

## A Carnavalização na Teledramaturgia de Dias Gomes: A Presença do Realismo Grotesco na Modernização da Telenovela<sup>1</sup>

Igor Sacramento

Doutor em Comunicação e Cultura (ECO/UFRJ) e professor recém-doutor pela mesma  
instituição.

### Resumo

Este artigo mostra como *O Bem Amado* (1973) e *Saramandaia* (1976), ambas de Dias Gomes, se inscreveram dentro dos princípios estéticos do realismo grotesco e da carnavalização. A partir da teoria do romance bakhtiniana, analisamos cenas daquelas telenovelas em que tais princípios se encontram na plenitude dos sentidos propostos. Essas produções foram parte do processo de modernização da televisão que se deu nos anos 1970. No entanto, diferentemente da proposta realista vigente naquele processo, tais telenovelas se apropriaram de outros gêneros do discurso literário (o fantástico e o grotesco, principalmente). Concluo que essas escolhas estéticas permitiram novas “zonas de contato” críticas com a realidade brasileira e não ficaram restritas ao mimetismo do “realismo naturalista” em vigor.

### Palavras-chave

Carnavalização; realismo grotesco; teledramaturgia; modernização; Dias Gomes.

### 1. Introdução

Os estudos acadêmicos sobre a telenovela moderna concordam que o processo de modernização da teledramaturgia promoveu a vigência de uma *proposta realista* no conjunto das produções dos anos 1970 que consistia em “retratar, discutir e criticar a realidade brasileira” (BORELLI e RAMOS, 1989: 93). Nesse sentido, tornou-se corriqueiro, nos estudos especializados, observar que as telenovelas do período moderno eram “mais reais”, enfatizando que a produção de textos nacionais e inéditos marcou a descoberta do cotidiano e da realidade brasileira (BORELLI e RAMOS, 1989, p.95; HAMBURGUER, 2005, p.85; KEHL, 1986, p.289; MATTELART, 1989, p.31). Essa concepção, apesar dos reconhecidos avanços metodológicos, apresenta alguns problemas. Além de incorrerem numa parca fundamentação teórica sobre o realismo teledramatúrgico e numa insuficiente caracterização dos produtos, tais estudos acabaram não considerando a

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

variedade de estilos estéticos (o naturalismo, o fantástico, o grotesco e até mesmo o romantismo) presentes no processo de modernização da teledramaturgia (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010).

Pela ausência de precisão dos estudos acadêmicos brasileiros, aquela definição de realismo acabava se confundido com a do naturalismo. Nesse sentido, o “realismo naturalista”, implicitado naqueles estudos sobre as telenovelas modernas, acabou sendo entendido como a forma dominante na representação da realidade (cf. RODRIGUES, 2009). A expressão “realismo naturalista” designa um tipo de combinação que reforça a dimensão mimética naturalista. No entanto, sabemos que realismo e naturalismo são fundamentalmente distintos. Os elementos centrais da narração realista – a ação e a tipicidade – não são se apresentam no caráter inanimado da descrição naturalista. Além disso, o realismo se opõe ao romantismo (pelo excesso de subjetividade) e ao naturalismo (pelo aparente excesso de objetividade, nas “coisas” e não nas pessoas e processos). O realismo, como estilo narrativo teledramatúrgico, conta com três características básicas: 1) desenvolve uma “extensão social” do drama, ao considerar pessoas comuns e trabalhar com os “tipos sociais” mais em voga; 2) relata um conjunto de eventos no presente – a ação é contemporânea; e 3) tem a ação inspirada por questões seculares. Já a narrativa naturalista privilegia a ação das personagens nas relações com outras personagens como o motor narrativo, deslocando o centro do relatar para como a determinação do meio social (do espaço habitado) se materializa em ações (LONGHURST, 1987).

Neste artigo, analiso, a partir de *O Bem Amado* e *Saramandia*, duas telenovelas escritas por Dias Gomes, a presença do realismo grotesco e da carnavalização na modernização teledramatúrgica dos anos 1970. Os seus procedimentos estéticos diferenciavam-se do “realismo naturalista”, tido como dominante nos procedimentos criativos das obras de ficção das emissoras no momento. O realismo grotesco, como já bem nos explicou Mikhail Bakhtin (2008), é um sistema estético da cultura cômico-popular, centrado nos princípios do *rebaixamento* (a transferência ao plano da terra e do corpo tudo aquilo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato) e da *inversão* (da liberação, ainda que provisória, das hierarquias, regras e tabus sociais estabelecidos). Por não desenvolver formas perfeitas, essa modalidade estética se caracteriza também pelo inacabamento, pelo movimento, pelo devir, pelo processo que não se cessou. É, portanto, uma manifestação distinta daqueles que primam pelo rigor estético baseado na simetria, na ordem, na padronização e no equilíbrio.

Sabendo disso, divido este texto em duas partes. A primeira conta com uma discussão sobre a reflexão de Bakhtin sobre o realismo grotesco e a carnavalização, tomada como os fundamentos a partir dos quais serão as “telenovelas grotescas” de Dias Gomes no momento da vigência da *proposta realista* no processo de modernização da teledramaturgia nacional. A segunda se subdivide em duas: a primeira, sobre *O Bem-Amado* e contando com a análise da cena do voo de Zelão (Milton Golçalves), e a segunda, sobre *Saramandaia* e tendo a análise da cena da explosão de Dona Redonda (Wilza Carla). Essas cenas foram destacadas para a análise, porque as consideramos emblemáticas da presença do realismo grotesco na teledramaturgia de Dias Gomes no contexto dos anos 1970.

## **2. A carnavalização, o realismo grotesco e a análise dos gêneros do discurso**

As reflexões de Mikhail Bakhtin sobre a carnavalização e o realismo grotesco partem da análise das obras de Dostoiévski (BAKHTIN, 2005) e de Rabelais (BAKHTIN, 2008), onde esse estudo foi aprofundado e sistematizado. Sem dúvidas, portanto, em conta que o enfoque específico de Bakhtin é a carnavalização na literatura, tendo o romance como fenômeno literário mais notável. Nesse sentido, embora as ideias de Bakhtin devam ser tomadas com cautela na investigação dos carnavais sociais (LaCAPRA, 2010: 153), elas elucidam na análise de produtos culturais que toam o rebaixamento, a inversão, o inacabamento, a ambivalência, a paródia, o corpo grotesco e sua regeneração como forma de crítica à sociedade moderna.

As ideias de Bakhtin sobre a carnavalização fazem parte de sua reação ao projeto hegemônico da modernidade e suas iniciativas de exclusão (do riso, da igualdade, do prazer, da comunhão, da partilha, da solidariedade, da utopia e da alegria coletiva). Para ele, não há “quase mais nada” do sentido ambivalente e regenerador da carnavalização dentro dos sistemas significantes e valorativos das linguagens contemporâneas. Pelo contrário, o cinismo e o mero insulto são nada mais do que “fragmentos de uma língua estrangeira, na qual se podia outrora dizer alguma coisa, mas que agora só expressa insultos carentes de sentido” (BAKHTIN, 2008: 25). Não foi à toa, portanto, que ele tenha remontado ao contexto de Rabelais, à transição da Idade Média ao Renascimento, para considerar a carnavalização numa maior plenitude de sentidos, já, na modernidade, o “rir com” foi substituído pelo “rir de”. Além disso, como sabemos, a ênfase nas produções contemporâneas no pastiche sobre a paródia seria uma das marcas da presença do pós-

modernismo na cultura. Mesmo que a marca distintiva de ambos seja o humor, “o pastiche é a paródia lacunar, a paródia que perdeu seu senso de humor” (JAMENSON, 1985: 18-19).

Como fenômeno estético, a carnavalização se caracteriza pela sua “grandiosa cosmovisão universalmente popular” que aproxima o mundo do homem e o homem do homem, numa “zona de contato” familiar e livre, liberta da seriedade dos constrangimentos morais, do niilismo, da leviandade e do individualismo (BAKHTIN, 2005: 161). A noção de zona de contato é trabalhada por Bakhtin, para observar o modo como se estabelecem diálogos entre o representado, a representação e o reconhecimento no espaço literário promovido pelo romance, rompendo com o distanciamento do gênero épico: “O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo de familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida. Desde o início o romance foi construído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona de contato direto com esta atualidade inacabada” (BAKHTIN, 1998a: 427). A praça pública é a zona de contato por excelência do carnaval. Nela não só se dão convivências com as diferenças, mas também uma intensa inversão de papéis e hierarquias que configuram a oficialidade do mundo. Na cosmovisão carnavalesca, impera a ambivalência, uma interação entre os opostos básicos na linguagem e na vida – o sério e o cômico, o oficial e o subversivo, o antigo e o novo, o princípio e o fim –, que faz com que os opostos se combinem um ao outro de modo a libertar as palavras do “aperto do sentido, da lógica, da hierarquia verbal” (BAKHTIN, 2008: 371).

Como estamos vendo, o tema do duplo desempenha um papel fundamental nos processos de carnavalização da literatura. Para Bakhtin (1998b: 373), nunca houve um único gênero absolutamente transparente, nenhum tipo de “discurso direto”, que não tivesse o seu duplo paródico-transvestizante, a sua contrapartida cômica. Nesse sentido, a literatura carnavalizada produz um tipo de inversão que desloca as suposições corriqueiras para um encontro intenso de transformações e inacabamentos.

A carnavalização é relacionada ao grotesco, contrapondo-se à estética clássica. Enquanto esta produz formas geométricas, perfeitas, arredondadas, equilibradas e niveladas, aquela enfatiza os orifícios, as protuberâncias e o movimento em movimento, incompleto, de formas exageradas e excessivas. A estética grotesca, portanto, não é uma unidade fechada, completa, ela é inacabada, transgride seus próprios limites – é a “quintessência da incompletude” (BAKHTIN, 2008: 23).

No realismo grotesco, a degradação do sublime, do clássico, do elevado, possuiu um sentido fundamentalmente topográfico e corporal (no alto, a cabeça e a razão; no baixo, o ventre e o prazer). Nesse sentido, rebaixar consiste em “aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio da absorção e, ao mesmo tempo, do nascimento (BAKHTIN, 2008: 19). É por isso que a estética grotesca é absolutamente ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. A degradação, por exemplo, é nela mesma uma forma de regeneração: o túmulo corporal das “velhas grávidas” (modeladas com terracota em Kertch) que se abre, como um ventre, para dar à luz uma nova vida.

A paródia desempenha esse papel de degenerar para regenerar. Não é absolutamente negativa, mas igualmente positiva. A paródia é uma das formas evidente nos gêneros sério-cômico da literatura carnalizada. Como observou Bakhtin (2005: 107-108), esses gêneros contam com três peculiaridades fundamentais e paródicas. A primeira se refere ao novo tratamento que eles dão à realidade: a atualidade, o dia a dia, é o objeto e o ponto de partida de suas formalizações, interrupções e apreciações. A segunda peculiaridade diz respeito ao fato de tais gêneros não se basearem numa lenda, mas na experiência presente (insuficientemente madura) e na fantasia livre. Quando a lenda aparece, é de modo crítico e, às vezes, cínico e desmascarado. A terceira característica são a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de diferentes gêneros do discurso, produzindo, num tom paródico da narração, a fusão do sublime ao vulgar, do sério ao cômico, da representação ao representado.

O cronotopo característico da literatura carnalizada é a praça pública, justamente porque ela traz o que é marginal, periférico ou fronteiro na vida cotidiana para o centro da vida em comunidade.<sup>2</sup> Lá todos os opostos se encontram e se misturam. Nessa zona de festividade e familiaridade, não distinção entre espectadores e artistas. Todos se revezam nessas funções. O mundo “não oficial” da praça pública é um “ponto de vista particular sobre o mundo, livre de interesses privados, egoístas, das regras e dos julgamentos ‘deste mundo’ (isto é, do mundo oficial, ao qual convém sempre comprazer) (BAKHTIN, 2008: 228). Enfim, se a praça pública é “o principal palco das ações carnavalescas”, uma vez que

---

<sup>2</sup> Ao fundir os indícios temporais e espaciais, concretizando o espaço no tempo em regiões definidas do espaço, cria-se a possibilidade de se construir imagens dos acontecimentos no cronotopo: “o ponto principal de desenvolvimento de ‘cenas’ no romance” (BAKHTIN, 1998b: 355). O cronotopo funciona, portanto, como operador da assimilação do tempo e do espaço históricos pela literatura. E, também, ao mesmo tempo, possibilita restabelecer conexões da literatura com a história. Assim, uma das principais funções do cronotopo é estabelecer “zonas de contato” com a realidade cotidiana, ou seja, é propiciar espaços de hibridização da realidade representada com a realidade que representa.

“o carnaval é por sua própria ideia público e universal, pois todos devem participar do contato familiar” (BAKHTIN, 2005: 128), ela também é o lugar do encontro, do contato e do convívio com a heterogeneidade, algo distinto da oficialidade deste mundo.

Além disso, nesse mundo não oficial, a vida é “desviada do seu curso comum e, por assim dizer, legitimado” (BAKHTIN, 2005: 159). Nesse sentido, a literatura carnalizada pode se aproximar do mágico, do fantástico e do maravilhoso, promovendo uma distorção hiperbólica tal que produz, ao mesmo tempo, um estranhamento e uma identificação com a realidade representada. Isso se dá até mesmo nas combinações de opostos, como do animal com o humano, do humano com a máquina e ainda do vivo com o morto (DELBAERE-GARANT, 1995). Entretanto, essa produção estética não realiza um isolamento do “mundo oficial”, mas, pelo contrário, estabelece uma nova interação que se dá numa zona de contato carnalizada.

Apesar de, na época moderna, para Bakhtin (1998a: 386), a paródia ter, na literatura, as suas funções restritas e secundárias. Ainda existem manifestações culturais (inclusive midiáticas) que procuram o sentido pleno da paródia (STAM, 1992). Ou seja, os processos de carnalização não se deram apenas na literatura. Na modernização da teledramaturgia nacional, quando a *proposta realista* tornou-se dominante, um outro realismo, carnalizado e grotesco, também contribuiu para a renovação estética da televisão nos anos 1970.

### **3. O Bem Amado e o voo de Zelão das Asas**

No horário das 22 horas (tido como o mais experimental e crítico), Dias Gomes apresentou a versão televisiva de sua peça *Odorico, o Bem Amado – Os Mistérios do Amor e da Morte*, escrita em 1962, publicada pela revista *Claúdia* em 1963, adaptada por Benjamin Cattán para o programa *TV Vanguarda* da *TV Tupi* de São Paulo em 1964 e encenada no teatro somente em 1969, depois de anos de negociação com a Censura Federal e quando assumiu um título mais enxuto (*O Bem-Amado*). A telenovela marcou uma mudança na paisagem das outras produções até então assinadas por Dias Gomes. Depois de ambientar predominantemente suas histórias em cenários urbanos e realmente existentes, ele criou Sucupira, cidade que estaria no interior baiano.

No processo de adaptação, houve muitas mudanças na narrativa, na cenografia, no figurino, na inclusão de novas personagens e na utilização de recursos e elementos próprios da linguagem televisiva e, particularmente, da implantação da cor. *O Bem-Amado* foi a

primeira telenovela brasileira em cores. Por esse fato, enfrentou grandes problemas técnicos nos ajustes das cores, sendo marcante o figurino de cores berrantes que os atores usavam justamente para afirmar o colorido diante da vigência do preto e branco (DIAS, 1991: 115-164). Certamente, esse excesso de cores também contribuiu para a carnavalização daquela telenovela. O excesso de realismo – o hiper-realismo – na concepção dos cenários, do figurino, das atuações, dos recursos técnicos e dos efeitos visuais não foi usado apenas para representar “mais fielmente” o real, mas para exceder o real. Exagerá-lo nas cores e tons.

Dias Gomes não era muito afeito ao “realismo naturalista” vigente no processo de modernização da teledramaturgia nacional, mas acreditou que naquela produção não poderia agradar por um certo radicalismo estético: “Quando a novela *O Bem Amado* começou, sinceramente temi pelo tratamento excessivamente caricato dado pela direção às três irmãs Cajazeiras [diante do formato naturalista vigente]” (*Amiga*, 12/06/1973: 41). O excesso, não mais melodramático, fora realizado pelo humor com que ele representava os tipos sociais: o padre, o coronel, a delegada, o político, a solteirona, o cangaceiro. Sucupira era uma alegoria do Brasil, mostrando a sobrevivência da tradição do autoritarismo e do coronelismo sob uma armadura modernizante, com as promessas de progresso.

No seu processo de adaptação, a peça em nove quadros se tornou uma telenovela de 175 capítulos, tendo por base um meticuloso processo de reorganização realizado pelo próprio autor, Dias Gomes. Adicionando novos temas, diálogos e personagens (saltando de 15 para 25, no total), Dias estabeleceu novos nexos criativos e críticos em relação à realidade brasileira, dentro do regime de limites e possibilidades próprios à *TV Globo* da época. Por exemplo, os neologismos criados por Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo) foram resultados do processo de adaptação, algo que acabou tornando o personagem mais popular, apaixonante e criticável. Essa ambivalência (da paródia do coronel e político desonesto que nos faz rir pela proximidade com que acompanhamos a sua trajetória) é própria do processo de carnavalização, da fusão entre o sério da representação (o coronelismo e seu impacto no reforço das desigualdades e explorações sociais) e do cômico do representado (Odorico é um deboche do coronelismo).

De modo geral, entretanto, a telenovela manteve o enredo já enunciado na peça. Trata-se da história do prefeito Odorico Paraguaçu tem como principal plataforma de campanha a construção do primeiro cemitério de Sucupira. No entanto, o seu mandato transcorre sem ao menos um morto para ser enterrado. Frustrado e sem escrúpulos, o prefeito lança mão de várias artimanhas para conseguir um defunto, inclusive promove a

volta de um ilustre cangaceiro e assassino da cidade, o temido capitão Zeca Diabo (Lima Duarte). Todavia, o destemido cangaceiro volta redimido, querendo apenas ser digno de Deus, do padrinho padre Cícero e realizar um velho sonho, ser protético. Diante do impasse, Odorico incita o capitão a matar, valendo-se de intrigas e subterfúgios. Enfim, Zeca Diabo volta a matar, fazendo justiça à cidade, matando o próprio Odorico. Assim, ironicamente, o prefeito inaugura a sua própria obra.

O personagem Zeca Diabo, advindo de uma peça homônima de Dias Gomes escrita em 1943, foi incorporado à peça e também teve destaque na telenovela. No entanto, está não foi a única referência do autor a sua própria obra. Zelão das Asas (Milton Gonçalves) remonta ao Zé-do-Burro de *O Pagador de Promessas* (1960). Nesta peça, Zé-do-Burro havia realizado uma promessa para ter são e salvo o seu burro de estimação, depois de um acidente. A promessa fora realizada num terreiro na intenção de Santa Bárbara. Depois disso, ele, carregando uma cruz, peregrinou até a cidade de Salvador, para a Igreja de Santa Bárbara. Lá, uma sucessão de intolerâncias por parte das autoridades impede que ele cumpra a sua promessa por tê-la realizado num terreiro de candomblé, para curar um burro e por se comparar a Jesus Cristo, carregando uma cruz. Ele fora liberado da promessa pelo padre, diante da confusão instalada, mas manteve-se firme em seus propósitos e na sua fé. Zelão também tinha uma promessa a cumprir. Depois de escapar da fúria do mar que poderia levá-lo à morte, Zelão promete à Iemanjá (cujo equivalente católico é Santa Bárbara) que faria um par de asas e voaria da torre da igreja pela cidade. O pescador foi liberado pelo vigário (Rogério Fróes) da promessa, pelo fato de ele ter sido realidade na intenção de uma entidade do candomblé. No entanto, Zelão seguiu obstinado. Tinha de cumprir a promessa que fizera à Iemanjá para garantir a sua vida. Essa obstinação aumentou quando Zelão e outros pescadores assistiram à bela filha de Odorico Paraguaçu, Telma (Sandra Bréa), banhando-se nua no mar. Ao longe, acreditaram que se tratava de Iemanjá. Zelão, por sua vez, acreditava que a entidade havia vindo cobrar-lhe a promessa. Desse modo, uma ambivalência se colocou. Enquanto, para Telma, aquele banho nua representava a afirmação de sua liberdade, de sua sexualidade e do seu direito sobre o próprio corpo, para Zelão, era uma cobrança da promessa e da necessidade de reafirmar a sua fé. Zelão, então, passou a lutar contra a intransigência até o fim da trama para cumpri-la.

A última cena de *O Bem-Amado* não foi o enterro de Odorico Paraguaçu, mas o voo de Zelão. Num descuido da vigilância do padre e da mulher de Zelão, Chiquinha do Parto (Ruth de Souza), que também era contra a sua promessa (por temer pela vida do marido),



Zelão consegue chegar ao alto da torre da igreja e, diante de todos os curiosos, atira-se no ar e sobrevoa Sucupira.

A cena se inicia com a chegada de Zelão à torre da Igreja. Do lado de fora, ele começa a se equilibrar para iniciar o seu voo. A igreja se localiza na praça da cidade. No local, vários habitantes da cidade se aglomeram para assistir ao evento. À frente da multidão, o padre e Ruth estão atônitos: ele, por não ter conseguido detê-lo, e ela, por estar prestes a poder perder o seu marido. Como numa última esperança, ela mantém as mãos postas, pedindo a Deus misericórdia. Nesse momento, a imagem é congelada. O colorido da imagem dá lugar ao preto e branco. A voz em off, de Mário Lago, comenta: “Aqui a nossa história para, pois tudo que sabemos daí em diante é de ouvir contar. Não que a gente não acredite, pois se você for à Sucupira vai ver que lá ninguém duvida”.

O recurso de mudança no status da cor, de colorido para preto e branco, demarca a diferença entre a realidade e a lenda, mas também entre o presente e o passado. Nesse momento, o primeiro da telenovela a contar com a presença do narrador, há uma mudança no registro temporal. Até então, a trama se desenrolava no tempo presente oficial, mesmo num espaço fictício. Depois disso, produziu-se um maior distanciamento espaço-temporal (nem o narrador nem o telespectador estão em Sucupira ou no tempo passado em que a ação se deu), mas também certo estranhamento cognitivo. Até aquele acontecimento, a história era “verdadeira”, já que aquele evento havia sido conhecido apenas pelo “ouvir contar”. Isso, obviamente, reforça o caráter fantástico, mágico, da história de Zelão. Ela não pode ser explicada conforme as maneiras de contar e de verificar histórias presentes no nosso mundo oficial, mas somente pelas do mundo não oficial, livre das nossas regras e baseadas noutro sistema de crenças (para nós, fantasioso e não realista). Ou seja, como sabemos, a carnavalização é uma forma de uma “segunda vida” do povo, baseado nos princípios do riso, da liberdade e da subversão da oficialidade e da norma (BAKHTIN, 2008).

Obstinado em sua fé, Zelão prepara-se para o seu voo, fazendo o sinal da cruz. Ele, então, abre as asas que construiu e salta. A imagem apresenta, nesse momento, as expressões de medo e apreensão dos habitantes de Sucupira. Nesse mesmo momento, uma música se sobrepõe ao som ambiente. A música é executada por berimbau, tambores, atabaques e outros instrumentos afro-brasileiros. Zelão, assim como a sua esposa, eram negros. Os dois eram católicos, mas também eram crentes nos rituais e entidades do candomblé. Esse sincretismo fazia parte da ambivalência que estruturava aqueles personagens, entre a religião oficial e a perseguida, entre a aculturação e a reafirmação das

raízes. Nesse sentido, a música destaca essa ambivalência, colocando-a no centro da ação. E Zelão voa. Seu voo é acompanhado pelo seu grito. Seu grito se mistura à música, como se comemorasse a vitória dele sobre as intransigências e a realização de sua fé.

Nesse sentido, o voo de Zelão é uma metáfora da liberdade. Apesar de todos os obstáculos, ele realizou a sua vontade de ser livre e pôde exercer plenamente a sua vontade. Isso era algo impossível no contexto da ditadura militar. Nesse sentido, o voo de Zelão se estabeleceu numa “zona de contato” direta com a realidade do próprio tempo daquela produção. Essa metáfora funcionava, então, ao mesmo tempo, era uma crítica àquela realidade e uma crença na possibilidade de mudança. “E Zelão voou. Se você duvida, é um homem sem fé”, encerrou o narrador em off.

#### **4. Saramandaia e a explosão de Dona Redonda**

Entre 3 de maio de 1976 e 31 de dezembro, no horário das 22 horas, foi ao ar *Saramandaia*. A nova telenovela de Dias Gomes, dirigida por Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota, se passava na cidade fictícia de Bole-Bole, localizada na zona canavieira do interior da Bahia. A trama se estruturava a partir de uma polêmica: o município deveria abandonar o nome de Bole-Bole e adotar um novo, Saramandaia. Os “tradicionalistas”, liderados pelos coronéis Zico Rosado (Castro Gonzaga) e Tenório (Sebastião Vasconcelos), queriam manter o nome, baseados na preservação histórica. Já os “mudancistas”, que tinham como líder João Gibão (Juca de Oliveira), acreditavam que era necessário mudar o nome, porque ele se referia a uma aventura amorosa de D. Pedro I no local. Esse grupo propôs o nome Saramandaia, o mesmo de uma famosa cachaça da cidade, concorrente de Bole-Bole, produzida pelo engenho de Zico Rosado. Para a decisão, o prefeito Lua Viana (Antônio Fagundes), apesar de compartilhar com a opinião de João Gibão, seu irmão, procura manter a lisura do espírito democrático e propõe um plebiscito, intensificando a disputa pelo voto popular.

Sobre sua nova telenovela, numa entrevista à Norma Couri ao *Jornal do Brasil*, Dias Gomes comentou:

A tentativa é de fugir ao realismo. Ou seja, equilibrar realidade e absurdo. Ou transmitir a realidade através do absurdo do qual muito, frequentemente ela se reveste, principalmente nos países latino-americanos, países como o nosso. Busquei o que havia de fantástico na literatura nordestina, porque *Saramandaia* está incorporada a um painel da própria e dura realidade do Nordeste (*Jornal do Brasil*, 30/04/1976: 10).

O universo narrativo de *Saramandia* não se constituiu a partir do realismo social que vinha caracterizando os trabalhos de Dias Gomes. Essa nova produção ligava-se ao *realismo fantástico* presente na produção literária latino-americana da época e ao *teatro do absurdo* europeu (PAIVA, 2003). No entanto, isso não implicou a ausência de pontos de referência com a realidade concreta, na associação de determinadas características fantásticas a certos tipos sociais facilmente identificados (o professor solteirão e controlado pela mãe, o coronel, a mulher ferosa, mas reprimida, por exemplo). Na trama, o professor e cobrador de impostos da cidade Aristóbulo Camargo (Ary Fontoura), que vivia por muitos anos sem dormir, nas madrugadas de quinta para sexta-feira, se transformava num lobisomem; Eponina Camargo (Elza Gomes) guardava a cabeça do marido, deixada na porta pelo cangaceiro Trovoadá há mais de 35 anos, e apresentava, com um humor macabro, a todos os visitantes de sua casa; João Gibão, além de ter alguns presságios, escondia numa aparente corcunda um par de asas, por vezes coberta por uma capa; o coronel Zico Rosado, quando contrariado, soltava formigas pelo nariz; Marcina (Sônia Braga) ficava com o corpo em brasa pela excitação e pelo desejo reprimido; Seu Encolheu, o marido de Dona Redonda (Wilza Carla), o homem que não cresceu, encolheu; e Cazuzá (Rafael Carvalho) ameaçava cuspir o coração pela boca a cada vez que se emocionava. Quando cuspiu o coração, foi dado como morto, mas reviveu, causando espanto nos habitantes da cidade. Entre as personagens fantásticas, vale destacar a emblemática cena em que Dona Redonda explode de tanto comer. Há aqui o uso explícito do *realismo grotesco*. A explosão representa a supremacia do corpo, mas um corpo pantagruélico que se expande, se abre e se projeta para fora, cujas margens e limites são subvertidos pelo excesso. É um exemplo da mais pura imagem carnalizada, no sentido da ambivalência regeneradora que lhe atribuiu Mikhail Bakhtin (2008). *Saramandaia* produziu um espaço de carnavalização absoluta, no qual o riso, o delírio e a provocação se misturam (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010: 132).

A presença do insólito em *Saramandaia* se dá como uma forma de mediação com a realidade. Mais uma vez, Dias Gomes fazia comédia com determinados valores morais. De manhã, além dos impostos que cobra, Aristóbulo tenta engatar um romance com Risoleta (Dina Sfat), a dona do bordel de Bole-Bole, que fica ainda mais fascinada quando descobre que ele é um lobisomem. Já à noite, em suas andanças, tinha encontros com personagens históricos, como D. Pedro I (Tarcísio Meira) e Tiradentes (Francisco Cuoco). De dia, o professor Aristóbulo era um homem culto, educado e obediente à mãe. Ele era visto como

excêntrico pelos habitantes da cidade pela linguagem extremamente empolada com a qual proferia os seus discursos a favor da mudança do nome da cidade. Era aplaudido, mas incompreendido pelos moradores de Bole-Bole, que achavam, por vezes, que ele estava falando em outro idioma. Nas madrugadas de sexta, ele se transformava num monstro, inculcando o pavor a todos que cruzam o seu caminho. Assim, a existência de Aristóbulo é extremamente ambígua, conciliando o refinamento com a monstruosidade.

Já a cena da explosão de Dona Redonda aponta para outras direções. Num comício, a banda dos “mudancistas” toma conta da cidade. Grávida, Zélia (Yoná Magalhães), a mulher do prefeito, sai de casa eufórica atrás do conjunto, junto com Marcina. Ela convida o marido, mas Lua diz que não pode seguir com ela, porque, como prefeito, não pode tomar partido. A manifestação acontece, quando, de repente, Dona Redonda aparece, com formas ainda mais avantajadas, impressionando o seu marido, Seu Encolheu, o Maestro Cursino (Brandão Filho) e Maria Aparadeira (Eloísa Mafalda). Encolheu estava muito preocupado: “Hoje eu estou com medo. Depois que o Gibão disse uma coisa, eu estou vexado, agoniado. Hoje então... Meu Deus!”. Em seguida, feliz, Dona Redonda acena para o marido. Gibão do alto do palanque incita os gritos pela mudança de nome – “Saramandaia!” – nos participantes, mas, ao avistá-la, muda de feição e percebe que o pior está para acontecer. Dona Redonda se sente mal. Começa a inflar até explodir. A força da explosão foi tanta que provocou diversos incidentes: uma enorme cratera no centro da cidade, um terremoto, casas vieram abaixo e o corpo dela se espalhou por toda a cidade, levando três dias para que as partes fossem encontradas e recolhidas para um enterro.

A explosão de Dona Redonda é ao mesmo tempo afirmativa e negativa. O corpo dela se expande para além dos seus limites. Ele não se contém em si mesmo. Assim, não se reprime e não se afina. Recusa-se a se normatizar. É um corpo excessivo, volumoso e vigoroso: se expande tanto até explodir. Por outro lado, o acontecimento confirma a repressão do moralismo da máxima “comer até explodir”, tão ouvida e ignorada por Dona Redonda, sempre com um apetite voraz. A regeneração de Dona Redonda se concretiza com a chegada de Dona Bitela (Wilza Carla), irmã dela, que, além de extremamente semelhante àquela que explodira, conta com o mesmo apetite e não ligava para os acontecidos. Quando se espantavam com a semelhança entre elas no físico e na vontade de comer, Bitela dizia: “A diferença entre mim e a minha irmã é que eu sou mais magra”.

Em relação à cena do voo de Gibão, há um diálogo mais intenso com o contexto político dos anos 1970. Depois de muito tempo escondendo as suas asas, envergonhado de

sua condição, ele, ao se perceber cercado, numa emboscada, abre as suas asas e voo pela sua vida, admirando a todos da cidade com o seu ato. Nenhum dos tiros o atinge. Ele sente-se livre. Aqui há mais uma semelhança com *O Bem-Amado*. A primeira é o uso do artifício do voo para representar a liberdade. No entanto, enquanto em *Saramandaia*, a liberdade está relacionada à coragem, em *O Bem-Amado*, como analisei, ela está relacionada à fé. De certo modo, na cena de *Saramandaia*, há uma maior tomada de consciência de Gibão da sua afirmação como ser livre, sem temores. Zelão, por sua vez, é tomado por sua confiança na sua crença religiosa. Outro ponto semelhante está no uso de linguagem empolada e de neologismos. A diferença é que, enquanto Odorico era, em geral, admirado pelos seus excessos, Aristóbulo provocava mais estranheza do que fascínio.

Entre os anos 1960 e 1970, a ficção fantástica brasileira, já presente em *O ex-mágico da taberna minhoca* (1947), coletânea de contos de Murilo Rubião, *O coronel e o lobisomem* (1964), de José Cândido de Carvalho, e *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, passou a compartilhar características com o realismo mágico latino-americano (DACANAL, 1970). Especialmente a partir da publicação de *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, em 1967, houve uma intensificação de publicação de romances que buscavam extrapolar os limites do realismo naturalista, constituindo uma complexidade temática (que, de outro modo, era realista) a partir das relações de contiguidade e de afastamento entre as esferas do real e do irreal (CHIAMPI, 1980: 61).

Como comentei anteriormente, o insólito esteve presente em outros trabalhos de Dias Gomes (no teatro, notadamente em *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final*, *O Pagador de Promessas*, *A Revolução dos Beatos* e *Odorico, o Bem-Amado*; e, na televisão, especialmente em *Verão Vermelho*, *O Bem-Amado* e *O Espigão*). *Saramandaia* é uma intensificação da presença do incomum. Afinal, embora o realismo fantástico e o maravilhoso contenham o insólito, eles não são sinônimos. Enquanto no realismo fantástico ocorre entre a incerteza e a impossibilidade de haver alguma explicação ao sobrenatural, derrubando as convenções culturais e também diegéticas, no maravilhoso, não há a possibilidade de estranhamento, medo ou terror em relação ao evento insólito. Afinal, o extraordinário (na perspectiva extradiegética) não é desconhecido, misterioso, mas faz parte da realidade narrativa (CHIAMPI, 1980; GARCÍA, 2007; TODOROV, 1975). Durante a exibição de *Saramandaia*, Dias Gomes foi reconhecido como influenciado pelo realismo fantástico latino-americano, trazendo para a telenovela um conjunto de elementos inovadores (cf. SACRAMENTO, 2012).

## 5. Considerações finais

O processo de modernização da teledramaturgia brasileira contou com a utilização, entre outros aspectos, com a apropriação de um conjunto diversificado de matrizes estético-culturais, além do romantismo melodramático (estilo que caracterizou a produção tradicional de telenovelas, sobretudo) e do próprio realismo naturalista, princípio hegemônico das produções e dos produtores de televisão à época, bem como no reconhecimento por parte da crítica especializada. A obra de Dias Gomes, nesse momento, não se esgota na verossimilhança da representação realista. Muito pelo contrário, ela se vale de modos insólitos de estabelecer zonas de contato com a realidade.

Nesse sentido, o projeto estético de Dias Gomes estava bastante próximo ao de uma carnavalização dos gêneros do discurso televisivo. A estética grotesco-fantástica de telenovelas como *O Bem-Amado* e *Saramandaia* constituiu representações de mundo sobrenatural convivendo com as inversões de papéis, máscaras sociais e formas caricaturais afetadas. A relação, com a realidade, dessa forma, se dava muito mais do que pela construção de uma semelhança contígua, mas por estruturas alegóricas, como o voo de Zelão e a explosão de Dona Redonda, que, para além das dimensões diegéticas, contam com referências à realidade concreta. No primeiro caso, era a ode à liberdade, plenamente impossível, numa ditadura militar. No segundo, a expansão absoluta do corpo gordo, socialmente reprimido e controlado, rompendo com as expectativas e costumes.

A telenovela moderna, já sabemos, buscou principalmente no realismo e no nacionalismo uma forma de renovação. Dentro de uma proposta realista, Dias Gomes dialogou nas suas telenovelas com outras estéticas (o fantástico, o grotesco, o trágico, o melodramático) com o objetivo de construir uma *linguagem própria* para a telenovela a partir de uma intensa ligação com a realidade brasileira. Embora os trabalhos de Dias Gomes dessa época fizessem parte do processo de modernização, estabelecia rituais de inversão dele, trazendo o grotesco, o fantástico e o cômico-popular para o prosclênio das transformações.

## Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2008

- \_\_\_\_\_. “Epos e romance”. In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998a.
- \_\_\_\_\_. “Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica”. In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998b.
- BORELLI, Silvia Helena Simões e RAMOS, José Mário Ortiz. “A telenovela diária”. In: ORTIZ, Renato et al. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- DACANAL, José Hildebrando. *Realismo mágico*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1970.
- DELBAERE-GARANT, Jeanne. “Psychic realism, mythic realism, grotesque realism: variations on magic realism in contemporary literature in English”. In: ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (orgs.). *Magical realism: theory, history, community*. Durham: Duke University Press, 1995.
- DIAS, José. “Evolução cenográfica de *O Bem Amado* de Dias Gomes (ou confabulâncias sigilosas com todos os acautelatórios das solucionáticas cenográficas de Sucupira e seus habitantes)”. Dissertação de Mestrado em Artes. São Paulo: USP, 1991.
- HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- GARCÍA, Flavio. “O insólito na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários”. In: \_\_\_\_\_. (org.). *A banalização do insólito*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.
- KEHL, Maria Rita. “Três ensaios sobre a telenovela”. In: COSTA, Alcir Henrique da. et al. *Um país no ar*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- LaCAPRA, Dominick. “Bakhtin, o marxismo e o carnavalesco”. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart e SACRAMENTO, Igor. *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- LONGHURST, Brian. “Realism, naturalism and television soap opera”. In: *Theory, Culture & Society*. London, vol. 4, p. 633-649, 1987.
- MATTELART, Michèle e Armand. *O carnaval das imagens*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PAIVA, Claudio Cardoso. “Afinidades estéticas no contexto da latinidade: o realismo mágico de Dias Gomes”. In: SOUZA, Lícia Soares et al (orgs.). *América, terra de utopias*. Salvador: Editora da UNEB, 2003.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart e SACRAMENTO, Igor. “A renovação estética da TV”. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor e SILVA, Marco Antonio Roxo da. *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2010.
- RODRIGUES, Fernanda Junqueira. “Do figurino cênico ao figurino de moda: a modernização do figurino nas telenovelas brasileiras”. Dissertação de Mestrado em Multimeios. Campinas: Unicamp, 2009.
- SACRAMENTO, Igor. “Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais”. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2012.
- STAM, Robert. *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 1975.