

---

## Saramandaia: alegorias político-culturais brasileiras, na década de 70

Dilma Beatriz Rocha Juliano<sup>1</sup>

**Resumo:** Nas sociedades do espetáculo a forma simulacral das imagens pode, por um lado, tomar o lugar das coisas e o da ação dos homens sobre o mundo e, por outro lado, fazendo-se nova forma de experiência. Propõe-se, neste texto, extrair das imagens de *Saramandaia* (DIAS GOMES,1976) as formas políticas da cultura brasileira, da década de 70, pela via da “sobrevivência das imagens” em sua potencialidade na reconstrução histórica. Para isso, duas serão as personagens abordadas, como imagens, para argumentar a leitura do contexto histórico brasileiro: o *Coronel Rosado* e *Gibão*. O primeiro é dono de engenho de cana-de-açúcar, tem um formigueiro no nariz; formigas carregadeiras, representantes da acumulação, que saem do corpo sempre que o coronel se vê contrariado. O segundo tem asas que, como alegorias do desejo de liberdade, precisam ficar escondidas pelas roupas e só podem ser usadas à noite, na hora destinada ao sono/sonho da humanidade, na hora sem testemunha. A telenovela desdobra-se em planos de imagens capazes de ligar momentos de olhar a tela à memória coletiva de uma história brasileira recente, tanto naquilo que está representado no corpo das personagens, quanto na organização ficcional que os fazem ‘cidadãos’ de uma mesma ‘comunidade real’, um Brasil.

**Palavras-chave:** *Saramandaia*; Telenovela; Cultura Brasileira; Realismo.

**Abstract:** In the societies of the spectacle, the simulacrum shape of the images can, on one hand, build itself by standing for things and men’s actions on the world; and, on the other hand, become a new form of experience. In this text, we intend to extract the political features of the Brazilian culture in the 1970s from the images of the soap opera *Saramandaia* (DIAS GOMES, 1976), observing the “survival of the images” in their potentiality within the historical construction. For that, the images of two of the characters will be studied for a view of the Brazilian historical context: *Coronel Rosado* and *Gibão*. The first character, *Coronel Rosado*, is the owner of a sugar mill whose nostrils are an anthill colonized by workers. The ants represent the accumulation, which get out of *Rosaldo*’s body when he feels annoyed. The second character, *Gibão*, has wings that, as allegories of the desire for freedom, need to be hidden under the clothes and can only be used at night, time when the Humanity sleeps/dreams, that is, a witness-free time. The soap opera unfolds

---

<sup>1</sup> Professora do PPG em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina UNISUL-SC. E-mail: dilma.juliano@unisul.br

---

plans of images linking moments of screen-gazing to the collective memory of a recent Brazilian history, both in what the characters' bodies represent; and in the fictional organization that makes them 'citizens' of a same 'actual community', Brazil.

**Keywords:** *Saramandaia*; Soap opera; Brazilian Culture; Magic Realism.

Nas sociedades do espetáculo a forma simulacral das imagens pode, por um lado, tomar o lugar das coisas e o da ação dos homens sobre o mundo e, por outro lado, fazendo-se nova forma de experiência. Por este pensamento, as fantasmagorias atualizadas na expressão “tecnoestéticas”<sup>2</sup> (BUCK-MORSS, 1996) desprendem-se de seus usos no século XIX – técnica produtora de imagens pelas lanternas mágicas ou designação do “mundo das mercadorias” – e ao invés de fecharem a discussão na hegemonia técnico-econômica da crítica desalentada, abrem-se para a leitura de produções culturais mediadas pela técnica, na medida da potência do objeto, ou da ação sobre eles.

No livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, a metáfora da luz intermitente emitida pelos insetos permite avançar na leitura das imagens contemporâneas sem o desalento característico das críticas às sociedades do espetáculo. Didi-Huberman (2011: 58) lança a provocação (alegando buscar compreender o “desespero político de Pasolini, em 1975”):

teriam as criaturas humanas de nossas sociedades contemporâneas, como os vaga-lumes, sido vencidas, aniquiladas, alfinetadas ou dessecadas sob a luz artificial dos projetores, sob o olho pan-óptico das câmeras de vigilância, sob a agitação mortífera das telas de televisão?

Questão a qual ele mesmo responde: “Pois não foram os vaga-lumes que foram destruídos, mas algo central no desejo de ver – no desejo geral, logo, na esperança política – de Pasolini” (Idem: 59).

---

<sup>2</sup> Nas palavras de Susan Buck-Morss (1996: 27), “Fantasmagorias são tecnoestéticas. As percepções que oferecem são ‘reais’ o quanto baste – o seu impacto sobre os sentidos e nervos é ainda ‘natural’ de um ponto de vista neurofísico. Mas a sua função social é em cada caso compensatória. (...) Tem o efeito de anestésicar o organismo, não por entorpecimento, mas pela inundação dos sentidos”.

---

Propõe-se, então, nessa reflexão, extrair das imagens da telenovela *Saramandaia* (DIAS GOMES, 1976) as formas políticas da cultura brasileira, da década de 70, pela via da “sobrevivência das imagens” em sua potencialidade na reconstrução histórica. Pois, ainda com Didi-Huberman (2011: 61):

Se a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente.

É com *Saramandaia* que Dias Gomes assume o chamado “*realismo maravilhoso*” (CHIAMPI, 1980) como possibilidade de representação do Brasil, driblando a censura dos militares. Essa estratégia dificultava o veto das instituições de censura, pois o uso<sup>3</sup> de alegorias foge à relação realista de referência direta com a qual estavam habituados os censores. Em *Saramandaia* as características do risível e a proximidade dos enunciados com a linguagem popular, ‘iletrada’, podem também ter contribuído para que essa telenovela tenha se esquivado da censura, embora muitas alterações tenham sido necessárias para mantê-la no ar<sup>4</sup>.

O maravilhoso, nessa telenovela, extrapola a verossimilhança dos personagens e, pelo alegórico<sup>5</sup>, liga-se ao contexto brasileiro. Isto pode ser visto

---

<sup>3</sup> Em algumas páginas do roteiro, acessadas através de microfilme, no Centro de Documentação da Rede Globo de Televisão, se vê frases rasuradas, tornadas ilegíveis, e com carimbo da censura. Na capa do Cap. 1 encontra-se a recomendação: “À ATENÇÃO DOS SRS. DIRETORES, PRODUTORES E ATORES. OS CORTES ASSINALADOS NESTE “SCRIPT”, PELA DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS DO D.P.F., DEVEM SER RIGOROSAMENTE OBEDECIDOS” (grifos do original).

<sup>4</sup> A denominação “realismo maravilhoso” apoia-se na definição da Prof<sup>a</sup>. Irlemar Chiampi (1980: 89), que aponta as narrativas do “realismo maravilhoso” como “[...] elaborações discursivas que visam desconstruir as oposições afiançadas pela tradição narrativa (fantástica e realista). Em ambas elaborações patenteia-se o projeto do realismo maravilhoso de abolir as polaridades convencionais (narrador/narratário, razão/sem razão, respectivamente), de modo a configurar uma imagem do mundo livre de contradições e antagonismos”.

<sup>5</sup> Sérgio Paulo Rouanet, na apresentação da edição brasileira do livro de Benjamim (1984: 37) *Origem do Drama Barroco Alemão*, retoma a etimologia da palavra alegoria para indicar sua importância para a análise benjaminiana do barroco. Diz Rouanet:

---

tanto nas referências da narrativa ao modo como o povo luta contra os desmandos políticos e econômicos das oligarquias latifundiárias quanto na linguagem popular, que ao se impor como forma alegórica mostra a força da palavra submetida a uma cultura ‘oficial’, produzida e legitimada pela elite letrada do país.

Em *Saramandaia* o corpo aparece oscilando entre uma exposição de superfície e uma profundidade atingida pelo poder metafórico das imagens. Corpos individuais que, em sua aparência fantástica, arriscam des-cobrir o corpo coletivo reprimido pelas experiências com os regimes ditatoriais. Ou seja, é uma telenovela onde as imagens mantêm a percepção da luz e da sombra, e fazem do riso a superfície do choro que está oculto.

Dias Gomes explora seus personagens como portadores, unitários, de conteúdos sociais em si mesmos; personagens que, por vezes, independem do entrelaçamento ficcional que os une, na trama da telenovela, para se vincularem como representações individuais ao momento coletivo (político-cultural) brasileiro. A telenovela desdobra-se em planos de imagens capazes de ligar momentos de olhar a tela à memória coletiva de uma história brasileira recente, tanto naquilo que está representado no corpo dos personagens, quanto na organização ficcional que os fazem ‘cidadãos’ de uma mesma ‘comunidade real’, um Brasil. O realismo maravilhoso, como narrativa que remete ao corpo, pode eliminar o distanciamento – telespectador/imagem – inserindo o telespectador, pelas manifestações hiperbólicas do corpo, na experiência das sensações.

Duas serão as personagens de *Saramandaia* abordadas, como imagens, para argumentar a leitura do contexto histórico brasileiro: o *Coronel Rosado* e *Gibão*.

---

“Etimologicamente, alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra”. A imagem alegórica, assim, exige o desdobramento. Ela se mostra como uma ideia que requer a nomeação dos significados que a constrói. Na alegoria está latente um tempo passado-futuro de construção que é, justamente, a potência das imagens que nos interessa neste texto.

---

### **Coronel, coronelismo: mantendo a “majestade”.**

*Bole-Bole* é o nome da cidade que, *sob judicie* popular, está ameaçado de substituição por *Saramandaia*, questão que divide a população entre os partidários da tradição e os da modernização. A população vive um impasse entre conservadores – os tradicionalistas representados pelo poder da força dos coronéis –, e os jovens – os insatisfeitos com os desmandos da força bruta. Estes últimos são caracterizados como democratas em luta pela renovação, pelas mudanças e pela modernização da cidade.

*Coronel Rosado* (interpretado pelo ator Castro Gonzaga) é defensor da manutenção ‘do nome’ da cidade, revelando seu interesse na conservação daquilo que ele chama de tradição, ou seja, resguardando a posição de dominação que a propriedade lhe conferia. Dessa maneira, o personagem representa uma estrutura secular marcada pelo poder de força característico do coronelismo histórico nacional.

São milhares os mortos que ficaram pelos caminhos da história patrimonialista brasileira, eliminados pela reação que foram capazes de expressar, ou pela potencialidade de resposta contida na posição de dominados. Diferente do entulho deixado pelo progresso e da montanha de corpos empilhados pelas forças repressoras aliadas ao poder dominante, em *Saramandaia* um morto apenas é suficiente para exemplificar a violência potencial daqueles que pretendem ‘desestabilizar’ o poder dominante – no caso, a morte do *Sr. Cazuzo* (interpretado pelo ator Rafael de Carvalho). O fraco fica forte quando faz tombar um corpo representativo da ordem e do progresso da história oficial. Isto fica evidenciado na fala do personagem:

---

Rosado: Marcamos de propósito [o plebiscito para escolha do nome]. Queremos que o enterro passe na mesma hora pro povo saber que um dos nossos já foi vítima dessa canalha mundancista que quer mudar tudo, destruir tudo que construímos durante séculos <sup>6</sup> (Cap.1: 2)<sup>7</sup>.

O enterro de um ‘correligionário’ aparece como importante alegoria, que retoma o passado numa possibilidade dialética de contar a história. Na concepção de potencial revolucionário da memória, Susan Buck-Morss (2002: 128) comenta a citação de Walter Benjamin a respeito do quadro *Angelus Novus*:

Uma construção da história que olha para trás, em lugar de olhar para a frente, para a destruição da natureza material como ela de fato aconteceu, estabelece contraste dialético com o mito futurista do progresso histórico (o que pode ser sustentado com o esquecimento do que acontece) (grifo da autora).

Nessa cena de *Saramandaia*, tanto a regra quanto a exceção mostram seu relativismo na história social brasileira. Ou seja, aquilo que fora a prática do poder, o fazer tombar corpos perturbadores da “ordem”, na exceção deve ser exemplar para confirmar a regra das hierarquias políticas. No desdobramento, foi a própria censura, vivida nos regimes militares, que de exceção passara a regra, numa história de autoritarismos políticos. Walter Benjamin (1991: 157), na VIII *Tese sobre Filosofia da História*, assinala:

---

<sup>6</sup> A morte do Sr. *Cazuza*, também defensor da tradição de *Bole-Bole*, é descrita pelo *Prefeito Luna*: “Me disseram que ele começou a discutir e foi se exaltando, se exaltando, e ficando vermelho, avermelhando, até que uma hora o coração subiu pela garganta e apareceu dentro da boca, todo mundo viu! Ele de boca aberta, engasgado. O coração cheio de sangue se batendo, querendo sair. Diz que foi um valha-me Deus – Nossa Senhora... Quando ele conseguiu engulir [sic] o coração de novo deve ter engulido [sic] errado... caiu falecido!” (Cap.1: 4). Importante, ainda, lembrar que o “primeiro mártir de nossa causa” que morrera de “indignação cardíaca”, nas palavras do personagem do *Coronel Rosado*, ressuscita ao final do primeiro capítulo, ao ter o caixão atropelado pelos “mudancistas”.

<sup>7</sup> Todas as citações referentes ao texto dessa telenovela são retirados do roteiro microfilmado, indicando o capítulo e a página onde podem ser lidas. DIAS GOMES. *Saramandaia*. [Rio de Janeiro: s. n], 1976. (Telenovela em 160 capítulos – CEDOC/Rede Globo de Televisão).

---

A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é a regra. Precisamos chegar a um conceito de história que corresponda a isso. Então nos surgirá como tarefa nossa fazer com que surja o verdadeiro estado de exceção; e através disso há de melhorar a nossa posição na luta contra o fascismo.

Dono de engenho de cana-de-açúcar, o *Coronel Rosado* tem um formigueiro no nariz – formigas carregadeiras, representantes da acumulação no reino animal. Formigas que, atraídas pela doçura falsa de seu poder de capitalista, vivem em seu corpo, saindo do nariz sempre em reação a um estado de irritabilidade/contrariedade que ele sofra. Como aparece no diálogo entre o *Coronel Rosado* e o médico – *Dr. Rochinha* (interpretado pelo ator José Augusto Branco):

Rochinha: Como vai o nariz?

Rosado: Melhora, piora... um dia coça mais. Outro dia coça menos... Quando eu vou lá no engenho elas ficam assanhadas, as semvergonhas...

Rochinha: Que semvergonhas?

Rosado: As formigas. Acho que é o açúcar.

Rochinha: É... deve ser.

Rosado: No alambique então... ficam entrando e saindo do nariz...

Rochinha: deve ser por causa daquele cheirinho de mel que sai do caldo da cana, antes da destilação, antes de fazer cachaça [...] (Cap. 3: 27-8).

O desejo de acumulação que tira de fora, da instância social, e reserva dentro, na esfera privada, segue nas costas das formigas que transitam entre os dois mundos. É o lucro da cana que não se espalha, mas retorna para o formigueiro no corpo do dono dos meios de seu refino. É um corpo que carrega a circulação do lucro. No leva-e-traz, dá-lá-toma-cá das formigas, há 400 anos de monocultura açucareira nordestina (berço fundacional colonizador brasileiro!).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> O açúcar de produção nordestina como elemento participante das trocas simbólicas e objeto de transculturação regional e multinacional pode ser lido na produção da professora e crítica cultural Ana Luiza Andrade. Sobre esse tema, ver Andrade (1998) e (2003).

---

Ameaçados pelo braço forte da ditadura militar, os brasileiros assistem à disputa política em *Saramandaia*. Pressionados pela recessão da economia brasileira e acuados pela violência política, na década de 70 do século XX, na condição de telespectadores, podem tomar partido, sentir revolta e repulsa por um poder que ameaça os cidadãos ‘de bem’ da cidade ficcional. Cientes de que apertando o botão e desligando o aparelho retornam às mordanças e às algemas do cotidiano, realizam a experiência moderna pela virtualidade, pela fantasmagoria das imagens<sup>9</sup>.

O *Coronel Rosado* confirma a “lei do mais forte”, característica do autoritarismo político, evidenciando o descaso com as pretensões democráticas no momento em que entram em jogo os interesses econômicos e políticos para manutenção do poder. No capítulo 25 da telenovela, exibido em 31 de maio de 1976, o Tribunal<sup>10</sup> decide pela legitimidade do plebiscito popular favorável à troca do nome da cidade para *Saramandaia*, deixando o *Coronel Rosado* enfurecido com a decisão judicial, e no diálogo com *Carlito* (interpretado pelo ator Milton Moraes), aliado político e secretário da Prefeitura, ele explicita:

Rosado: Precisamos reunir a comissão pró-Bole com urgência!

Carlito: Pra que? Que é que a gente vai poder fazer? Nada. Tá decidido.

Rosado: Isso é que não. Alguma coisa tem que ser feita! Não sou homem de meter o rabo entre as pernas! Se não tiver mais recurso dentro da lei, sempre há de ter fora dela! Eu é que não vou engolir essa... essa Saramandice sem pé-nem-cabeça. (Cap. 25: 2).

A dimensão do lucro financeiro que impulsiona a briga entre os ‘coronéis’ e o ‘povo’ nem sempre aparece com clareza, pelo menos não na justa medida da

---

<sup>9</sup> Jean Baudrillard (1997: 149) fala da armadilha da experiência virtual: “A virtualidade aproxima-se da felicidade somente por eliminar sub-repticiamente a referência às coisas. Dá tudo, mas sutilmente. Ao mesmo tempo, tudo esconde. O sujeito realiza-se perfeitamente aí, mas quando está perfeitamente realizado, torna-se de modo automático, objeto; instala-se o pânico”.

<sup>10</sup> Na voz de um locutor de rádio, alguns habitantes da cidade ouvem a decisão: “Atenção! A primeira câmara cível do Tribunal de Justiça do Estado decidiu cassar a liminar concedida pelo juiz do município de Bole-Bole. Assim sendo, cabe agora à Assembleia Legislativa homologar o resultado do plebiscito que decidiu pela troca do nome de Bole-Bole para Saramandaia.”. (Cap. 24: 17).



---

força política e econômica que contém. O *Coronel Rosado* possui uma destilaria, tendo como um de seus produtos usineiros a cachaça que leva o nome de *Bole-Bole*: perdendo o nome de cidade, a cachaça perde o prestígio e o *Coronel* perde o lucro. A cachaça é considerada “o nosso orgulho e o nosso principal produto de exportação”, nas palavras do consumidor excessivo *Dr. Rochinha* (Cap. 3: 28).

Múltiplo do fio narrativo, expresso nas dicotomias bem/mal e tradição/progresso, a questão da cachaça é uma economia de mercado que se expande de maneira mais silenciosa que o alarde da disputa em primeiro plano. Ou seja, os pequenos produtores de cachaça da região em torno de *Bole-Bole* reúnem-se e registram seu produto com o novo nome de *Saramandaia*. Dessa maneira, alimentados pela disputa, esses produtores operam um redimensionamento das forças dentro do mercado já existente. A novidade e o progresso, por essa forma, alimentam a via paralela do capital como aliados fortes na derrubada da tradição centralizadora dos lucros dos senhores de engenho, queda que, neste caso, poderia ser visto como o último fôlego do nacionalismo representado pela cachaça. Numa relação análoga, podemos afirmar que se trata de uma fase da economia baseada na expansão do capitalismo de mercado, ou seja, é a última disputa entre o nacionalismo econômico e a globalização do capital em território brasileiro, ocorrida no século XX.

Nesse sentido, *Saramandaia* estaria em concordância com a questão levantada por Muniz Sodré (1984) em seu apontamento sobre a semelhança mercadológica dessa telenovela com os demais produtos industriais brasileiros, justamente por evidenciar politicamente o maniqueísmo; agrupando ‘mudancistas’ versus ‘conservadores’, a produção industrial da cultura – telenovela – adere às relações capitalistas de expansão mercadológica, e faz da cultura de massa mercadoria – como a cachaça. Ao mesmo em tempo que espelha um momento crucial para o neoliberalismo nacional firmar suas bases ideológicas de um capitalismo avançado, a telenovela é capaz de trazer todos para o mesmo lado – o do mercado, ora como produtores dependentes do

---

consumo, ora consumidores atrelados aos produtos.<sup>11</sup> A telenovela anuncia, não em primeiro plano, quem vence a concorrência, ao mesmo tempo em que esvazia uma luta política que se travava fora das telas.

### **Gibão: com as asas do herói.**

O personagem se chama *João Evangelista* (interpretado pelo ator Juca de Oliveira), mas é conhecido, na cidade, por *Gibão*, numa referência ao gibão de couro que usa, invariavelmente, para esconder suas asas – o mistério que ronda o personagem. Nos primeiros capítulos, nem os telespectadores sabem o que o personagem oculta; no entanto, revelado o segredo da existência das asas para aqueles que assistem à novela, a dúvida paira sobre o significado delas – estariam do lado do bem ou do mal? *Gibão* é anjo ou demônio?

João, personagem bíblico, assumiu a missão, como apóstolo de Deus, de evangelização dos povos:

Houve um homem enviado de Deus, que se chamava João.

Este veio como testemunha, para dar testemunho da luz, a fim de que todos cressem por meio dele.

Não era ele a luz, mas devia dar testemunho da luz.

A verdadeira luz estava chegando a este mundo

[...] (O SANTO, 1970: 294).

*Gibão*, como João, anuncia o fim das trevas impostas pelo coronelismo e, parece, com as asas, indicar a liberdade vindoura. Era o momento brasileiro de sonhar com a esperança democrática. Numa reportagem, anterior à estreia da telenovela, aparecem reunidas várias opiniões de críticos da programação

---

<sup>11</sup> Uma reportagem da *Revista Visão* relata a estratégia da Rede Globo na utilização da novela para oferecer a marca *Saramandaia* aos produtores brasileiros de cachaça. Diz o texto: “As possibilidades dessa situação foram logo detectadas pelo Departamento de Merchandising da Rede Globo, produtora da novela, cuja função é exatamente comercializar a participação de produtos ou serviços que possam entrar naturalmente nas produções da Rede, sem constranger a liberdade e o desenvolvimento de sua realização” (NOVELA, 1976: 25). Colam-se, assim, os lançamentos da cachaça *Saramandaia* tanto na sociedade ficcional quanto na brasileira.

---

televisiva, entremeadas das falas do autor e do diretor. Analisa, ali, Walter Avancini:

Não há know-how [sic] estrangeiro para nosso realismo fantástico. (...) Há um know-how muito caboclo, a tentativa de utilização de elementos improvisados. Aqui o diretor é também um criador de **efeitos técnicos**. Só que o peso dessa história está recaindo no lugar errado. Por exemplo, há muita gente preocupada com o homem que nasceu com asas. Muito mais importante é o homem ainda pensar em voar, o sonho de extrapolar a realidade afogante e estranguladora assim reavivado. Não me deixo impressionar pela proposta do fantástico (AS SARAMANOVELAS, 1976: 10 - grifos da reportagem).

Mais preocupado com a possibilidade de construção alegórica, marcando o desejo coletivo presente, do que com os efeitos técnicos ou com a classificação de gênero fantástico atribuída pela mídia e pela crítica cultural, é explícita a referência política de *Gibão* e suas asas pelo diretor. São palavras de Cacá Diegues:

Se nossos olhos estiverem desembaraçados, talvez possamos reinventar a luz onde julgávamos que houvesse apenas trevas. As alquimias correm contra o tempo. Agora um ciclo está se fechando, mesmo que, no sistema respiratório das culturas, o movimento de inspiração seja sempre mais longo que o de expiração (GASPARI, 2000: 108).

Essas palavras do cineasta são reproduzidas pelo jornalista e escritor Zuenir Ventura<sup>12</sup> para anunciar o que ele chama de “onda de esperança” do Brasil, na segunda metade da década de 70. Conclui Zuenir Ventura:

Emergindo do vazio e da fossa, sofrida e amadurecida, a cultura brasileira talvez tenha reencontrado, além da vontade, a esperança de que a liberdade tão invocada lhe possa ser, por fim, devolvida. Não como favor concedido, mas como direito adquirido (GASPARI, 2000: 108).

---

<sup>12</sup>Trata-se de uma coletânea de entrevistas, reportagens e ensaios publicados em periódicos de circulação nacional, nas décadas de 70 e 80, como um balanço da cultura brasileira, nesse período, sob a composição de Elio Gaspari (2000), Heloisa Buarque de Hollanda e Zuenir Ventura. A reportagem de onde se extrai a citação tem como título *Como um Direito*, e foi publicada na coletânea reunida sob o título *Da ilusão do poder a uma nova esperança. Generosa e ingênua; a arte até 1964 queria transformar tudo: povo, poder e realidade. Era Onipotente*.

---

Ainda como alegoria da liberdade, as asas precisam ficar ocultas pelas roupas ou pela escuridão da noite; as asas só podem ser usadas à noite, na hora destinada ao sono/sonho da humanidade, a hora sem testemunha. O personagem, então, dividido entre a realidade – a norma – e o maravilhoso – o desejo de voar –, voa na madrugada. Como ‘asas dadas à imaginação’, ele se libera da opressão e goza o céu. Novamente é no corpo que aparece a divisão entre o dentro e o fora, o personagem se mostra sensível, poético e apaixonado, porém não pode deixar-se ver nu.

O personagem pensa e pondera com a mãe, com quem compartilha do segredo, sobre a possibilidade de um procedimento cirúrgico de amputação das asas, o que lhe permitiria declarar-se apaixonado e casar-se<sup>13</sup>. Instala-se o dilema, ou gozar da liberdade garantida pelas asas, ou anular o seu poder, amputando-as. Ou gozo da liberdade ou o prazer do sexo. O sexo aqui é a instância institucionalizada do prazer regrado pelo casamento, o que o deslocaria para dentro da norma, da homogeneidade social. E, conseqüentemente, ao optar pelo sexo abriria mão da possibilidade cristã de ser o anjo anunciador.

Depois de resistir muito à ideia de casamento, pois isso acabaria por revelar seu segredo, *Gibão* aceita casar-se com *Marcina* (interpretada pela atriz Sônia Braga) – a personagem que no excitação sexual ficava com o corpo em chamas. Dissolve-se o dilema de *Gibão*; ele opta pelo sexo sem abrir mão da diferença social que as asas lhe conferem.

*Marcina* descobre, na manhã seguinte ao casamento, que ele tem asas, vê penas no chão do quarto, e tem a confirmação na marca do corpo.

---

<sup>13</sup>Dilema que se assemelha ao do personagem de Murilo Rubião, o Ex-mágico da Taberna Minhota. Vera Lúcia Follain de Figueiredo (1986: 8) resume a ideia da narrativa: “A mágica o ultrapassava, transbordava o seu universo de intenções, explodia indisciplinadamente os limites a que queria se submeter para se tornar um cidadão como outro qualquer”.

---

Marcina olha para Gibão. Intrigada, pega a ponta do lençol e descobre as costas dele, devagar. A câmera fica em close nela e explora a sua expressão. Primeiro o choque, depois o assombro.

Ela quer gritar e não consegue. Apenas levanta-se, recua. Olhos fixos nas costas de Gibão. De repente sai correndo, batendo a porta.

Corta para Gibão que desperta assustado e se volta de frente. A câmera já enquadra de frente. Ele olha para o lugar dela, vazio (Cap. 69: 10-11).

No capítulo seguinte, *Marcina* vai à igreja aconselhar-se com o padre, apavorada com a revelação. Ele diz já saber, desde o nascimento de *João Evangelista*, e aconselha:

Padre: Ele é seu esposo, entre os esposos deve haver entendimento, solidariedade, união total. Se ele nasceu com asas, isso quer dizer apenas que ele é diferente da maioria dos homens. Mas se Deus o fez assim, ninguém pode lhe tirar o **dinheiro** de ser assim (Cap.70: 6 - grifo meu).

A marca da diferença, na sociedade do espetáculo, pode ser capitalizada – vale dinheiro, o que já aparece, coincidentemente, como ato falho<sup>14</sup> na escrita do roteiro. Aqui o ato falho seria o erro que coincide com a intenção de vender as asas de *Gibão*.

*Marcina* conta para a mãe, que conta para o pai, que segue espalhando o segredo de *Gibão*. Não só de que ele tem asas, mas que possui poderes “sobrenaturais” – os dons premonitórios. Assim, ele recebe uma proposta, em dinheiro, para aparecer em um programa de auditório, mostrando seus dons. *Gibão* recusa:

---

<sup>14</sup>Ato falho, segundo definem os psicanalistas franceses Elisabeth Roudinesco e Michel Plon, (1998: 40) é o “ato pelo qual o sujeito, a despeito de si mesmo, substitui um projeto ao qual visa deliberadamente por uma ação ou uma conduta imprevista”. Para Lacan, citado por Roudinesco e Plon (1998, p. 40), “[...] está claro que todo ato falho é um discurso bem-sucedido, ou até espiritualmente formulado [...]”. O ato falho, pelo deslocamento no qual se apresenta, pode se fazer risível, ligando-se aos chistes. Sobre estes, por sua vez, Freud também citado por Roudinesco e Plon (1998: 112), diz que são registros entre o inconsciente e a linguagem que “mentem quando dizem a verdade e dizem a verdade através da mentira, [...]” de maneira espirituosa e inteligente.

---

Gibão: Não! Por dinheiro nenhum no mundo vocês me tiram daqui!  
Não tou interessado em ser estudado, nem discutido por ninguém.  
Menasmente ainda quero seu dinheiro (Cap. 94: 9).

E o propositor, o jornalista funcionário da TV, depois de muito insistir,  
declara:

Filomeno: Ele tá jogando uma fortuna pela janela. Porque atrás  
desses cinqüenta mil cruzeiros podia vir muito mais! Ele não tá  
percebendo ... pode ficar rico!

(...)

Tá bem, se ele não quer, o que se vai fazer? Mas é uma pena... Deus dá  
asas a quem não quer voar... Boa tarde! (Cap. 94: 9).

A mãe de *Gibão* arremata:

Leocádia: Escutei. Mas João fez bem em não aceitar. Não é dinheiro  
que possa trazer felicidade (Cap. 94: 9).

Do pensar a alegoria em sua significação última, ou seja, presentificar a história pela construção de imagens, como o concebeu Walter Benjamin (1994), vem a permissão de afirmar que as asas de *Gibão* retomam, no presente da tela, os restos da história de um passado recente de repressão política, e de um passado longínquo de anseios coletivos de liberdade, próprios das sociedades estratificadas. No entanto, como a leitura alegórica do anjo que é arrastado pelos ventos do passado para o futuro, do *Angelus Novus*, de Paul Klee, feita por Benjamin, *Gibão* não tem a força liberadora do passado, naquele presente da tela. Arrastado pela história de opressão, sua figura messiânica dirige-se ao futuro, seu voo é o da promessa, ele não é capaz de ‘salvar’ o passado opressor da obscuridade da história oficializada, mas, sim, de encaminhar os telespectadores para o futuro – promessa de felicidade.

Porém, o embate final da telenovela, último capítulo, última cena, aponta a importância de um *Gibão* que contraria essa imagem angelical, ao apresentá-lo como fragmento alegórico da esperança em melhores dias.<sup>15</sup> Perseguido pela

---

<sup>15</sup>Cacá Diegues dirige, em 1989, o filme *Dias melhores virão*, contrariando sua esperança, enunciada em 1974 por Zuenir Ventura, no diálogo da arte com o poder

---

polícia, acusado injustamente, de um crime que não cometera, e acuado pelos jagunços enviados dos coronéis, *Gibão* foge para o alto de um morro. E quando não vê mais possibilidade de adiamento – a captura ou a morte – suas asas aparecem crescidas e ele decide voar. Primeiro momento no qual os telespectadores veem as asas por inteiro, rasgando as roupas do herói. Um voo libertador, dele próprio e do mundo, pois sobrevoa *Saramandaia*, o mar, o Rio de Janeiro, São Paulo, Nova York, Paris – como uma universalização do sonho de liberdade.

O povo de Saramandaia se junta na praça:  
A praça se enche de gente vinda de todos os lados.  
Risoleta, Dora e Rosalice vêm da pensão.  
Cursino, e a filarmônica, Teté e as sete filhas.  
O padre e o sacristão. Beata Miúda e outras beatas: vêm da igreja.  
O cantador e os vendedores ambulantes  
Todos correm para o meio da praça. Gibão some no horizonte.  
Marcina ri e chora de alegria.  
Marcina - Ele tá em liberdade. Ele tá em liberdade!  
(...)  
Marcina – A gente nunca vai se ver de novo...  
Trovões fortes. Começa a chover. O povo exalta.  
Cazuza – Voltou a chover em Saramandaia!  
A banda ataca um frevo. E todos dançam sob a chuva.  
Gibão contra o céu, voando.  
Tomada de cima, Gibão sobre o campo (Cap. 160: 10- 11).

O voo redentor, de tão maravilhoso, porque apazigua pode perder a força política que havia no espírito de luta libertadora, até mesmo isolando o passado

---

econômico e político, de forma a manter uma independência de criatividade e de produção. Neste filme, por ironia ao título, o diretor mostra o desencanto da arte cinematográfica diante da legitimidade econômica e social adquirida pelos produtos da indústria televisiva, por influência direta da sedução exercida pela produção hollywoodiana. É do imperialismo do capital americano que fala Cacá Diegues, nesse filme, a sedução da visibilidade na tela (via fábrica de sonhos) submete Mary Matos – personagem central – às leis do capital, mostrando as posições de centro e de periferia, no jogo do poder econômico.

---

catastrófico de opressão, ao lançar o olhar para o devir redimido. *Gibão* salvou o povo, e a chuva – redentora do sertão –, cai, trazendo a felicidade para todos.

Na representação do bem, o personagem ainda encarna o herói, aquele que é capaz do sacrifício pessoal, individual, em nome da coletividade. Os ideais sociais, em torno dos quais se reúne a maioria, são privilegiados por ele; estão, em *Gibão*, acima de suas vontades pessoais, sua mulher (*Marcina*) afirma entre a alegria e a tristeza “A gente nunca vai se ver de novo...”.

*Gibão*, na direção do mito, afasta-se do humano, abre mão da realidade e é colocado, regressivamente, como figura romântica e libertadora. *João evangelista*, como enviado de Deus, doa-se à causa da justiça social, e reitera, na tela, a promessa republicana: Liberdade! Liberdade! Abre as asas sobre nós ...<sup>16</sup>

A necessidade da figura heroica, que se revela no fascínio exercido por alguns personagens imagéticos, é apontada por Fredric Jameson (1995: 150), embora na caracterização do anti-herói:

O glamour secreto de tais obras [filmes de gângsters e de Máfia] pode ser explicado pelas maneiras em que elas desvelam fantasias inconscientes de comunidade e utilizam a trajetória individual do gângster como um pretexto para vivenciar a representação de uma intensa vida coletiva em grupo que está faltando nas experiências privatizadas dos próprios espectadores.

É no efeito maniqueísta do bem vencendo o mal (na oposição do glamour do gângster como anti-herói apontado por Jameson) que *Gibão* atrai e realiza a experiência virtual da resolução do conflito. Pelo voo apaziguador, cumpre a dúplice função, tanto política, quanto mercadológica: a primeira função seria a que permite o reinvestimento, pela imagem, dos desejos coletivos de liberdade, ou seja, apresenta-se como imagem fantasmagórica de um tempo de economia

---

<sup>16</sup> Refrão do Hino da Proclamação da República, letra de Medeiros de Albuquerque e música de Leopoldo Miguez. Em 1989, o mesmo refrão é utilizado pela Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, ganhando o primeiro lugar no desfile carnavalesco no Rio de Janeiro (Liberdade, liberdade, abre as asas sobre nós. E que a voz da igualdade seja sempre a nossa voz...). Na sucessão, 1889, 1979, 1989, reitera-se o sonho, irrealizado, de liberdade, de igualdade e de justiça social, tendo as asas como símbolo.



---

sagrada; a segunda função seria a de manutenção do fetiche na imagem como fantasmagoria de uma economia profana, fornecendo o prazer consumista e ilusório do dominado que vence o dominador, e que, aparentemente, encerra a luta no último capítulo, mas que, por ser simulação, renova a esperança na próxima telenovela-mercadoria a entrar no ar.

Pasteuriza-se a “festa” do povo na praça de *Saramandaia*, de seu sentido bakhtiniano, com um final nostálgico da volta do herói clássico do romantismo folhetinesco, enfraquecendo a história real de lutas, mostrando imagens compensatórias de uma situação social que se altera somente nas camadas fantasmagóricas.

### **Concluindo...**

As telenovelas, ao mostrar as imagens que transbordam dos modos/modas civilizatórios de controle sensorial, trazem de volta as fantasmagorias com as quais o telespectador pode se reconhecer . Ou seja, as telenovelas são capazes de fazer o sujeito retomar aquilo que de si fora alijado pelas ideologias totalitárias da ordem capitalista, com as quais tem convivido desde a colonização.

No final feliz há objetivos capitalistas a alcançar, através da audiência que nele busca apaziguamento e a vitória do “bem”, que arregimenta forças das massas para o consumo de uma nova série que se abrirá no dia seguinte, com a promessa de felicidade da próxima novela.

A telenovela como ‘cachaça’ do povo, para retomar a linha anestésica da estética de massa “... tráz gente de fora, e faz boa propaganda da cachaça da terra, que afinal é nosso orgulho e o nosso principal produto de exportação”, nas palavras do personagem *Dr. Rochinha* de *Saramandaia* (Cap. 3: 7). Essa é uma ideia colocada neste texto de Dias Gomes que pode ser apontada em vários de seus desdobramentos políticos. A ‘cachaça’ tanto pode ser vista como veneno capaz de paralisar o corpo social – o anestésico que favorece o uso ideológico das massas ‘informes’, quanto pode servir como mecanismo de defesa visando à

---

resistência desse mesmo corpo às forças políticas e econômicas, uma vez que, numa dialética do corpo, este, quando doente, gera anticorpos para sua sobrevivência. A cachaça, então, é o resgate, no corpo ‘dormente’, dos sentidos de resistência ao projeto totalitário de dominação.

Análogo ao ciclo alcoolista que faz o sujeito percorrer, sem interrupção, da expansão eufórica à depressão suicida, os telespectadores bebem as telenovelas com a mesma sede daquele que quer ser reconhecido e respeitado como sujeito. Lançar mão da ‘cachaça’ é sintoma de ‘encurralamento’ social, denotando no fundo disso um saber, consciente ou não, do estado de ‘sem saída’ para a ação coletiva. Assim, aproveita-se da fantasmagoria revolucionária representada na imagem dos personagens das telenovelas como chance de inclusão na sociedade que exclui, seja pelo corpo antimodelar, seja pela dificuldade de acesso ao consumo, seja pela identidade sexual ‘desviante’, seja pela ética coletiva com que se pauta, etc. A telenovela aparece, então, como um alívio para a existência. E, desse modo, representaria um momento de interrupção voluntária ao contínuo diário carregado das mecanizações do trabalho.

### Referências

- ANDRADE, Ana Luiza et al (Org.). **Declínio da arte ascensão da cultura**. Florianópolis: Abralic; Letras Contemporâneas: 1998.
- \_\_\_\_\_. Açúcar: poeira, pólvora, poesia. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Revista do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, UNB, n.21, 2003.
- AS SARAMANOVELAS da telemandaia: (ou a realidade fantástica). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 abr.1976. p. 10-11.
- BAUDRILLARD, Jean. **Tela total**: mitos-ironias da era do virtual e da imagem. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Walter Benjamin**. Trad. e org. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.
- BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado. Trad. Rafael Lopes Azize. **Travessia-Revista de Literatura**, Florianópolis, n. 33, p.11-41, ago.-dez. 1996.

- 
- \_\_\_\_\_. **Dialética do Olhar:** Walter Benjamin e o projeto das passagens. Trad. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: Argos, 2002.
- CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso.** São Paulo: Perspectiva, 1980.
- DIAS GOMES. **Saramandaia.** [Rio de Janeiro: s. n], 1976. (Telenovela em 160 capítulos – CEDOC/Rede Globo de Televisão).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2011.
- FIGUEIREDO, Vera Follain de. Corpo a corpo com a palavra: sedução e magia. Matraga. Rio de Janeiro: UERJ/IFL, nov. 1986.
- GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **70/80 Cultura em trânsito:** da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JAMESON, Fredric. **As marcas do visível.** Trad. Ana Lúcia de Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- NOVELA e cachaça. O lançamento de produtos é uma nova faceta das novelas da Rede Globo. **Revista Visão.** Rio de Janeiro, 19 jun. 1976. (Registro do CEDOC n.4170)
- O SANTO Evangelho de Nosso Senhor Jesus Cristo. Trad. Pe. José Dias Goulart. São Paulo: Paulinas, 1970.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise.** Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SODRÉ, Muniz. **A máquina de narciso:** televisão, indivíduo e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.