



---

## ***DONA REDONDA: UMA PERSONAGEM, UM CORPO POLÍTICO***

Dilma Beatriz Rocha Juliano (UNISUL)

**RESUMO:** Personagem de Dias Gomes em *Saramandaia* (1976), Dona Redonda é mulher gorda, aquela que tem carne, que come com voracidade incessante. “Explodir de tanto comer” é a literalidade do dito popular que guarda a imagem alegórica de um momento político de uma hiper-realidade social, quando a permissão era somente a de introspeção e nunca de expressão – o de dentro para fora estava censurado, interdito. O autor faz, pela ambiguidade tragicômica, uma transgressão literária para o gênero folhetinesco, mostrando a norma e o risível dela, enquanto índices melodramáticos reconhecíveis na teledramaturgia. Neste texto, que aborda a primeira versão da telenovela, mostro as formas das personagens para ler a transgressão aos limites impostos ao corpo; são as exageradas proporções de *Dona Redonda* e o desespero amoroso de *Seu Encolheu* que afrontam uma sociedade sob controle.

**PALAVRAS-CHAVE:** telenovela, *Saramandaia*, corpo político

## ***DONA REDONDA: A CHARACTER, A POLITICAL BODY***

**ABSTRACT:** A Dias Gomes’s character in the Brazilian soap opera *Saramandaia* (1976), Dona Redonda is an overweight woman, who eats voraciously and incessantly. “Exploding from eating too much”, that is the literal popular saying that keeps the allegoric image of a political moment of a social hyper-reality, when only introspection, rather than expression, was allowed. The author, through the tragicomic ambiguity, brings a literary transgression to the soap opera gender, by depicting both the norm and its funny side, as recognizable melodramatic indicators in dramaturgy for television. In this text I present the characters’ shapes to read the transgression of the limits imposed on the body; the exaggerated proportions of *Dona Redonda* and the despair for love of *Seu Encolheu* confront a controlled society.

**KEYWORDS:** soap opera; *Saramandaia*; political body

## O autor, o contexto e o corpo narrativo

Trilhando aspectos que vão do grotesco ao risível, Dias Gomes constrói personagens complexos em um contexto pretensamente planejado – a ditadura militar. Mesmo ao lado do poder governante, a televisão, na primeira versão da telenovela, tinha sua programação sob vigilância da censura, principalmente quando se tratava de textos ficcionais escritos por autores como Dias Gomes, que já tivera trabalhos vetados e fora obrigado a viver na clandestinidade. É com *Saramandaia* (1976) que ele assume o chamado “realismo maravilhoso” como possibilidade de representação do Brasil. Essa alternativa dificultava o veto das instituições de censura, pois o uso de alegorias foge à relação realista de referência direta, com a qual estavam habituados os censores.

Para se referir a um mesmo tipo de narrativa, embora com concepções teóricas e históricas diferenciadas, muitas são as denominações encontradas tanto na teoria literária quanto na crítica: “realismo fantástico”, “literatura fantástica”, “realismo absurdo”, etc. No entanto, usa-se, aqui, a denominação “realismo maravilhoso” apoiada na definição de Irlemer Chiampi (1980, p. 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.

O maravilhoso, em *Saramandaia*, extrapola a verossimilhança de personagens e, pelo alegórico, liga-se ao contexto brasileiro, na década de 70. Isto pode ser visto 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 simbólica, mostra



a força de resistência e de produção de sentidos da palavra submetida a uma cultura ‘oficial’, produzida e legitimada pela elite letrada do país.

Pode-se dizer que as narrativas do realismo maravilhoso são aquelas que subvertem, ou transformam, os padrões de racionalidade com os quais a realidade habitualmente é percebida e, assim, exigem um outro olhar sobre elas. Por outra parte, são narrativas que detêm um potencial político de denúncia, tanto ao apresentar figurativamente a realidade, quanto ao mostrar o “novo” e o “tradicional” como antagônicos. A alegoria conserva e modifica o objeto, trazendo em si a tensão insolúvel da realidade moderna – do novo tecnológico e do tradicional mítico.

Como a própria expressão indica, o realismo maravilhoso não abandona o *real*, ao contrário, mantém-no como referência, mas a ele acrescenta a potência do extraordinário. Em Dias Gomes, não divergindo da natureza, mas com ela, o realismo maravilhoso aparece na contraordem social e política estabelecida pelo poder ordenador do Estado autoritário vigente. É com o assombro do ‘maravilhoso’, em sua falta de lógica aparente, que, em contraposição, a realidade se impõe à consciência do telespectador.

Dias Gomes carrega ‘o clima de novela latino-americana’ para uma narrativa de massa, uma maneira de representar rupturas no conjunto de telenovelas brasileiras de ‘tradição’ romântica. Diferente de pretender um espaço fora do mercado para a ficção, o autor coloca, ‘rebaixando’ ao âmbito mais reconhecidamente mercadológico, uma forma disjuntiva de narrativa ficcional no veículo de mais ampla visibilidade da indústria da cultura.

Já motivado pelo amplo debate suscitado pelo seu texto, Dias Gomes (1976, p. 4) rebate, definindo a telenovela em questão:

Minha proposição é muito modesta e está sendo, me parece, um pouco exagerada. Pretendi unicamente misturar realidade e absurdo, colocando aí o absurdo não apenas como atração, um apelo, mas como dado da própria realidade, partindo da conclusão de que a realidade de um país como o nosso, um país latino americano de um modo geral, não pode hoje ser retratada dentro de um realismo ortodoxo. Isto porque a todo momento nos deparamos com o absurdo. Ele é um dado

frequente, quase cotidiano na nossa realidade, daí poder servir, inclusive, como um elemento para clarear a realidade. Esta é a proposta de *Saramandaia* e daí eu parti para uma linguagem que, de certo modo, deveria alterar a linguagem corrente de televisão, muito presa aos dogmas realistas românticos. [...]

*Saramandaia* cumpre com a função quantitativa elementar da telenovela junto aos anunciantes, conservando alto índice de audiência. Muito embora não satisfaça somente como mercadoria lucrativa, essa telenovela tem, pelo poder das metáforas, a qualidade das ‘mercadorias’ que “(como símbolos religiosos de uma era antiga) armazenam, em uma forma coisificada, o potencial de fantasia para a transformação social”, de acordo com Susan Buck-Morss (2002, p. 55).

Nesta telenovela, se as palavras expressam um contexto verificável, o mesmo não se pode dizer das formas e dos comportamentos dos personagens que aparecem determinados pelas características extraordinárias com as quais estão investidos. É o corpo que bota o que tem dentro para fora – o *Coronel Rosado* e as formigas que saem do nariz, *Doutor Cazuzza* que põe o coração pela boca, *João Gibão* e as asas escondidas sob as roupas, para falar apenas de alguns.

O corpo como lugar da dobra entre individual e coletivo vem sendo amplamente utilizado como suporte analítico, muito especialmente a partir de Michel Foucault (1998). Seus estudos mostram que as sociedades modernas são sociedades que recortam os corpos dos sujeitos, entregando cada parte a um poder institucional, a fim de melhor realizar sua função de disciplinamento: a escola, o hospital, a prisão, a fábrica, instituições através das quais “tecnologias políticas” controlam, moldam e vigiam o estado das massas, tanto em seu sentido de volume ou capacidade de abrangência, quanto no sentido de submissão do “corpo dócil que pode ser submetido, que pode ser utilizado” (FOUCAULT, 1998, p. 118).

Em *Saramandaia*, o caráter hiperbólico das imagens, muitas vezes na tradução para uma linguagem televisiva, tem no corpo tanto seu suporte de



representação de significações arcaicas de sonho, quanto o limite da potencialização de seus sentidos. O sonho, com suas significações arcaicas, aparece descrito no corpo como “imagem-dialética”, ideia concebida por Walter Benjamin (*apud* BUCK-MORSS, 2002, p. 97) como a justaposição do “sempre-igual” com o novo. O “sempre-igual” identifica-se com os conteúdos arcaicos, que voltam sempre negando a repressão; e o novo, com as relações cotidianamente vividas na sociedade. Dito de outra forma, só o corpo é capaz de traduzir/expressar os sentidos/significados do mundo, ao mesmo tempo em que somente o corpo é capaz de estabelecer o quanto esses sentidos podem ser exacerbados.

Na telenovela, o corpo aparece oscilando entre uma exposição de superfície e uma profundidade atingida pelo poder metafórico das imagens, como resistência ao olhar panóptico da sociedade moderna brasileira. 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 ocultado.

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. Ou seja, o que se quer frisar é que a telenovela, composta de múltiplas narrativas expressas em seus personagens, 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. O realismo maravilhoso, como narrativa que remete ao corpo enquanto núcleo da questão, pode eliminar o distanciamento – telespectador/imagem – inserindo o telespectador, pelas manifestações hiperbólicas do corpo, na experiência das sensações,

resultando, ou não, em reflexões cognitivas. Essas experiências aproximam-se do que Buck-Morss (1996, p.23) chama de “sinestesia”.

O meu uso de ‘sinestesia’ é próximo a estes [o da fisiologia e o da psicologia]: identifica a sincronia mimética entre estímulo exterior (percepção) e estímulo interior (sensações corporais, incluindo memórias sensoriais) como o elemento crucial da cognição estética.

Do ponto de vista cultural, a disputa entre a tradição e a modernidade caracteriza-se de um lado pelo folclore e, de outro, pela cultura midiática. *Saramandaia* apanha este sentido e, ao mesmo tempo, apoia-se na ficção de cordel e valoriza a oralidade como substrato cultural popular (“comeu até explodir”, “botou o coração pela boca”, “tem fogo no corpo”). Traz a disputa para um meio eletrônico de produção cultural, que segue as regras industriais de produção, tanto no corte para os comerciais, quanto nos ganchos para os próximos capítulos.

Martín-Barbero (1997, p. 30), analisando os usos culturais das categorias povo/popular, numa atitude crítica em relação aos “românticos”, afirma:

Se os românticos resgataram a atividade do povo na cultura, no mesmo movimento em que esse fazer cultural é reconhecido, se produz seu sequestro: a originalidade da cultura popular residiria essencialmente em sua autonomia, na ausência de contaminação e de comércio com a cultura oficial, hegemônica. E ao negar a circulação cultural, o realmente negado é o processo histórico de formação do popular e o sentido social das diferenças culturais: a exclusão, a cumplicidade, a dominação e a impugnação. E ao ficar sem sentido histórico, o que se resgata acaba sendo uma cultura que não pode olhar senão para o passado, cultura-patrimônio, folclore de arquivo ou de museu, nos quais conserva a pureza original de um povo-menino, primitivo (grifos do autor).

Esse é o apontamento da mistura, pós-queda da aura, que faz com que a telenovela seja pensada como o híbrido, que tanto expõe o que é temido, a outra face da cultura denominada, pelas elites, de rebaixamento, quanto incorpora ao “popular romântico” a mesma tecnologia, aliada da burguesia,



destinada a facilitar o acúmulo lucrativo e, conseqüentemente, a distinção entre as classes, na produção dos bens culturais.

Dentre os personagens que trazem no corpo a força alegórica das políticas de repressão, busca-se em *Dona Redonda* mostrar o estranhamento, possível na telenovela, através do ‘absurdo’ das imagens.

### ***Dona Redonda: a explosão melodramática do amor e do corpo político***

*Dona Redonda* é a mulher gorda (personagem interpretada pela atriz Wilza Carla), aquela que tem carne, que come com voracidade incessante, chegando a pesar 280 quilos. ‘Explodir de tanto comer’ é a literalidade do dito popular que guarda a imagem alegórica da impossibilidade de metabolização do externo no interno, uma hiper-realidade social que, não podendo ser digerida, encontra o limite no corpo da mulher. Ela explode em muitos pedaços, no meio da praça de *Saramandaia*. Refletindo sobre o tênue limite entre o “realismo maravilhoso” e o “grotesco”, encontra-se, no trabalho de Mary Russo (2000, p. 27), a referência à imagem da mulher gorda dentro das recorrências do grotesco relacionados ao feminino. Ela diz:

[...], há uma grande vantagem em descrever certos tipos sociais ou uma certa iconografia feminina. Citar nomes é uma forma particularmente vívida de recordar a persistência na cultura ocidental dessas codificações limitadas do corpo associadas ao grotesco: a Medusa, a Bruaca, a Mulher Barbada, a Dona Gorda, a Mulher Tatuada, a Mulher Indisciplinada, a Vênus Hotentote, a Mulher Faminta, a Histérica, a Vampira, a Personificação da Mulher, as Gêmeas Siamesas, a Anã.

*Dona Redonda* é casada com *Seu Encolheu* (interpretado pelo ator Welligton Botelho) que, por oposição, é um homem franzino – indisciplina social em dupla perspectiva: desigualdade social e identidade de gênero. A primeira perspectiva poderia ser pensada nos corpos, de ambos, como representativos da desproporção econômica na sociedade capitalista brasileira: uns com muitíssimo – *Dona Redonda* –, e outros com nada – *Seu Encolheu*. A segunda indisciplina, também a partir dos corpos dos dois

personagens, aponta para o questionamento das normas reguladoras das relações de poder entre o masculino e feminino, na comparação entre as medidas de um corpo frágil e, conseqüentemente, em atitude submissa, em contraposição ao corpo forte, esperado da altivez masculina, na clara inversão da relação falocêntrica. São importantes imagens corporais, no momento em que os movimentos feministas brasileiros fortaleciam-se como instâncias de debate político e social, imagens que poderiam deslocar representações de gênero fortemente caracterizadas, dicotomicamente, numa sociedade patriarcal, em suas assimetrias econômicas e de sexo.

Ela tem no marido um homem apaixonado, como se pode ler no roteiro de Dias Gomes (1976, Cap. 3, p.10):

Encolheu: A mulher é minha e eu gosto dela assim. Mulher que se tenha onde pegar. Não essa magricelinha...

Gibão: Gosto não se discute, cada um tem o seu. O porém é que ela vai continuar estufando, estufando ... e um dia vai explodir.

O gosto de *Seu Encolheu*, gosto diferenciado que ela atrai, salienta *Dona Redonda* fora da moda – fora de forma. Como mulher excessiva com imensas reservas de gordura, em contraste à carne seca da moda, ela produz seu próprio corpo pelo consumo desordenado de alimentos. E, como fora da moda, ela tanto relativiza a medida quanto questiona o tempo no qual vigora a padronização da medida. O tempo, da modernidade de *Dona Redonda*, prescreve a moda de outras medidas que não as dela. Diferente da moda pensada como exterioridade do sujeito, nela, a moda relembra, negando, que também o corpo porta a chancela da norma social.

Sua desproporcionalidade – fora do propósito da norma - se recusa à exposição como corpo-mercadoria, ela não “imita o manequim, e entra na história como um objeto morto, um ‘cadáver alegremente enfeitado’” (BUCK-MORSS, 2002, p.135).

*Dona Redonda* é a transgressão aos limites impostos ao corpo moderno; são suas exageradas proporções que afrontam uma sociedade controlada. A





sociedade de consumo sob controle é eficiente, e a repressão ao descontrole é a palavra que não é dita, e está na superfície do corpo. Contrariando o pressuposto fundamental do capitalismo, *Dona Redonda* declara, pois, ao explodir, que o consumo é limitado. Impossibilitado pela censura de falar do consumo como modo de relação social que se evidenciava no Brasil, pós anos 60, Dias Gomes cola as relações entre natureza e cultura ou o cru e o cozido na superfície do corpo, e apresenta uma imagem que traz em si mesma a dialética necessidade/acumulação. Numa atitude que se combina com as palavras de Karl Marx, citadas por Vitale e Croci (198-?, p. 43),

El hambre es hambre, pero el hambre que se satisface com carne cocida, comida com cuchillo y tenedor, es un hambre muy distinto del que devora carne cruda com ayuda de manos, unas e dientes. No es únicamente el objeto del consumo, sino también el modo de consumo, lo que la producción produce no sólo objetiva sino también subjetivamente.

*Dona Redonda* representa o risco que a normatização põe em latência quando prega a homogeneização. E, finalmente, a regra se confirma, e o risco se presentifica na explosão. Como na história das mulheres ‘indisciplinadas’, transgressoras dos limites do recato, aquelas que se expõem, mas não como fetiche, a exemplo das loucas e das histéricas trancafiadas em hospícios, *Dona Redonda* encontra seu fim. Ou seja, pela ‘tradição’ dos padrões de comportamento social da ordem burguesa, ela é colocada fora de circulação.

Encolheu: Tou com medo... Gibão me disse uma coisa...  
Eu ando vexado, agoniado, hoje então... Meu Deus...  
Ele pára de repente, em close, os outros também assumem uma expressão de assombro. Todos olhando na direção de Dona Redonda. Corta para Redonda, ainda em meio-long-shot. Ela parou no meio da praça. Abre os braços, a boca...e explode espetacularmente.  
No local, surge uma nuvem de poeira, quase um cogumelo atômico, closes com imagens paradas de Encolheu, Cazuzza, Maria Aparadeira, Cursino, Gibão, Marcina e Zélia (DIAS GOMES, 1976, Cap. 26, p. 2).

O “espetáculo” da explosão é público, dá-se no meio da praça (e diante de milhares de telespectadores). *Dona Redonda* some, deixando uma cratera



no local da explosão. A filha *Bia* (interpretada pela atriz Marília Barbosa) procura a mãe morta:

Bia: Minha mãe, onde é que ela tá?  
Maria: Tá com Deus... Deus chamou ela...  
Encolheu: Mas assim... Isso é jeito de chamar?! Precisava esse exagero?! (DIAS GOMES, 1976, Cap. 26, p. 6).

A fala do povo, ironizada, marca a desproporcionalidade de uma morte por explosão que causa o risível. Exagerar aparece no sentido de dar comicidade. A morte da personagem se desenrola na dialética presença/ausência dos sentidos literais e simbólicos presentes nas metáforas. Extrapolando com excesso, *Dona Redonda* é gordura em todos os sentidos sociais transgressivos. Sua explosão causa a fragmentação de um corpo, suas partes se espalham por todos os lugares. O *Maestro Totó* (interpretado pelo ator Brandão Filho), por exemplo, aparece trazendo uma orelha encontrada no telhado da barbearia:

Encolheu: Uma orelha...  
Totó: Inda tá com o brinco...  
Encolheu: Fui eu que dei... Ela gostava tanto desse brinco...  
Comprei no Salim, a prestação... que ainda nem acabei de pagar... (DIAS GOMES, 1976, Cap. 26, p. 11).

Ou seja, o dito popular ‘Vão-se os anéis, ficam os dedos’, aplicado ao contexto das relações capitalistas, salienta, pelo contrário, que aquilo que fica, como resto, é a materialidade da mercadoria comprada, assim como a dívida que ela produz, numa antítese do valor humano contida na fala do povo.

*Dona Redonda* passa a ser recuperada aos pedaços:

Totó: Inda falta muita coisa?  
Delegado: Falta... até agora só uma perna, a cabeça, uma orelha, a dentadura e umas costelas...  
(...)  
Totó: Coragem, Seu Encolheu. Otimismo! A gente vai achar tudo. Pedacinho por pedacinho. No caixão ela vai ficar inteirinha (DIAS GOMES, 1976, Cap. 26, p. 13).



A explosão em pedaços, o humano fragmentado, requer o otimismo, a crença na junção dos pedaços, que aparece como promessa para o ponto final – o caixão – a morte.

*O Coronel Rosado* (interpretado pelo ator Castro Gonzaga), representante da ordem burguesa proibitiva dos excessos, ao dar os pêsames ao marido diz,

Rosado: Sua desgraça foi justamente essa, ser grande demais.  
Encolheu: Suas palavras... me confortam... (DIAS GOMES, 1976, Cap.26, p.22).

O que é bom, em exagero, pode tornar-se ruim, um aviso do *Coronel Rosado* prescrevendo, de forma burguesa e normativa, a necessária abstenção aos excessos. E é, nesse sentido, que o risível do excesso pode politizar a metáfora. Para Freud (1974, p.221), em “Os chistes e as espécies do cômico”, a ironia proporciona, naquele que a utiliza, a vantagem de dizer alguma coisa não diretamente, poupando energia; e, de outra parte, a ironia, para obter o efeito cômico naquele que a ouve/vê, produz uma despesa, “[...] uma despesa de energia maior do que a que eu julgava necessária”. Também a partir desse mesmo ensaio de Freud (1974, p. 222), é possível apontar a dialética entre o grotesco e o risível. Pois, segundo o autor, no cômico, o riso “[...] exprime uma gratificante sensação de superioridade com a relação à pessoa (que achamos cômica)”; ao contrário, “[...] se a despesa física da pessoa é considerada menor que a nossa ou se sua despesa mental é maior, não mais rimos e sim, somos possuídos de assombro e admiração”. Em ambos, está caracterizado o excesso, ou a despesa, de energia empregada, estando as duas situações desreguladas pela economia das relações capitalistas.

Entretanto, para Georges Bataille (1975, p.39), a noção de despesa importa em sua função social de mostrar a dinâmica histórica das relações econômicas de classe. Em suas palavras, “o ódio da despesa é a razão de ser e a justificação da burguesia: ele é ao mesmo tempo o princípio de sua pavorosa hipocrisia”. E complementa,

Enquanto classe que possui a riqueza, tendo recebido com a riqueza a obrigação da despesa funcional, a burguesia moderna se caracteriza pela recusa de princípio que ela opõe a essa obrigação. Ele se distinguiu da aristocracia pelo fato de só ter consentido em despende para si, no interior dela mesma, isto é, dissimulando suas despesas, na medida do possível, aos olhos das outras classes. Essa forma particular é devida, na origem, ao desenvolvimento de sua riqueza à sombra de uma classe nobre mais poderosa do que ela (grifo do autor).

A despesa com riso, por esses raciocínios, enriquece o povo porque é política: mostra a “fortuna” que está além da necessidade, que se apresenta em uma realidade socioeconômica de escassez. São, por isso, gastos revolucionários, a que se permite a cultura de massa, na medida em que são abolidos os limites de classe.

Produzir a ironia é por em questão a ordem, os valores estabelecidos. Também a simbologia romântica, marcante das narrativas de folhetim, é alvo da ironia questionadora em *Saramandaia*. O *Professor Aristóbulo* (interpretado pelo ator Ary Fontoura) entrega a mão de *Dona Redonda*, que ele, como funcionário da coletoria, encontra sobre a mesa da repartição arrecadadora de impostos.

Encolheu: Muito obrigado, professor!

Professor: Ora... não tem de que agradecer. Afinal, era a mão que um dia o senhor pediu em casamento (DIAS GOMES, 1976, Cap. 27, p. 22).

A respeito das formas estéticas presentes nas narrativas sentimentais, Beatriz Sarlo (1985, p.152) salienta que

Para contar sus simples y repetidas historias, estas narraciones no eligen un estilo simple. Eligen un estilo de clisé que garantiza la existencia de un plus. En esse plus está su estética, basada tanto en una pronunciada tipificación de personajes y situaciones como en una serie de moldes estilísticos.

Dias Gomes, reconhecendo os clichês como marcas estilísticas que caracterizam as narrativas folhetinescas, faz, pela ambiguidade tragicômica, uma transgressão literária para o gênero, mostrando a norma e o risível dela,



enquanto índice melodramático reconhecível no veículo. Ou seja, a mão, simbolicamente, pedida em casamento na tipificação romântico-burguesa, cai, literalmente, separada do restante do corpo, na mesa que, por sua vez, é o lugar representativo dos conchavos, das negociatas, responsável por “passar a mão” no dinheiro do povo.

Mikhail Bakhtin (1999, p. 54), sublinhando a ambivalência das imagens do grotesco, afirma,

Sua [do grotesco] verdadeira natureza é a expressão da plenitude contraditória e dual da vida, que contém a negação e a destruição (morte do antigo) consideradas como uma fase indispensável, inseparável da afirmação, do nascimento de algo novo e melhor. Nesse sentido, o substrato material e corporal da imagem grotesca (alimento, vinho, virilidade e órgãos do corpo) adquire um caráter profundamente positivo. O princípio material e corporal triunfa assim através da exuberância (grifos do autor).

Diferente da análise de Bakhtin sobre o grotesco em Rabelais, a “morte do antigo”, o final grotesco de *Dona Redonda* não faz nascer “algo de novo e melhor”, antes, pode indicar o ciclo infernal da repetição, uma vez que mais adiante, no Capítulo 71, aparece na cidade a irmã de *Dona Redonda*, muito parecida com ela e que se chama *Bitela* (muito próxima de “vitela” – a carne nova). A simulação da novidade, esta última como valor fundamental da modernidade, aparece aqui como a outra da mesma, a repetição de *Dona Redonda*, na irmã *Bitela*, nem mesmo na aparência engana, é como a mercadoria copiada que só altera o nome, mantém o conteúdo – ambas as personagens são representadas pela mesma atriz.

Da mesma maneira, quando Bakhtin (1999, p. 55), ressalta que,

O hiperbolismo das imagens materiais e corporais (principalmente o comer e o beber) é ainda mais acentuado, em comparação com Rabelais. A lógica interna de todos esses exageros é, como Rabelais, a lógica do crescimento, da fecundidade, da superabundância. Todas as imagens mostram o mesmo ‘baixo’ que devora e procria.

Em Dias Gomes, o hiperbólico da devoração, do consumo, não tem o caráter positivo do “crescimento, da fecundidade”; ele encontra o limite, explode. O apontamento político, na telenovela, não está na ambivalência da alegoria, como em Rabelais, mas, não suportando o impasse como solução se faz em pedaços para, logo em seguida, encontrar a sua repetição. É o círculo que apreende a ficção massificada, garantindo o sucesso da próxima...da próxima...telenovela.

### **Finalizando**

A história brasileira assim como, de resto, a latino-americana marcada por ocultamentos, esquecimentos e repressões ideológicas, tem sido eficaz em entorpecer a sociedade. E, operados os cortes, as partes subtraídas pelos regimes autoritários e ditatoriais ficam represadas nas dobras inconscientes. Terry Eagleton (1998, p. 222) fala do efeito político da relação presente-passado contida nessas dobras.

La escatología social demócrata vende a la clase obrera a un futuro que nunca será realizado porque existe para reprimir el pasado, robándole a esta clase su odio al sustituir la memoria de los ancestros esclavizados por sueños de nietos liberados.

Em sua contraparte, ao controlar os corpos, a história política pode tornar os excessos melodramáticos espaços privilegiados de liberação da matéria volátil, inalienável do sujeito. Assim como observa Georges Bataille (1975, p. 44),

Sob sua forma acentuada, os estados de excitação, que são assimiláveis a estados tóxicos, podem ser definidos como impulsos ilógicos e irresistíveis para a rejeição dos bens materiais ou morais que teria sido possível utilizar racionalmente (conforme o princípio da balança de pagamentos). (Grifos do autor).

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. A “noção de despesa”, enunciada por Bataille como a forma “improdutiva” da perda, atribui aos excessos tanto a capacidade de escapar das malhas fetichistas da ideologia capitalista, quanto, ao se manterem inacessíveis às regras de produção de lucro financeiro, lembrar o sujeito da existência de sua dimensão interior. Ainda citando Bataille (1975, p. 45),

Os homens asseguram sua subsistência ou evitam o sofrimento, não porque essas funções determinem por elas mesmas um resultado suficiente, mas para ter acesso à função insubordinada da despesa livre.

Este é o caso da alegoria de *Dona Redonda*, que explode os limites impostos pela contenção burguesa, mostrando com o excesso de carne a despesa incontrollável na acumulação do lucro no capitalismo.

O suporte melodramático sobre o qual se apoiam as narrativas das telenovelas, muito embora seja amplamente utilizado para fins apaziguadores, requer olhar profundo e cuidadoso, pois é o melodrama que escapa das dobras estritamente históricas que sobrepõem as trocas de uma produção orgânica a uma produção maquinica. Peter Brooks (1985, p. 5) afirma que há dois níveis morais presentes nas formas melodramáticas, um de superfície e outro mais profundo, oculto. Para ele, “The melodramatic mode in large measure exists to locate and to articulate the moral occult”. Assim, pelo melodrama é possível abrir fendas nas superfícies narrativas e expor à luz uma outra dimensão das relações humanas. Os excessos melodramáticos seriam, então, aquilo que transborda dos limites civilizatórios exigidos dos comportamentos sociais burgueses.

Nesse sentido, a subjetividade da arte, que só se realiza a partir das formas materiais de seu momento histórico, pode hoje desbloquear sentidos de imagens-sonho na produção tecnológica da cultura de massas. A história



não encontrou seu fim, ao contrário, há ainda um potencial não realizado na cultura contemporânea que pode passar pelo uso político do melodrama como elemento que desperte o homem do efeito anestésico da ideologia mercantilista, também contida na produção para as massas. “As imagens de desejo não liberam a humanidade diretamente. Mas são vitais para esse processo” (BUCK-MORSS, 2002, p. 156). Estéticas que potencializam a cultura de massa, num processo de (re)sensibilização e (re)significação da cultura contemporânea, podem estar contidas nas narrativas da teledramaturgia.

### Referências

BATAILLE, Georges. **A parte maldita**: precedida de A noção de despesa. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 4. ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: EDUNB, 1999.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess. New York: Columbia University Press, 1985.

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).

EAGLETON, Terry. **Walter Benjamin o hacia uma critica revolucionaria**. Trad. Julia García Lenberg. Madri: Cátedra, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 18ed. Trad. Raquel Ramalhte. Rio de Janeiro: Record, 1998.





FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: \_\_\_\_\_. **Edição *standard* brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. v. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronaldo Polito, Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo**: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino**: risco, excesso e modernidade. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

**SARAMANDAIA**: uma nova linguagem para a telenovela? O Globo. Rio de Janeiro, 18 jul., 1976, p.3-5.

SARLO, Beatriz. **El imperio de los sentimientos**. Buenos Aires: Catalogo, 1985.

VITALE, Alejandra; CROCI, Paula (Org.). **Los cuerpos dociles**: hacia un tratado sobre la moda. Buenos Aires: La Marca, [198?].

Recebido em 19/05/2014.

Aceito em 07/10/2014.

### **Dilma Beatriz Rocha Juliano**

Graduada em Serviço Social pela UFSC (1981), mestre em Literatura Brasileira pela UFSC (1997) e doutora em Teoria Literária pela mesma instituição (2003). Atualmente é professora da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), atuando como coordenadora adjunta no Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem e como professora e pesquisadora na linha de pesquisa Linguagem e Cultura. Na graduação atua como professora no curso de Cinema e Audiovisual. Suas pesquisas convergem para as narrativas ficcionais de massa (telenovelas, minisséries, etc) e para a literatura brasileira contemporânea, tanto no desenvolvimento de projetos quanto nas orientações de trabalhos acadêmicos.

E-mail: [dilma.juliano@unisul.br](mailto:dilma.juliano@unisul.br)