O FANTÁSTICO NA PRODUÇÃO TELEVISIVA CONTEMPORÂNEA: *SARAMANDAIA* (2013) E *MEU PEDACINHO DE CHÃO* (2014)

VERÔNICA DANIEL KOB¹

FAE Centro Universitário, Campus Curitiba, Prédio I
R. 24 de maio, 135 – 80230-080 – Curitiba – PR – Brasil

veronica.kobs@fae.edu

Resumo. *Com base nos estudos de Tzvetan Todorov e Dawn Ades, este trabalho analisa as telenovelas Saramandaia (2013) e Meu pedacinho de chão (2014), relacionando-as ao conceito dadaísta/surrealista de ready-made e estabelecendo a intermedialidade da TV com a pintura. Sendo assim, para discutir as semelhanças entre as duas mídias, quadros de Salvador Dalí e René Magritte, bem como os manifestos de André Breton, serão comparados ao “fantástico” e ao “realismo maravilhoso” utilizados nas telenovelas. Além disso, em conformidade com os preceitos de Nelly Novaes Coelho, este artigo argumentará que a narrativa fantástica constitui uma reação à sociedade contemporânea, cujo perfil pode ser caracterizado, principalmente, pela síntese informativa decorrente do advento tecnológico atual.*

Palavras-chave: *fantástico; pintura; telenovela; ready-made; intermedialidade.*

Abstract. *Based on Tzvetan Todorov and Dawn Ades's studies, this work analyzes the soap operas Saramandaia (2013) and Meu pedacinho de chão (2014), relating them to the dadaist/surrealist concept of ready-made and establishing the intermediality of TV with the painting. Thus, to discuss the similarities among the two media, Salvador Dalí and René Magritte's canvases as well as the André Breton's manifestos will be compared to the "fantastic" and the "wonderful realism" used in the soap operas. Besides, in accordance with Nelly Novaes Coelho's precepts, this article will argue that the fantastic narrative can serve as a reaction to the contemporary society, whose profile can be mainly characterized for the informative synthesis caused by the current technological coming.*

Keywords: *fantastic; painting; soap opera; ready-made; intermediality.*

INTRODUÇÃO

Considerada a primeira novela educativa da Globo, *Meu pedacinho de chão*, dirigida por Dionísio Azevedo e escrita por Benedito Ruy Barbosa e Teixeira Filho, foi

¹ Doutora em Letras pela UFPR. Docente e pesquisadora do Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade (Unicam) e na graduação da FAE Centro Universitário.

um projeto televisivo audacioso, que contou com 185 capítulos. Exibida às 18h, a novela ficou no ar durante nove meses: de 16 de agosto de 1971 até 06 de maio de 1972. Em 2014, *Meu pedacinho de chão* ganhou nova roupagem, desta vez sob a direção de Luiz Fernando Carvalho e Carlos Araújo. O texto de Benedito Ruy Barbosa foi mantido quase integralmente, com pequenas adaptações, necessárias em razão de o contexto atual ser muito diferente daquele que recebeu a primeira versão da novela. O número de capítulos também sofreu mudanças, tendo sido reduzido pela metade (apenas 96). A nova versão de *Meu pedacinho de chão* causou polêmica junto ao público, no período de 07 de abril a 01 de agosto de 2014, às 18h. Enquanto a minoria dos telespectadores se encantava com o lúdico e a novidade das imagens artificiais ou inusitadas, a maioria estranhava o novo estilo e reivindicava o padrão tradicional das telenovelas.

A primeira versão de *Saramandaia* (Figura 1) foi ao ar em 1976, com direção de Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota. A produção é lembrada até hoje pela ousadia e pela criatividade, nos aspectos de imagem e linguagem. O texto, dividido em 160 capítulos e escrito por Dias Gomes, foi exibido pela Globo, no período de 03 de maio a 30 de dezembro de 1976, às 22h. A história foi resgatada em 2013, sob a direção de Denise Saraceni e Fabrício Mamberti. Nesta ocasião, o texto de Dias Gomes recebeu contribuições de Ricardo Linhares e teve o formato reduzido. Com apenas 57 capítulos, a novela foi exibida de 24 de junho a 27 de setembro de 2013, às 23h.

Figura 1. Dona Redonda, de *Saramandaia*, nas versões de 1976 (à esquerda) e de 2013 (à direita).
Imagens disponíveis em <http://paranaextra.com.br> e <http://extra.globo.com>.

Com base nos *remakes* de *Saramandaia* (2013), *Meu pedacinho de chão* (2014), nos estudos de Tzvetan Todorov e Italo Calvino e nos manifestos surrealistas de André Breton (nas décadas de 1920 e 1930), este artigo analisa as duas novelas em questão, a partir da perspectiva da teoria da literatura fantástica. Relacionando os *remakes* ao conceito de *ready-made*, apresenta-se a relação intermediária da TV com a pintura surrealista. Após a apresentação de semelhanças entre o surrealismo e o fantástico, este trabalho demonstra o surrealismo nas produções televisivas de 2013 e 2014, em conformidade com os estudos de Nelly Novaes Coelho. A autora defende a ideia de que uma espécie de reação é necessária hoje, no século XXI, para neutralizar os efeitos

gerados pela globalização, que, por meio da tecnologia, instaurou o predomínio da síntese e da informação, quase sempre em detrimento da profundidade e da interpretação criativa. A partir dessa concepção, acredita-se que a retomada que as duas telenovelas fazem do movimento vanguardista do século XX caracteriza-se pelo caráter reativo que a literatura e as artes em geral podem oferecer, em resposta à sociedade.

POÉTICA DA RECICLAGEM, *REMAKES* E *READY-MADE*

Pelo apagamento das fronteiras (geográficas e também artísticas), as interseções foram reativadas, chegando mesmo a serem privilegiadas. Com isso, elas tornaram-se mote frequente da Poética da Reciclagem, área que abrange também as retomadas de tendências e estilos que já predominaram tempos atrás. Além disso, o ato próprio de reciclar repercute, na atualidade, de diversas maneiras: no resgate de coisas do passado, que ganham uma versão *cult*, na arquitetura, por exemplo; na customização de roupas, na moda; e até mesmo na sustentabilidade, que implica a reutilização para a economia dos recursos naturais. É justamente nesse sentido que os *remakes* sinalizam e caracterizam as mudanças na sociedade do século XXI.

Embora com objetivos diferentes, esse reaproveitamento já fez história nas artes, principalmente na pintura, no início do século passado. O conceito de *ready-made*, que pode ser considerado o antecedente do *remake*, começou a ser utilizado para fins teórico-artísticos na vanguarda dadaísta. Com o início da Primeira Guerra Mundial, o movimento dadá propõe o retorno à primitividade. Sob o impacto destrutivo da guerra, sugeria-se começar do zero e fazer uma arte **nova**. Imperavam o improviso e a aleatoriedade, na criação de uma arte que tinha como princípio básico a reorganização de elementos previamente dados, como demonstra o texto *Para fazer um poema dadaísta*, de Tristan Tzara:

[...]
Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema.
Recorte o artigo.
Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.
Agite suavemente.
Tire em seguida cada pedaço um após o outro.
Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.
O poema se parecerá com você. [...].
(TZARA, 2009, p. 1)

Coerente com a negação da valorização excessiva do autor, o movimento dadá privilegiava o pré-dado. Em vez de originalidade, importava a seleção e a reorganização, permitindo que os objetos selecionados servissem a outra coisa, com função diferente da que comumente lhe era atribuída. Com o *ready-made*, o artista dadá enfatizava a hibridização, ao combinar o produto industrializado com o artesanal. Sobre essa junção do industrializado com o artesanal, H.B. Chipp cita o testemunho de Hannah Höch, em *“Dada photo montage”*: “numa composição imaginativa, costumávamos reunir elementos retirados de livros, jornais, cartazes ou folhetos, num arranjo que até então nenhuma máquina podia compor” (HÖCH, citado em CHIPP, 1999, p. 401).

Em um sentido mais amplo, esse processo de reaproveitamento relacionava o industrializado e o artesanal ao dado (que exigia como matéria-prima um produto **pronto**

e **acabado**) e à criação, respectivamente. Na segunda etapa, da feitura ou da criação, era determinante a intervenção do artista dadaísta, que destruía o objeto dado, descontextualizando-o e desconstruindo seu uso tradicional, para recontextualizá-lo, utilizando-o de modo distinto. Para exemplificar essas etapas, segue um dos exemplos mais típicos do dadaísmo, *Gift* (Figura 2), de Man Ray.

Figura 2. *Ready-made* assinado por Man Ray: ferro de passar roupas com pregos, uma marca na vanguarda dadaísta. Imagem disponível em <http://www.manray.net>.

A obra *Gift* é emblemática porque concretiza o conceito de “*ready-made* recíproco”, de Marcel Duchamp: “o estado de espírito dadá é bem expresso se comparamos *Gift*, de Man Ray, [...] à ideia de Duchamp para um ‘*ready-made* recíproco: use um Rembrandt como tábua de passar ferro’” (ADES, 2000, p. 99; grifo no original). Para completar a reciprocidade anunciada, apenas, na citação de Ades, ressalta-se que o tipo de *ready-made* idealizado por Duchamp era um dos mais radicais, porque postulava a relativização do status da arte, tanto no que se referia à obra de arte em si quanto ao que se relacionava ao artista. Se era possível usar um quadro que é considerado uma obra-prima como simples “tábua de passar”, para Duchamp, o inverso também era plausível, ou seja: uma tábua de passar poderia ser vista como objeto de arte.

Ao mesmo tempo em que essa postura relativiza o *status* da arte, questiona a autoria. Nesse aspecto, o processo de alienação sofre mudança bastante significativa, ao longo de todo o século XX. Na linha evolutiva, além das vanguardas europeias discutidas neste estudo, podem ser citados os postulados de Mikhail Bakhtin e de Roland Barthes. Com a perspectiva sociológica que caracteriza sua obra, o teórico russo revitaliza o conceito de alienação, ao afirmar que a originalidade simplesmente não existe: “[...]”

qualquer discurso [...] não pode deixar de se orientar para o ‘já dito’ [...]. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem [...] podia realmente evitar por completo essa mútua orientação dialógica” (BAKHTIN, 1998, p. 88; grifo no original). Posteriormente, Barthes, no ensaio *A morte do autor*, corrobora essa posição, ao afirmar que a genialidade não pertence ao autor (BARTHES, 2004, p. 66). Além disso, o ensaísta menciona o surrealismo como etapa fundamental no debate sobre as questões tradicionais de autoria e de apropriação: “[...] ao confiar à mão a preocupação de escrever tão depressa quanto possível o que a própria cabeça ignora (era a escrita automática), [...] o Surrealismo contribuiu para dessacralizar a imagem do Autor” (BARTHES, 2004, p. 69). Por fim, demonstrando estreita conformidade com os preceitos bakhtinianos, Barthes não considera o texto “uma linha de palavras [...] (que seria a ‘mensagem’ do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações [...]” (BARTHES, 2004, p. 70, grifo no original). A partir dessa breve retomada da alteração realizada nos conceitos de arte e de autoria, ao longo de décadas, pode-se afirmar o caráter positivo e natural dos *ready-mades* e dos *remakes*, os quais assumem a apropriação para sugerir novas formas e distintas linguagens para o processo dúplice de permanência e revitalização do produto artístico, seja ele pintura, telenovela ou resultante de qualquer outro tipo de mídia.

Em um contexto mais amplo, constata-se que os empréstimos são inerentes à cultura, unindo tradição à inovação. Aliás, o tema central deste artigo, que analisa comparativamente a pintura e a produção de telenovelas, comprova a necessidade e a eficácia das aproximações entre as diferentes mídias. Segundo Denise Guimarães, a intermedialidade, no processo de troca que a caracteriza, representa “o exercício do novo [...] uma opção criadora extremamente válida, como uma tentativa de se evitar o desgaste da linguagem, de romper a entropia do sistema, por meio de uma variedade de experimentações” (GUIMARÃES, 2007, p. 30). Portanto, pelo aspecto social das mídias e das artes, o diálogo, mesmo que inconscientemente, orienta toda produção artística e, uma vez que se tornam públicas, as obras suscitam debates, os quais, muitas vezes, propõem reformulações, que, por sua vez, podem servir não apenas como respostas, mas como novos questionamentos.

OS SURREALISMOS DE DALÍ E MAGRITTE

O movimento surrealista teve seu auge no período de 1922 a 1925 e, já no Primeiro Manifesto, lançado em 1924, trazia a seguinte definição.

SURREALISMO: s. m. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral.

ENCICLOPEDIA: *Filos.* El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación que habían sido desestimadas, en la omnipotencia del sueño, en la actividad desinteresada del pensamiento. (BRETON, 2001, p. 44)

A atmosfera surrealista enfatizava o *non sense*, o que contrariava por completo a representação mimética demasiadamente atrelada à realidade. O objeto desse tipo de arte caracterizava-se como um ponto de fuga em relação à representação tradicional,

determinada pelo vínculo com o referente real. Admitia-se a figuratividade, mas a imaginação e o universo onírico eram predominantes, o que justificava o destaque a junções inusitadas.

A imagem surrealista nasce da justaposição fortuita de duas realidades diferentes, e é da centelha gerada por esse encontro que depende a beleza da imagem; quanto mais diferentes forem os dois termos da imagem, mais brilhante será a centelha. (ADES, 2000, p. 92)

Na pintura, pode ser ressaltada a arte de Salvador Dalí. Na tela *Girafa em chamas* (Figura 3), por exemplo, há manequins com feições femininas, mas sem expressão facial. Na parte de trás das estátuas, há estacas que servem de apoio.

Figura 3. *Girafa em chamas*, de Salvador Dalí (NERET, 2006, p. 45).

Do peito e das pernas da figura que aparece em primeiro plano abrem-se gavetas. Ao fundo, um solo de terra bastante escura, montanhas bem ao longe e, no meio do percurso, entre as montanhas e os manequins, aparece uma girafa em chamas e o esboço de uma figura humana. A descrição detalhada, seguida da reprodução do desenho, não objetiva investigar as possíveis interpretações da tela surrealista. Mais importante é o conjunto formado por elementos aparentemente desconexos, fazendo questão absoluta de evidenciar a montagem e, com ela, provocar o estranhamento. Aliás, palavras como **montagem** e **justaposição** demonstram afinidades entre o surrealismo e o dadaísmo.

André Breton é o principal responsável por essa associação, pois participou das duas vanguardas. O artista, assim como outros que participaram do movimento de transição entre as duas tendências artísticas, concretizava não apenas a destruição, principal intuito dadaísta, como também a linguagem caótica do sonho, sem esquecer que ambas as características, justamente pelas combinações inusitadas, faziam referência explícita ao jogo do **cadáver delicioso**, muito usado pelos autores das duas vanguardas: “faziam jogos infantis, como o ‘*cadavre exquis*’, em que cada jogador desenha uma cabeça, o corpo ou as pernas, dobrando o papel depois de sua vez, de modo que sua

contribuição não possa ser vista” (ADES, 2000, p. 93; grifo no original). Essa relação entre o jogo e a pintura surrealista pode ser percebida na tela de Dalí (Figura 3) e também neste quadro (Figura 4) de René Magritte, outro pintor surrealista de renome.

Figura 4. *O vinho e a pintura*, de René Magritte. Imagem disponível em <http://www.papodevinho.com>.

Liberdade, ruptura e transformação estética são termos que caracterizaram e aproximaram dadaísmo e surrealismo. Além disso, a semelhança entre as vanguardas e a profundidade que o surrealismo deu a princípios que já eram fundamentais, na estética dadaísta, foram motivadas e facilitadas pelas participações de Max Ernst e André Breton nas duas tendências artísticas. Os conceitos e as técnicas permaneceram, mas passaram a ser abordados de outra forma e com finalidade distinta. Por exemplo, o automatismo, vinculado ao acaso, no dadaísmo, também era peça-chave no surrealismo. A diferença era que, no dadaísmo, tal recurso não passava de uma “grande explosão de atividades que tinha por objetivo provocar o público, as noções tradicionais de bom gosto, e a libertação das amarras da racionalidade e do materialismo” (ADES, 2000, p. 85), enquanto que, no surrealismo, ele passou a ser um dos principais instrumentos para exceder o limite do figurativo, propiciando maior introspecção ao artista e ao espectador. O universo onírico era uma porta aberta ao autoconhecimento e à criatividade artística. Nessa esteira, o *ready-made* foi também vinculado ao sonho. O recurso deixou de ser utilizado apenas como destruição e ruptura com a forma tradicional de arte e passou a ser essencial para a representação pictórica da linguagem dos sonhos. Como vimos nos exemplos das telas acima (Figuras 3 e 4), elementos pré-dados, como os manequins e as gavetas; ou como a nuvem e a taça de vinho, não são apenas recolocados em outro ambiente. Mais do que isso, no surrealismo, esses elementos são combinados com outros elementos, totalmente antagônicos ou pelo menos dissonantes, e formam algo considerado estranho à realidade, mas elementar e inerente ao universo onírico.

O FANTÁSTICO E O SURREALISMO NA TV

Embora o surrealismo tenha tido maior expressão na pintura, na literatura, durante o Modernismo, o poeta Murilo Mendes produziu alguns textos vinculados a essa vanguarda. Porém, a literatura fantástica é a expressão que mais tem semelhança com as características surrealistas. Por esse motivo, e tomando por base, sobretudo, o estranhamento causado pela desconexão de elementos, pode-se afirmar que o fantástico reinsere o movimento vanguardista de 1920 e 1930 no contexto artístico do século XXI.

Baseando-se na ruptura provocada pelo estranhamento, *Saramandaia*, tanto na primeira como na segunda versão, propôs um mundo novo, onde o impossível se fazia possível, superando qualquer obstáculo imposto pela lógica e pelas leis inflexíveis que regem a realidade, já que “o elemento ‘espetaculoso’ é essencial à narração fantástica” (CALVINO, 2004, p. 6; grifo no original). De fato, o fantástico fez parte de *Saramandaia*, mas apenas no primeiro momento, quando, em meio à vida pacata de Bole-Bole, o estranho se instalou e deu início a um processo de alternância entre razão e desrazão, provocando a “relativização das fronteiras entre sanidade e loucura” (CARNEIRO, 2006, p. 10). As ideias de Ítalo Calvino e de Flávio Carneiro vão ao encontro do que Todorov menciona no livro *Introdução à literatura fantástica*: “o fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1982, p. 15-16). Entretanto, o fantástico tem uma vida breve e não é o que prevalece; na narrativa: “[...] o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da ‘realidade’, tal como existe para a opinião corrente” (TODOROV, 1982, p. 24; grifo no original).

Em *Saramandaia* (2013), o fantástico restringia-se ao tempo das descobertas, quando os personagens e também os telespectadores se surpreendiam com o fato de espíritos aparecerem para os vivos, de nevar de repente na cidade, de um unicórnio aparecer em um parque abandonado, de um corpo sair em busca de sua cabeça (Figura 5) ou de um casal selar seu enlace com um beijo, transformando-se em uma imensa árvore para todo o sempre. Entretanto, depois que terminava o choque da descoberta, vinha a aceitação. Inclusive, muitos personagens não se cansavam de dizer que em Bole-Bole tudo era possível. Nesse instante, dava-se a passagem do fantástico para o maravilhoso. Na narrativa, os personagens, depois de feita a **descobertice**, esqueciam a surpresa e voltavam à vida normal. Dessa forma, sinuosamente, o enredo frequentemente transitava “do verossímil ao inverossímil sem interrupção, sem questionamento” (RODRIGUES, 1988, p. 12-13) e todos eram finalmente “integrados num universo de ficção total onde o verossímil se assimila ao inverossímil numa completa coerência narrativa, criando o que se poderia chamar de uma *verossimilhança interna*” (RODRIGUES, 1988, p. 12-13; grifo no original).

Figura 5. Em *Saramandaia* (2013), durante uma tempestade elétrica, Dona Pupu recebeu a visita do corpo de Belisário, que recolocou sua cabeça e a tirou para dançar, como nos velhos tempos. Imagens disponíveis em <batalhadoioboep.com> e <http://tv.globo.com>.

Em *Meu pedacinho de chão* (2014), a realidade era completamente alterada pelo tom parodístico dos personagens, pelo figurino inusitado (Figura 6) e pouco convencional (como os vestidos de plástico da professora Juliana), pela reprodução de partes do cenário em pequeníssima escala, com o auxílio de maquetes e carrinhos de brinquedo (Figura 7), e pelos elementos artificiais que compunham o cenário (lenha multicolorida, árvores com caules rendados, passarinhos de desenho animado etc.). Além disso, o estranhamento, componente essencial à narrativa fantástica, estava em tudo que cercava o protagonista, Zelão: o figurino dele trazia as cores puras (azul, vermelho e amarelo); o cavalo do personagem era de brinquedo, lembrando os cavalos dos carrosséis infantis; e o andar do personagem era lento e exagerado, como se, ao interpretar Zelão, o ator (Irândhir Santos) utilizasse técnicas teatrais em detrimento das técnicas típicas da teledramaturgia.

Figura 6. Cenário e figurinos da novela *Meu pedacinho de chão* (2014). Imagem disponível em <http://www.oficinadamoda.com.br>.

Figura 7. Maquete usada na novela *Meu pedacinho de chão* (2014).
Imagem disponível em <http://www.bdxpert.com>.

A princípio, pela narrativa verossímil, mas com interferências esporádicas de elementos estranhos, *Meu pedacinho de chão* (2014) aparentava mais semelhança com o fantástico. Porém, no maravilhoso, ao contrário do que muitos afirmam, é possível existir um universo pretensamente real, assim como também é possível que o estranhamento apareça gradativamente, na história. O limite entre esses entre fantástico e maravilhoso, portanto, é muito tênue e o predomínio de um ou de outro depende do posicionamento dos personagens diante do fato extraordinário.

Um segundo nível de maravilhoso não tão radical permite que os seres humanos comuns convivam num cotidiano aparentemente verossímil com seres sobrenaturais, com fantasmas ou almas etc. Na medida em que esses seres não são questionados dentro do universo narrativo, também o leitor os aceita, porque aceita a ficção e seus pressupostos. (RODRIGUES, 1988, p. 56)

Em *Meu pedacinho de chão* (2014) ocorria exatamente isso. Nenhum personagem estranhava as roupas de plástico da professora, as rendas nos troncos das árvores ou o cavalo falso de Zelão. Nesse mundo de imaginação e **realidade** ainda é possível falar de outro conceito: o “realismo maravilhoso”, porque não exclui “os *realia* (real, no baixo-latim); entretanto, os *mirabilia* (maravilha) ali se instauram” (RODRIGUES, 1988, p. 59; grifo no original). Essas diferenças de *Meu pedacinho de chão* (2014) desempenharam pelo menos duas funções muito importantes para a sociedade contemporânea. Elas permitiram a “ruptura no sistema de regras preestabelecidas” (TODOROV, 1982, p. 86) na teledramaturgia (do mesmo modo que ocorreu nas duas versões de *Saramandaia*), além de oferecer um novo formato de texto, que, por sua vez, exigia outro comportamento do espectador, no que diz respeito à recepção e especificamente à leitura.

CONCLUSÃO

Nos dias de hoje, em que predomina a cultura *cyber*, a literatura e os demais tipos de arte propiciam outro ritmo, mais específico e contemplativo, e que se opõe à rapidez e à superficialidade inerentes às redes sociais. Nesse sentido, as artes podem ser consideradas certo tipo de “antídoto à robotização” (COELHO, 2007, p. 3), porque são instrumentos de “‘formação das mentes’ e de conhecimento de mundo, da vida” (COELHO, 2007, p. 4; grifo no original). O poder desse antídoto é reforçado quando a arte permite que o leitor/espectador vá muito além da representação da realidade pela ficção, geralmente circunscrita aos limites da **lógica** do mundo real.

Foi assim, combinando a arte da narrativa televisiva ao fantástico (e, por extensão, ao maravilhoso e ao realismo maravilhoso), que as novas versões de *Saramandaia e Meu pedacinho de chão* atenderam ao perfil da sociedade contemporânea, propondo linguagens e formatos que contribuíram para a reformulação não apenas do gênero novelístico televisivo, mas também do perfil do público das telenovelas. No caso específico de *Saramandaia* (2013), pode-se afirmar que os personagens da história, justamente pelo fato de terem sido construídos para atender às características do fantástico, estabeleceram relação fundamental com os debates atuais (sobre as diferenças de cor, raça e sexo), opondo-se a qualquer tipo de preconceito.

Além disso, as duas produções televisivas possibilitaram que o entretenimento atingisse plenamente seu principal objetivo: o de alienação (que, nesse caso, tem aspecto totalmente positivo), permitindo que os espectadores redescobrissem o mundo da imaginação e suas (im)possibilidades, em que o tempo se dilata e os problemas do dia a dia praticamente desaparecem, e oferecendo um antídoto mais que perfeito para neutralizar os efeitos da rotina tecnológica e estressante destes tempos **modernosos**.

REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. Dadá e surrealismo. Em: STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos de arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. pp. 81-99.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. São Paulo: Hucitec; Unesp, 1998.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. Em: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp. 66-71.
- BRETÓN, André. **Manifestos del surrealismo**. Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- CALVINO, I. Introdução. Em: _____. (Org.). **Contos fantásticos do século XIX**. O fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. pp. 3-9.
- CARNEIRO, Flávio. Viagem pelo fantástico. Em: COSTA, Flávio Moreira da (Org.). **Os melhores contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. pp. 9-16.
- COELHO, Nelly Novaes. Literatura: um olhar aberto para o mundo. Disponível em <http://www.collconsultoria.com/artigo7.htm>. Acesso em 2 jun. 2007.
- GLOBO. Meu pedacinho de chão. Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com>. Acesso em 12 abr. 2016.
- _____. Saramandaia. Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com>. Acesso em abr. 2016.
- GUIMARÃES, Denise Azevedo. **Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- HÖCH, Hannah. Dada photo montage. Em: CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 401.
- NERET, Gilles. **Salvador Dalí**. Alemanha: Taschen, 2006.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.
TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva: 1982.
TZARA, Tristan. Dadaísmo. Disponível em
<http://www.mundoeducacao.com.br/literatura/dadaismo.htm>. Acesso em 19 nov. 2009.

Artigo recebido em: maio de 2018.
Aprovado e revisado em: outubro de 2018.
Publicado em: dezembro de 2018.

Para citar este texto:

KOBS, Verônica Daniel. O fantástico na produção televisiva contemporânea: *Saramandaia* (2013) e *Meu pedacinho de chão* (2014). **Entremeios** [Revista de Estudos do Discurso, ISSN 2179-3514, on-line, www.entremeios.inf.br], Seção Estudos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL), Universidade do Vale do Sapucaí (UNIVÁS), Pouso Alegre (MG), vol. 17, p. 19-30, jul. - dez. 2018.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20337/ISSN2179-3514revistaENTREMEIOSvol17pagina19a30>