas como D. Pedro I e Tiradentes, com as quais conversam e estabelecem relações.

Há ainda na trama o casal formado por Dirceu e Dulce, dois jovens que decidem fugir para viver um amor proibido. Zico Rosado, avô da menina e contrário a relação, envia capangas para interceptarem o casal e matarem o namorado da neta. Essa passagem é uma alusão a um ocorrido no passado com o filho de Zico, pai de Dulce, que também vivera um romance desaprovado pelo coronel e acabou morto acidentalmente numa emboscada organizada pelo próprio pai para matar a amante do filho.

3. O comum e o cotidiano incluem experiências sobrenaturais e fantásticas: Risoleta, dona da hospedaria da cidade e de reputação tida como moralmente questionável, sente-se atraída por Aristóbulo porque ele se transforma em lobisomem; Seu Encolheu, um funcionário da prefeitura, é capaz de prever se vai ou não chover dependendo da costela em que sente dor; Marcina, uma jovem tratada pelo namorado de maneira sexualmente fria, frequentemente tem calores capazes de gerar labaredas de fogo. As experiências sobrenaturais não são tidas apenas como eventos singulares ou que fogem à rotina dos personagens são eventos cotidianos e, muitas vezes, reflexos de suas personalidades e emoções.

Todavia, como dito anteriormente, sabe-se que Gomes relutava em reconhecer essa aproximação e que o autor também desenvolveu mecanismos de distanciamento dentro da estrutura dramática da novela. Essa diferenciação tem um caráter subjetivo: dependendo do personagem a qual a característica mágica é atribuída e da conjuntura na qual isso ocorre, ela será encarada como natural ou não.

Ninguém vê problemas em Zico Rosado, um coronel rico e dotado de prestígio social e poder político e econômico, expelir formigas pelo nariz frequentemente – o personagem inclusive carrega sempre consigo um lenço vermelho, de modo a coçar o nariz e conter o literal formigamento. Mas, João Gibão – rapaz tímido e de origem humilde, que está começando na carreira política como vereador e é o principal antagonista do coronel – é obrigado pela mãe a esconder desde criança que possui asas, por medo da reação da sociedade.

Como já citado, Risoleta, um tipo popular e de personalidade franca e despachada, sente atração pelo professor Aristóbulo, culto, letrado e elegante, justamente por ele se transformar em lobisomem, numa espécie de fetiche pelo insólito. Porém, quando vai à casa do professor pela primeira vez, fica chocada ao descobrir que dona Pupu, mãe de Aristóbulo, guarda a cabeça mumificada do marido falecido numa urna, e rotineiramente conversa e interage com ela.

Voltando ao caso de João para explicar melhor a construção feita pelo autor: pode-se entender a presença das asas e o ato de voar (ou o impedimento desse ato) como uma alegoria à liberdade (ou à falta dela) dentro do Regime Militar então vigente na realidade. Numa das cenas em que João é interrogado por um falso agente da polícia após ter seu segredo revelado, por exemplo, o personagem dirige-se a ele com o seguinte discurso:

O senhor sabia que ter asas era muito perigoso. Porque não é normal. Não é comum, não está dentro das normas, foge ao padrão estabelecido. Um homem, como nós entendemos que deve ser um homem respeitável, um exemplo de cidadão, não tem asas⁷.

Há, todavia, um sentido que vai além dessa crítica nas escolhas dramáticas feitas pelo autor: metaforicamente, Gomes constrói uma representação de uma sociedade conflituosa e ambígua, ou melhor, hibridada, na qual algumas atitudes e fenômenos “anormais” são encarados com naturalidade e aceitáveis e outros não, dadas às circunstâncias em que ocorrem e com quem ocorrem, gerando conflito.

É possível aferir, por exemplo, que a construção de estranhamento, de demonização e de aversão às asas de João, por parte da população, é orquestrada e conduzida por Zico Rosado com finalidades específicas, já que os dois são inimigos políticos. Além disso, quando o sobrinho de Gibão – filho de seu irmão, prefeito da cidade e que não possui nenhuma

⁷ Cena da Telenovela “Saramandaia”, disponível no site “Memória Globo”, sem especificação do capítulo original a qual pertence.

característica maravilhosa ou absurda – nasce com asas, embora haja certo espanto, o tratamento dispensado à criança pelos demais personagens fica muito mais no campo da admiração, do “maravilhamento” e do fascínio do que da repreensão e perseguição em si. A criança é inclusive entendida por alguns como sendo um anjo.

O Maravilhoso e a sua percepção são apresentados de maneira hibridada na história, e os elementos dessa categoria constituem a zona de contato, de fronteira, na qual, conforme anteriormente mencionado, se constitui o campo cultural. O Maravilhoso hibridado (misturado ao real, a outras matrizes estéticas e alterado em suas próprias características) serve então a dois objetivos: estabelecer metáforas que fazem paralelos e aproximações com a realidade do telespectador e a problematiza e também como o campo no qual se dá os conflitos e relações dramáticas entre os personagens.

Analisemos então a primeira perspectiva: o Maravilhoso hibridado em “*Saramandaia*” seria a tentativa de Gomes de criar um microcosmo sociocultural representativo do Brasil. Com suas nuances, misturas, controversas e incoerências, pautadas muitas vezes por questões de dominação, ligadas à classe (o popular e o erudito), oposição ideológica (o coronel versus o político honesto), gênero, raça, moral e não enquadramento em modelos de beleza e comportamento vigentes (há uma personagem, dona Redonda, que é obesa e, em determinado momento da trama, come até literalmente explodir). Esse caráter estaria relacionado à hibridação presente nos discursos e representações forjadas a partir do conflito entre sujeitos.

A segunda perspectiva, por sua vez, está ligada ao valor estético da obra, como produto cultural hibridado, que estruturalmente mistura referências e propõe inovações na linguagem, rompendo com padrões de produção hegemônicos: estabelecer os conflitos narrativos dos personagens a partir de uma zona de contato insólita, composta de elementos mágicos, grotescos e absurdos, era uma novidade e “*Saramandaia*” serviu de modelo para que outros dramaturgos – como Agnaldo Silva, Antônio Calmon e Ricardo Linhares – consolidassem e sistematizassem nas décadas de 1980 e 1990 um subgênero de novelas que tinham suas tramas constituídas a partir de elementos mágicos.

Depreendemos, portanto, que “*Saramandaia*” pode ser entendida como uma obra híbrida tanto em sua constituição dramática, como em sua estrutura. Essas duas perspectivas são complementares (uma não se viabiliza sem a outra), e vão ao encontro do projeto de

Gomes que, conforme dito anteriormente, tinha como agenda a crítica social engajada e o experimentalismo estético. Ao se apresentar como um produto esteticamente hibridado, e que faz uma representação de uma sociedade brasileira hibridada – conflituosa e heterogênea em suas características e relações – de alguma forma, a telenovela dialoga com o modo de funcionamento e reflexos dos processos defendidos por Canclini, Bhabha e Hall.

Referências:

Fontes:

GOMES, Dias. *Saramandaia*. Telenovela exibida pela Rede Globo de Televisão entre 03/05 e 31/12/1976. Direção de Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota.

Referências Bibliográficas:

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: UNESP, 2008.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1987.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

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

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

HANNERZ, Ulf. *Fluxos, Fronteiras, Híbridos, Palavras-chave da Antropologia Transnacional*. Mana, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 1997.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. *Afinidades estéticas no contexto da latinidade: o realismo mágico de Dias Gomes*. In: REBOUÇAS, Edgar et al (orgs). *América, terra de utopias: desafios da comunicação social*, p.155-170. Salvador: Editora da UNEB, 2003.

SACRAMENTO, Igor. *Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais*. 511p. (Tese) Doutorado em Comunicação e Cultura - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Websites consultados:

GLOBO COMUNICAÇÕES E PARTICIPAÇÕES S.A. *Memória Globo: Saramandaia* – 1ª
Versão. Disponível em
<<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/saramandaia.htm>>,
acesso em 20/10/2016.