

Imaginário da literatura, o “bem-amado” migrante

Felipe Freitag¹

Universidade Federal de Santa Maria

Resumo: Esse trabalho pretende investigar elementos do Realismo Fantástico nas telenovelas brasileiras, mais precisamente, na telenovela *Saramandaia*, de Dias Gomes, a fim de comprovar que os recursos literários utilizados pelo autor em transposição para outro veículo difusor (televisão), alegoricamente perpassam pelo momento “real” da história do Brasil da época, mais detidamente pela ditadura militar. Outrossim, discorreremos acerca das telenovelas como formadoras iniciais de leitores da Literatura, arrolando aspectos relacionais entre mídia de massa e cânone literário. A difusão da Literatura, por meio da desterritorialização de seu objeto material por excelência (o livro), pode problematizar os modos pelos quais acessamos e nos apropriamos das artes, no sentido de que esse movimento de aquisição não é tão engessado, retilíneo, ou cartesiano, uma vez que o estudo da cultura de massa nos mostra que o sistema construído pelo *mass media* é também uma maneira particular dos sujeitos deflagrarem ações ativas de posse oblíqua das artes ditas eruditas. Assim, em suma, toda classificação e/ou conceitualização do que é arte tira de seu escopo a operacionalização da cultura, que por si só, já traz uma ideia de enquadramento entre o que “bom e ruim”, “certo e errado” na seara nada neutra das concepções absolutistas da indústria cultural, e coloca-o na pluralização de suas identidades não fixas. Por essa razão, tratamos de culturas e não mais de cultura, já que o artístico não se encontra enrijecido na impotência de regularizações, mas projeta uma mecânica de produção e de reprodução entre elementos das artes, logo, de elementos das culturas.

Palavras-chave: Realismo Fantástico. Teoria da Literatura. Telenovelas. Formação de leitores. Cultura de massa.

A primeira cena: considerações iniciais

A literatura como um espaço textual localizado em contextos discursivos mais amplos, e não apenas considerada em um discurso fechado, possibilita a leitura por intermédio de discursos outros que não os manifestados pela escrita. Tais discursos outros são denominados por Eneida Maria de Souza, em *Crítica cult* (2002), como “o não lugar da literatura”, o qual é a existência do discurso literário e de suas estéticas específicas funcionando como referência em/e para discursos de outras mídias que não a impressa em formatação escrita. Essas outras mídias podem ser entendidas sobre o conceito de *mass media*: “canais dotados de alto poder

¹ Licenciado em Letras Português e respectivas literaturas pela Universidade Federal de Santa Maria e é Mestre em Letras (Estudos Linguísticos) pela Universidade Federal. Atualmente é educador linguoliterário, revisor linguístico instrucional no Núcleo de Tecnologia Educacional da Universidade Federal de Santa Maria e professor-pesquisador do projeto CADRELP-UFSM. E-mail: feletras2007@hotmail.com.

de alcance e/ou reprodução (jornais, histórias em quadrinhos, revistas de atualidades, rádio, cinema, disco, Tv)” (LIMA, 1982, p. 13).

Dentro dessa perspectiva, entende-se “o não-lugar da literatura” de Eneida Maria de Souza como um descentramento da difusão dos objetos culturais de uma elite social e intelectual proposta por Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Segundo Benjamin (1985, p. 230), “as técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa diante da arte” criando um novo conjunto de acesso e de apropriação da obra de arte em face do modo participativo da massa, ou seja, as massas transitam entre o divertimento e o recolhimento. O divertimento está para a prática no entretenimento distraído, enquanto que o recolhimento está para o envolvimento e para a penetração na obra de arte, o que resulta em ensinamentos. Benjamin, ao afirmar que todo homem, desde a pré-história, é um construtor, deixa nas mãos dos sujeitos, o livre arbítrio entre divertir-se e recolher-se com a arte.

Examinando-se a história da leitura como um processo que evidencia a “prática leitora não independente dos interesses econômicos que a acompanham, decorrentes das necessidades do mercado dos bens culturais.” (ZILBERMAN, 1991), pode-se observar a difusão da Literatura por meio de outros discursos, e aqui se detém precisamente no discurso midiático das telenovelas brasileiras, evidenciando que “o discurso ficcional está cada vez mais vivo e presente” (SOUZA, 2002).

As asas da trama

A telenovela brasileira *Saramandaia*, de autoria de Dias Gomes² foi exibida pela Rede Globo de televisão de 03/05/1976 a 03/11/1976, no horário das 22 h, com um número de 160 capítulos. Na trama principal de tal telenovela, os habitantes do vilarejo fictício de Bole-Bole estão mobilizados em torno de um plebiscito para trocar o nome da cidade para Saramandaia. Dois lados opostos fazem uma intensa campanha. Os tradicionalistas, liderados pelo coronel Zico Rosado, usam justificativas históricas para a manutenção do nome original da cidade, enquanto que os mudancistas, liderados pelo coronel Tenório Tavares e pelo vereador João Gibão, lançam um projeto para a mudança do nome da cidade, alegando que o nome Bole-Bole estava somente ligado a um fato “irrelevante” do passado (uma visita de D. Pedro II à cidade).

No decorrer da exibição dos capítulos da telenovela em questão, descobre-se que, na verdade, a mudança, ou a manutenção do nome da cidade é tão somente um pretexto relacionado aos interesses econômicos e aos interesses políticos dos líderes envolvidos em torno do plebiscito.

O tradicionalista Zico Rosado vê a tentativa de mudar o nome da cidade como um desrespeito aos seus antepassados, os quais foram fundadores do lugar, entretanto como o dono da maior usina de açúcar da região e tendo tradição com a cachaça de nome Bole-Bole, o coronel Zico Rosado tem interesses econômicos com a manutenção do nome da cidade.

O mudancista Tenório Tavares é um liberal conservador que se esforça para ser um progressista, entretanto a sua defesa pela troca de nome da cidade também é regulada por interesses econômicos (pretende lançar no mercado a cachaça de nome Saramandaia para fazer concorrência à cachaça de nome Bole-Bole, marca da bebida do coronel Zico Rosado), bem como por interesses políticos (as famílias Rosado e Tavares são inimigas desde os tempos de fundação da cidade, por serem grandes senhores de engenho).

2 “Alfredo de Freitas Dias Gomes (Salvador, BA, 1922-São Paulo, SP, 1999). Autor. Sua obra tem uma abordagem humanista de esquerda, com temática voltada para o homem brasileiro e sua luta com a engrenagem social. Entre elas, *O pagador de promessas*, um clássico da moderna dramaturgia brasileira. A partir de 1969, o autor se afasta do teatro e se dedica, durante alguns anos, à televisão. Torna-se o mais importante dos autores de novelas, levando para o novo veículo a observação da realidade brasileira e a mistura de fantasia e realismo que caracterizam a sua obra teatral. Entre as novelas mais bem-sucedidas encontram-se: *Bandeira 2* (1971); *O Bem amado* (1973); *Saramandaia* (1976); *Roque Santeiro* (1985)”. (MICHALSKI, Yan. Dias Gomes. In: _____. Pequena Enciclopédia do Teatro Brasileiro Contemporâneo. Material elaborado em projeto para o CNPq. Rio de Janeiro, 1989).

Algumas personagens e certos episódios da telenovela são curiosos quanto ao nível fantástico que assumem, como por exemplo, a personagem Dona Redonda, interpretada pela atriz Wilza Carla, que por comer descomunalmente acaba explodindo e tendo partes do seu corpo espalhados pela cidade toda, gerando caos e ferindo pessoas da população de Bole-Bole, chegando ao ponto de fazer com que o prefeito tome a decisão de pedir recursos ao governo após instituir a explosão de Dona Redonda como calamidade pública.

A personagem Zico Rosado, interpretada pelo ator Castro Gonzaga:

[...] sofre de um formigamento nasal e, para aliviar a coceira, carrega um lenço vermelho no pescoço e o esfrega permanentemente no nariz. As formigas que saem das suas narinas, talvez, sejam consequência dos anos de contato com o açúcar. Quando Zico Rosado se enerva elas se assanham, aumentando a coceira.³

A personagem João Gibão, interpretada pelo ator Juca de Oliveira, possui “dons” paranormais, como, por exemplo, a premonição, e é em sonho que o nome Saramandaia é sugerido a ele como o novo nome da cidade; é um homem arredio, retraído e dedica-se ao cuidado de pássaros em sua loja de aves. No último capítulo da telenovela, descobre-se que o hábito de João Gibão se cobrir com um colete de couro para esconder um defeito nas costas é, na verdade, uma maneira da personagem encobrir um par de asas que ele tem. A última cena da telenovela apresenta João Gibão revelando seu segredo (o par de asas) à população da cidade, e depois, levantando voo pela cidade ao som da música tema de abertura de *Saramandaia, Pavão misterioso*, de Ednardo.

O voo da análise

3 Disponível em: <http://www.mundonovelas.com.br/2013/04/saramandaia-vamos-recordar.html>. Acesso em: 22 jun 2012.

O fantástico, entendido como elemento constitutivo de estética literária, pode ser caracterizado como a incerteza na escolha por uma resposta, ou outra em face dos episódios e/ou personagens que se aproximam do maravilhoso, ou seja, é a hesitação do leitor entre uma explicação dada pelas leis naturais, ou por uma construção sobrenatural. O conceito de fantástico para a Literatura fantástica oferece-se na medida em que dá ao leitor a possibilidade de interpretação diante do “absurdo” real que a imagética de certos temas, situações e personagens veiculam. Há, então, no fantástico: “um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural” (TODOROV, 2008, p. 31).

A ordem autoral ao usar o elemento fantástico na criação de suas narrativas, muitas vezes, é um critério desconsiderado pelos leitores, pois a significação do fantástico situa-se bem mais na experiência particular do leitor do que na obra. Será, então, a tensão da dúvida criada pelo elemento fantástico, o construto de interpretações distintas de cada leitor real, afinal a intenção do autor ao usar o elemento fantástico na criação de suas narrativas pressupõe leitores imaginários que significariam os elementos fantásticos em um sentido único (o intencionado pelo autor).

Não se pode deixar de mencionar que a Literatura fantástica ao utilizar a alegoria apresenta pelo menos dois sentidos para palavras, ações, fatos, personagens, enredo: “diz-se às vezes que o sentido primeiro deve desaparecer, outras vezes que os dois devem estar presentes juntos” (TODOROV, 2008, p. 71). É esse sentido duplicado que reforça a ideia de que para o fantástico “fazer-se presente” nas narrativas, indicações de alegorias no corpo da narrativa devem estar explícitas para que o autor dê pistas interpretativas do uso discursivo figurado como propriedade e como estratégia de leitura da linguagem utilizada para compor sua narrativa (o uso do termo “narrativa” para a telenovela é compreendido como enunciação, discursivização).⁴

4 Entende-se os termos enunciação e discursivização segundo os pressupostos bakhtineanos em BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

Em *Saramandaia*, acredita-se que o autor dá pistas do alegórico em sua ficção ao explicitar para os leitores/telespectadores a real intenção da troca, ou da manutenção do nome da cidade (interesses econômicos e interesses políticos). Dessa maneira, ele objetiva em um plano menor o horizonte da significação global do enredo, das ações das personagens, da caracterização peculiar dessas, advertindo-nos (leitores/telespectadores) da possibilidade de “perceber” as implicitudes presentes na ficção, e, por conseguinte, sabê-las alegóricas.

A explosão de Dona Redonda funciona como um pretexto do prefeito de Bole-Bole para conseguir dinheiro do governo (ao declarar estado de calamidade), sendo que esse dinheiro seria usado, na verdade, para a campanha dos tradicionalistas na manutenção do nome da cidade. Alegoricamente, o autor trata de uma característica da política partidária brasileira: o desvio de recursos em prol de interesses pessoais.

As formigas que saem das narinas da personagem Zico Rosado, consequência do enervamento do mesmo, podem ser interpretadas como a “consciência” da manutenção do coronelismo específico de seus antepassados na consonância com suas atitudes tradicionais de conservação do poder e do respeito a que população de Bole-Bole está submissa e submetida. Corroborando a essa interpretação, a avaliação de que o coronel Zico Rosado é do grupo dos tradicionalistas que exigem que os mecanismos de poder do passado permaneçam em voga. O par de asas de João Gibão (existência que antes de ser confirmado por toda a população da cidade, é anunciado por sua sogra após uma discussão) atrai jornalistas do mundo todo e provoca a chegada de um agente do governo, o qual intima João Gibão a um interrogatório para colaborar com a verdade. Uma das falas do agente do governo, durante o interrogatório pode definir um sentido alegórico para o par de asas de João Gibão: “O senhor sabia que ter asas era muito perigoso. Porque não é normal. Não é comum, não está dentro das normas, foge ao padrão estabelecido. Um homem, como nós entendemos que deve ser um homem respeitável, um exemplo de cidadão, não tem asas”.⁵

Acredita-se, então, que o par de asas de João Gibão tem por significação “a diferença de pensamento”, e o seu voo no último capítulo da telenovela pode representar alegoricamente a liberdade que o povo de Bole-Bole conquistou ao conseguir em plebiscito a troca do nome da cidade para Saramandaia.

5 Disponível em: < <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-224254,00.html>>. Acesso em: 22 jun 2012.

Levando-se em consideração o momento histórico do Brasil no período de exibição da telenovela *Saramandaia* (1976) e a afirmativa de que “as formações discursivas são uma réplica das estruturas da sociedade.” (REIS, 1992) pode-se atribuir à fala do agente do governo no interrogatório de João Gibão o método de censura e de repressão instaurado a partir do AI-5⁶ aplicado na ditadura militar brasileira quando os sujeitos sociais não iam ao encontro dos ideais militares.

Na oposição de forças entre os tradicionalistas e os mudancistas de Bole-Bole, observa-se uma cadeia hierárquica de dominação do poder (os coronéis e a manutenção do nome da cidade), podendo atuar como representação para os presidentes militares do momento histórico em questão, em confronto com os indivíduos que são diferentes do padrão (os mudancistas como João Gibão e a troca do nome da cidade), podendo representar os que buscam a liberdade, ou seja, “os movimentos” contra a ditadura militar e seu modo de governo, o qual impedia manifestações populares de caráter contestador aos valores sociais, políticos e democráticos vigentes.

O voo de João Gibão pode, justamente, representar a conquista, ou a restauração da liberdade do povo, uma vez que a população da cidade consegue trocar o nome da mesma para Saramandaia, como era a vontade da maioria. Alegoria para o início de certo abrandamento da política ditatorial do Brasil, quando em 1978, o presidente Ernesto Geisel extingue o AI-5.

6 “Baixado em 13 de dezembro de 1968, assinado pelo general-presidente Arthur da Costa e Silva, o AI-5 fazia parte de uma estratégia da chamada “linha dura” do regime militar que se encontrava descontente com os rumos da política brasileira. Composto por 12 artigos que instauraram um regime de exceção ainda mais violento do que aquele que estava em vigor, o ato conferiu poderes excepcionais ao Executivo e praticamente eliminou todas as liberdades individuais e institucionais ainda existentes no país. Foi revogado apenas em 1978, pelo general-presidente Ernesto Geisel, na retomada do processo democrático”. (*AI-5: o golpe dentro do golpe*. Disponível em: < <http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/media/7%20-%20ai5%20o%20golpe%20dentro%20do%20golpe.pdf>>. Acesso em: 22 jun 2012.

Do particular para o geral, o autor da telenovela *Saramandaia* (Dias Gomes) utiliza da alegoria como elemento fantástico, na qual o particular serve como instância, ou como exemplo do geral, tornando a sua telenovela um discurso da memória na constituição de um objeto perdido a ser lembrado, ou seja, mesmo que no período de exibição da telenovela as alegorias intencionadas pelo autor não tivessem significação histórico-contextual para os leitores/telespectadores reais, a alegoria como uma memória datada e a sua incorporação tardia é motivo de significação figurada para o período da ditadura militar brasileira e é fonte para uma memória postulada. Em razão do conteúdo da telenovela em questão ser classificado alegoricamente como representação e como questionamento da ditadura militar brasileira no tocante ao plano da estética por meio do uso do Realismo fantástico, acredita-se que a censura institucionalizada pelo regime ditatorial supracitado atuou na criação artística do Brasil no que diz respeito à utilização, em grande escala, da linguagem figurada (conotação) como uma ferramenta de circulação de notícias e de informações acerca do momento histórico dos “anos de chumbo” e dos seus desdobramentos, uma vez que o controle e que a repressão postos sobre a linguagem literal (denotação) originaram um dispositivo de significação polissêmica de textualidades⁷, o qual permitia, na maioria das vezes, a impossibilidade de interpretação por parte dos órgãos do governo responsáveis por comissões de análise de manifestações artísticas, como, por exemplo, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP).⁸

7 “As palavras são elos numa cadeia de ideias e intenções, interligadas umas às outras por íntimas relações de sentido. Por mais variados que sejam, os sentidos das palavras situam-se em dois níveis ou planos: o da denotação e o da conotação. [...] A denotação é aquela parte do significado de uma palavra que corresponde a semas específicos e genéricos, aos traços semânticos mais constantes e estáveis, ao passo que a conotação é aquela parte do significado constituída pelos semas virtuais, só atualizados em determinado contexto. [...] A denotação é o elemento estável da significação de uma palavra, ao passo que a conotação é constituída pelos elementos subjetivos. [...] Quando uma palavra é tomada no seu sentido usual, isto é, não figurado, no sentido “primeiro” que dela nos dão os dicionários, ela significa a mesma coisa para mim e para você. [...] Se, entretanto, a significação de uma palavra não é a mesma para mim e para você, leitor, mas, sobretudo, sugere, ou evoca, por associação, ideias de ordem abstrata, então se diz que seu sentido é conotativo (figurado). [...] A polissemia é uma pluralidade semântica que polariza os sentidos, de tal modo que se constrói uma imprecisão na linguagem, ou seja, ela é fruto de um sentido intencional de traduzir ideias de modo denotativo e conotativo ao mesmo tempo, como intuito de confundir o leitor entre a apreensão da ideia não figurada e da ideia figurada” (GARCIA, 1988, p. 161-162-166).

8 “A Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) formalizou-se oficialmente no ano de 1972, estando subordinada ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça. A Divisão de Censura e Diversões Públicas exercia uma atividade oficial, com funcionários de carreira, regulamentada por uma vasta legislação que definia o que os brasileiros poderiam ouvir, ver e expressar. Com o golpe de 1964, a Divisão de Censura, que já praticava a censura contra o rádio, o cinema e a televisão, cuidando da moral e dos bons costumes da sociedade brasileira, assumiu uma segunda função, agora voltada para o controle político, centrando sua atenção para censurar ou proibir filmes políticos, músicas e peças teatrais contestadoras da ditadura instalada. O órgão de censura federal participava ativamente da ação repressiva do regime militar. Sendo caracterizada como órgão de controle social e incorporada na rede de segurança e informação do Estado, buscava cumprir seu papel na

O valor documental dessas expressões artísticas (como a telenovela *Saramandaia*) é de inegável valor quanto às necessidades específicas de “pronunciamento” do momento histórico brasileiro, entretanto o maior valor que se pode extrair dessas criações é o tratamento com a linguagem (o texto esteticamente utilizado com inovações).

Identidade nacional: o pavão misterioso do Brasil

A telenovela, enquanto produto televisivo, tem grande penetração nos lares brasileiros e apresenta ao público um repertório comum – através do qual as pessoas se identificam com suas histórias, independentemente de classe social, cor, preferência política ou religiosa. Essa relação difunde o que Lopes (2003) chama de comunidade nacional imaginada, a qual a televisão capta, expressa e atualiza. Para ela, a televisão, principalmente por meio das telenovelas, expressa e alimenta as angústias e ambivalências que caracterizam as mudanças sociais e econômicas e que têm relação direta com o desenvolvimento da nação – e de seu povo (PUHL, 2011).

A telenovela *Saramandaia*, de Dias Gomes, pode ser caracterizada como um discurso de reconstrução, ou de representação do que chamamos de “realidade”⁹, ou melhor, do momento histórico-social do Brasil no período de exibição da já mencionada telenovela, justamente por manter uma relação de identificação do enredo dela com a situação empírica da sociedade brasileira no ano de 1976. Segundo Bhabha (2003), o discurso de formação de um imaginário nacional depende da: “[...] identificação cultural e de interpelação discursiva que funcionam em nome “do povo” ou “da nação” e os tornem sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias”. Diante de tal afirmação, conclui-se que a representação de histórias individuais na telenovela *Saramandaia*, ao focar abusos de poder e falta de liberdade de modo alegórico, pode estar ligada à ditadura militar brasileira, no sentido de contar a realidade coletiva da nação brasileira naquele período histórico.

articulação interna da máquina repressiva, auxiliando, informando e colaborando. A DCDP era um órgão extremamente dependente dentro da máquina pública. Subordinada ao ministro da Justiça e ao Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal, a DCDP tinha reduzida capacidade de decisão. Seu papel primordial era fornecer “laudos técnicos” – pareceres – a fim de confirmar ou não o conteúdo proibitivo de um determinado material, mas não se responsabilizava por repressão fora da esfera” (BRASIL, 2016).

9 Utilizamos o conceito de realidade proposto por Lacan, em sua tripartição: real, imaginário e simbólico. (LACAN, Jacques. *O estágio do espelho como formador das funções do eu* (1949). In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998).

Cria-se na telenovela uma “comunidade imaginada” capaz de duplicar-se no sentido de representar a comunidade real (povo, nação brasileira) da época da ditadura militar brasileira, dando, além de existência a esse “povo” contestador e esperançoso por modificações na democracia, um espaço de enunciação do discurso desse mesmo “povo” por meio da voz enunciativa de João Gibão, por exemplo.

O individual presente na ficção da telenovela *Saramandaia* “fala” pelo grupo (a maior parte do povo brasileiro), permitindo a reconstrução e a resignificação do conceito de identidade nacional. É com o peculiar e com o cotidiano das ações de certas personagens e do enredo de *Saramandaia* que se pode compreender o universal e/ou o totalizante dos acontecimentos da “realidade” histórica do período militar-ditatorial do Brasil.

Ao ficcionalizar a nação, Dias Gomes alimenta o imaginário nacional de identificação da ficção com a “realidade” histórica e social do país ao fazer emergir através da telenovela em um espaço marcadamente individual (cidade, enredo, personagens fictícios) os anseios da maioria da população brasileira que experienciou a época da ditadura militar.

A leitura da Literatura contém particularidades amparadas pelo discurso literário (escrita), entretanto essas particularidades de escrita podem ser apenas a matéria-prima esteticamente organizada em livros, ofertada a outros discursos ficcionais, como, por exemplo, o discurso ficcional e midiático das telenovelas, funcionando como descentramento da arte elitizada porque mantedora do poder que a escrita tem e dando acesso à massa não intelectualizada ao conhecimento discursivo do literário.

Em *Saramandaia*, o autor, através da coordenação e da contaminação do discurso literário, mais precisamente ao utilizar elementos da estética do Realismo fantástico, veicula-o no discurso midiático, dando acesso às massas de ler “Literatura” através de uma telenovela. O autor, ao fazer esses dois discursos interagirem, acaba por colocar em jogo por meio do enredo, das ações e das personagens o povo da história legitimada (a não ficcional) como uma forma de enunciação do momento histórico (ditadura militar) no Brasil e de maneira performática trata da nação e da identidade nacional como um “denominador simbólico” (BHABHA, 2003), ou seja, a nação brasileira é simbolizada pela e na ficção (como se Bole-Bole fosse um microcosmo do Brasil e a trama de *Saramandaia* fosse o “estar” do país no período da ditadura militar).

Segundo Figueiredo (2005): “essa mescla entre ficção, história e biografia, atualizada pela teledramaturgia, aparece como uma revisão do nacional”. Revisão essa que parte do discurso literário, como, por exemplo, do uso da estética do Realismo fantástico por Dias Gomes, transmutando-se em discurso midiático (telenovela) para dar acessibilidade das massas não intelectualizadas (sem, ou com pouca alfabetização), ou das massas não letradas (letramento como sujeitos passíveis de uma compreensão maior dos sentidos pressupostos de diversas textualidades) na tentativa de documentação e de reflexão acerca do momento histórico brasileiro (ditadura militar).

Formigas que adentram a mente: a formação de leitores

O discurso midiático das telenovelas possibilita um nível de fabulação aos telespectadores, afinal, tal discurso “conversa” com o discurso literário ao estruturar-se narrativamente semelhante com esse, através de categorias da Teoria da Literatura¹⁰, tais como enredo, personagens, espaço, tempo, etc. Uma narrativa é composta por elementos-chave, tais como, enredo, personagens, espaço, tempo e narrador. O enredo é entendido como a trama central que é desenvolvida pela ação das personagens, as quais tramitam o trânsito dos acontecimentos de uma história. O espaço e o tempo são determinantes para o alocamento dos aspectos atitudinais das personagens em uma presentificação do contexto em que se realizam os acontecimentos narrativos. Já o narrador pode ser entendido como um princípio de interiorização e de exteriorização do que vai sendo apresentado ao longo de uma narrativa, ou seja, o narrador, por meio das suas potencialidades de descrição, aponta e desenvolve todos os demais elementos narrativos, uma vez que ele tem um ponto de vista sobre o enredo, as personagens, o espaço, o tempo e sobre si mesmo.

10 Utiliza-se, mesmo que primariamente, a teorização de Wellek e Warren (2003) sobre Teoria da Literatura, no sentido de sistematizar a Literatura por meio da fenomenologia dos seus estratos composicionais, ou seja, seus tipos de organização e de estrutura, especificamente literários, que funcionam de maneiras particulares, mas interrelacionalmente. A obra inaugural da Teoria da Literatura, *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*, de 1949, de Wellek e Warren, propunha distanciar-se da Poética, da História da Literatura, da Crítica Literária, da Ciência da Literatura, da Retórica e da Estética, sobretudo, pela questão dessas estarem atreladas às teorias clássicas prescritivas (gêneros literários estanques).

Existem diversas tipologias, nascidas de uma variada gama de formalismos que enunciam critérios e classificações analógicas de vida e de Literatura. Dão à personagem o efeito de pessoa, tendo em conta a referencialidade com o mundo real. Atualmente, vê-se em muitas telenovelas, uma voz narrativa (o narrador) enunciando cenas dos capítulos, como, por exemplo, a telenovela global *Aquele beijo*, escrita por Miguel Falabella e exibida em 2011, em que havia a presença de um narrador onisciente, o qual revelava ao público os pensamentos das personagens.

Tratando-se o discurso midiático da telenovela *Saramandaia* como fabulação (porque ficcional, verossímil e de posse de narratividade), mas também por apresentar, ao público, elementos do Realismo fantástico da Literatura (escrita) transmutados para a televisão, afirma-se que, sim, lê-se “Literatura” através de telenovelas.

Nesse aspecto, Dias Gomes atua como um intelectual que leva às massas (telespectadores) o discurso literário, que enquanto escrita funciona como um claro dispositivo de poder e de distinção. Ao inserir o discurso literário, ou o imaginário da Literatura em suas telenovelas, o autor dá a oportunidade à população não, ou pouco alfabetizada e não, ou pouco letrada de conhecer a arte erudita (representada pela escrita). Dessa forma, pode-se entender a indústria cultural e o seu produto, a cultura de massa (a telenovela, especificamente como *corpus* desse trabalho) não como uma ameaça à cultura erudita, ou ao discurso literário (a Literatura, a escrita), mas sim como uma estratégia de formação de leitores de Literatura (escrita).

O leitor de Literatura existe desde antes de sua entrada na escola, porque além de sempre estar exposto à Literatura oral, tem contato com o mundo da escrita através do imaginário da Literatura (escrita, erudita, intelectual) em telenovelas: “Lembramos que o hábito de leitura se forma “antes” mesmo do saber ler-é ouvindo histórias que se “treina” a relação com o mundo.” (LOIS, 2010). Atreve-se a afirmar que o hábito de leitura se forma também assistindo telenovelas, envolvendo-se com a fabulação de suas tramas narrativas.

Explodindo Dona redonda: considerações finais

Na temporalidade desse discurso, tentou-se desterritorializar a Literatura no sentido de concebê-la aquém do suporte livro, posto que sua existência imagética está no mundo e pelo mundo sob a luz de gêneros do discurso que extrapolam os limites canônicos dessa arte, como, por exemplo, as telenovelas. A junção arte e sociedade não pode se lidar sob aparelhos hegemônicos, na medida em que há uma indissociabilidade entre produção humana de enunciados na linguagem cotidiana e forças motrizes de elementos de fabulação e de recursos linguísticos da arte.

A essa relação de interdependência, Roman Jakobson chama de linguagem poética. O teórico em questão verifica que o sistema da língua artística está corporificada na cotidianidade dos discursos socioculturais e que, portanto, a realização da função poética da língua está compreendida na própria estrutura histórica, social e cultural. Todo sujeito falante de uma língua utiliza procedimentos estilísticos em sua fala e em sua escrita habitual, das mais simples às mais complexas. A língua sem experiência sociocultural é inconcebível para Jakobson e ele dá um exemplo dessa intersecção e dessa dependência quando afirma que dado falante seleciona um vocábulo de menor extensão por primeiro para depois selecionar um vocábulo de maior extensão, dentro de uma estrutura frástica: “Joana e Margarida mostrou-se o princípio poético da gradação silábica, o mesmo princípio que nas cadências das epopeias populares sérvias foi elevado à categoria de lei compulsória.” (JAKOBSON, 2007, p. 129).

O teórico em questão estabelece o critério linguístico empírico da função poética é a característica indispensável e inerente a toda obra poética a partir de dois arranjos do comportamento verbal, repousando na equiparação do eixo da seleção (baseado na equivalência) sobre o da combinação (baseado na contiguidade). Estabelece-se que essa equiparação dos eixos de seleção e de combinação não se restringe a uma abstração do sistema, senão por uma determinação da estrutura em seus aspectos de funcionamento da língua. Dessa maneira, experiências históricas e socioculturais e construções de imaginários são organizadas gramaticalmente de modos diferentes, pois estão subordinadas não somente ao sistema da língua, mas à formação de um inconsciente coletivo. Dessa maneira, a fabulação na Literatura e em telenovelas revela que “a ordem dos constituintes e cláusulas dentro das sentenças e destas dentro do texto pode ser manipulada para revelar isomorfismos com a ordem da experiência do, ou das coisas no mundo.” (ENKVIST, 1981, p. 77, tradução minha) e, assim, há uma interação e uma interdependência direta entre Literatura e sociedade, revelando que a arte literária, por ter a língua como material básico, está condicionada pela

estrutura sociológica coletiva que se projeta na estrutura da língua (a ditadura militar como estrutura sociológica em seus ditames de produção artístico-cultural sob a premência da linguagem figurada).

Em suma, intentou-se defender que a estrutura e que o capital imagético e/ou fabulativo da Literatura está presente nas telenovelas e pode ser o primeiro contato dos sujeitos falantes com a arte literária, bem como pode ser um instrumento, ou um procedimento de ensino literário em contexto de Educação Básica. Como fechamento desse artigo, destacam-se os desvios necessários para nossa atuação como seres letrados e como educadores linguoliterários, sob a “voz” de Foucault:

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. [...] O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso. (FOUCAULT, 1988).

Acredita-se que não exista linguagem desprovida de imaginário e, como tal, a fabulação cotidiana (em telenovelas, por exemplo), pode referenciar-se a outros signos ditos mais complexos de fabulação (a Literatura, por exemplo). Destarte, ensinar Literatura por meio da fabulação cotidiana, no caso, por meio de telenovelas, é tornar o professor linguoliterário de Educação Básica um mediador entre o conhecimento real e o conhecimento potencial dos educandos (ZDP vygotskyana)¹¹ por meio do trabalho engajado e interdependente entre tradição literária e leituras do acervo sociocultural dos alunos. Para implementar esse tipo de ensino de Literatura na Educação Básica, o qual privilegia o aluno como sujeito leitor ativo no processo de ensino-aprendizagem, é necessário selecionar textualidades que mantenham contato direto com os universos de interesses deles, convergindo para um exercício de apropriação individual e coletivo da tradição literária por meio de relações com fenômenos, objetos, artefatos comunicativos e interculturais da fabulação sociocultural. Esse trabalho exige do educador uma consciência do seu papel social como formador humano e não apenas como formador pedagógico e, portanto, exige que ele “dispa-se” de uma imagem intelectualizada do detentor do conhecimento e, por consequência, valide as experiências fabulativas dos seus alunos a ponto de co-construir o conhecimento junto deles.

Referências

AVELAR, Idelber. Introdução: alegoria e pós- ditadura. In: *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BHABHA, Homi. Disseminação. O tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BRASIL. Ministério da Justiça. Arquivo Nacional Dibrarq. (2016). Disponível em:< <http://dibrarq.arquivonacional.gov.br/index.php/divisao-de-censura-de-diversoes-publicas-dcdp>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

11 “A distância entre o nível de desenvolvimento real, que se costuma determinar através da solução independente de problemas, e o nível de desenvolvimento potencial, determinado através da solução de problemas sob a orientação de um adulto ou em colaboração com companheiros mais capazes” (VYGOTSKY, 1993, p. 97).

- ENKVIST, Nils Erik. *Experiential iconism in text strategy*. Text 1, n. 1, p. 77-111, 1981.
- FIGUEIREDO, Ana Maria Camargo. *Literatura na televisão: história, memória e biografia*. Disponível em: www.revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewFile/5137/4760. Acesso em 23 de junho de 2012.
- FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder (com G. Deleuze). In: *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 7 ed. Rio de Janeiro: Graal Editora, 1988.
- GARCIA, OTHON Maria. *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas, 1988.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- LOIS, Lena. *Teoria e prática da formação do leitor: leitura e literatura na sala de aula*. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- PUHL, Paula Regina. *Televisão e literatura: a transcodificação do conteúdo no caso Agosto*. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/.../R0890-2.pdf>, acesso em 23 de junho de 2012.
- REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (Org). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo de literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SOUZA, Eneida Maria de. Os livros de cabeceira da crítica. In: _____. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VYGOTSKY, Lev Semenovitch. *Pensamiento y Lenguaje: conferencias sobre Psicología*. In: L. S. Vygotsky. *Obras Escogidas II*. Madrid: Visor Distribuciones, 1993.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- XAVIER, Nilson. *Almanaque da telenovela brasileira*. São Paulo: Panda Books, 2007.
- ZILBERMAN, Regina. *A leitura e o ensino da literatura*. São Paulo: Contexto, 1991.

Imaginarium of literature, the "beloved" migrant

Abstract: This paper aims to investigate the elements of the Fantastic Realism in Brazilian soap operas, more precisely, in the soap opera *Saramandaia*, of Dias Gomes, in order to provide evidence that the literary devices used by the author in transposition to another diffuser vehicle (television), allegorically by the permeate moment "real" history of Brazil at the time. Furthermore, we discuss about telenovelas as initial forming of literature readers, listing relational aspects between mass media and literary canon. The dissemination of literature through the dispossession of its material object par excellence (the book). You can discuss the ways in which we access and appropriated the arts, in the sense that this movement of acquisition is not as cast, rectilinear, or cartesian since the mass culture study shows that the system built by the *mass media* is also a particular way of subjects deflagration active actions oblique possession of the said classical arts. So in short, the whole classification and/or conceptualization of what art takes its scope the operationalization of culture, which in itself already has an idea of fit between what "good and bad", "right and wrong" in harvest nothing neutral absolutist conceptions of cultural industry, and puts it in the pluralization of their non-fixed identities. For this reason, we deal with cultures and not culture, since art is not hardened in the impotence of adjustments, but projects a mechanical production and reproduction of elements of the arts, logo, elements of cultures.

Keywords: Fantastic Realism. Theory of Literature. Soap operas. Formation of readers. Mass culture.

Recebido em: 31 de março de 2016.

Aprovado em: 26 de junho de 2016.