

DONA REDONDA: A EXPLOSÃO MELODRAMÁTICA DO AMOR E DA CARNE SOCIAL

Dra. Dilma Beatriz Rocha Juliano – UNISUL

Resumo:

Dona Redonda, *Saramandaia* (1976), é mulher gorda, aquela que come com voracidade incessante. “Explodir de tanto comer” é a literalidade do dito popular numa imagem alegórica de um momento histórico marcado pela impossibilidade de metabolização do externo no interno, uma hiper-realidade social que, não podendo ser digerida, encontra o limite no corpo da mulher/personagem. Dona Redonda é casada com Seu Encolheu que, por oposição, é um homem franzino – corpos que marcam a indisciplina social. Trata-se, neste trabalho, de mostrar as formas melodramáticas utilizadas nas personagens para ler a transgressão aos limites impostos ao corpo moderno; são as exageradas proporções de Dona Redonda e o desespero amoroso de Seu Encolheu que afrontam uma sociedade controlada. Dias Gomes faz, pela ambiguidade tragicômica, uma transgressão literária, mostrando a norma e o risível dela, enquanto índices melodramáticos reconhecíveis na teledramaturgia.

Palavras-chave: melodrama – *Saramandaia* – crítica social

1. Introdução

Iniciado no último dia 24 de junho, o remake da novela *Saramandaia* requer outro texto que dê conta de uma análise de acordo com o enunciado pela emissora – “uma adaptação livre da novela de Dias Gomes”. Mas percebe-se, pelo menos nessa primeira parte da exibição, que a diferença do contexto histórico da primeira para a segunda produção faz com que a narrativa perca uma camada política e assuma apenas o tom risível que, contido na primeira, fazia parte da dimensão “invisível” do realismo mágico – ou seja, a possibilidade de leitura política das imagens. No entanto, aqui, no espaço desta reflexão, o trabalho se atém a versão exibida em 1976, pela Rede Globo de Televisão, e mais especificamente a alguns apontamentos apenas sobre uma das personagens.

Trilhando aspectos que vão do grotesco ao risível, Dias Gomes constrói personagens complexos em contraposição a um contexto plenamente identificável – a ditadura militar. 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 alegórica, 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.

2. Dona Redonda: os excessos da carne social

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.¹

Dona Redonda é casada com Seu Encolheu que, por oposição, é um homem franzino – apontando para uma indisciplina aos padrões em dose dupla: desigualdade social e identidade de gênero. A primeira 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, embora ainda dicotômica. 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, repito, numa sociedade patriarcal, em suas assimetrias econômicas e de sexo.

Ela tem no marido um homem apaixonado:

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.² (DIAS GOMES, 1974, Cap. 3, p. 10).

O gosto de Seu Encolheu 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 serve para relativizar as medidas quanto questionar as prescrições padronizadoras modernas sobre o corpo.

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).

Dona Redonda é a transgressão aos limites impostos ao corpo moderno; são suas

¹ Refletindo sobre o tênue limite entre o “realismo maravilhoso” e o “grotesco”, encontro, 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”.

² *Gibão*, no capítulo anterior, antevê a cena da explosão de *D. Redonda* e tenta, em vão, avisar a ela e ao marido do perigo iminente.

exageradas proporções que afrontam uma sociedade controlada. 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 da personagem, 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 con carne cocida, comida com cuchillo y tenedor, es un hambre muy distinto del que devora carne cruda con 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.³

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-schot. 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, 1974, 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* 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, 1974, 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

³ Traduzindo “A fome é fome, mas fome que se satisfaz com carne cozida, comida com garfo e faca, é uma fome muito diferente da que devora carne crua com ajuda das mãos, unhas e dentes Não é somente o objeto de consumo, mas também o modo de consumo, o que a produção produz não só objetiva mas também subjetivamente”.

metáforas. Extrapolando com excesso, *Dona Redonda* é gordura em todos os sentidos sociais transgressivos, e, portanto, sua explosão causa a fragmentação de um corpo, suas partes se espalham por todos os lugares. O maestro *Totó*, 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, 1974, Cap. 26, p. 11).

Ou seja, o dito popular ‘Vão-se os anéis, ficam os dedos’, aplicado ao contexto das relações capitalistas, salienta, pelo avesso, 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, 1974, Cap. 26, p. 13).

Acreditar na totalidade do humano, já fragmentado, requer o otimismo, a crença na junção dos pedaços; esta aparece como promessa para o ponto final – o caixão, a morte.

O *Coronel Rosado*, 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, 1974, Cap.26, p.22).

O que é bom, em exagero, pode tornar-se mal, o fim, um aviso do *Coronel Rosado* prescrevendo, de forma normativa, a necessária abstenção aos excessos. E é, nesse sentido, que o risível do excesso melodramático pode politizar a metáfora. Para Freud (1974, v. VIII, 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”⁴.

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. Nas palavras de Bataille, “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”⁵. Esse poderia ser um significado dos pêsames do Coronel Rosado ao Seu Encolheu.

A despesa com riso, seguindo Freud e Bataille, enriquece os que riem porque é política: mostra a “fortuna” que está além da necessidade, que se apresenta em uma realidade social e econômica de escassez. São, por isso, gastos revolucionários, a que se permite a cultura das massas, na medida em que são abolidos os limites de classe.

Conclusão

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 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 (Cap. 27, p. 22).

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

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.⁶

Dias Gomes, reconhecendo os clichês como marcas estilísticas que caracterizam as

⁴ Também a partir desse mesmo ensaio de Freud (1974, v.III, p.222) é possível apontar a dialética entre o grotesco e o risível. Pois, segundo Freud, no cômico, o riso “(...) exprime uma gratificante sensação de superioridade com 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.

⁵ Complementando a citação, é preciso acrescentar a sequência afirmativa de Bataille (1975, p.39): “Enquanto classe 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 **despender 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)

⁶ Traduzindo “Para contar suas simples e repetidas histórias, estas narrativas não elegem um estilo simples. Elegem um estilo de clichê que garante a existência de um **plus**. Nesse **plus** está sua estética, baseada tanto na pronunciada tipificação de personagens e situações como em uma série de moldes estilísticos”.

narrativas folhetinescas, faz, pela ambiguidade tragicômica do melodrama, uma transgressão literária para o gênero, mostrando a norma e o risível dela, enquanto índices melodramáticos reconhecíveis 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 responsável por “passar a mão” no dinheiro do povo – a coletoria de impostos.

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 em Saramandaia 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 maquinica, pode ser lida 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.

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

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.⁷

Em Dias Gomes, o hiperbólico da devoração, do consumo, não tem o caráter positivo do “crescimento, da fecundidade”; ele encontra o limite. O apontamento político, na telenovela, não está na ambivalência da alegoria, como em Rabelais, mas, não suportando o impasse como solução, faz em pedaços a personagem para, logo em seguida, mostrar o infernal movimento de repetição da máquina capitalista moderna.

Referências

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

⁷ A referência comparativa usada por Bakhtin (199, p.55) é a tradução livre, para o alemão, de Gargantua, feita por Fischart. Tradução que, para Bakhtin, faz significativas alterações à concepção rabelaisiana do risível e do grotesco, tendendo a fazer da sátira uma condenação moral: “(...) a partir da perspectiva do burguês e do protestante”.

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

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o projeto das passagens. Tradução de Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: Argos, 2002

DIAS GOMES. **Saramandaia**. [Rio de Janeiro: s. n], 1976. (Telenovela em 160 capítulos – CEDOC/Rede Globo de Televisão). 1974, v. VIII, p.221

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 18ed. Petrópolis(RJ): Vozes, 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.

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

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?].