

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Gléssia Juliany Brasiliano Veras

***BÁRBARA E DONA REDONDA: DE MURILO RUBIÃO A DIAS GOMES,
REALISMO MARAVILHOSO E RETEXTUALIZAÇÃO***

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO

2017

Gléssia Juliany Brasiliano Veras

***BÁRBARA E DONA REDONDA: DE MURILO RUBIÃO A DIAS GOMES,
REALISMO MARAVILHOSO E RETEXTUALIZAÇÃO***

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Leila Cristina de Mello Darin.

São Paulo

2017

BANCA EXAMINADORA:

Dedico esta dissertação aos meus avós Marina e Luiz por juntos serem a luz dos meus dias, e ao querido Francisjones Marino Lemes (*in memoriam*) que com seu apoio me permitiu voltar a estudar.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, a professora Leila Darin, primeiramente por ter me aceitado como sua orientanda, mas também por ter acreditado no meu projeto e me apoiado com tanta paciência e dedicação até aqui.

Às professoras Maria Rosa Duarte e Karin Volobuef por aceitarem fazer parte da minha banca e terem dedicado seu tempo na correção e avaliação deste trabalho, desde a etapa de qualificação.

Ao professor Ricardo Iannace, por sua leitura e comentários sobre o meu trabalho, assim como pela sua generosidade em me indicar tantos materiais de referência importantíssimos para esta dissertação.

A todas as professoras do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária por todo o carinho e atenção dispensados no decorrer desse processo de aprendizagem.

À Ana Albertina, secretária do programa, que tanto me ajudou em diversas etapas a serem realizadas nessa jornada.

A minha mãe Gilvaneide Silva por todo o amor e as orações que fez todos os dias para que eu concluísse esse desafio, e por ser a grande inspiração de todas as minhas conquistas.

Ao meu namorado Marcelo Exman Kleingesind por todo o amor e ajuda que me deu para que eu conseguisse prosseguir nesse mestrado, e por tornar a minha vida melhor todos os dias.

Aos amigos Rosemary Costa e Melchiades Ramalho que assim como em outros momentos da minha vida, me ajudaram mais uma vez em situações importantes para que eu conseguisse entregar este trabalho.

À amiga e parceira de trabalho, Jenniffer Lemes que me ouviu pacientemente diversas vezes durante os anos de mestrado e que foi extremamente compreensiva no trabalho durante essa fase de finalização.

À grande amiga Izabel Azevedo, que me ouviu, apoiou e ajudou de inúmeras formas para que eu concluísse o meu mestrado. Agradeço infinitamente por sua generosidade e carinho comigo.

Ao Acervo dos Escritores Mineiros da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) que me permitiu a visita para a pesquisa sobre as obras de referência do autor Murilo Rubião.

VERAS, Gléssia Juliany Brasileiro Veras. Bárbara e Dona Redonda: de Murilo Rubião a Dias Gomes, realismo maravilhoso e retextualização. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2017, 85 p.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo desenvolver um estudo sobre as aproximações entre a personagem Dona Redonda da obra *Saramandaia* (1976/original e 2013/refilmagem), de Dias Gomes, como uma forma de retextualização da personagem Bárbara do conto *Bárbara* (1947), do autor Murilo Rubião. O conceito de retextualização refere-se a um tipo de processo tradutório cuja ênfase é a criação de um novo texto a partir de um texto prévio, o qual traz o passado para o presente, ao mesmo tempo em que lança possibilidades futuras para construção de novos textos (PLAZA, 2008). A retextualização implica que todas as formas de texto são intersecções de outras faces textuais, isto é, são traduções ou reescritas que dialogam entre si. Dessa forma, a análise proposta pretende identificar e traçar uma reflexão a respeito de questões que unem essas obras por similaridade, observando a relação entre elas expressa principalmente por meio do realismo maravilhoso, gênero que ambas as obras partilham. Este estudo se propõe a estudar de que forma a personagem Bárbara, de Murilo Rubião, se aproxima da personagem Dona Redonda, no mundo ficcional de *Saramandaia*.

Palavras-chave: Bárbara, Dona Redonda, Murilo Rubião, Dias Gomes, *Saramandaia*, Realismo Maravilhoso, Retextualização.

VERAS, Gléssia Juliany Brasileiro Veras. Bárbara and Dona Redonda: from Murilo Rubião to Dias Gomes, Marvelous Realism and Retextualization. Master's Dissertation. Post-Graduate Program of Literature and Literary Criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brazil, 2017, 85 p.

ABSTRACT

The present research aims at developing a study on the similarities between the character Dona Redonda, in the telenovela *Saramandaia* (1976/original version and 2013/remake) by Dias Gomes, and the character Bárbara, in the short story *Bárbara* (1947) by Murilo Rubião, which can be understood as a form of retextualization. The concept of retextualization refers to a type of translation process that emphasizes the creation of a new text from a previous one, bringing the past back to present while promoting future possibilities for the creation of new texts (PLAZA, 2008). Retextualization implies that all forms of text are intersections of different textual bodies, that is, the so-called rewritings or translations which will always establish connections with previous texts. The analysis focuses on identifying and reflecting upon the points that intertwine such works in terms of similarity, by observing the relationship between them, remarkably perceived through the concept of the magical realism, genre shared by both works. This study also intends to reveal in which sense the character Bárbara, by Murilo Rubião, bears similarities to Dona Redonda, in the fictional world of *Saramandaia*.

Keywords: Bárbara, Dona Redonda (The Round Lady), Murilo Rubião, Dias Gomes, *Saramandaia*, Marvelous Realism, Retextualization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – REALISMO MARAVILHOSO	19
1.1 O realismo maravilhoso em Murilo Rubião	22
1.2 O realismo maravilhoso em Dias Gomes	25
CAPÍTULO 2 – A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM: BÁRBARA	31
2.1 Protagonista e narrador: dominação e amor cortês.....	34
2.2 Maternidade e rejeição.....	37
2.3 Baobá.....	39
2.4 Desfecho dos desejos.....	43
2.5 Aspectos do realismo maravilhoso em <i>Bárbara</i>	48
CAPÍTULO 3 – A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM: DONA REDONDA	54
3.1 Ambientação.....	57
3.2 Estruturação audiovisual.....	60
3.3 Explosão e ressurgimento	62
3.4 Imagens alegóricas	65
3.5 Aspectos do realismo maravilhoso em Dona Redonda	67
CAPÍTULO 4 – COMPARATIVO ENTRE AS PERSONAGENS DAS DUAS OBRAS	70
4.1 Retextualização e reescrita das personagens	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Dialeto “Saramandês”.....	28
Figura 2 – Bárbara na ilustração de Marilda Castanha retratada como uma “sonhadora” em um universo à parte.....	33
Figura 3 – A imagem da esposa permeia o imaginário do marido	34
Figura 4 – A paternidade solo	38
Figura 5 – A água do oceano contida na garrafa é a representação do seu desejo	40
Figura 6 – Bárbara e a representação da imensidão de seu desejo pelo baobá.....	41
Figura 7 – Desolado e já sem esperanças o marido carrega o mastro do navio	44
Figura 8 – Pai e filho acompanham a montagem do navio: “Eu permanecia sentado no chão, aborrecido e triste”	45
Figura 9 – “Fui buscá-la”.....	47
Figura 10 – O marido que consegue concretizar os desejos absurdos	49
Figura 11 – Bárbara em ascensão no universo dos seus desejos, enquanto o marido vai em direção contrária	52
Figura 12 – Dona Januária Opípara: provável antecedente ficcional de Dona Redonda	56
Figura 13 – Dona Redonda e o marido Seu Encolheu.....	57
Figura 14 – A atriz Vera Holtz caracterizada como Dona Redonda	61
Figura 15 – Inconformada por ser abandonada por seus amigos no dia de sua festa, Dona Redonda devora todo o banquete	63
Figura 16 – A explosão do corpo de Dona Redonda forma um conglomerado de fumaça colorida	64
Figura 17 – Alegorias em Saramandaia: “Explodir de tanto comer”	66
Figura 18 – Ciclo da renovação: após a explosão de Dona Redonda aparece na cidade a sua irmã Bitela	67
Figura 19 – Momentos que antecedem a explosão do corpo da personagem.....	68
Figura 20 – Bárbara e Dona Redonda, personagens de um provável processo de retextualização	71
Figura 21 – Relações de proximidade entre as personagens	77
Figura 22 – Duas personagens em processo de continuidade	78

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Trajetória dos desejos	46
Tabela 2 – Aproximações fantásticas e maravilhosas	50
Tabela 3 - Recursos gráficos para estruturação da personagem	60
Tabela 4 – Quadro comparativo das personagens	73

INTRODUÇÃO

O escritor Murilo Eugênio Rubião¹ nasceu em 1º de junho de 1916, na cidade de Silvestre Ferraz, atualmente Carmo de Minas. Filho de pais também escritores, graduou-se em Direito, na Faculdade de Direito de Minas Gerais, onde se formou em 1942. No decorrer de sua trajetória tornou-se uma figura importante entre o círculo de escritores, presidiu por três vezes a Associação Brasileira dos Escritores (na seção de Minas Gerais) e foi o vice-presidente do I Congresso Brasileiro de Escritores, pensado para se contrapor à falta de liberdade imposta pelas diretrizes do Estado Novo.

Rubião fez carreira no serviço público, ocupando cargos como o de diretor da rádio Inconfidência Mineira, oficial de gabinete do interventor João Beraldo, e depois do governador Juscelino Kubitschek. Criou e organizou o Suplemento Literário de Minas Gerais – publicação considerada durante muito tempo uma das mais importantes do segmento no país –, onde atuou como diretor, até assumir a direção de publicações da Imprensa Oficial do Estado, último cargo exercido antes da aposentadoria.

Retratado por alguns amigos como um homem reservado, tímido e de poucas palavras, ele mesmo destacou em um autorretrato, no qual salienta a importância do pai, de quem herdou a intelectualidade, com “a timidez e um certo ar cerimonioso, que tem me privado da simpatia de inúmeras pessoas. Algumas delas mulheres, o que é lamentável”. Outro traço comum em depoimentos sobre o “homem” Murilo Rubião, ou relatos dele próprio sobre si e sua obra, acabam reforçando uma certa impressão melancólica e triste que marca suas narrativas.

O autor que sempre declarou o seu apego por Belo Horizonte (MG), onde desejou morrer “No cemitério do Bonfim, se não for incômodo para os que me sobreviverem”, faleceu no dia 16 de setembro de 1991.

A obra de Murilo Rubião é normalmente destacada por seu tamanho reduzido, pelo trabalho quase obsessivo de reescrita de seus textos até a exaustão, mas

¹ Todas as informações biográficas sobre o autor contidas nessa introdução foram baseadas nos dados das seguintes fontes:

- RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião: obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- Portal oficial do autor: < <http://www.murilorubiao.com.br> >

principalmente pela sua dedicação ao fantástico. Sua obra completa não chega ao número de 40 contos (sendo oficialmente publicados apenas 33), mas são todos textos que antecipam o fantástico na literatura brasileira². O próprio autor declara em entrevista a origem de sua preferência pelo fantástico:

Minha opção pelo fantástico foi herança da infância, das intermináveis leituras de contos de fadas, do *Dom Quixote*, da *História Sagrada* e das *Mil e uma noites*. Ainda: porque sou um sujeito que acredita no que está além da rotina. Nunca me espanto com o sobrenatural, com o mágico. E isso tudo aliado a uma sedução profunda pelo sonho, pela atmosfera onírica das coisas. Quem não acredita no mistério não faz literatura fantástica (RUBIÃO, 1982, p. 3)

Demorou sete anos para conseguir publicar seu primeiro livro, *O ex-mágico*, em 1947, que após a recusa de muitas editoras foi impresso reunindo 15 contos. Antes disso, já era conhecido por escrever contos considerados “estranhos” em jornais e revistas.

Seu trabalho encantou Mário de Andrade, com quem passou a manter uma relação por cartas, e que ficou maravilhado com as criações do escritor mineiro – principalmente *O ex-mágico* – ao mesmo tempo em que sentiu certa dificuldade para caracterizar aquele tipo de escrita, optando por chamar as narrativas de “fantasias”. Foi Mário de Andrade quem primeiro associou os textos de Rubião com a literatura do escritor tcheco Franz Kafka, autor que Murilo Rubião só chegou a conhecer após a comparação feita pelo amigo escritor. Ele chegou a confessar que se sentiu deslumbrado com a leitura de *O processo*, e reconheceu Kafka como “um irmão”.

No início de sua trajetória, ele permaneceu constantemente sendo comparado ao escritor tcheco, principalmente em função da falta de parâmetros nacionais e latino-americanos que pudessem fundamentar suas observações sobre o seu estilo de escrita. Até então, nada do que havia sido escrito aqui fornecia subsídios para entender os contos de *O ex-mágico*. Foi preciso o próprio escritor apresentar suas fontes: as histórias que sua babá lhe contava na infância, a Bíblia e Machado de Assis.

Em alguns contos, como *Os dragões*, por exemplo, o motivo já existia em sua memória desde a infância, guardado nas reminiscências, das historietas contadas pela sua babá. Os textos bíblicos (Velho e Novo Testamento) foram lidos pelo escritor desde a

² Segundo Audemaro Taranto Goulart, no texto **A corrosão do real na obra de Murilo Rubião** (2006), seria um engano afirmar a inauguração do conto fantástico no Brasil por Rubião: “Afim, bem antes, escritores consagrados como Álvares de Azevedo, Machado de Assis, Afonso Arinos, Monteiro Lobato e uns poucos outros já haviam feito incursões no terreno do fantástico” (GOULART, 2006, p. 1)

infância e no decorrer de toda a vida. Todos os seus contos são antecidos por epígrafes³ retiradas da Bíblia e têm uma função simbólica junto às narrativas, como se fossem as próprias estruturas da história em miniatura. Em Murilo Rubião, quase todas as epígrafes são bíblicas com a significativa exceção de uma extraída da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis” – que, juntamente com uma epígrafe do livro bíblico de Jeremias, antecede o conto *Memórias do contabilista Pedro Inácio*.

Depois de *O ex-mágico*, o autor só volta a lançar outro livro em 1953, *A estrela vermelha*, mas com apenas três contos inéditos e outros 12 reescritos. Em 1965, outro livro de Rubião vem a público, *Os dragões e outros contos*, com apenas cinco contos inéditos e o mesmo procedimento de reescrita presente nos dois livros precedentes. Esse processo volta a acontecer em *O pirotécnico Zacarias*, *O convidado* e *A casa do girassol vermelho*, todos lançados em 1974, reunindo contos reescritos nas coletâneas anteriores.

O trabalho incessante de reescrever seus textos chamou a atenção da crítica e se constituiu como fator importante para o entendimento da obra de Rubião, especialmente de alguns contos como *A armadilha*, *A fila* e *O edifício*, numa espécie de recriação moderna do mito de Sísifo⁴, homem condenado pelos deuses a rolar em um rochedo incessantemente até o cimo de uma montanha, de onde a pedra caía de novo por seu próprio peso.

Seus contos são extremamente aflitivos, em que a ideia de finitude da vida parece suspensão, ficando os personagens submetidos ao funcionamento opressivo de uma engrenagem social que despersonaliza o humano, num contexto onde as personagens continuarão encerradas num eterno presente, movendo-se em falso dentro de uma infinita condenação à vida. É nesse contexto que o imaginário constrói seu traço fundamental, caracterizando a literatura fantástica pela hesitação e incerteza, mas sem trazer falsas pretensões de respostas às contradições do real.

Alfredo de Freitas Dias Gomes⁵ nasceu em Salvador (BA) no dia 19 de outubro de 1992. Escreveu e publicou seu primeiro trabalho aos 15 anos, uma peça teatral

³ As relações entre as epígrafes e os contos foram analisadas por Jorge Schwartz (1981).

⁴ Conceito aventado pelo pesquisador Guilherme Sardas em sua dissertação de mestrado (2014).

⁵ Todas as informações biográficas sobre o autor contidas nessa introdução foram baseadas nos dados da biografia **Dias Gomes: Apenas um subversivo** (1998).

intitulada a *Comédia dos Moralistas*, trabalho premiado no Concurso do Serviço Nacional de Teatro em 1939, porém nunca encenado.

Em 1942 foi encenada a peça *Pé de Cabra*, que foi censurada pelo Estado Novo, regime ditatorial implantado pelo presidente Getúlio Vargas, por ser considerada de conteúdo marxista. Com seus textos censurados, passou a escrever radionovelas, nos anos 1950, mas deixou de exercer a atividade com a chegada da ditadura militar em 1964.

Dias Gomes sempre se considerou um dramaturgo, mas a destreza para escrever diálogos vividos por tipos populares foi o passaporte para ser chamado para o cinema e a TV. Escritas nos anos de 1960, *O Pagador de Promessas* e *O Bem-Amado*, são as principais peças que chegaram ao cinema e à televisão.

Formatado para o teatro, o texto *O Bem-Amado* chegou primeiro à TV, em um especial da TV Tupi, em 1966. Só em 1968, numa montagem do Teatro de Amadores de Pernambuco, é que a peça ganhou os palcos do teatro. Na TV, por influência da esposa Janete Clair, ele estreou em 1969 com a novela *A Ponte dos Suspiros*.

Nos anos 1970 e 1980, com uma telenovela e um seriado, na Rede Globo, *O Bem-Amado*, sob o viés de humor, a política era colocada em cena, na farsa do prefeito de Sucupira, Odorico Paraguaçu. Na TV, Dias Gomes não só sofreu com a censura, como por muitas vezes tentou escapar da ditadura militar, que impediu a novela *Roque Santeiro* de ir ao ar no dia da estreia, em 1975.

Apesar das restrições, Dias Gomes colecionou sucessos com as novelas *Bandeira 2* (1971-1972), *O Bem-Amado* (1973), *O Espigão* (1974), *Saramandaia* (1976) e *Roque Santeiro* (1985) (a segunda versão), como também nas séries *Carga Pesada* (1979) e *Decadência* (1995).

No final da carreira, Dias Gomes passou a se dedicar aos textos mais breves, alegando que “uma novela é o caminho mais curto para um enfarte”. Em 1991 Dias Gomes foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras, para a cadeira nº 21.

A telenovela *Saramandaia* escrita por Dias Gomes foi ao ar entre 3 de maio de 1976 e 31 de dezembro, no horário das 22 horas, na TV Globo, dirigida por Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota. A história se passa na cidade fictícia de Bole-Bole, que foi caracterizada para representar um cenário muito similar à zona canavieira

do interior da Bahia. A trama se estrutura a partir de uma polêmica: o município deveria abandonar o nome de Bole-Bole e adotar um novo nome, Saramandaia (SACRAMENTO, 2012, p. 335).

A troca dos nomes é defendida pelos moradores da cidade que fazem parte do grupo denominado “mudancistas”, que tem como líder João Gibão. Já o grupo denominado “tradicionalistas”, também formado por moradores da cidade, liderados pelos coronéis Zico Rosado e Tenório, deseja manter o nome, alegando a preservação histórica, porém a real motivação é comercial, visando a estratégia de venda da famosa cachaça da cidade, Bole-Bole, produzida pelo engenho de Zico Rosado. Para resolver a disputa pelos nomes, o prefeito da cidade, Lua Viana propõe um plebiscito, para a resolução pelo voto popular.

Já na versão do *remake* de 2013, algumas alterações foram feitas à trama original, assim como alguns acréscimos. Na mais recente edição Vitória Vilar parte de Bole-Bole, grávida de Zico Rosado, deixando para trás a história de amor que viveu com o inimigo político, e une-se a outro homem, que assume a paternidade de Zélia. Trinta anos depois, com a morte do marido, Vitória retorna a Bole-Bole com o filho mais novo, Pedro Vilar, interpretado por André Bankoff, que durante a trama desenvolve um romance secreto e proibido com a neta de Zico Rosado, Stela (Laura Neiva).

A disputa política entre as famílias já aparece no primeiro capítulo, quando Vitória Vilar retorna à cidade e pousa com um helicóptero em plena praça, para apoiar a manifestação e a discussão política entre os que defendiam a permanência de Bole-Bole como nome da cidade e o movimento que defendia a mudança do nome para Saramandaia, do qual sua filha Zélia era a líder. Em meio a histórias de amor e ódio, a batalha familiar se trava entre o coronel Zico Rosado e a revolucionária Zélia Vilar, que desconhecem a verdadeira história da paternidade.

Para evitar que a alteração do nome da cidade afete a produção e venda de cachaça da empresa do influente ex-prefeito Zico Rosado, que leva o nome Bole-Bole, práticas de corrupção e criminalidade ocupam o espaço central da narrativa.

Além de reproduzir temas de significativa importância no cenário brasileiro atual, como cenas de corrupção e crimes políticos que resgatam os problemas do país, o enredo da última versão de *Saramandaia* incorpora a metáfora da tolerância com as diferenças,

representada por personagens que têm características peculiares. Os aspectos sobrenaturais dos personagens do roteiro original de 1976 são redesenhados para incorporar os recursos das novas tecnologias de produção, com vistas a garantir maior verossimilhança ao enredo fantástico.

É a partir desse mote que o universo narrativo de *Saramandaia* se constitui trazendo o realismo maravilhoso em seu roteiro com pontos de referência com a realidade concreta, mas também trabalhando a associação de determinadas características fantásticas em suas personagens. Embora a obra *Saramandaia* possua diversas personagens com características do realismo maravilhoso, neste trabalho será analisada especificamente a personagem Dona Redonda.

Na trama essa personagem possui um corpo excessivo, volumoso e vigoroso, além um apetite voraz e que no final se expande tanto até explodir. Dona Redonda tem seus desejos realizados pelo marido, Seu Encolheu, o homem que não cresceu e tende a encolher. Dona Redonda é uma personagem ao mesmo tempo afirmativa e negativa. O seu corpo cresce para além dos seus limites, fazendo com que as suas reações de agressividade, desejos maldosos e confabulações contra outros moradores da cidade se intensifiquem conforme o seu corpo engorda.

Uma história similar se encontra no conto *Bárbara*, de Murilo Rubião que traz a história de uma mulher em um estado que se desumanizou por causa de sua obesidade, causada pelo anseio de querer sempre mais, pois ela engordava de acordo com sua vontade. Bárbara nunca para de engordar, até atingir dimensões gigantescas. E isso se faz acompanhar sempre de sua constante insatisfação, manifestada em seus incontáveis e esdrúxulos pedidos, sempre atendidos pelo marido, que se desdobra para satisfazer os anseios da esposa. “Bárbara gostava somente de pedir. Pedia e engordava” (RUBIÃO, 2010, p. 22).

No conto muriliano, assim como em *Saramandaia* também há um relato absurdo do envolvimento de um casal, formado pelo narrador e Bárbara. A relação conjugal é pontuada por uma enorme discrepância entre os sentimentos dele em relação a ela, pois existem imensas diferenças entre o que cada um sente pelo outro. O narrador passa o tempo todo demonstrando o seu amor por Bárbara, e ela raramente faz um gesto de afeto que corresponda aos anseios dele.

Este trabalho objetiva analisar essas duas personagens de forma comparada, pois embora publicadas em períodos distintos apresentam muitas similaridades. Assim, no capítulo 1 apresentamos os principais conceitos teóricos sobre o realismo maravilhoso, o fantástico e o grotesco, assim como as suas diferentes nuances e a forma como esses conceitos são trabalhados nas obras estudadas.

A definição primitiva de grotesco, de acordo com Bakhtin (apud BRAIT, 2006, p.37), surge no século XV, em Roma e expressava-se, na época, em pinturas ornamentais de paredes subterrâneas. Com o passar dos séculos, o termo expandiu-se, perpassando a Idade Média, o Renascimento, assumindo outros significados e abarcando outras expressões humanas, dentre elas a literatura. O grotesco encontra-se na literatura desde a sua concepção. No teatro grego, por exemplo, bem como na mitologia do mesmo país, há inúmeros exemplos da sua incidência, relacionados, em sua maioria, à morbidez estética e ao monstruoso (RONSENFELD, 1976, p. 45).

Definido por Tzvetan Todorov (2004, p. 15) como acontecimentos que não podem ser explicados pelas leis racionais, o realismo fantástico é reconhecido na literatura como o momento em que o sobrenatural se impõe ao natural. Se o leitor caracteriza os acontecimentos narrados apenas como uma ilusão de sentido, sem abalar as leis do mundo real, a obra, segundo Todorov, pertence ao gênero do estranho, mas se o leitor decide explicar os acontecimentos como parte da realidade, pela qual o fenômeno só pode ser entendido por novas leis da natureza, a narrativa pertence ao gênero maravilhoso. Para o autor, o fantástico se compõe a partir da imbricação entre o maravilhoso e o estranho, criando um ambiente narrativo de incerteza.

Nesse sentido, o fantástico é demarcado pela ausência de compreensão da realidade descrita na narrativa, desenvolvida na oposição entre o mundo natural e o sobrenatural. A relação que se estabelece na construção da narrativa fantástica não cabe apenas ao autor da trama, mas também à maneira como se lê a obra, uma vez que o gênero implica a integração do leitor com os personagens e suas histórias. O envolvimento do leitor na trama, ainda segundo Todorov (2010), deve seguir o ritmo da negação e da conexão com a literatura convencional, por meio do qual o leitor crê e se identifica com o mundo dos personagens, aceita o acordo ficcional e leva a ficção a sério.

No capítulo 2, apresentamos a personagem Bárbara e a composição de seu conto, analisando pontos importantes da narrativa que podem auxiliar na reflexão sobre as

referências do autor para a sua criação e as representações contidas em sua história. E na sequência, no capítulo 3 buscamos fazer o mesmo trabalho de análise, porém tendo como foco a personagem Dona Redonda, de forma que as duas obras fossem observadas igualmente.

No capítulo 4, buscamos analisar, identificar e traçar uma reflexão a respeito das questões que unem essas obras por similaridade, observando a relação entre elas expressa por meio dos conceitos de tradução intersemiótica e retextualização que auxiliam na compreensão da construção literária do conto de Murilo Rubião e do roteiro de Dias Gomes, bem como ajudam na compreensão das particularidades das personagens e seus contextos em cada uma das obras.

CAPÍTULO 1 – REALISMO MARAVILHOSO

Precursor do realismo maravilhoso, o realismo mágico recebe esse nome a partir da definição feita pelo historiador alemão e crítico de arte Franz Roh (1890-1965) em 1925, que entendia que o realismo mágico falava sobre tipos variados de pintura, “nos quais os objetos são representados com naturalismo, mas devido a elementos paradoxais ou estranhas justaposições, tais objetos transmitem uma impressão de irrealidade e unem o comum com o senso de mistério” (LOPES, 2013, p. 2).

De acordo com a pesquisadora Ana Luiza Silva Camarani (2008, p. 2), além da definição os registros teóricos sobre essa vertente no mundo também se iniciam por meio do trabalho de crítica de arte de Roh, sobre a pintura alemã pós-expressionista, a qual representava o mundo revelando o mistério oculto nos objetos comuns e na realidade cotidiana. Sequencialmente, em 1927, o escritor e jornalista italiano Massimo Bontempelli emprega o termo realismo mágico em manifestos e artigos sobre literatura, com um sentido semelhante ao utilizado por Roh.

Em 1940, Pierre Mabille, crítico de arte e teórico do surrealismo, publica seu livro intitulado *Le miroir du merveilleux*, no qual traça os caminhos do maravilhoso surrealista ao lado de textos da cultura antilhana, com os quais teve contato ao se refugiar nas Antilhas durante a Segunda Guerra Mundial. Depois da Guerra, já em 1948, vários artigos sobre o realismo mágico são publicados na Alemanha e um primeiro artigo na Bélgica. Em Madrid, Arturo Uslar Pietri traz ao público uma obra sobre a especificidade do conto venezuelano, na qual emprega o vocábulo realismo mágico.

Ainda segundo Camarani, a trajetória em torno desse gênero tem continuidade no mesmo ano de 1948, quando Alejo Carpentier lança o termo “real maravilloso”, no jornal *El Nacional* de Caracas; esse texto, reeditado no ano seguinte no México, como prólogo de seu romance *El reino de este mundo*, passa rapidamente a ser considerado como um manifesto de uma nova literatura latino-americana que desejava libertar-se da tutela europeia. Em 1956, na Sorbonne, o escritor Jacques-Stephen Alexis, parcialmente inspirado no manifesto de Carpentier, apresenta uma estética do “Réalisme merveilleux des Haïtiens”.

“Nesse mesmo período, mais precisamente em 1955, o artigo ‘Magical Realism in Spanish American Fiction’, de Angel Flores é publicado nos Estados Unidos e suscita uma discussão geral sobre o realismo mágico na crítica literária latino-americana” (CARAMANI, 2008, p. 2). Na linha histórica traçada pela pesquisadora, vários trabalhos escritos e orais abordam os autores latino-americanos da época sob a perspectiva do realismo mágico e/ou do realismo maravilhoso – que agora também passa a ser incorporado dentro dos estudos literários. E, em 1967, Luis Leal publica seu artigo “Magical Realism in Spanish American Literature”, que critica as considerações de Angel Flores sobre o assunto, mas faz um resgate de seus principais pontos.

Por meio desse breve resumo histórico elencado por Ana Luiza Silva Camarani é possível perceber como desde há muito tempo constrói-se uma tradição literária onde o realismo mágico e o realismo maravilhoso convivem paralelamente, mesmo que essa proximidade represente uma imprecisão sobre as diferenças de suas definições e das possibilidades de criação e desconstrução de cada um.

Há ainda o termo mágico, que foi difundido pelos artistas vanguardistas dos anos vinte, cuja intenção era utilizá-lo, em sua produção artística, como forma de conhecimento alternativo ao científico, como demonstração de desprezo pelo positivismo. Entretanto, é denominação pertencente a outro universo cultural que não o literário, tendo sido empregada anteriormente com relação à arte pictórica pós-expressionista como componente da expressão realismo mágico relacionada a uma nova arte, que visava “à restauração do objeto, sem renunciar, entretanto, aos privilégios do sujeito”, apresentando-se como uma reação ao mergulho subjetivo operado pelo expressionismo e, portanto, com sentido muito diferente do que adquire posteriormente. (FERNANDES, 2002. p. 57)

É possível dizer que essa categoria literária se caracteriza pela contradição e pela renúncia da ordem, causando um descompasso entre o real e o sobrenatural, aliadas à ambiguidade delas decorrente: “o que diferencia a categoria do fantástico da do realismo mágico, é que esta última é caracterizada pela compatibilidade entre natural e sobrenatural, entre real e irreal, sem criar tensão ou questionamento” (CARAMANI, 2008, p. 1). Evidentemente, há muita discussão quanto às diferenças mais pormenorizadas entre o fantástico e o realismo maravilhoso, que, embora muito próximas, possuem em comum a utilização do elemento sobrenatural ou insólito ao lado do real no universo da narrativa, mas ainda constituem categorias literárias distintas.

Como explica Luiz Carlos Fernandes (2002, p.56) “na literatura fantástica, o limite entre matéria e espírito é percebido principalmente enquanto pretexto para

sucessivas transgressões”. O pesquisador ressalta que o sobrenatural começa quando passa das palavras às coisas que essas palavras supostamente designam; sem a separação entre sujeito e objeto, a comunicação se faz diretamente, numa situação semelhante à do mundo infantil, da droga ou dos psicóticos. Por consequência, enquanto os esquemas do pensamento racional priorizam a exterioridade do mundo, no universo fantástico, o espiritual não vem separado. Assim, o fantástico pode ser entendido como uma categoria pautada no cotidiano, ou seja, na busca por representar, até certo ponto, uma realidade que conhecemos, mas com a inserção de elementos inexplicáveis, que contradizem e que não caberiam dentro das normas estabelecidas pelos padrões sociais, morais e lógicos.

Partindo da concepção de realismo mágico para o realismo maravilhoso utilizamos da observação de Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2013) sobre como essa vertente da ficção latino-americana consistiu numa afirmação identitária da América Latina e, ao mesmo tempo, numa revisão crítica da modernidade ocidental.

O “maravilhoso” foi interpretado como elemento identificador da cultura latino-americana, como traço característico que a distinguiu do mundo europeu. Resgatava-se, assim, a visão que os conquistadores tiveram da América quando aqui chegaram, no século XVI: nas cartas dos viajantes, a imaginação preenchia as lacunas deixadas por tudo aquilo que escapava ao mundo já codificado pelo “saber ocidental”, os relatos testemunhais se deixavam invadir pela fábula, que conferia ao novo, ao diferente, o estatuto de maravilha. Por esse viés, o realismo maravilhoso, sem deixar de ter um potencial crítico em relação à modernização desigual e excludente ocorrida na América Latina, colocava em destaque a força da cultura latino-americana, marcando positivamente o efeito singular das nossas misturas, simbioses e sincretismos (FIGUEIREDO, 2013, p. 17)

Ainda segundo Figueiredo (2013, p.18), intelectuais e artistas latino-americanos buscaram pensar a multitemporalidade do subcontinente a partir de outro paradigma. A permanência de traços arcaicos, em função da assimilação incompleta dos valores modernos, passa a ser considerada como positiva, promovendo-se o resgate do imaginário coletivo contra a esterilidade da razão burguesa. Dessa forma, o realismo maravilhoso contestava a disjunção dos elementos contrapostos, desfazendo as oposições entre real/irreal, racional/irracional que norteiam a lógica herdada do Ocidente. Inaugurava-se, assim, um novo conceito de realismo capaz de abarcar a realidade díspar da América, tirando partido de seus diferentes ritmos temporais, sem hierarquizá-los.

No Brasil, observa-se que as análises teóricas acerca do conceito de realismo maravilhoso são diversas, porém ainda pouco abordadas. Uma das reflexões teóricas mais

completas que possuímos em língua portuguesa foi desenvolvida pela pesquisadora Irlemar Chiami na obra *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (1980), trabalho onde a autora afirma que realismo maravilhoso é uma noção já consagrada nos estudos literários, que permite estabelecer relações com outros discursos, como o mágico, o fantástico e o realista.

Atualmente, a variedade de conceitos oscila na definição e na classificação e, muitas vezes, confunde os pesquisadores, pois são utilizadas diversas nomenclaturas semelhantes e mesmo equivalentes, tais como: realismo mágico, realismo maravilhoso, fantástico, realismo fantástico, neofantástico, grotesco, surreal e supra-real; esses termos são empregados, muitas vezes, de forma errônea como sinônimos uns dos outros.

[...] na ficção do realismo maravilhoso, tudo é possível: os elementos sobrenaturais não provocam maiores reações nem nas personagens nem no leitor. Ao contrário do que ocorre na literatura fantástica, que mantém a dicotomia entre as instâncias natural e sobrenatural bem acentuada, o leitor, no realismo maravilhoso, não se sente impelido a decifrar os fatos insólitos: aceita-os como elementos integrados no universo ficcional (FIGUEIREDO, 2013, p. 19)

Na história da produção literária no Brasil é possível observar inúmeros registros que remetem ao fantástico e ao realismo maravilhoso. Alguns encontram-se nos autos religiosos do padre José de Anchieta no século XVI, em que se pode ser verificada a presença de elementos sobrenaturais nas narrativas as quais visavam retratar as culturas indígenas locais, introduzindo lendas e mitos aos fatos narrados. Tal procedimento fez com que o gênero surgisse em seus relatos não intencionalmente, mas como manifestação mimética dentro da estratégia de representação realista, tanto quanto no retrato da cultura.

1.1 O realismo maravilhoso em Murilo Rubião

O trabalho ficcional de Murilo Rubião é marcado principalmente pelo seu rigor na revisão dos próprios textos e pela escrita pautada no fantástico e no realismo maravilhoso; porém, é seu surgimento tardio no mercado editorial que, ainda hoje, é responsável pelo alcance de sua obra para o grande público leitor. Foi apenas aos 60 anos de idade que o autor ganhou certa notoriedade graças à crítica positiva e bem formulada de Antonio Candido, que, em 1965, recebe um exemplar de *Os dragões e outros contos* e reconhece em Rubião um grande talento.

Seu primeiro livro, *O ex-mágico*, saiu em 1947, pela pequena editora Universal (empresa que publicou apenas quatro títulos, entre eles *Sagarana*, na estreia de Guimarães Rosa, em 1946), do Rio de Janeiro, com tiragem de 2 mil exemplares, dos quais quinhentos foram bancados pelo próprio autor.

Cristalizou-se sobretudo na leitura apaixonada de Machado de Assis — “aos 21 anos”, costumava dizer, “eu já tinha lido Memórias póstumas de Brás Cubas vinte vezes”. Admitia ter sido decisivamente influenciado, também, pelos alemães Adelbert von Chamisso (1781-1833) e E. T. A. Hoffmann (1776-1822), pelo americano Edgar Allan Poe (1809-1849), pelo *Dom Quixote* do espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616), pela mitologia grega, pelo folclore germânico e, de maneira especial, pela Bíblia, livro em que ele, mesmo agnóstico, ia garimpar epígrafes para seus contos — todos, sem exceção. Mas, ao contrário do que supõem alguns, entre os autores que marcaram a sua formação não está Franz Kafka (1883-1924), pois já era autor maduro e publicado quando leu pela primeira vez o escritor checo. (WERNECK, 2016, p. 3)

A ficção de Murilo Rubião apresenta algumas características assinaladas e em textos críticos sobre seus escritos, tais como, o fato de ser uma obra exígua, visto que se limita a um total de trinta e três contos e a constatação de o autor tê-la submetido a um constante trabalho de reescritura. Tais características tornam suas narrativas também responsáveis pela sistematização de um estilo que o fez pioneiro, no Brasil, na escrita do realismo maravilhoso (CARAMANI, 2008, p. 1).

Essa marca de seu trabalho o torna um autor singular dentro da literatura brasileira de seu tempo, principalmente porque contribui para esse novo gênero e rompe com os padrões da produção tradicional, cujo foco era colaborar para a formação de uma identidade nacional utilizando-se de cidades conhecidas, personagens simples e seus vínculos emocionais.

Depois de *O ex-mágico*, obra que contém 15 contos, sai em 1953, *A estrela vermelha*, com seis contos; e *Os dragões e outros contos*, em 1965, com quatro inéditos. No entanto, é a partir de *O pirotécnico Zacarias*, em 1974, cujos textos são recopilações de *O ex-mágico*, *A estrela vermelha* e *Os dragões e outros contos* que Rubião alcança reconhecimento. No mesmo ano, lança *O convidado*, com todos os contos inéditos. *A casa do girassol vermelho*, em 1978 e *A diáspora*, publicada postumamente.

No conjunto de contos percebe-se uma oscilação entre o maravilhoso e o realista; todos os contos trazem elementos desses dois polos. Alguns, como *Os dragões* (1965), são de uma expressão majoritariamente alegórica. A narrativa mostra o tratamento de uns

dragões que aparecem numa cidade do interior, e que são marginalizados e explorados. Outras narrativas utilizam o fantástico para desenvolver um conflito psicológico, como *O pirotécnico Zacarias* (1947), em que o narrador, um homem atropelado, ressuscita da morte e enfrenta o ostracismo da sociedade. Aqui é possível encontrar ocorrências excêntricas, mas sem uma presença explícita do realismo mágico. Já em *A cidade* (1965), moradores agem de maneira irracional em relação ao forasteiro que acaba preso por “fazer perguntas”.

Também merece destaque *O ex-mágico da taberna minhota* que relata a vida de um homem que faz mágicas, mesmo sem querer. Numa tentativa de suicídio, por não aguentar mais o tédio de uma vida de ilusionismo, ele se emprega numa Secretaria do Estado, pois “[...] Ouvira de um homem triste que ser funcionário público era suicidar-se aos poucos”. Ele não morre, mas a burocracia mata seus poderes mágicos.

O conto *Bárbara*, objeto deste estudo também é marcado pelo realismo maravilhoso pois trata de uma mulher que faz uma série de pedidos que se renovavam sempre em proporção com o aumento de sua ambição e que igualmente se refletem no aumento de seu corpo. Hermenegildo José Bastos (2001) chama a atenção para que o realismo maravilhoso nesse conto encontra-se também como uma forma de controle e manipulação:

O que seria, inicialmente, o desejo de Bárbara, é agora a sua representação, isto é, a sua degradação em elemento de consumo. A representação e suas formas variadas (montagem, desmontagem) são o valor de troca, a forma-mercadoria. Observe-se que os leitores não têm conhecimento do desejo de Bárbara. Além do mais, sendo Bárbara uma projeção do narrador, é do desejo dele que se trata, ou do puro e simplesmente. (BASTOS, 2001, p. 32)

Para o pesquisador Gabriel Rodrigues Borges (2009, p. 12), dentro dessa composição os contos de Rubião parecem esclarecer que os limites entre o que é real e o que é literário encontram e reconhecem a impossibilidade da linguagem ser o real. Isso porque a linguagem é a faculdade de expressão do homem, sendo produzida por ele para determinados fins. Saber disso, tomar consciência da impossibilidade, reflete em pensamento o papel que a arte deve desempenhar e qual a função do próprio criador/artista.

1.2 O realismo maravilhoso em Dias Gomes

Conhecido por seus trabalhos como dramaturgo e roteirista, o autor Dias Gomes também investiu na escrita de textos marcados pelo insólito e pelo realismo maravilhoso. No teatro, as obras *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final*, *O Pagador de Promessas*, *A Revolução dos Beatos* e *Odorico, o Bem-Amado* configuram dentro dessa categoria, embora ainda pouco estudadas por essa vertente.

Sua obra mais conhecida no teatro dentro dessa proposta foi *O Pagador de Promessas*, montada em 1960, no final do governo Juscelino Kubitschek. A peça foi encenada pelo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), de São Paulo, com Leonardo Villar e Nathália Timberg, com direção de Flávio Rangel. Em 1962, foi transformada em filme, dirigido por Anselmo Duarte, com Leonardo Villar no papel do personagem Zé do Burro. Foi o primeiro filme brasileiro a receber a Palma de Ouro no Festival Internacional de Cinema de Cannes, na França, em 1962.

A peça conta a história de Zé do Burro, um pequeno agricultor que faz uma promessa a Iansã e a Santa Bárbara – que representam a mesma divindade no candomblé e no catolicismo. Ele deve carregar uma cruz, de sua cidade, no interior da Bahia, até uma igreja em Salvador, mas é impedido por poderosos, traído por uma imprensa a favor dos políticos dominantes, e, sobretudo, por uma igreja, naquele momento, muito perversa e afastada do povo. A cena final é muito importante: Zé do Burro tenta convencer a todos de que precisa cumprir a promessa, mas não consegue. Quando ele está chegando ao Pelourinho, leva um tiro e morre. O povo, então, coloca o corpo sobre a cruz e entra com ele na igreja.

Dentro dos trabalhos para a televisão, destacam-se *Verão Vermelho*, *O Bem-Amado* e *O Espigão*, cujos elementos narrativos partilham das características do realismo maravilhoso. No entanto, sua obra mais conhecida por se encaixar nesse gênero é a telenovela *Saramandaia*.

Durante a exibição da primeira versão de *Saramandaia*, a crítica reconheceu em Dias Gomes a influência do realismo maravilhoso, o que trouxe para o roteiro um conjunto de elementos inovadores. Na ocasião, o jornal *O Globo* promoveu uma mesa-redonda no auditório da PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro). Compunham a mesa, além de Dias Gomes, Muniz Sodré, escritor e professor da Escola

de Comunicação da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), e Ivo Cardoso, jornalista e professor da mesma instituição.

Minha proposição é muito modesta e está sendo, me parece, um pouco exagerada. Pretendi unicamente misturar realidade e absurdo, colocando o absurdo não apenas como uma atração, um apelo, mas como um 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 que cotidiano na nossa realidade, daí pode servir, inclusive, como uma proposta de *Saramandaia* e daí eu parti para um a linguagem que, de certo modo, deveria alterar a linguagem corrente de televisão, muito presa aos dogmas realistas e românticos. Parti então para uma alteração das regras do jogo, para uma pesquisa. Meu trabalho é tateante, como também está sendo a busca de uma linguagem para exprimi-lo. (O GLOBO, 18/07/1976, p. 3 apud SACRAMENTO, 2012, p. 338-339)

Na obra criada por Dias Gomes, *Saramandaia* é uma pequena cidade onde vivem cerca de mil habitantes e sua economia baseia-se no cultivo de cana-de-açúcar para a produção de cachaça. O ponto de partida da obra é um plebiscito para consultar os moradores a respeito da mudança do nome da cidade, conhecida então como “Bole Bole”, para “Saramandaia”.

A história manterá como fio condutor o realismo maravilhoso por meio de personagens inusitados, como um homem que possui asas, um professor que se transforma em lobisomem, uma mulher que engorda até explodir, um coronel que põe formigas pelo nariz, um farmacêutico que põe literalmente o coração pela boca quando fica nervoso e uma mulher cujo corpo entra em chamas quando excitada.

Na ocasião da estreia de *Saramandaia*, durante a mesa-redonda promovida pelo jornal *O Globo*, ao ser indagado por Ivo Cardoso sobre a simbolização de seu trabalho o autor responde:

Eu nunca quis simbolizar coisa nenhuma. As interpretações sempre são posteriores, inclusive as minhas. Nunca criei um personagem para provar isto ou aquilo porque neste caso eu não seria um artista, mas um cientista. Agora me perguntam por que Dona Redonda explode, o que eu quis dizer com isso? Por que o coronel Rosado, latifundiário tem formiga no nariz? Analisando agora imagino que minha repulsa ao coronelismo talvez tenha me levado a fazer o coronel uma figura repugnante, mas isto é uma conclusão posterior. Jamais me propus a criar símbolos racionalizando antecipadamente. Foi citado há pouco *O Pagador de Promessas*. Eu só fui analisar o que quis dizer com ele depois que escrevi a peça e aí descobri que realmente ele expressava a minha maneira de ver o mundo. Este é o meu processo de criação artística. O bom do símbolo é que cada um encontra para ele a justificativa que lhe convém. Me

perguntaram, por exemplo, se o professor Aristóbulo vira lobisomem porque é coletor de impostos, o que é muito engraçado mas nunca me passou pela cabeça. Pensando bem, a hipótese é realmente interessante... (O GLOBO, 18/07/1976, p. 3 apud SACRAMENTO, 2012, p. 339)

No entanto, a pesquisadora Beatriz Rezende no artigo “Subversivo midiático, intelectual e popular” (2013) alerta para algumas constantes da obra de Dias Gomes que permanecem e são intensificadas em *Saramandaia*. O mote inicial da novela é a troca de nome da cidade. Há um movimento de jovens contestadores que querem mudar o nome do local de “Bole-Bole” para “Saramandaia”. Segundo Rezende (2013, p.14), “[essa troca] não significa nada e, por isso mesmo, vai se encher de significações. ‘Os comunistas’, como xinga uma personagem, se opõem aos tradicionalistas, chefiados por Zico Rosado, coronel que expele formigas pelo nariz”.

Rezende ainda acrescenta que é preciso observar que no caso de *Saramandaia* trata-se de uma cidade do interior, imaginária como Asa Branca, de *Roque Santeiro*, e Sucupira, de *O Bem-Amado*. Mudar a cidade é mudar o país. A troca de nome, diz o prefeito (que não é apoiado nem desapoiado, pois não tem partido, segundo afirma), “é o povo que vai decidir”. Cabe aqui lembrar a escrita de Guimarães Rosa, que ofereceu ao público brasileiro em 1956 com *Grande Sertão: Veredas*, no qual forjou a linguagem de uma pequena cidade, que desenvolve o tema central da existência humana, por meio de neologismos inventados com base na linguagem local. Guimarães Rosa propõe uma nova forma de literatura.

De forma similar, a linguagem dos personagens da telenovela de Dias Gomes, comunicam-se valendo-se de expressões como: “cervejamos”; “perneando” pela cidade; “derrepentemente”; ou o verbo “desmorreu”.

O texto de *Saramandaia* se constrói a partir de uma das formas de expressão consideradas insólitas, pois, como observa Ana Lúcia Trevisan,

não há espanto ou medo declarado diante de um homem com asas; sua mãe, no caso, simplesmente reconhece a necessidade premente de apará-las. O fato absurdo integra as relações de causa e consequência, afinal, se as asas crescem, devem ser aparadas. (TREVISAN, 2013, p. 29)

Na obra, todo o absurdo está plenamente incorporado e aceito no cotidiano; o homem que quase coloca o coração pela boca pode morrer por ter engolido de forma errada o seu próprio coração e, posteriormente, pode “desmorrer” por causa de um solavanco que faz o coração voltar a bater no lugar certo – em ambas as situações

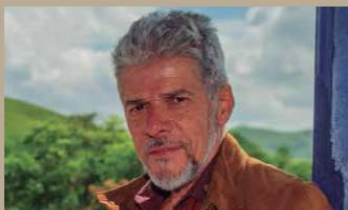
insólitas, as relações de causa e consequência continuam organizando a ação. O espantoso passa a ser justamente a ausência de espanto e de questionamento dos eventos insólitos. Esse aspecto aproxima-se do realismo maravilhoso:

Como se vê, na ficção do realismo maravilhoso, tudo é possível: os elementos sobrenaturais não provocam maiores reações nem nas personagens nem no leitor. Ao contrário do que ocorre na literatura fantástica, que mantém a dicotomia entre as instâncias natural e sobrenatural bem acentuada, o leitor, no realismo maravilhoso, não se sente impelido a decifrar os fatos insólitos: aceita-os como elementos integrados no universo ficcional. O evento extraordinário não provoca qualquer efeito emotivo de medo ou terror. Provoca estranhamento: “O insólito, narrado em ótica racional, deixa de ser o ‘outro lado’, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha está na realidade”, como observou Irlema Chiampi. (FIGUEIREDO, 2013, p. 19)

Figura 1 - Dialeto “Saramandês”

SARAMANDÊS NA BOCA DO POVO

Deceptude, besteirices, apenasmente... São frequentes os neologismos nos diálogos de *Saramandaia*. O uso diferente da norma culta cria expressões e dá um colorido à linguagem dos personagens na trama. Essa faceta já havia aparecido na obra de Dias Gomes, nas falas de Odorico Paraguaçu, em *O bem-amado*, de 1973. Neste caso, porém, os termos acentuavam o traço caricato do prefeito da fictícia Sucupira, em seus arroubos de soar algo erudito. Em *Saramandaia*, os neologismos estão incorporados ao modo de falar dos habitantes de Bole-Bole e independem das condições socioeconômicas e culturais dos personagens. Veja alguns exemplos do dialeto “saramandês”.



Zico Rosado

Providenciamentos	PROVIDÊNCIAS
Bastantemente	SUFICIENTEMENTE
Apenasmente	APENAS, TÃO-SOMENTE
Pratrasmente	TEMPOS ATRÁS
Calunientos	CALUNIADORES
Desaforenta	DESAFORADA
Talqualmente	DE MODO SEMELHANTE


EQUIVALE A


Providenciamentos	PROVIDÊNCIAS
Bastantemente	SUFICIENTEMENTE
Apenasmente	APENAS, TÃO-SOMENTE
Pratrasmente	TEMPOS ATRÁS
Calunientos	CALUNIADORES
Desaforenta	DESAFORADA
Talqualmente	DE MODO SEMELHANTE

Cazuza

Sonambulista	SONÂMBULA
Nervosura	NERVOSISMO
Deceptude	DECEPÇÃO
Besteirices	BESTEIRAS, TOLICES
Divergenciamentos	DIVERGÊNCIAS
Peladice	NUDEZ
Cismância	CISMA

EQUIVALE A





Risoleta

Deslembrar	ESQUECER
Amolativos	AMOLAÇÕES, PROBLEMAS
Desfeitiada	DESTRATADA, ALVO DE DESFEITAS
Aliasmente	ALIÁS, A PROPÓSITO
Desmembratório	DESMEMBRAMENTO
Safadices	SAFADEZAS
Acautelatórios	CUIDADOS

EQUIVALE A

Deslembrar	ESQUECER
Amolativos	AMOLAÇÕES, PROBLEMAS
Desfeitiada	DESTRATADA, ALVO DE DESFEITAS
Aliasmente	ALIÁS, A PROPÓSITO
Desmembratório	DESMEMBRAMENTO
Safadices	SAFADEZAS
Acautelatórios	CUIDADOS

Fonte: Caderno Globo Universidade, *Saramandaia* (2013, p. 114)

Retomando os diálogos registrados durante a mesa-redonda promovida pelo jornal *O Globo*, o professor Ivo Cardoso diz para o escritor que, sob o seu ponto de vista, *Saramandaia* não se configurava como uma novidade para uma minoria que já tinha lido o livro [Cem anos de solidão] de Gabriel García Márquez, mas também para todos aqueles que consumiam a literatura de cordel. Dias Gomes concordou, em parte, com Muniz: “Como você focalizou, o absurdo que eu procurei foi um absurdo inspirado no cordel, nos mitos populares brasileiros, e não naquela absurda literatizante da literatura latino-americana” (*O Globo*, 18/07/1976, p. 3 apud SACRAMENTO, 2012, p. 340).

O autor diz ainda que essa negativa era uma forma de afirmação do nacional em detrimento do estrangeiro. Isso, no entanto, não significou a inexistência total de compartilhamento de propostas estéticas, pois naquele momento de ascensão do realismo maravilhoso na América Latina, Dias Gomes produziu uma telenovela como *Saramandaia*. Ainda assim, ele afirmava se tratar de uma ideia inteiramente dele: “A novela foi feita porque eu decidi fazer e mais ninguém. Não foi encomendada” (*O Globo*, 18/07/1976, p. 3 apud SACRAMENTO, 2012, p. 340).

Para Sacramento (2012), é preciso ressaltar que a telenovela não conta com a naturalização do insólito, como acontece em *Cem Anos de Solidão* (...), obra em que há uma indiferenciação entre o que poderíamos atribuir (de fora, deste mundo) como incomum e usual. Até o que nos parece incomum (os presságios, o morrer devorado por formigas, os fantasmas) é tomado dentro daquele universo como comum. Já em *Saramandaia*, há uma tensão maior entre o estranhamento e a naturalização, tensão essa que caracteriza o realismo maravilhoso. Risoleta se interessa mais por Aristóbulo, quando descobre que ele é um lobisomem, mas ela mesma se assusta e fica extremamente impressionada quando é apresentada à cabeça do pai de seu pretendente por Eponina. Encolheu esperava que a mulher explodisse. Dona Bitela se espanta com o modo como a irmã morreu. Muitos na cidade ficam surpresos com as asas e o voo de Gibão.

Encontramos as imagens alegóricas com correções ao realismo maravilhoso em outras realizações da ficção seriada brasileira, em registros diferentes como as telenovelas *Pedra sobre Pedra* (A. SILVA, 1992), *O Fim do Mundo* (DIAS GOMES, 1998), *A Indomada* (A. SILVA, 1999), *Porto dos Milagres*, (A. SILVA, 2001) e a minissérie *O Auto da Compadecida* (peça teatral adaptada para a televisão e para o cinema por G. ARRAES, 2000).

Nos capítulos 2 e 3 a seguir faremos uma análise individual das personagens Bárbara e Dona Redonda, levantando os principais pontos de cada uma das histórias, suas possíveis correlações e as prováveis referências utilizadas pelos autores para a composição de cada uma delas. Por intermédio do conceito de realismo maravilhoso já apresentado neste capítulo, também apontaremos as relações das personagens com essa vertente.

CAPÍTULO 2 – A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM: BÁRBARA

Após a apresentação conceitual sobre o realismo maravilhoso apresentadas no capítulo anterior, daremos início nesta parte a análise da personagem Bárbara com o objetivo de compreender alguns detalhes de sua história e como eles estão ligados a essa vertente e as particulares de escrita de Murilo Rubião, embasados principalmente pelas reflexões realizados pelos pesquisadores Marisa Martins Gama-Khalil (2013) e Jorge Schwartz (1981) que analisam a partir de diferentes pontos de vista os traços recorrentes no trabalho do autor.

Ainda nesse capítulo optamos pela utilização de ilustrações que foram publicadas em 2016 pela Editora Positivo⁶ em uma edição individual do conto *Bárbara* pela ilustradora Marilda Castanha como forma de celebração ao centenário de nascimento do autor (comemorado em 2016). A inserção dessas imagens no capítulo tem como objetivo proporcionar uma reflexão visual por meio das imagens inseridas em trechos pertinentes a sua representação no decorrer do texto.

Bárbara, personagem do conto de mesmo título de Murilo Rubião, é uma mulher casada que habita um ambiente comum como uma casa de classe média, com quintal, e tem o desejo como mola propulsora da sua saga. Ela deseja, pede e ao conquistar o que quer, engorda até o ponto de “seu corpo não conseguir ser abraçado por uma infinidade de homens” (RUBIÃO, 2010, p. 27). Com o seu volumoso crescimento ela passa a não mais habitar a casa, mas sim, o convés de um barco – objeto que ganhou quando um de seus desejos foi atendido e que o marido instala no quintal.

Montado o barco, ela se transferiu para lá e não mais desceu à terra. Passava os dias e as noites no convés, inteiramente abstraída de tudo que não se relacionasse com a nau.

[...]

Não emagreceu. Pelo contrário, adquiriu mais algumas dezenas de quilos. A sua excessiva obesidade não lhe permitia entrar nos beliches e os seus passeios se limitavam ao tombadilho, onde se locomovia com dificuldade (RUBIÃO, 2016, p. 27)

⁶ A Editora Positivo publicou três contos da obra de Murilo Rubião em volumes individuais com ilustrações assinadas por artistas diferentes. O conto *Bárbara* foi dos escolhidos para esse projeto.

No conto, o lugar onde Bárbara vive não possui a descrição usual ou mesmo próxima àquela que entendemos como a de uma casa. Sobre esse aspecto, a pesquisadora Marisa Martins Gama-Khalil (2013) em seu artigo intitulado “As metamorfoses do corpo e a construção do fantástico nas narrativas de Murilo Rubião” (In: *Murilo Rubião: 20 anos depois de sua morte*) diz que “a espacialidade corporal de Bárbara rompe com a aparente normalidade desse mundo ficcional” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 52). Gama-Khalil afirma ainda que, no conto, o fato de Bárbara engordar desmedidamente não está vinculado a nenhuma explicação racional para a metamorfose desse corpo que passa a crescer de forma desgovernada, que não consegue se enquadrar em um espaço da normalidade físico-social.

Bárbara deseja, obtém o objeto de sua cobiça e engorda. O fantástico aqui reside também nos objetos de desejo que não são alimentos ou guloseimas, pois é o que costuma acontecer quando as pessoas comem excessivamente, porém os desejos de Bárbara não são comestíveis (GAMA-KHALIL, 2013, p. 52).

O primeiro deles é o oceano; para obtê-lo, o marido de Bárbara vai ao litoral e leva para ela uma garrafa contendo água do oceano. O segundo desejo é um baobá, árvore que se encontra na casa vizinha; o marido pega um galho de árvore, mas ela rejeita, pois quer de fato a árvore, o marido teve de comprar todo o terreno por um valor exorbitante. O terceiro desejo é um navio, e de novo o marido vai ao litoral para comprar o maior dos navios, ficando, em consequência dessa aquisição, na mais absoluta miséria. Por último, Bárbara olha para o céu e o marido pensa que ela pedirá a lua; para sua felicidade ela pede “uma minúscula estrela, quase invisível” (RUBIÃO, 2016, p. 28), a olho nu, obviamente. O conto termina nesse ponto, com o marido, narrador, informando: “Fui buscá-la” (RUBIÃO, 2016, p. 28).

Figura 2 – Bárbara na ilustração de Marilda Castanha retratada como uma “sonhadora” em um universo à parte



Fonte: *Bárbara*, Marilda Castanha (2016, p. 2)

Assim, a narrativa conta de metamorfoses que não surgem de uma atmosfera que remete à vida cotidiana conhecida, mas que está muito próxima à estrutura do conto maravilhoso, pois Bárbara, à primeira vista, é uma mulher, tão comum quanto as mulheres que temos a nosso redor.

O pesquisador da obra do autor mineiro, Jorge Schwartz, no livro *Murilo Rubião: a poética do uroboro* (1981), elege Bárbara como a “heroína” mais famosa dos contos murilianos e analisa a relação conjugal presente no conto da seguinte maneira:

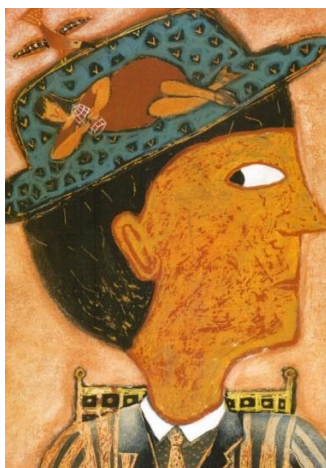
[...] em *Bárbara* a aproximação entre ela e seu marido dá-se em função de uma relação de troca que se instaura entre os dois. O narrador personagem sujeita-se a qualquer empreendimento, contanto que receba mínimos e insignificantes gestos de afeto por parte de Bárbara. O herói reificado está representado pela dimensão colossal dos objetos pedidos pela sua insaciável esposa; uma árvore, o oceano, um navio, uma estrela. (SCHWARTZ, 1981, p. 35)

Essa personagem se manifesta de modo sutil a partir de elementos ligados ao insólito, ao estranho e ao sobrenatural, traços esses que compõem as características do fantástico. No entanto, a singularidade dessa personagem é obscurecida pela ausência de voz própria, sendo ela retratada a partir da história narrada pelo marido.

2.1 Protagonista e narrador: dominação e amor cortês

Em *Bárbara* o conto é narrado pelo marido da personagem que não possui nome e nem mesmo características físicas descritas, porém é dele a palavra e, portanto, os fatos apresentados que constroem a imagem de sua mulher serão relatados para o leitor por meio de sua perspectiva. Ao mesmo tempo em que a mulher desempenha um papel central no conto, o autor concede a seu marido o poder de introduzir a protagonista, causando no leitor certo estranhamento devido à sucessão de fatos incompreensíveis que se sucedem no decorrer da narrativa.

Figura 3 – A imagem da esposa permeia o imaginário do marido



Fonte: *Bárbara*, Marilda Castanha (2016, p. 12)

Gabriel Rodrigues Borges (2009, p. 2), entende que o autor compõe personagens femininas como uma forma de autoquestionamento do próprio fazer literário e da própria literatura. Ao criar em outros contos mulheres que desempenham um papel central na consolidação da atmosfera fantasmagórica e insólita, o autor, justamente graças ao caráter fugidio, enigmático e ambíguo dessas personagens, toma como matéria de seus contos o próprio gesto da representação literária em nação periférica.

Com a ambiguidade e a dúvida próprias da literatura fantástica, as mulheres fantasmagóricas ditam as regras e dominam personagens geralmente masculinas. Eles se sujeitam a essas leis, que parecem ser arbitrárias, como se fossem vítimas. Vítimas de quê? Eles atribuem novos significados, justificam e se entregam àquilo que foi imposto. O que se vê é uma semelhança entre essas personagens masculinas e o leitor, assim como entre as femininas e a própria literatura. O leitor e sua personagem semelhante expõem uma

impotência de si mesmos na reconstrução da desordem ordenada intencionalmente que permeia o Brasil e o mundo. As mulheres fantasmagóricas criadas por Rubião e a arte também não estão dando conta da ruptura profunda limitante do controle sobre a consciência de si e da criação, mas deixam vaziar essas questões. (BORGES, 2009, p.13)

O texto de Murilo Rubião exprime o desconforto e a insistência com que as situações mais absurdas se estabelecem como algo que é verdadeiro e impede que o leitor tenha uma posição contemplativa, de tranquilidade, diante do que lê. A relação entre o processo social brasileiro da época em que foi escrito (1947) e a sua representação na literatura está expressa, entre outras formas, pela composição de *Bárbara*, *Epidólia*, *Marina* e *Aglaia*, “todas personagens femininas que dão nome aos contos do autor, nos quais representam a configuração estética dos dilemas do escritor e dos próprios limites da representação literária em condições de produção periférica” (BORGES, 2009, p. 3), ou seja, uma produção que distoa do cânone, rompendo com as normas vigentes.

No artigo “Um discípulo de Machado”, Rui Mourão, que também destaca as características acima expostas, compara o escritor mineiro a Machado de Assis⁷ e sugere as semelhanças também por meio da forma de escrita dos dois autores, como, por exemplo, “deixar o leitor pisando ao mesmo tempo no plano do lógico e do ilógico, do verossimilhante e do desconhecido”:

Um aspecto geral comum aos dois escritores é o contraste entre uma linguagem policiada, disciplinada, despojada – rigorosamente enquadrada na lógica gramatical mais cristalina – e uma invenção do mundo fantasista, alucinada e ingovernável. No plano da frase, o escritor está sempre à cata do termo próprio, da precisão substantiva, se excede no uso de elementos de ligação, de desdobramentos explicativos; no plano das unidades superiores à frase, está sempre à procura do vago, da duplicidade significativa, se desmanda no uso de elementos que visam à desconexão, à produção do desconforto e das surpresas chocantes. Parece que o objetivo é o de deixar o leitor pisando ao mesmo tempo no plano do lógico e do ilógico, do verossimilhante e do desconhecido – numa continuada denúncia do que na realidade existe de incongruente e de compósito. (MOURÃO, 1974 apud CANÓVAS, 2004, p. 83)

Já a centralidade da voz masculina no conto de Rubião é ressaltada por Eduíno José Orione (2012) em seu artigo “A revisitação do amor cortês no conto ‘Bárbara’, de Murilo Rubião”. Embora analise a obra como uma recriação paródica do “amor cortês

⁷ O autor Murilo Rubião atribui a Machado de Assis o estímulo para a sua opção pelo gênero de suas narrativas: “Eu cheguei ao fantástico exatamente por ter começado pelo Machado. Sem ele eu não chegaria ao fantástico nunca”.

medieval” por meio dos elementos próprios ao fantástico, Orione entende que é o discurso masculino que prevalece.

Segundo Orione (2012, p. 2), na poesia amorosa, cujo modelo são os cantares pautados pelo amor cortês, o homem é o sujeito do amor e a mulher é o objeto amado. O poema-cantiga de amor é a manifestação do amante masculino em relação à amada feminina. Mais que isso: na tradição literária pós-medieval, quem diz o amor é o homem e a mulher é o ouvinte dessa fala que lhe é dirigida, ainda que muitas vezes a fala não passe de uma abstração. Isso porque o amor cortês é uma ficção poética que reproduz, em esquema erótico-sentimental, a relação de vassalagem existente entre o cavaleiro e o senhor feudal. É sob esse ângulo que Orione analisa as relações homem/mulher em *Bárbara*:

Essa classificação única, que abarca os relatos murilianos, não pode obscurecer a singularidade de cada texto, porque em cada um deles o fantástico se apresenta de forma peculiar. Um exemplo disso pode ser percebido no conto *Bárbara* [...]. Em resumo, o que se encontra aqui é o relato absurdo do envolvimento de um casal, formado pelo narrador e pela personagem-título. A relação conjugal é pontuada por uma enorme discrepância entre os sentimentos dele em relação a ela, pois existem imensas diferenças entre o que cada um sente pelo outro. O narrador passa o tempo todo demonstrando o seu amor por Bárbara, e ela raramente faz um gesto de afeto que corresponda aos anseios dele. Contudo, o mais inusitado do conto está em Bárbara nunca parar de engordar, até atingir dimensões gigantescas. E isso se faz acompanhar sempre de sua constante insatisfação, manifestada em seus incontáveis e esdrúxulos pedidos, sempre atendidos pelo marido, que se desdobra em mil para satisfazer os anseios da esposa. Apenas por essas sugestões, notamos na narrativa uma equação amorosa cuja origem histórico-literária não é difícil de ser localizada: o modelo amoroso estabelecido e fixado pela lírica provençal, em particular pelas cantigas de amor galego-portuguesas, pautadas pela ética e pela estética do amor cortês, criado nas cortes francesas do século XII, e que, desde então, dá a diretriz poética de quase toda a poesia de temática amorosa produzida no Ocidente. (ORIONE, 2012, p. 2)

Assim o autor defende que é possível entendermos que, no conto, Murilo Rubião recria esse esquema retórico, revendo alguns dos traços mais recorrentes da poética medieval ligada ao amor. Ainda segundo ele, por meio do fantástico, o conto se constrói a partir da revisitação ficcional, do padrão amoroso de origem medieval, o que pode, sob tal perspectiva, explicar a autoridade narrativa do marido. “A narrativa é uma paródia do amor cortês construída pela mediação do fantástico. A história de amor que envolve o narrador e Bárbara é uma representação paródica de um gênero poético tradicional” (ORIONE, 2012, p. 3).

2.2 Maternidade e rejeição

Destaca-se no conto um momento importante que é quando nos é apresentada a gravidez e a maternidade de Bárbara. Primeiramente, a intensidade da surpresa do marido perante a descoberta da gestação põe em dúvida a intimidade e a relação conjugal deles: “Desconfiado de que a ausência de pedidos em minha mulher poderia favorecer o aparecimento de uma nova espécie de fenômeno, apavorei-me. O médico me tranquilizou. Aquela barriga imensa prenunciava apenas um filho” (RUBIÃO, 2016, p. 23-24). Na sequência, o marido exprime também o temor de que o filho seja grande como a mãe, e surpreende-se diante do nascimento de um ser minúsculo.

Momentaneamente despreocupe-me da exagerada gordura de Bárbara. As minhas apreensões voltavam-se agora para o seu ventre a dilatar-se de forma assustadora. A tal extremo se dilatou que, apesar da compacta massa de banha que lhe cobria o corpo, ela ficava escondida por trás de uma colossal barriga. Receoso de que dali saísse um gigante, imaginava como seria terrível viver ao lado de uma mulher gordíssima e um filho monstruoso, que poderia ainda herdar da mãe a obsessão de pedir as coisas. (RUBIÃO, 2016, p.24)

É a partir desse momento que surge o primeiro componente dicotômico: uma mãe imensa que gera um filho minúsculo. Jorge Schwartz (1981) afirma que o exagero de sua insaciável voracidade torna-se mais grandioso ao ser confrontado com a minúscula imagem do filho. “Esse efeito contrastivo (lembramos os recursos imagéticos análogos usados por Chaplin) já se manifesta durante a gravidez de Bárbara, que ‘ficava escondida por trás de colossal barriga’” (SCHWARTZ, 1981, p. 30).

Schwartz ressalta que a grande indiferença quanto ao filho mostra que a maternidade não altera nenhum aspecto da vida de Bárbara, ou seja, não a torna feliz e tampouco diminui a necessidade de pedir. A representação do filho como uma criança raquítica, que pesava apenas um quilo, e que, com o passar do tempo permanece sempre mirrada, é também uma oposição ao aumento da indiferença da mãe pela criança.

A rejeição da criança, ao longo do conto, demonstra a ausência de afeto que vai implicar na atrofia do relacionamento. Esta variante da infecundidade assume dimensões fantásticas no jogo da inversão das proporções. O traço gigantesco do desejo de Bárbara opõe-se diametralmente ao desenvolvimento da criança: ‘O menino tinha de ser carregado nos braços, pois anos após o seu nascimento continuava do mesmo tamanho, sem crescer uma polegada’. (SCHWARTZ, 1981, p. 30)

Assim narrador explica a rejeição materna: “Bárbara o repeliu. Não por ser miúdo, mas apenas por não o ter encomendado” (RUBIÃO, 2016, p. 24). Sob o ponto de vista de Orione (2012), para a protagonista só interessa o que ela própria deseja e pede: “Daí podemos notar que o traço mais distintivo do caráter de Bárbara é o seu descomunal narcisismo, assim como o que a distingue fisicamente é o seu gigantismo” (ORIONE, 2012, p. 5).

A negação da maternidade de Bárbara projeta-se de modo grotesco na ausência de elo familiar e de qualquer laço com o marido, e na necessidade imperiosa de focar sua atenção para si e para a realização de seus desejos. Na passagem em que a protagonista pede ao marido um navio, este diz: “Mas ficaremos pobres, querida. Não teremos com que comprar alimentos e o garoto morrerá de fome”, ao que Bárbara responde com crueldade: “Não importa o garoto, teremos um navio, que é a coisa mais bonita do mundo” (RUBIÃO, 2016, p. 26).

Após o nascimento da criança – que no conto, assim como o pai, também não possui nome – o marido assume a postura de proteção e criação, mas sempre se interpelando em relação às ações da esposa quanto ao filho: “A insensibilidade da mãe, indiferente ao pranto e à fome do menino, obrigou-me a criá-lo no colo. Enquanto ele chorava por alimento, ela se negava a entregar-lhe os seios volumosos e cheios de leite” (RUBIÃO, 2016, p. 25).

Figura 4 – A paternidade solo



Fonte: *Bárbara*, Marilda Castanha (2016, p. 22)

No decorrer do conto, o marido-narrador cita, em alguns trechos, a presença da criança e a necessidade de cuidados, porém esse filho vai “desaparecendo” da história e diminuindo em sua notoriedade enquanto parte do círculo familiar: “O menino tinha que ser carregado nos braços, pois anos após o seu nascimento continuava do mesmo tamanho, sem crescer uma polegada” (RUBIÃO, 2016, p. 26); “Ora olhava o menino, que talvez nunca chegasse a caminhar com as suas perninhas [...]” (RUBIÃO, 2016, p. 27).

Com organização de Cleber Araujo Cabral, a obra epistolar *Mares interiores correspondência de Murilo Rubião & Otto Lara Resende*⁸, apresenta uma seleção da troca de correspondências entre os dois autores. Otto Lara Resende, escritor e amigo de Rubião, em retorno à leitura de seus contos cita que o trabalho recebido não era apenas uma fantasia inventiva e sem nexos, mas que “há neles uma lógica desesperadora, encharcado de vida, dolorosa e forte” (CABRAL, 2016, p. 32).

Otto Lara Resende diz, ainda na mesma carta sobre *Bárbara*, que tudo no conto está impregnado com uma simbologia que deprime e choca. E ressalta que ao mesmo tempo, um segredo de infância alaga as histórias de Rubião: “No entanto, o cínico menino, a única criança⁹ do seu livro é, se não me engano, aquele estranho filho de Bárbara, que não cresceu, talvez para não perder esse tesouro, a infância” (CABRAL, 2016, p. 32).

2.3 Baobá

“Quando Bárbara se cansou da água do mar, pediu-me um baobá, plantado no terreno ao lado do nosso” (RUBIÃO, 2016, p. 25). Esse trecho marca um dos momentos mais emblemáticos do conto, quando a protagonista pede ao marido um baobá¹⁰, que é um tipo de árvore gigantesca oriunda da África. A importância desse momento para a história se deve não só pela escolha da árvore – um tipo não cultivado no Brasil –, mas

⁸ A obra apresenta a correspondência trocada por Murilo Rubião e Otto Lara Resende por mais de 40 anos (1945-1991).

⁹ Provavelmente aqui o autor se refere ao livro enviado a ele naquela ocasião, ou seja, uma seleção de contos específicos, pois na obra de Murilo Rubião outros textos apresentam crianças.

¹⁰ Também conhecido como Baobab.

também por se tratar de uma árvore inteira, o que torna o pedido esdrúxulo e pouco verossímil.

Figura 5 – A água do oceano contida na garrafa é a representação do seu desejo



Fonte: *Bárbara*, Marilda Castanha (2016, p. 21)

Dentro desse trecho, inicia-se uma nova postura de Bárbara como personagem, de alguém que não mais aceita a representação dos seus pedidos, mas sim somente o que de fato deseja. Referimo-nos aqui ao momento que a personagem pede o “oceano” e aceita, para grande surpresa do marido não a coisa em si, mas uma representação do pedido:

Não fiz nenhuma objeção e embarquei no mesmo dia, iniciando longa viagem ao litoral. Mas, frente ao mar, atemorizei-me com o seu tamanho. Tive receio de que minha esposa viesse a engordar em proporção ao pedido, e lhe trouxe somente uma pequena garrafa contendo água do oceano.

No regresso, quis desculpar meu procedimento, porém ela não me prestou atenção. Sofregamente, tomou-me o vidro das mãos e ficou a olhar maravilhada o líquido que ele continha. Não mais o largou. Dormia com a garrafinha entre os braços e, quando acordada, colocava-a contra a luz, provava um pouco da água. (RUBIÃO, 2016, p. 24)

Logo depois, quando pede um baobá, ela não aceita mais que representações de seus pedidos lhe sejam oferecidos em lugar daquilo que realmente deseja e assim passa a se comportar de forma agressiva e intransigente.

‘[...] De madrugada, após certificar-me de que o garoto dormia tranquilamente, pulei o muro divisório com o quintal do vizinho e arranquei um galho da árvore.

Ao regressar a casa, não esperei que amanhecesse para entregar o presente à minha mulher. Acordei-a chamando baixinho pelo nome. Abriu os olhos, sorridente, adivinhando o motivo porque fora acordada:

– Onde está?

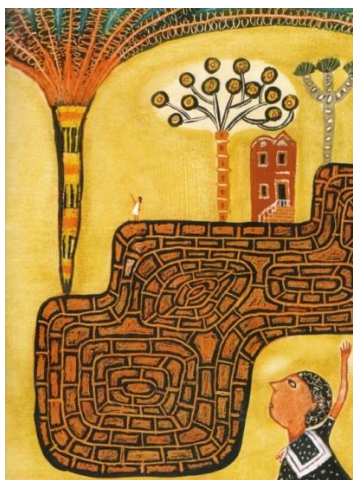
– Aqui. – E lhe exibí a mão, que trazia oculta nas costas.

– Idiota! – gritou, cuspido no meu rosto. – Não lhe pedi um galho. – E virou para o canto, sem me dar tempo de explicar que o baobá era demasiado frondoso, medindo certa de dez metros de altura”. (RUBIÃO, 2016, p. 25)

Considerado um grande símbolo da África, a árvore representa para as pessoas desse país um ser com quem se cultiva uma relação de carinho e respeito. Com 30 metros de altura e sete de circunferência, essa espécie tem como característica a longevidade (séculos ou milênios), a capacidade de resistir a longos períodos de seca (concentra 120.000 litros de água) e sua galhada é formada por uma ramificação peculiar de galhos e ramos. Já no conto de Rubião, a árvore conhecida por sua vida longa, seca e morre muito rápido, assim como os desejos de Bárbara: “Alheia à gratidão com que eu recebera a sua lembrança, assistiu ao murchar das folhas e, ao ver seco o baobá, desinteressou-se dele” (RUBIÃO, 2016, p. 25).

É preciso notar que a escolha de uma árvore tão inusitada para o conto não pode ter sido unicamente em razão de seu tamanho e volume, uma vez que dispomos no Brasil de espécies que poderiam ter sido utilizadas pelo autor, mas possivelmente por abrigar, em sua história, contos, lendas e provérbios, o que proporcionam ao autor uma excelente opção de trazer para sua narrativa significado para as escolhas de sua protagonista.

Figura 6 – Bárbara e a representação da imensidão de seu desejo pelo baobá



Fonte: *Bárbara*, Marilda Castanha (2016, p. 15)

Segundo Maurício Waldman (2012, p. 225), aliados às questões naturais da planta, somam-se muitos valores sociais, pois “na copa do baobá se reúne o conselho dos anciãos, atuam os contadores de história, as pessoas fofocam e os namorados se encontram”. A árvore é o palco de acertos e desacertos, onde as pessoas se unem e se separam. O baobá testemunha tudo o que de importante acontece na aldeia. Nas palavras de Waldman, é o “cenário por excelência dos eventos marcantes da comunidade, o baobá se torna eixo da vida social. Exatamente por isso ele é, acima de tudo, a árvore da aldeia”:

Dignificados enquanto marco identitário, os baobás confirmam um mandato repassado por gerações que habitam o reino dos antepassados, ciosamente resguardado em nome da tradição. Assim, bem mais do que uma árvore, o baobá é, por excelência, o guardião de sentidos e significados endossados pelos povos da África, pelas suas sociedades e culturas, seus modos de ser, suas aspirações, expectativas de vida e religiosidade.

Nesta via de entendimento, a robustez da árvore e a capacidade em sobreviver por séculos, refletem a perpétua disposição dos povos africanos em continuar a manter sua presença no tempo e no espaço. Ademais, explicitando-se enquanto referência espiritual da vida comunitária, o baobá assegura que independentemente do que vier a acontecer, ele é repositório da experiência ancestral, cujos ensinamentos, são permanentemente reapresentados às novas gerações. (WALDMAN, 2012, p. 225)

O baobá é também conhecido como *Adansonia*, em homenagem ao naturalista francês Michel Adanson (1727-1806) que a classificou na família *Bombacaceae*, de *Bombax*; eis o que significa: ato de admiração, assombro, pasmo ou espanto (SOUZA, 2004, p. 29). Essa classificação exemplifica o olhar ocidental depositado não só na árvore, mas em todo continente. Segundo Osvaldo Martins Furtado de Souza (2004, p. 29) a classificação de espécies africanas realizadas no continente por exploradores e cientistas europeus parte de uma visão ocidental. O nome científico e a descrição das espécies não consideram as características ou os sentidos que elas possuem para as comunidades locais. O próprio significado dado ao Baobá de assombro ou espanto ilustra esse argumento.

É preciso notar, porém, que a opção pelo baobá não se resume a uma simples inserção de um elemento ou de uma imagem no texto *Bárbara*, mas possivelmente um elemento escolhido para simbolizar toda a sua complexidade.

O homem ocidental moderno experimenta um certo (*sic*) mal-estar diante de inúmeras formas de manifestações do sagrado: é difícil para ele aceitar que, para certos seres humanos, o sagrado possa manifestar-se em pedras ou árvores, por exemplo. Mas, como não tardaremos a ver, não se trata de uma

veneração da pedra como pedra, de um culto da árvore como árvore. A pedra sagrada e a árvore sagrada não são adoradas como pedra ou como árvore, mas justamente porque são hierofanias, porque “revelam” algo que já não é nem pedra, nem árvore, mas o sagrado, o *ganz andere*. (ELIADE, 1992, p. 13)

Dessa forma, o desejo insurgente de Bárbara pela planta símbolo da cultura africana incorpora múltiplas figurações, que podem expressar desde a aspiração em manter suas raízes, em mostrar-se imponente perante o mundo, como uma fracassada tentativa de cultivar algo e demonstrar o seu sentimento: “Feliz e saltitante, lembrando uma colegial, Bárbara passava as horas passeando sobre o grosso tronco. Nele também desenha figuras, escrevia nomes. Encontrei o meu debaixo de um coração, o que me comoveu” (RUBIÃO, 2016, p. 25).

2.4 Desfecho dos desejos

Outros dois pedidos desempenham papel central na lista de desejos de Bárbara e na consolidação insólita dos contos, sendo eles: o navio (penúltimo pedido feito pela personagem) e a estrela (último pedido).

Quanto ao pedido do navio, há um estranhamento, pois mesmo após todas as circunstâncias inusitadas decorrentes de desejos incomuns, o marido exhibe incompreensão ao se deparar com esse novo pedido, assim como a certeza da esposa quanto à beleza de um navio: “Irritado, não pude deixar de achar graça nas suas palavras. Como poderia saber da beleza de um barco, se nunca tinha visto um e se conhecia o mar somente através de uma garrafa?!” (RUBIÃO, 2016, p. 26). Sobre esse trecho Otto Lara Resende comenta no livro de correspondências com Rubião:

Bárbara é um conto impressionante. Nele vejo toda a exasperante realidade do amor, levado aos extremos limites. O marido de Bárbara, sem saber por que, não podia deixar de atender os seus pedidos. A mulher torna-se um monstro, mas se ele escreve suas iniciais na casca da árvore, ele se comove. O filho desse amor-escravidão é também um monstro. No entanto, o marido a ama e viaja até o litoral para buscar-lhe o oceano. É uma beleza isso, Murilo! O mar, de resto, aparece sempre como elemento poético. (CABRAL, 2016, p. 33)

É notável que o surgimento do navio dentro do conto antecipa uma mudança em relação ao comportamento da personagem, mostrando, principalmente, o crescimento e as novas proporções de seus desejos.

A complexidade desse episódio mostra a insatisfação do marido com a esposa: “Contive a raiva e novamente embarquei para o litoral. Dentre os transatlânticos ancorados no porto, escolhi o maior” (RUBIÃO, 2016, p. 26), como também a reação contraditória do narrador, que se sacrificava para atender-lhe como que buscando uma esperança mesmo na ausência de sentimentos.

Figura 7 – Desolado e já sem esperanças o marido carrega o mastro do navio



Fonte: *Bárbara*, Marilda Castanha (2016, p. 37)

O narrador esquece de si para entregar-se à servidão das inconstâncias da protagonista como algo involuntário. Hermenegildo Bastos (2001) cita que o marido de Bárbara alcança a expressão da felicidade ao realizar e sintonizar os desejos da esposa, mas esse caminho de satisfação e plenitude é o que Bárbara gostaria de ter. Só que seus desejos nunca são supridos, havendo marca constante do que se configura como impossível. “Bárbara é apenas um nome, ou o nome, posto que dá título ao conto e é o único nome da história. Não é exatamente o nome de alguém ou do personagem, mas do fenômeno fantástico” (BASTOS, 2001, p. 29).

Ainda sobre esse desejo, a personagem mostra-se diferente abandonando a postura passiva e inclusive sai de casa – onde permanece a maior parte do conto – para aguardar

a chegada do navio. “Bárbara, avisada por telegrama, esperava-nos na gare¹¹ da estação. Recebeu-nos alegremente e até dirigiu um gracejo ao pequeno” (RUBIÃO, 2016, p.27). A personagem demonstra felicidade e acompanha todo o processo de montagem de barco, onde depois passará a morar.

Figura 8 – Pai e filho acompanham a montagem do navio: “Eu permanecia sentado no chão, aborrecido e triste”



Fonte: *Bárbara*, Marilda Castanha (2016, p. 35)

É no barco que o conto caminha para o fim, com a protagonista passando os dias e as noites no convés “inteiramente abstraída de tudo que não se relacione com nau”. É também nesse momento que o marido se depara na mais difícil situação financeira, sem ter como se alimentar e nem sobreviver e relata o crescimento do corpo de Bárbara que mesmo sem comer adquiri mais algumas dezenas de quilos. “O dinheiro escasso, desde a compra do navio, logo se esgotou. Veio a fome, o guri esperneava, rolava na relva, enchia a boca de terra” (RUBIÃO, 2016, p. 27).

Na tabela 1 a seguir, para melhor visualização, listamos a sequência de pedidos feitos por Bárbara no decorrer do conto:

¹¹ Local de embarque e desembarque de viajantes e mercadorias nas estradas de ferro ou por via marítima.

Tabela 1 – Trajetória dos desejos

INFÂNCIA	
“Assim pensando, muito tombo levei subindo em árvores, onde os olhos ávidos da minha companheira descobriam frutas sem sabor ou ninhos de passarinho ” (RUBIÃO, 2016, p. 25).	<ul style="list-style-type: none"> • Desejo por frutas e ninhos de passarinho.
“ Apanhei também algumas surras de meninos aos quais era obrigado a agredir unicamente para realizar um desejo de Bárbara” (RUBIÃO, 2016, p. 23).	<ul style="list-style-type: none"> • Desejo de ver o sofrimento do parceiro.
VIDA ADULTA	
“Pedi o oceano ” (RUBIÃO, 2016, p. 24).	<ul style="list-style-type: none"> • Desejo em obter o oceano.
“Quando Bárbara se cansou da água do mar, pediu-me um baobá , plantado no terreno ao lado do nosso” (RUBIÃO, 2016, p. 25).	<ul style="list-style-type: none"> • Desejo de ter um baobá (árvore).
“Estava terrivelmente gorda. Tentei afastá-la da obsessão, levando-a ao cinema, aos campos de futebol. [...] A primeira ideia que lhe ocorria, nessas ocasiões, era pedir a máquina de projeção ou a bola , com a qual se entretinham os jogadores. Fazia-me interromper, sob o protesto dos assistentes, a sessão ou a partida, a fim de lhe satisfazer a vontade” (RUBIÃO, 2016, p. 26).	<ul style="list-style-type: none"> • Desejo de obter a máquina de projeção do cinema ou a bola do jogo.
“Seria tão feliz se possuísse um navio ” (RUBIÃO, 2016, p. 26).	<ul style="list-style-type: none"> • Desejo de possuir um navio.
“Mas, ao cabo de alguns minutos, respirei aliviado. Não pedi a lua, porém uma minúscula estrela , quase invisível a seu lado. Fui buscá-la” (RUBIÃO, 2016, p. 28).	<ul style="list-style-type: none"> • Desejo de ter uma estrela.

O último pedido, a estrela, tem um caráter sentimental: ao mesmo tempo em que é solitário e individualista também possui um referencial sonhador e misterioso.

Nas narrativas de Rubião, quase nunca há conclusões e esse conto segue este padrão. Em suas narrativas surge sempre uma experiência extra para dar continuidade aos fatos. A espacialidade da estrela volta à dimensão vertical como o baobá. Nesse sentido, as espacialidades, embora todas imensamente estranhas pela dimensão que ocupam, seguiram um ciclo vertical-horizontal, sugerindo o desejo da protagonista de tudo abarcar, para todos os lados, de todas as formas, heterotopicamente. (FILHO e NOGUEIRA, 2015, p. 6).

A narrativa se encerra com a última tarefa do narrador, de pegar a minúscula estrela. O marido de Bárbara executa a tarefa com prazer, o que dá ao conto um final repleto de poesia (GAMA-KHALIL, 2013, p. 61).

Figura 9 – “Fui buscá-la”



Fonte: *Bárbara*, Marilda Castanha (2016, p. 40)

O destino de Bárbara fica aberto como seu corpo, que no desenrolar da narrativa ampliou-se até quase não caber no espaço do navio. A partir das questões de espacialidades analisadas até aqui, pode-se compreender que o insólito criado na microesfera de *Bárbara* e o mundo tentam se ordenar nesse conto, ao qual somamos o realismo maravilhoso, que torna a trajetória da personagem ainda mais insólita e irreal do que supomos.

2.5 Aspectos do realismo maravilhoso em *Bárbara*

Neste tópico buscamos compreender os aspectos do fantástico em *Bárbara* por meio dos conceitos do gênero estudados pelo teórico búlgaro Tzvetan Todorov (2010) e as questões que nessa história pertencem ao realismo maravilhoso com o auxílio teórico de Irleamar Chiampi (1980).

No conto, Bárbara não é apenas obesa, mas uma personagem singular pela marca da exageração. Ela excede a tal ponto que não sabemos o que acontecerá depois que o marido lhe trouxer a minúscula estrela. Bárbara parece contagiada pelas formas dos objetos que deseja e possui a maior parte deles com formas grandiosas como principal característica. Uma contraposição à excentricidade e à singularidade de seus atos e de suas formas metamórficas é sua própria existência de pessoa bastante prosaica: uma mulher casada, sem vida profissional ou interesses especiais, que tem desejos.

A literatura de Murilo Rubião metaforiza essa condição dúbia da personagem e faz uso das metamorfoses que são construídas pelo trabalho com o sobrenatural. Essa condição é analisada pelo teórico Tzvetan Todorov ao tratar dos processos metamórficos:

O sobrenatural começa a partir do momento em que se desliza das palavras às coisas que essas palavras supostamente designam. As metamorfoses formam então por sua vez a transgressão da separação entre matéria e espírito, tal como geralmente é concebida. (TODOROV, 2010, p. 121)

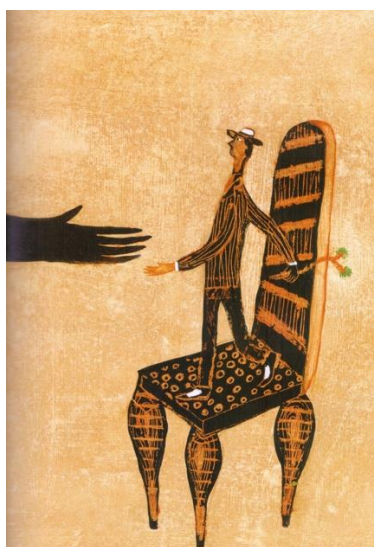
Todorov também explica que um dos recursos discursivos mais recorrentes na construção do fantástico na literatura é a exageração do real, efeito esse que é obtido por meio do uso de um discurso figurado que tende, preferencialmente, à hipérbole. Ainda segundo Todorov, “o sobrenatural nasce frequentemente do fato de se tomar o sentido figurado ao pé da letra”, e o “exagero conduz ao sobrenatural” (TODOROV, 2010, p. 55), ou seja, se considerarmos o conto *Bárbara*, encontraremos a ideia de “uma mulher que de tão gorda não consegue mais passar por uma porta”, que tem que dormir do lado de fora da casa, dentro de um enorme navio, de forma que essa exacerbação do real representada na narrativa faz emergir o fantástico, aqui também enfocado na espacialidade do corpo.

Jorge Schwartz (1981, p. 34) lembra que no conjunto da obra de Murilo Rubião suas personagens são sempre mensuradas quantitativamente. É difícil encontrar em seus

contos seres com densidade psicológica configuradora de uma individualidade, no sentido ontológico do termo.

Em *Bárbara*, a relação entre ela e seu marido ocorre durante toda sua trajetória como casal, em função de uma relação de troca que se instaura entre eles. O personagem-narrador sujeita-se a qualquer empreendimento, contanto que receba mínimos e insignificantes gestos de afeto por parte de Bárbara.

Figura 10 – O marido que consegue concretizar os desejos absurdos



Fonte: *Bárbara*, Marilda Castanha (2016, p. 25)

No livro *Murilo Rubião: a poética do uroboro*, Jorge Schwartz (1981) explica que para entendermos as características fantásticas é preciso primeiramente definirmos aquilo que é fantástico na medida em que conhecemos a norma extratextual definida pela tradição cultural, considerando que tudo aquilo que transgrida suas leis é considerado, num primeiro momento, um fato fantástico.

Schwartz (1981, p. 54) destaca três vertentes desse gênero mais presentes na obra do autor: a) Sólito: que pode acontecer e que representa a vigência da norma. Não chega a se configurar como um tema central da literatura; é o universo do cotidiano, do corriqueiro, cuja função ficcional é a de servir como suporte real de dados inverossímeis; b) Insólito: que não poderia acontecer, opondo-se assim à norma, apontando para o “estranho”; c) Sobrenatural: que é o sobrenatural propriamente dito, que não tem

possibilidade alguma de acontecer no universo real, apontando na ficção para o “fantástico” e o “maravilhoso”.

Já de acordo com Chiampi (1980), analisando o discurso por meio do realismo maravilhoso podemos reler coordenadas da narrativa como: a) Lexical: a definição lexical da palavra encontra-se associada ao mesmo tempo ao extraordinário e ao insólito. Desta forma, o maravilhoso surge tanto na acepção de algo que é inabitual do humano, como acontecimentos e personagens que são simplesmente extraordinários, como de algo que difere do que é humano, onde há o maravilhoso sobrenatural. b) Poética: presença do termo maravilhoso na literatura, poética e história literária na tradição ocidental desde os gregos, as narrativas orais do Oriente e passando pelo romantismo e pelo simbolismo. c) Histórica: conexão do maravilhoso à própria história; cronistas, viajantes e historiadores que se valeram do termo maravilhoso para designar a nova realidade encontrada no continente.

Tabela 2 – Aproximações fantásticas e maravilhosas

PASSAGENS FANTÁSTICAS E MARAVILHOSAS NA NARRATIVA	
“Pedi o oceano ” (RUBIÃO, 2016, p. 24).	<ul style="list-style-type: none"> • Insólito: desejar o oceano não é um fato possível de acontecer.
“Quando Bárbara se cansou da água do mar, pediu-me um baobá , plantado no terreno ao lado do nosso” (RUBIÃO, 2016, p. 25).	<ul style="list-style-type: none"> • Absurdo / Poética: desejar uma árvore tão gigantesca poderia ser considerado como insólito, pois não é possível de acontecer, porém o que nos faz caracterizar essa passagem como absurda é a escolha de uma árvore tão grandiosa, específica e oriunda de outro país. Ainda no trecho em questão o marido compra um terreno inteiro apenas para deslocar a árvore para a sua casa.
“Estava terrivelmente gorda. Tentei afastá-la da obsessão, levando-a ao cinema, aos campos de futebol. [...] A primeira ideia que lhe ocorria, nessas ocasiões, era pedir a máquina de projeção ou a bola , com a qual se	<ul style="list-style-type: none"> • Insólito / Lexical: embora uma máquina de projeção e uma bola sejam objetos mais comuns e possíveis de serem adquiridos no mundo real, as circunstâncias de como são obtidos tornam os fatos pouco verossímeis.

entretinham os jogadores. Fazia-me interromper, sob o protesto dos assistentes, a sessão ou a partida, a fim de lhe satisfazer a vontade” (RUBIÃO, 2016, p. 26).	
“Seria tão feliz se possuísse um navio ” (RUBIÃO, 2016, p. 26).	<ul style="list-style-type: none"> • Absurdo / Poético: não somente desejar um navio é pouco verossímil, mas sim, comprá-lo e instalá-lo no quintal de casa para que este passe a servir como moradia.
“Mas, ao cabo de alguns minutos, respirei aliviado. Não pediu a lua, porém uma minúscula estrela , quase invisível a seu lado. Fui buscá-la” (RUBIÃO, 2016, p. 28).	<ul style="list-style-type: none"> • Absurdo: por desejar uma estrela – uma minúscula –, algo possível de se alcançar, mas também pelo marido se propor a buscá-la.

Sendo assim, a presença do fantástico nos elementos já citados na narrativa nos conduz tanto a considerações acerca dos conceitos de gênero e de insólito, como também à reflexão sobre a estrutura muriliana que torna essa obra tão peculiar.

No ensaio “O fantástico em Murilo Rubião: uma visita”, Jorge Schwartz (2016, p. 253) pondera: “Conhecer Murilo é penetrar no mundo fantástico. Penetrar no mundo fantástico é ler a escrita muriliana”. E ainda sobre os aspectos fantásticos na obra do autor:

E a função do relato fantástico, já que o elemento suspense e consequente explicação final ficam totalmente diluídos na escritura? Uma das explicações possíveis é da fruição como um pacto lúdico com o leitor, o que implicaria em reduzir a obra a um mero jogo de arte pela arte. Não é propriamente o caso de Murilo Rubião. O fenômeno fantástico de sua escrita é justificado na medida em que há a percepção dos níveis simbólicos e alegóricos de significação. (SCHWARTZ, 2016, p. 252)

Nesse sentido faz-se necessário examinar os conceitos de fantástico, articulando-os com os traços da obra do autor, em busca de entender o percurso reflexivo a partir do qual foram escolhidos e inseridos os eventos insólitos na composição do conto abordado.

Assim, ao questionarmos o papel do fantástico nas ações desempenhadas pela personagem feminina, é preciso diferenciar quais ideias e estratégias couberam ao narrador e qual o papel concebido para o leitor para que essa estrutura seja entendida como fantástica.

Figura 11 – Bárbara em ascensão no universo dos seus desejos, enquanto o marido vai em direção contrária



Fonte: *Bárbara*, Marilda Castanha (2016, p. 18-19)

Se nos detivermos no fenômeno do realismo maravilhoso no conto em questão, observaremos que a narrativa constrói-se: a) pela mania incontrolável de pedir da protagonista; b) pelo fato de seus pedidos serem o fio condutor não somente da história contada, mas também da trajetória de todos os envolvidos no conto; c) pela falta de sentido e coerência do que é pedido e exigido; d) pelo fato de o narrador e as personagens não duvidarem dos acontecimentos que testemunham; e) pela disposição do narrador de servir fielmente aos desejos da esposa, sem cogitar o rompimento.

Um traço do conto que pode frequentemente passar como natural são as reações do marido de Bárbara em relação aos pedidos. É comum nos depararmos com análises de pesquisadores que têm por foco as vontades da protagonista e a sua sequência de pedidos, mas raramente as reações do seu companheiro são avaliadas. Nesse sentido, é notório que o fato de o marido/narrador não questionar a maior parte dos pedidos deve-se ao anseio de satisfazê-la, porém as suas concretizações estão na maior parte das vezes pautadas no absurdo, como, por exemplo, comprar um terreno apenas para adquirir uma árvore plantada e ao invés de se mudar para lá, arrancar a árvore e replantá-la; comprar um navio e trazê-lo de trem desmontado, assim como contratar uma equipe para montá-lo; ir em busca de uma estrela no céu, dentre outros.

Tudo isso nos sugere que, no conto, as ações do marido são potencialmente reduzidas, se comparadas aos desejos e ambições da esposa, porém suas reações estão na concretização dos desejos e por isso produzem além das já conhecidas reações de Bárbara, o que podemos interpretar como realismo maravilhoso.

CAPÍTULO 3 – A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM: DONA REDONDA

Dedicaremos este capítulo à análise de Dona Redonda, de Dias Gomes e a sua trajetória na obra *Saramandaia*. Utilizaremos principalmente como embasamento para o estudo dessa personagem as considerações já traçadas por Dilma Beatriz Rocha Juliano, principal pesquisadora a se dedicar a investigação dessa personagem e suas particularidades por meio de pesquisas que abordam diferentes pontos contidos na telenovela. Também utilizamos como apoio para nossas considerações os pareceres de Ana Lúcia Trevisan (2013) e David Roas (2014).

Diferente do capítulo anterior, onde as imagens somadas ao texto tinham como objetivo proporcionar uma reflexão sobre algumas cenas importantes para o conto analisado, aqui buscamos inserir alguns registros fotográficos de cenas transmitidas na telenovela, que acompanham determinados parágrafos desse tópico com o objetivo de oferecer uma informação complementar ao texto, uma vez que *Saramandaia* trata-se de uma mídia diferente – se em *Bárbara* temos um conto publicado em livro, aqui contamos com um roteiro produzido para audiovisual e transmitido em televisão – cuja composição das cenas também configura um elemento importante para avaliação do contexto, como, por exemplo, as imagens 16 e 19 onde analisados a explosão da personagem.

Dona Redonda era uma personagem secundária na versão de Dias Gomes, porém, conquistou os telespectadores de tal forma, que no *remake*¹², tornou-se parte do núcleo principal. A personagem é rabugenta e não para de comer e engordar. Com apetite insaciável, não se preocupa com sua saúde ou seu aspecto físico. Católica fervorosa, faz parte da Liga das Senhoras Decentes do município de Bole-Bole. Quando Dona Redonda anda, o chão da cidade treme.

No capítulo de número 26 da primeira novela, ela explode, uma cena que se tornou antológica na história da telenovela brasileira. Na época, para conseguir gravar a sequência, um enorme balão inflável foi vestido com o figurino de Dona Redonda, sendo

¹² Considera-se como *remake* a versão em minissérie de *Saramandaia* transmitida em 2013 pela Rede Globo de Televisão às 23 h. Versão em 57 capítulos escritos por Ricardo Linhares, baseados no original homônimo de Dias Gomes. O roteiro dessa edição teve colaboração de Ana Maria Moretzsohn, Nelson Nadotti e João Brandão. Direção de Natália Grimberg, Calvito Leal, Adriano Melo e Oscar Francisco. Direção-geral de Denise Saraceni e Fabrício Mamberti.

preenchido por um compressor conforme ela andava, até arrebentar. A explosão, que causou uma cratera na cidade, teve o efeito de um terremoto e fez espalhar pedaços de seu corpo por toda Bole-Bole (*Guia Ilustrado TV Globo Novelas e Minisséries*, 2010).

Para criar a nova Dona Redonda, a atriz Vera Holtz passava mais de quatro horas se preparando diariamente antes de gravar as cenas. Próteses de silicone foram aplicadas em seu corpo para transformá-la na personagem obesa com mais de 250 quilos¹³. Na *Saramandaia* de 1976, dirigida por Walter Avancini, a atriz Wilza Carla já estava acima do peso e apenas um balão inflável enchido com compressor manual era colocado debaixo de suas roupas.

A telenovela *Saramandaia* faz da disputa entre a tradição e a modernidade um artifício para unir o folclore e a cultura midiática, apoiando-se na ficção de cordel e valorizando a oralidade como um importante traço da cultura popular: “comeu até explodir”, “botou o coração pela boca¹⁴”, “tem fogo no corpo¹⁵”, mas apresenta também em sua trama referências a obras ainda mais antigas e menos conhecidas.

Um exemplo encontra-se nos primeiros folhetins humorísticos: *A Família Agulha*, de Luis Guimarães Junior, que, durante os primeiros meses de 1870, divertiu inúmeros leitores, os quais sempre aguardavam ansiosamente os próximos capítulos, publicados semanalmente no *Diário do Rio de Janeiro*. Uma comédia que captava pela via do fantástico, o traço típico de cada personalidade dos textos: Anastácio Temporal Agulha é o herói rocambolesco, que morre e ressuscita; Eufrásia Sistema, mulher de Anastácio, de uma magreza raquítica é reduzida a um pé tamanho 47 – o que motiva a paixão do marido; Bernardino Agulha, filho do casal, tem tremedeira constante, já que se torna afilhado de um catatônico fugitivo de um hospício. Segundo Elias Thomé Saliba no artigo “Os tons de comédia em *Saramandaia*” (2013), uma aproximação pode ser feita entre Dona

¹³ O maquiador inglês Mark Coulier, que ganhou o Oscar em 2012 prestou uma consultoria à equipe de arte. Ele desenvolveu a ideia da roupa especial de Dona Redonda. Foram criadas dez camadas para dar a proporcionalidade do corpo da personagem e um sistema de ventilação e hidratação foi instalado dentro da roupa para que a atriz conseguisse resistir às horas de filmagem. Também foi criado um tecido espumoso e airado que distancia o corpo das próteses.

¹⁴ Referência ao personagem Cazuza, interpretado na trama pelo ator Marcos Palmeira. Na série, o personagem Cazuza é marido de Maria Aparadeira e pai de Marcina, trabalha com ambas na sua farmácia. Põe o coração pela boca quando se exalta.

¹⁵ Referência à personagem Marcina, interpretada pela atriz Chandelly Braz. Na trama, ela trabalha com o pai Cazuza na farmácia e tem uma relação conflituosa com a mãe, Maria Aparadeira, por causa de seu namoro com João Gibão. A personagem fica com o corpo em chamas quando se encontra sob fortes emoções.

Januária Opípara – a provável antecedente ficcional da Dona Redonda –, que em *A Família Agulha* é enorme e só fala por meio de receitas de bolos e quindins (SALIBA, 2013, p. 40).

Figura 12 – Dona Januária Opípara: provável antecedente ficcional de Dona Redonda



Fonte: *Os tons da comédia em Saramandaia. Caderno Globo Universidade*, n. 3 (2013, p. 40)

Na telenovela, a personagem Dona Redonda é uma mulher acima do peso, que come com voracidade incessante. Ela é casada com Seu Encolheu (Matheus Nachtergaele) que, por oposição, é um homem franzino. A discrepância entre os dois corpos se reflete em outros aspectos: relações de poder entre o feminino e o masculino; comparação entre as medidas de um corpo forte e um corpo frágil; atitude autoritária de um e submissa de outro.

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, consequentemente, 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. (JULIANO, 2013, p. 8)

Durante os capítulos, o marido sempre enfatiza que “estar fora de forma” não é algo que o incomoda em relação a sua esposa, mas, ao contrário, o atrai. Dilma Beatriz Rocha Juliano (2013), ressalta que por estar distante dos padrões estéticos de beleza, a personagem serve tanto para relativizar as medidas quanto questionar as atuais prescrições padronizadoras sobre o corpo: “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” (JULIANO, 2013, p. 8).

Figura 13 – Dona Redonda e o marido Seu Encolheu



Fonte: *Saramandaia*. Arquivo TV Globo online (2013)

Na telenovela, a abordagem do corpo de Dona Redonda aparece oscilar entre uma exposição superficial da robustez da personagem e uma profundidade com o hiperbólico do tamanho que ela vai adquirindo no decorrer da trama a partir das comidas que consome, mas também da forma como manipula as pessoas.

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. (DIAS GOMES, 1974)

3.1 Ambientação

Sobre os efeitos especiais tecnicamente difíceis de produzir na época, Dias Gomes relatou em sua autobiografia que a produção das cenas de realismo maravilhoso de *Saramandaia*, como a explosão de Dona Redonda, foi extremamente trabalhosa para o diretor Walter Avancini, diante da insuficiência de uma tecnologia que só viria a ser dominada anos mais tarde pela televisão. Apesar do imenso prazer em escrever o roteiro, ele reconheceu que havia criado algo muito avançado para o momento, dado o aspecto quase teatral da telenovela.

A primeira versão escrita por Dias Gomes¹⁶ foi para o formato novela, exibida em 1976. Já a adaptação de Ricardo Linhares, roteirizada para uma minissérie, foi exibida em junho de 2013.

Na versão renovada, a história transcorre no fictício município de Bole-Bole e a trama principal versa sobre a realização de um plebiscito para a mudança do nome da cidade para Saramandaia. O movimento polariza a cidade em dois grupos que já são adversários políticos desde tempos imemoriais. Uma facção, a dos tradicionalistas, é liderada pelo coronel Zico Rosado (José Mayer) que defende a manutenção do nome e o grupo dos mudancistas, que tem a frente Zélia (Leandra Leal) Rosado e João Gibão (Sérgio Guizé) – os saramandistas.

As cenas de fazenda foram gravadas em Bananal (região do Vale do Paraíba)¹⁷. Na primeira versão, de 1976, as cenas na fazenda foram filmadas numa usina de açúcar no Estado do Pernambuco. Nos anos 1970, em pleno Regime Militar, questionar o poder dos coronéis era uma forma subliminar de trazer à tona a relação de autoritarismo presente na política da época. Num contexto histórico mais recente buscou-se outra ambientação. Possivelmente, a locação numa fazenda que representasse o poder dos cafeicultores do século XIX tenha sido motivada pela busca da atemporalidade.

A Globo iniciou o processo de modernização e industrialização da telenovela no início dos anos 1970. Para tanto, promoveu radicais contribuições ao gênero, como a consolidação de temáticas nacionais, a introdução de novas tecnologias, o aperfeiçoamento da estética (cenários, vinhetas, trilhas sonoras, figurinos e aberturas), a integração de autores da literatura e do teatro à telenovela, entre outros. Quanto à linguagem, muitas foram as iniciativas, mas a aposta no realismo fantástico talvez tenha sido uma das mais ousadas até então. Quem trouxe a ideia de se trabalhar o realismo fantástico como cerne de uma telenovela foi um certo autor baiano, muito conhecedor das crenças e mitologias do brasileiro: Dias Gomes. (ALENCAR, 2013, p. 53)

Na história, a ambientação da personagem analisada neste trabalho recebeu uma caracterização que complementasse as características da moradora. Dona Redonda (Vera

¹⁶ Os 160 capítulos foram escritos com máquina de escrever, descrevendo detalhadamente as cenas, músicas e cenários. Escrita e veiculada durante a ditadura militar, essa telenovela teve vários de seus capítulos vetados, na íntegra ou em partes, sendo obrigatória a apresentação dos textos aos órgãos de censura, antes das gravações.

¹⁷ Apenas algumas externas foram gravadas em Barreirinhas (nos Lençóis Maranhenses), ou seja, as cenas do João Gibão (Sérgio Guizé) que, por interpretar o papel de um homem pássaro, precisaria de cenas com grande amplitude e que também desse a impressão de ser bem alto, o que gerou as filmagens nas dunas.

Holtz) mora numa casa que parece um *cup cake*, com cores vivas, numa provável alusão ao universo infantil e uma mistura de cores e guloseimas.

É possível comparar a proposta desenvolvida para a moradia da personagem como a casa da bruxa do conto *João e Maria*, onde os protagonistas são abandonados para morrer no meio da floresta, em uma área desconhecida para eles. A floresta como cenário dificulta e indefine a visão, assim como também obscurece o caminho que as duas crianças devem seguir para se verem livres das áreas que não lhes são conhecidas e ocultam os mais diversos perigos. Nessa jornada pela floresta, guiados por um pássaro branco, João e Maria encontram uma morada revestida de doces. Famintos, eles comem pedaços da casa.

No terceiro dia, eles andaram até o meio-dia e aí chegaram a uma casinha feita de pão, coberta com bolo e cujas janelas eram de açúcar bem branco. “Vamos parar aqui e comer bem”, disse João. “Eu vou comer do telhado. Come você das janelas, Maria, são bem docinhas, você vai gostar”. João já tinha se servido de um bom pedaço do telhado e Maria, depois de ter comido algumas vidraças redondas, estavam justamente quebrando mais um pedaço quando ouviram uma voz fina vinda de dentro. “Crec crec, isca isca! Quem minha casinha petisca?” (Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, 2012, p. 88)

A escolha por esse modelo de casa, as cores utilizadas para a residência de Dona Redonda e o fato do lugar ter um formato similar a um *cup cake* são muito importantes também se levarmos em consideração que assim como a bruxa de *João e Maria*, Dona Redonda também exerce uma função com certo antagonismo na trama, e sua casa que, também de forma similar ao conto infantil, tem um apelo que remete à comida. No conto dos irmãos Grimm, a morada feita de doces atrai as duas crianças sozinhas e famintas, já na telenovela a residência de Dona Redonda é um espaço para festas e reuniões do núcleo dos antagonistas que de certa forma também se sentem atraídos pela fartura de comida.

Na nova versão de *Saramandaia*, a ambientação dos espaços como um todo (na cenografia geral) é na maior parte das vezes indefinida. Isso pode ser visto tanto na questão da temporalidade, como também na arquitetura da cidade que não reflete uma época específica, pois caracteriza-se por construções barrocas, góticas e em *art décor*.

Ao misturar elementos da cultura popular e situações de alegoria e absurdo, a obra recriou uma nova mitologia, usando referências ligadas às raízes do sincretismo religioso e social presente na América Latina.

3.2 Estruturação audiovisual

Na versão mais recente de *Saramandaia*, as questões que motivaram as tramas principais, bem como as personagens permanecem. Foram somadas a essa edição novas personagens que enfocam o fantástico, como o fazendeiro Tibério Vilar (Tarcísio Meira) que ao manter-se recluso e sentado durante todo o tempo em uma poltrona na sala de sua casa literalmente cria raízes que se espalham pelo chão e Candinha Rosado (Fernanda Montenegro), uma senhora que conversa com galinhas imaginárias que a acompanham por toda parte e que só são vistas por ela e pelo espectador.

A obra de Dias Gomes não busca uma verossimilhança de representação realista, mas utiliza de recursos do insólito para estabelecer zonas de contato com a realidade. Para esse roteiro, ele encontrou principalmente no realismo e no nacionalismo uma forma de renovação.

Já a refilmagem de *Saramandaia* foi reconhecida pela capacidade de destacar o realismo maravilhoso por meio de recursos inovadores. Para melhor visualização destacamos, na tabela 3, a seguir, os principais recursos de filmagem utilizados na personagem Dona Redonda.

Tabela 3 - Recursos gráficos para estruturação da personagem

UTILIZAÇÃO DE RECURSOS GRÁFICOS	
ILUMINAÇÃO	<ul style="list-style-type: none"> • A iluminação é uniforme, sem muitos contrastes.
ENQUADRAMENTOS	<ul style="list-style-type: none"> • Há um predomínio do plano americano e do primeiro plano com contra-plano. • Também faz uso de plano detalhe. • Para essa personagem em específico há menos usos de plano geral.
ANGULAÇÃO	<ul style="list-style-type: none"> • Utilização do plongée e do contra plongée mais frequentemente.
COMPUTAÇÃO GRÁFICA	<ul style="list-style-type: none"> • Uso de 3D para a caracterização e arquétipos.
Definições: <ul style="list-style-type: none"> • Plano americano: quando a figura é enquadrada do joelho para cima. • Primeiro plano: quando a figura é enquadrada do peito para cima. 	

- **Contra-plano:** tomada efetuada com a câmera na direção oposta à posição da tomada anterior.
- **Plano detalhe:** quando a câmera enquadra uma parte do rosto ou do corpo (um olho, uma mão, um pé etc.). Também usado para objetos pequenos, como uma caneta sobre a mesa, um copo, uma caixa de fósforos etc.
- **Plano geral:** com um ângulo visual bem aberto, a câmera revela o cenário à sua frente.
- **Plongée:** (palavra francesa que significa “mergulho”) – quando a câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo. Também chamada de “câmera alta”.
- **Contra-plongée:** (com o sentido de “contra-mergulho”) – quando a câmera está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima. Também chamada de “câmera baixa”.

Definições baseadas em: COMPARATO, Doc. 2009.

Na obra, a personagem é retratada como uma mulher com excesso de peso, que come exageradamente. Ela é enquadrada no núcleo das vilãs e seu cotidiano tem por foco cuidar da vida dos demais moradores da cidade, fazendo intrigas e tramando contra as pessoas que têm uma forma de pensar diferente da sua. É uma mulher conservadora e integra a Liga das Senhoras Decentes de Bole-Bole.

Figura 14 – A atriz Vera Holtz caracterizada como Dona Redonda



Fonte: *Saramandaia*. Arquivo TV Globo online (2013)

Conclui-se que, dentro do esquema audiovisual criado para Dona Redonda por Dias Gomes, o corpo visualmente construído é capaz de traduzir os sentidos e significados que compõem a personagem, assim como também estabelece o quanto esses sentidos podem ser exacerbados, fato que acontece no ápice de sua trajetória com a explosão do corpo.

3.3 Explosão e ressurgimento

Durante o decorrer da narrativa, Dona Redonda é alertada algumas vezes por João Gibão a cuidar de seu corpo e de sua saúde, pois Gibão teve uma premonição de sua explosão. Sendo João Gibão um de seus “inimigos” e um personagem que lhe causa repulsas, ela se irrita com o aviso e não segue as recomendações para mudar seus hábitos.

Em certa altura da trama, a premonição de Gibão se espalha pela cidade e todos começam a ficar amedrontados com a iminência da explosão, uma vez que a cada dia ela fica mais e mais gorda. Como forma de ameaçá-la, os moradores de Bole-Bole picham dizeres ofensivos na porta e muros da casa de Dona Redonda.

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. (JULIANO, 2013, p. 9)

Logo após esses acontecimentos, a personagem vivencia o preconceito com o qual sempre tratou os outros, pois sofre *bullying* por parte das crianças e isolamento por parte dos amigos. Inconformada e revoltada com o fracasso de sua festa de “Bodas de pratisimo¹⁸”, com seu marido Encolheu, pois os convidados não comparecem com medo dela explodir, Dona Redonda resolve devorar todo o banquete preparado para a celebração.

¹⁸ Na série os personagens utilizam um vocabulário próprio criado pelo autor Dias Gomes. Um exemplo disso foi apresentado na figura 1 deste trabalho que reúne alguns exemplos do “diaeto saramandês”.

Em entrevista sobre esse tema o escritor e roteirista, Ricardo Linhares, responsável pelo *remake* de *Saramandaia* ao caderno *Globo Universidade* disse: “Os personagens têm essa maneira especial de falar, que não é corriqueira. Eu quebro com o naturalismo urbano habitual das novelas, embora não use expressões nordestinas nem interioranas. É, digamos assim, uma língua peculiar, uma mistura de diversas influências. Os personagens falam que “vão ter um conversório” e não uma conversa, assim como eles têm uma “problemática”, em vez de um problema. Parte do vocabulário vem da obra do Dias, remetendo a *O Bem-Amado*, outra parte é inventada por mim na hora de criar os diálogos. Isso dá um sabor diferente à novela, que tem uma ousadia formal, técnica e de conteúdo”. (Caderno Globo Universidade, 2013, p. 58-63).

Figura 15 – Inconformada por ser abandonada por seus amigos no dia de sua festa, Dona Redonda devora todo o banquete



Fonte: *Saramandaia*. Arquivo TV Globo online (2013)

Na sequência, iniciam-se as tomadas que antecedem a sua explosão. Primeiro, Dona Redonda, furiosa com o acontecido, sentada no sofá de sua casa com seu marido, promete descobrir algum segredo de João Gibão para se vingar dele, por ter espalhado a previsão de sua suposta explosão.

Nessa cena, a sala está repleta de balões de diversas cores, pacotes de presentes coloridos, luzes (também coloridas) piscando, enfeites, dentre outras coisas que formam uma profusão de elementos em várias cores e tons. A respeito do insólito e de sua relação com o interior do sujeito nos relatos do século XX, Ana Lúcia Trevisan reflete que,

No século XX, essas figuras monstruosas também se reconfiguraram e o monstro deixou de ser exterior ao homem, não mais escondido ou envolto em brumas ou mansões mal-assombradas. O monstruoso passou a habitar a interioridade dos sujeitos, a traduzir-se em marcas no seu corpo e o homem surgiu, a partir de alguns relatos fantásticos do século XX, como a própria imanência do fantástico. O homem e suas angústias existenciais, seu mundo moderno caótico, suas guerras, suas ditaduras e sua rotina mecânica e burocrática tornaram-se em si mesmo a imagem do absurdo, do insólito. (TREVISAN, 2013, p. 28)

Ainda na sequência da cena, Seu Encolheu vai dormir e deixa a mulher sozinha e desolada. Uma elipse de tempo é inserida e o dia amanhece. Dona Redonda é encontrada na mesa após o incrível feito de ter comido tudo que havia sido preparado. Sua aparência é surpreendente, pois ela está muito mais gorda do que na noite anterior, reforçando a iminência da explosão. Seu marido se espanta e tenta arranjar uma forma de ajudá-la.

É nesse momento que ela se levanta e vai até a janela de onde, com um binóculo na mão, espia o quarto de João Gibão e descobre que ele tem asas. Exultante, ela conclui que poderá se vingar dele, pois pretende apontá-lo publicamente como uma “aberração”.

Descontrolada, ela sai pelas ruas gritando impropérios contra João Gibão. Ao encontrá-lo, ela continua com suas ofensas e, no instante em que está disposta a revelar o seu segredo, seu corpo dá sinais de que algo está errado. Ela hesita e, em seguida, acusa-o pelo que está lhe acontecendo.

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 os 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. (JULIANO, 2013, p. 9)

Na cena, todo o seu corpo começa a se inflar como se fosse um balão; seus sapatos arrebentam, seus anéis estouram. Em virtude dos efeitos visuais, podemos acompanhar tanto a perplexidade das outras personagens, quanto a deformação do rosto de Dona Redonda até o momento final da explosão. Todos se afastam e ela finalmente estoura formando um enorme conglomerado de fumaça repleto de cores pelos ares.

Figura 16 – A explosão do corpo de Dona Redonda forma um conglomerado de fumaça colorida



Fonte: *Saramandaia*. Arquivo TV Globo (2013)

Logo depois desse efeito, os restos mortais da personagem são encontrados pelos demais e um rastro de destruição assola a cidade deixando casas e personagens envoltos por uma poeira colorida resultante do estouro. Passado o susto da explosão os personagens percebem a formação de uma grande cratera que vai aos poucos sendo revelada, mostrando a dimensão do estrago causado pelo ocorrido.

Após o fato, todos se encontram pesarosos e entristecidos pela morte da personagem, mas não há nenhuma reação de estranhamento diante do evento em si.

O texto de *Saramandaia* se constrói a partir de uma das formas de expressão do gênero fantástico em que os elementos considerados insólitos estão inseridos na ordem da narrativa de forma naturalizada. [...] Todo o absurdo em *Saramandaia* está plenamente incorporado e aceito no cotidiano. (TREVISAN, 2013, p. 29)

Segundo a pesquisadora Dilma Juliano, 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 concretiza na explosão. Pela “tradição” dos padrões de comportamento social da ordem burguesa, ela é colocada fora de circulação.

A pesquisadora Dilma Juliano ainda ressalta que “a fala do povo, ironizada, marca a desproporcionalidade de uma morte por explosão que causa o risível” (2013, p. 10). Exagerar aparece no sentido de dar comicidade. A morte da personagem se desenrola na dialética presença/ausência dos sentidos literais e simbólicos narrados nas metáforas. Extrapolando com excesso, Dona Redonda é a 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.

3.4 Imagens alegóricas

Aventado pela pesquisadora Dilma Juliano no artigo “Dona Redonda: uma personagem, um corpo político” (2014), a alegoria “Explodir de tanto comer” é a literalidade desse dito popular que guarda a imagem alegórica da impossibilidade de metabolização do externo no interno, uma realidade social ampliada que encontra o limite no corpo dessa personagem. A explosão dá-se no meio da praça, na presença de centenas de moradores. Dona Redonda desaparece, deixando uma cratera no local.

Figura 17 – Alegorias em Saramandaia: “Explodir de tanto comer”



Fonte: Saramandaia. Arquivo TV Globo online (2013)

Após a fragmentação do corpo de Dona Redonda, a fala do povo da cidade, ironizada, marca a discrepância de uma morte por explosão que causa o insólito. Ou seja, o dito popular “vão-se os anéis, ficam os dedos”, aplicado ao contexto da trama, salienta que aquilo que fica, como resto, é a materialidade, já que Dona Redonda passa a ser recuperada aos pedaços – sendo inclusive um dedo com anel uma das primeiras partes readquiridas pelo seu marido.

A respeito do que podemos considerar como alegoria, o ensaísta e professor Sérgio Paulo Rouanet, na apresentação da edição brasileira do livro de Benjamin (1984, p. 37) *Origem do Drama Barroco Alemão*, retoma a etimologia da palavra alegoria para, em seguida, indicar sua importância para a análise benjaminiana do barroco. Diz Rouanet:

Etimologicamente, alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra.

Através de sua linguagem (nas metáforas do texto, nos personagens que encarnam qualidades abstratas, na organização da cena) a alegoria diz uma coisa, e significa, incansavelmente, outra, sempre a mesma: a concepção barroca da história. (BENJAMIM, 1984, p. 37)

A imagem alegórica, assim, exige o desdobramento. Ela se mostra como uma ideia que requer a nomeação dos significados que a constrói. Na alegoria está latente um tempo passado-futuro de construção que é, justamente, seu poder proliferante. Desse modo, pelo procedimento alegórico, algumas imagens da telenovela aqui destacada permitem desdobrar a história da sociedade brasileira.

Figura 18 – Ciclo da renovação: após a explosão de Dona Redonda aparece na cidade a sua irmã Bitela



Fonte: *Saramandaia*. Arquivo TV Globo online (2013)

O seu final pode indicar o ciclo da repetição, uma vez que mais adiante, no capítulo de número 71, aparece na cidade a irmã de Dona Redonda, muito parecida com ela e que se chama Bitela, um nome sugestivo para a personagem, que de certa forma vem substituir a que se foi, se considerarmos que o nome Bitela pode aludir à palavra “vitela” que significa “carne nova” (JULIANO, 2014, p.13). A simulação da novidade aparece como a outra da mesma, a repetição de Dona Redonda, na irmã Bitela, não engana nem mesmo na aparência: é como a mercadoria copiada que só altera o nome e mantém o conteúdo – ambas as personagens são representadas pela mesma atriz.

3.5 Aspectos do realismo maravilhoso em Dona Redonda

A fim de pensar as características do fantástico que se encontram nessa personagem, usamos como base o argumento presente no trabalho de Mary Russo (2000, p. 27) em referência à imagem da mulher gorda dentro das recorrências do grotesco relacionadas ao feminino diz ela:

[...], há uma grande vantagem em descrever certos tipos sociais ou uma certa (*sic*) 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 Histórica, a Vampira, a Personificação da Mulher, as Gêmeas Siamesas, a Anã. (RUSSO, 2000, p. 27)

Na versão original da telenovela, a cena da explosão de Dona Redonda acontece durante um comício, enquanto a banda dos “mudancistas” entra na cidade. A manifestação segue seu curso, quando, de repente, Dona Redonda aparece, ainda mais gorda que no decorrer dos capítulos anteriores, impressionando a todos, mas principalmente seu marido, Seu Encolheu, que diz: “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. João Gibão na função de deputado do alto do palanque incita nos participantes, os gritos pela mudança de nome – “Saramandaia!” – mas, ao avistá-la, muda de feição e prevê que o pior está para acontecer. Dona Redonda inicia uma discussão com ferocidade contra os “mudancistas” e então começa a inflar até explodir. A força da explosão provoca diversas consequências: um enorme buraco no centro da cidade, um terremoto que faz ascasas virem abaixo e dispersa o corpo da mulher por toda a cidade, levando três dias para que as partes fossem encontradas e recolhidas para um enterro.

Aqui, nesse momento da trajetória da personagem, é possível identificar o uso do grotesco, um dos recursos da narrativa fantástica. Para David Roas (2014, p. 190) “o grotesco, por sua vez, é uma categoria estética baseada na combinação do humorístico com o terrível (entendido em sentido amplo, que inclui o monstruoso, o aterrorizante, o macabro, o escatológico, o repugnante, o objeto etc.)”.

Figura 19 – Momentos que antecedem a explosão do corpo da personagem



Fonte: *Saramandaia*. Arquivo TV Globo online (2013)

Juntos – o crescimento desmensurado do corpo e a explosão de Dona Redonda –, são a afirmação do elemento fantástico nessa personagem, pois durante os capítulos, seu corpo se dilata para além dos seus limites, sem capacidade de contenção em si mesmo, numa recusa a se normatizar, a enquadrar-se dentro dos princípios da biologia. Ou seja, um corpo excessivo, volumoso e vigoroso se expande tanto até estourar em pedaços. Por outro lado, também é preciso lembrar que Dona Redonda mantinha um apetite voraz que crescia conforme as suas inimizades, confabulações e desejo de vingança. Dessa forma, é possível dizer que o acúmulo no corpo da personagem deve-se não só à comida, mas também a sentimentos.

A regeneração de Dona Redonda não se concretiza com a sua morte, pois mesmo seu fim é capaz de prejudicar outras pessoas, especialmente os seus inimigos “mudancistas”, porque com a sua explosão muitos manifestantes ficam feridos.

Para Ricardo Linhares, escritor e roteirista (2013), Dona Redonda é o preconceito encarnado porque ela é muito cruel e intolerante com as pessoas e incapaz de se olhar criticamente. Em muitas de suas cenas, a personagem aponta para as pessoas na rua, impingi-lhes apelidos constrangedores e os discrimina por suas diferenças.

[...] ela é muito cruel com as pessoas. É incapaz de olhar para si mesma criticamente, mas é capaz de criticar todo mundo na cidade, colocar apelidos horrorosos nas pessoas. Ela é uma personagem de má índole. Só que, quando o João Gibão tem a visão de que ela vai explodir e as pessoas começam a ficar com medo de que ela entre em suas casas, ou na igreja, ela passa a sofrer o *bullying* que antes praticava e sente o peso da ditadura da intolerância na própria pele. (LINHARES, 2013, p. 60)

No final, o marido Seu Encolheu fica arrasado tentando recolher os pedaços que sobraram de sua esposa, numa alusão à reconstrução de seu próprio personagem, que com a morte dela terá a oportunidade de recomeçar a sua vida, uma vez que enquanto viva, ela mantinha com ele uma relação de subordinação, sempre se colocando numa situação superior ao marido, fazendo inúmeras exigências, pedidos irrealizáveis e desejos a serem realizados.

Sobre sua telenovela, numa entrevista à Norma Couri do *Jornal do Brasil*, Dias Gomes comentou: “a tentativa é de fugir ao realismo, ou seja, equilibrar realidade e o absurdo. Ou transmitir a realidade através do absurdo do qual muito frequentemente ela se reveste, principalmente nos países latino-americanos, países como o nosso (*Jornal do Brasil*, 30/04/1976, p.10 apud SACRAMENTO, 2014, p. 168)”.

CAPÍTULO 4 – COMPARATIVO ENTRE AS PERSONAGENS DAS DUAS OBRAS

Uma vez apresentadas as características das personagens Bárbara e Dona Redonda em suas narrativas, buscamos como caminho para compará-las, as similaridades e diferenças entre elas a fim de estudar se essas personagens centrais se aproximam e de que maneira. Para empreender a comparação, basear-nos-emos em duas diferentes linhas teóricas: 1) a tradução intersemiótica, corrente crítica iniciada por Roman Jakobson (1969) e desenvolvida por, entre outros, por Julio Plaza (2008); e 2) a teoria da adaptação, que tem como seus principais expoentes Robert Stam (2000, 2005a, 2005b e 2008).

A prática da adaptação de obras preexistentes – seja de livros para filmes, livros para quadrinhos, desenhos animados para videogames, e outros – passou a ser estudada a fundo nas últimas décadas dada a profusão de novos meios de comunicação e o estímulo de reproduzir textos para essas mídias. No entanto, no presente trabalho, embora o objetivo seja o de considerar como a personagem que habita um conto literário pode ser relacionada a outra, de um roteiro televisivo, o foco não está na análise entre uma forma artística originária para outra forma que nela se inspira. Essa abordagem pressupõe que o diálogo de intertextos pode se dar em um âmbito mais amplo e dinâmico, que dispensa a necessidade de partir de um texto fonte, o qual é a referência para a recriação por meio de outra mídia. Sob esse ângulo devem ser entendidos, aqui, os termos “tradução intersemiótica” e “adaptação” e, por esse motivo, serão eles alvo de discussão.

Foi o linguista russo Roman Jakobson o primeiro a dividir e a classificar os tipos de tradução realizados nas diversas práticas de compreensão de significados. O autor constrói sua teoria da tradução como uma grande teoria da interpretação de textos, dado que, segundo Susan Basnett “[...] o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro (*sic*) signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo ‘no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo’” (JAKOBSON, 1969 p. 64-65 apud AMORIM, 2013, p. 16).

- 1) A tradução intralingual ou reformulação (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos

verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 1969, p.64-65 AMORIM, 2013, p. 16).

O pesquisador Marcel Amorim (2013), em seu artigo “Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras”, afirma que, no sistema proposto pelo linguista, pode-se traduzir qualquer linguagem para outra. A linguagem, como experiência cognitiva, pode ser recodificada das mais diversas formas para sagrar-se universal e, “[...] onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por préstimos, calços, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, circunlóquios” (JAKOBSON, 1969, p.67 apud AMORIM, 2013, p. 17) No caso da tradução intersemiótica de obras literárias para o cinema, a interpretação dos signos verbais por signos não verbais, tais como a música, o som, a imagem, o gesto etc., é uma ferramenta importante para a recodificação do texto da língua de partida.

Figura 20 – Bárbara e Dona Redonda, personagens de um provável processo de retextualização



Fonte: Adaptado de *Bárbara*, Marilda Castanha (2016) e *Saramandaia*, Arquivo TV Globo online (2013)

Julio Plaza (2008), em sua obra *Tradução intersemiótica*, apresenta um conceito de intersemiose semelhante ao de Jakobson, porém incorpora além da tradução do verbal para sistemas de signos não-verbais, a passagem de outros sistemas de signos para expressões verbais.

Ainda segundo Plaza (2008), o ato de traduzir sempre extrapola o limite linguístico e, seja a tradução interlingual, intralingual ou a intersemiótica, depende de outros sistemas de signos para se realizar de forma concreta, guiando-nos em direção a uma abordagem semiótica. Amorim (2013) explica que a tradução para Julio Plaza é entendida como uma forma de “retextualização”, termo que deve sua filiação à escola de Frankfurt, especialmente à obra de Walter Benjamin: uma retextualização sobre o passado.

Segundo Plaza (2008), a tradução cria um original sobre o passado, realizando uma ponte entre pretérito-presente-futuro. É interessante ressaltar que, a partir da ciência da tradução como retextualização que cria um novo original, o autor nega, implicitamente, critérios como o da fidelidade para o julgamento das traduções. E, mesmo não se aprofundando na discussão sobre a questão, Plaza deixa claro o norte que tomará em seu trabalho, ou seja, a tradução intersemiótica como transação criativa entre as diferentes linguagens ou sistemas de signos (AMORIM, 2013, p. 18).

Já a teoria da adaptação de Robert Stam (2000) se propõe a discutir a questão da fidelidade nos processos de adaptação de obras literárias para o cinema, como forma de questionar a crítica da fidelidade. Para o teórico, é necessária a percepção de que quando classificamos uma obra como infiel ao original expressamos, na verdade, nosso desapontamento pelo fato de que a adaptação falha ao captar o que nós, como leitores, consideramos aspectos fundamentais seja da narrativa, da temática e/ou da estética da fonte literária. A palavra infidelidade é, então, uma forma de exteriorizar nossos sentimentos em relação à obra de chegada que, por vezes, consideramos inferior ao texto de partida.

No artigo acima citado, Marcel Amorim apresenta a autora Linda Hutcheon e sua obra *A theory of adaptation* (2006), na qual afirma que adaptar não significa ser fiel, e defende que fidelidade não deve ser um critério de julgamento ou foco de análise para as obras adaptadas. De acordo com o dicionário Aurélio (2009) adaptar se refere a ajustar, adequar, modificar um texto que pode ser feito de diferentes maneiras, já que, para adaptar uma obra literária para o cinema, por exemplo, deve-se considerar a transposição realizada como uma apropriação e interpretação criativa, além de uma atividade de engajamento intertextual.

Ao mesmo tempo em que essas teorias podem ser aplicadas como abordagem para as duas obras analisadas nesse estudo, também é preciso entender as condições de

produção e recepção de cada uma delas, uma vez que Dona Redonda não é, até onde sabemos, uma adaptação direta de *Bárbara*. Nesse sentido, conceitos como o de reescrita e, principalmente, o de retextualização são mais apropriados para nosso estudo, por abordarem o processo de produção de textos sem considerá-los necessariamente como ponto de partida e ponto de chegada.

Para esclarecer em que passagens entendemos que haja proximidade entre as personagens das duas obras, isto é, onde acreditamos ser possível estabelecer vínculos de retextualização, apresentamos na tabela 4 uma revisão das principais definições sobre as duas personagens femininas, procurando identificar as especificidades de cada uma delas.

Tabela 4 – Quadro comparativo das personagens

DONA REDONDA	BÁRBARA
Relação conjugal: é casada com Seu Encolheu, um homem que ocupa uma posição inferior a ela na relação, uma posição de submissão.	Relação conjugal: é casada com o narrador do conto (sem nome), um homem que ocupa uma posição inferior a ela na relação, uma posição de submissão.
Decisões: É ela quem decide o curso da relação do casal sobre a posição política na cidade, as alianças e também as preferências.	Decisões: é ela quem decide o foco da relação, sempre demonstrando os seus desejos, sem sequer deixar espaço para o marido demonstrar seus sentimentos.
Desejos: Dona Redonda possui um apetite voraz e insaciável. Está sempre com fome e adora comer guloseimas. Em boa parte das cenas dedicadas a personagem o núcleo é composto por uma situação de compra de alimentos ou uma refeição sendo consumada.	Desejos: Bárbara tem desejos de possuir objetos todos com formas grandiosas como principal característica, como por exemplo, o oceano, uma árvore, um navio e uma estrela.
Função do marido: Seu Encolheu tem na trama a função de sempre acompanhar, concordar e realizar os desejos da esposa. Em <i>Saramandaia</i> ele sempre está a serviço de Dona Redonda, seja para colaborar em suas confabulações ou para lhe trazer comida.	Função do marido: o narrador vive o período de tempo marcado pelo conto numa busca incessante para realizar os desejos esdrúxulos de sua esposa. Alguns se tornam tarefas a serem repetidas quando não executadas corretamente, como no caso do baobá, uma árvore que Bárbara desejou, e que o marido trouxe da primeira vez apenas um galho. Não satisfeita, a esposa fez o marido retornar e comprar o terreno inteiro onde se encontrava plantada a árvore.

DONA REDONDA	BÁRBARA
Realização dos desejos: para Dona Redonda o apetite voraz aumenta também a criatividade na hora de desejar novas guloseimas, que no final acabam sendo ingeridas com extrema felicidade e realização.	Realização dos desejos: para Bárbara a aquisição de um novo objeto grandioso é satisfatória, mas também é um momento muito melancólico, pois cada vez que surge um novo desejo a personagem se torna melancólica, entristecendo também o marido.
Crescimento do corpo: em <i>Saramandaia</i> a personagem Dona Redonda parece engordar não somente pela quantidade exorbitante de alimentos ingeridos, mas também pelo acúmulo de sentimentos negativos que guarda dentro de si. Na trama o crescimento desses sentimentos é proporcional ao seu apetite e seu ganho de peso. A personagem chega a pesar 250 kilos.	Crescimento do corpo: no conto muriliano a personagem Bárbara engorda a cada pedido e também a cada objeto conquistado. Assim como Dona Redonda em <i>Saramandaia</i> engorda duplamente, pela ingestão de alimentos e o acúmulo de sentimentos, Bárbara também engorda duplamente ao pedir e ao conquistar. No conto ela engorda até o ponto de seu corpo de tão gordo “vários homens, dando as mãos, uns aos outros, não conseguirem abraçar” (RUBIÃO, 2010, p. 27).
Desfecho: Dona Redonda explode no final de sua saga no meio da praça de Bole-Bole durante uma manifestação dos “mudancistas”. Seu corpo explode durante um acesso de raiva deixando uma enorme cratera no local da explosão e também espalhando os pedaços por toda a cidade. Esses pedaços são reunidos posteriormente um a um por seu marido, Seu Encolheu, para que seja feito o seu enterro.	Desfecho: Bárbara engorda de uma forma tão descontrolada e que não cabe mais dentro da própria casa e passa a habitar o enorme navio comprado pelo marido. Com o tempo o navio também fica pequeno para o corpo que só cresce, porém diferente da personagem Dona Redonda, Bárbara não explode, mas por outro lado tem a sua vida encerrada indiretamente a partir do momento que não se encaixa em nenhum lugar.
Recomeço: após a morte de Dona Redonda chega à cidade a sua irmã, muito parecida com ela e que se chama Bitela, um nome sugestivo para a personagem que de certa forma vem substituir a que se foi, uma vez que o nome Bitela é muito similar à palavra “vitela” que significa a carne nova. Bitela inicia um relacionamento com Seu Encolheu que de certa forma reinicia o ciclo de Dona Redonda.	Recomeço: após não caber mais dentro de casa e se mudar para o navio, o último pedido de Bárbara para o marido é uma minúscula estrela. Nessa cena ela aponta para céu e quando o marido pensa que ela irá pedir a lua, ela lhe pede uma minúscula estrela. O narrador finaliza dizendo que “foi buscá-la”, ou seja, reiterando a ideia de continuidade do ciclo de Bárbara.

4.1 Retextualização e reescrita das personagens

Conforme D’Andrea e Ribeiro (2010) no artigo “Retextualizar e reescrever, editar e revisar: reflexões sobre a produção de textos e as redes de produção editorial” parece não haver consenso entre os linguistas (e pesquisadores de áreas afins) sobre as noções

de retextualização, revisão, edição e reescrita. Em várias ocasiões, dois ou mais desses conceitos são citados como sinônimos, conquanto em outros contextos alguns pesquisadores procurem, ainda que de forma pouco conclusiva, apresentar diferenças e limites entre eles (D'ANDREA E RIBEIRO, 2010, p. 65).

A esse respeito, o pesquisador brasileiro Luíz Antônio Marcuschi afirma que “aqui [na retextualização] também se trata de uma ‘tradução’, mas de uma modalidade para outra, permanecendo-se, no entanto, na mesma língua” (MARCUSCHI, 2001, p. 48). Ainda no mesmo texto, o autor introduz o que chamaria de reescrita, afirmando que, para substituir retextualização, “igualmente poderíamos usar as expressões refacção e reescrita, (...) que observam aspectos relativos às mudanças de um texto no seu interior (uma escrita para outra, reescrevendo o mesmo texto)”.

Embora sugira uma equivalência entre as expressões, acreditamos que o autor não deixa de apontar uma diferença importante: na reescrita (ou refacção), atua-se sobre “o mesmo texto”, enquanto na retextualização, passa-se de “uma modalidade para outra”, no caso dos estudos de Marcuschi, as “modalidades” podendo ser compreendidas como a oralidade e a escrita. Dessa forma, parece-nos pertinente inferir que a retextualização seja uma modificação mais ampla do texto, inclusive podendo-se alterar o meio em que ele é produzido/veiculado (entrevista oral para notícia escrita, por exemplo, ou do texto impresso para a notícia do rádio). A reescrita, diferentemente, só poderia ocorrer do escrito para o escrito. Dessa distinção, pode-se propor que toda retextualização é reescrita, mas nem toda reescrita gera uma retextualização (D'ANDREA E RIBEIRO, 2010, p. 66).

A personagem de Dias Gomes pode ser comparada à personagem muriliana a partir da ideia de retextualização uma vez que há, de fato, pontos em comum entre elas: Dona é uma mulher com obesidade mórbida que come exageradamente sem se preocupar com sua saúde ou aparência física, e Bárbara, mesmo sem ter seu peso atrelado à alimentação, vivencia a questão do volume do corpo como ponto importante da história. Se em *Saramandaia* vemos uma personagem que resmunga, faz fofocas e, ao andar pela cidade faz o chão tremer, em *Bárbara* também conseguimos relacionar os aspectos pejorativos da personalidade da protagonista, uma vez que ela é autoritária e desagradável com o marido, negligente com o filho e tampouco se incomoda que seu corpo ocupe cada vez mais espaço. D' Andrea e Ribeiro (2010, p. 66) aproximam a retextualização ao fenômeno da intertextualidade:

Textualizar é agenciar recursos linguageiros e realizar operações linguísticas, textuais e discursivas. Retextualizar, por sua vez, envolve a produção de um

novo texto a partir de um ou mais textos-base, o que significa que o sujeito trabalha sobre as estratégias linguísticas, textuais e discursivas identificadas no texto-base para, então, projetá-las tendo em vista uma nova situação de interação, portanto um novo enquadre e um novo quadro de referência. A atividade de retextualização envolve, dessa perspectiva, tanto relações entre gêneros e textos – o fenômeno da intertextualidade – quanto relações entre discursos – a interdiscursividade. (MATENCIO, 2003, p. 03-04 *apud* D'ANDREA E RIBEIRO, 2010, p. 66)

Alguns traços entre as duas obras podem ser associados à constituição de Dona Redonda como personagem a partir da adequação de sua trajetória como a produção de um novo texto que traz a noção de retextualização de Bárbara. D'Andrea e Ribeiro (2010) recorrem a Matêncio (2002) para esclarecer que retextualizar é produzir um novo texto, “reescrita, por outro lado, é atividade na qual, através do refinamento dos parâmetros discursivos, textuais e linguísticos que norteiam a produção original, materializa-se uma nova versão do texto” (2010, p. 66). As diferenças entre a “mudança de propósito” da retextualização e a criação de uma “nova versão do texto” a partir da reescrita parecem reforçar a característica estrutural da primeira atividade, em oposição a um aperfeiçoamento interno do texto (um “refinamento”) visado pela prática de reescrita.

Igor Sacramento (2014) observa no artigo “A carnavalização na teledramaturgia de Dias Gomes: a presença do realismo grotesco na modernização da telenovela” que a produção de Dias Gomes sofreu influências da ficção fantástica brasileira, já presente na época da escrita de seu roteiro em obras como *O ex-mágico da taberna minhoca* (1947), coletânea de contos de Murilo Rubião, onde se encontra o conto *Bárbara, O coronel e o lobisomem* (1964), de José Cândido de Carvalho, e *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, que possuíam características do realismo mágico latino-americano.

O universo narrativo de *Saramandaia* 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. 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. (SACRAMENTO, 2014, p. 168)

Especialmente a partir da publicação de *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, em 1967, houve uma intensificação na 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.

Figura 21 – Relações de proximidade entre as personagens



Fonte: Adaptado de *Bárbara*, Marilda Castanha (2016) e *Saramandaia*, Arquivo TV Globo online (2013)

É importante lembrar que *Saramandaia* foi escrita depois de *Roque Santeiro*, que permaneceu por dez anos censurada e com a qual guarda algumas semelhanças: por exemplo, o cenário das cidades – o nordeste brasileiro – e a caracterização de alguns personagens (em ambas há a figura do lobisomem). No entanto, em outros trabalhos de Dias Gomes o insólito também esteve presente; 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 Espião* (SACRAMENTO, 2014, p. 171). Todavia, nessas obras não é possível identificar traços do realismo maravilhoso como ocorre com *Saramandaia* que apresenta, portanto, uma intensificação da presença do incomum. Embora o fantástico e o realismo maravilhoso incluam o insólito, eles não são sinônimos. Enquanto no fantástico o insólito ocorre entre a incerteza e a impossibilidade de haver alguma explicação para o sobrenatural, derrubando as convenções culturais e também diegéticas, no realismo maravilhoso, não há a possibilidade de estranhamento, medo ou terror em relação ao evento insólito.

[...] o extraordinário (na perspectiva extradiegética) não é desconhecido, misterioso, mas faz parte da realidade narrativa. 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 (SACRAMENTO, 2012, p. 171).

São notáveis as aproximações entre as personagens, ainda que se crie uma contradição entre a complexidade da obra de Murilo Rubião e a linguagem simples a que se pretende a obra de Dias Gomes, que acaba sujeitando as personagens ao movimento de um paralelismo por vezes distante e por vezes determinante. O que mantém a possibilidade de comparação é a verossimilhança oblíqua entre ambas. Uma observação mais aprofundada impulsiona o comparativo entre elas de forma que passamos a considerar não apenas suas compatibilidades, mas também uma possível relação de continuidade, que se iniciaria em Bárbara e teria fim em Dona Redonda.

Figura 22 – Duas personagens em processo de continuidade



Fonte: Adaptado de *Bárbara*, Marilda Castanha (2016) e *Saramandaia*, Arquivo TV Globo online (2013)

Muitos aspectos de comparação entre as personagens já registrados neste trabalho poderiam apontar para uma relação de continuidade, porém o desfecho de Bárbara é certamente o mais marcante, pois como já mencionamos, sua insaciabilidade é implacável, nada a dissuadiria do seu propósito de desejar. O próprio narrador constata que este não seria um pedido qualquer: “Aquele seria o derradeiro pedido. Esperei que o fizesse” (RUBIÃO, 2016, p. 28). Instigante pensar que é o narrador, e não Bárbara, quem informa o leitor que se tratava do pedido final, aliás, em nenhum momento do conto é dado ao leitor conhecer a personagem por ela mesma, vemo-la mediada pelos olhos do narrador muriliano.

O último desejo de maior relevância de Bárbara não é fruto da súplica do narrador, como o primeiro; nem eclode bruscamente como o segundo, fruto do

cansaço em relação ao primeiro; e tampouco nasce da necessidade de felicidade, tal qual o terceiro; isso sem elencar os desejos “menores”, frutos de inúmeras tentativas vãs do narrador de saciar sua amada; o desejo final emerge da contemplação, da fixação do olhar, de uma espécie de admiração – também pudera, Bárbara mirava o céu; num primeiro impulso, julgara o narrador que ela olhava para a lua, e este, por sua vez, induz o julgamento similar do leitor. Ainda que por um instante, de modo intuitivo, somos compelidos a imaginar o céu noturno e a contemplá-lo também.

O quadro desenhado a seguir por Murilo Rubião traduz o desespero do narrador diante da dedução de um possível novo desejo: “(...) larguei o garoto no chão e subi depressa até o lugar em que ela se encontrava. Procurei, com os melhores argumentos, desviar-lhe a atenção. (...) tentei puxá-la pelo braço. Também não adiantou” (RODRIGUES, 2016, p. 138-139).

Ao pedir uma estrela, a personagem de Murilo Rubião encerra o conto não somente com o seu desejo derradeiro, mas também com uma possível dúvida sobre sua continuidade ou encerramento.

Em Dona Redonda, o final pode indicar o ciclo da repetição, uma vez que nos capítulos finais aparece em *Saramandaia* sua irmã, muito parecida com ela e cujo nome remete ao novo. Ela aparece na história como uma nova versão da primeira e sua aparência é muito semelhante à da irmã que explodiu; contudo, Bitela tem uma personalidade completamente diferente, aperfeiçoada e pronta a dar continuidade à história daquela que se foi, representando, assim, um ciclo reiniciado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo inicial para a realização desta pesquisa partiu principalmente do interesse em produzir um estudo sobre um conto do escritor Murilo Rubião com a finalidade de contribuir para a releitura de sua obra para o público que ainda não o conhece. O autor, que nos últimos anos tem sido muito estudado no meio acadêmico, já foi objeto de diversas análises sobre diferentes particularidades de seu trabalho, e essa gama de materiais produzidos pela academia tem resultado em uma fortuna crítica cada vez mais vasta e valiosa sobre Rubião e sua obra.

Reconhecendo no autor e em seu trabalho a importância que representam para a literatura brasileira, entendemos que a discussão da sua obra é de grande importância para a continuidade da pesquisa sobre seus contos, como para a disseminação do realismo maravilhoso enquanto gênero presente nas produções literárias brasileiras.

Dessa forma, partimos da análise dos contos do autor para buscar aquele que se destacasse pela riqueza da narrativa e que potencialmente pudesse estabelecer um paralelo com a obra de outro autor brasileiro. Assim deu-se a escolha do conto *Bárbara*, que é marcante pela trajetória da personagem título que engorda conforme os seus desejos e cujo corpo ganha uma proporção gigantesca e inimaginável, proporcional à impossibilidade de suas demandas e conquistas. Todos esses traços somados remetiam a outra personagem brasileira que não nasceu nos livros, mas sim nas páginas dos roteiros televisivos do dramaturgo Dias Gomes, a Dona Redonda de *Saramandaia*.

Dias Gomes que também foi um escritor de livros de ficção, e peças de teatro, se popularizou com o grande público a partir de seus trabalhos para a televisão e conquistou muitos admiradores de seus roteiros com telenovelas de grande repercussão como *O bem-amado* e *Roque Santeiro*, que assim como *Saramandaia*, também contaram com a aceitação popular, tornando seus personagens conhecidos e lembrados por muitos. Assim, Dona Redonda se tornou não apenas uma personagem com traços muito próximos a Bárbara, como também, em princípio, favoreceu a aproximação da protagonista muriliana com o público ainda alheio ao trabalho do autor mineiro; também tornou possível uma assimilação ainda maior da comparação entre as personagens e do trabalho desenvolvido por ambos os autores.

Assim sendo, buscamos na estruturação dos capítulos deste estudo formular uma apresentação sucinta dos autores e suas obras, e uma exposição completa de cada uma das personagens analisadas, de forma que o texto como um todo pudesse contribuir futuramente para despertar um interesse acerca das similaridades entre os dois autores e mais ainda sobre as suas personagens tão unívocas, mesmo que concebidas em universos diferentes.

No capítulo 4, procuramos detalhar as similaridades que aproximam essas personagens e os possíveis processos que contribuem para que essas semelhanças ocorram em diferentes obras, escritas por autores distintos e sem que um tenha se baseado diretamente no outro para uma possível adaptação, pudemos levantar conceitos como a tradução intersemiótica e a retextualização para uma provável consideração em torno do parentesco entre ambas. No entanto, uma reflexão mais minuciosa sobre os processos que partilham essas personagens pode ser desenvolvida no futuro, abordando, por exemplo, as circunstâncias políticas e sociais que envolviam os autores em seu período de desenvolvimento das obras analisadas, assim como uma pesquisa mais detalhada sobre outras personagens antecedentes ficcionais que possam estar indiretamente ligadas a essas aqui apresentadas.

A partir de nossa pesquisa, foi possível perceber que ambas as personagens destacadas são comumente citadas em estudos sobre os autores de suas obras, porém raramente são o objeto de estudo. Reforçamos essa visão destacando que até a finalização desta pesquisa encontravam-se publicados apenas dois estudos específicos sobre *Bárbara*, sendo eles: “A revisitação do amor cortês no conto ‘Bárbara’, de Murilo Rubião, do pesquisador Eduíno José Orione” (2009) e “Murilo Rubião: um século de fantástica contemporaneidade na insaciabilidade de ‘Bárbara’”, do pesquisador Edison de Abreu Rodrigues (2016). E sobre Dona Redonda, foram localizados dois estudos, ambos escritos pela pesquisadora Dilma Beatriz Rocha Juliano: “Dona Redonda: a explosão melodramática do amor e da carne social” (2013) e “Dona Redonda: uma personagem, um corpo político” (2014).

Acreditamos que este trabalho possa contribuir para o repertório de estudos de Murilo Rubião e Dias Gomes, mais especificamente para a fortuna crítica das personagens abordadas, assim como fomentar novos trabalhos comparativos sobre a obra

dos dois autores. Por fim, entendemos que esta pesquisa é um recorte inicial para o desenvolvimento de uma investigação maior e mais elaborada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Mauro. A magia da América Latina. In: **Caderno Globo Universidade**, Rio de Janeiro, n. 3. p. 50-55. 2013.

AMORIM, Marcel Álvaro de. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. In: **Itinerários: Revista de Literatura**, Araraquara, n. 36, p.15-33, jan./jun. 2013. Semestral.

BASTOS, Hermenegildo. **Literatura e Colonialismo. Rotas da navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião**. Brasília: Edunb/ Editora Plano, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BORGES, Gabriel Rodrigues. A composição das personagens femininas nos contos de Murilo Rubião como forma de autoquestionamento literário. In: **Revista Água Viva**. Brasília, Brasília. 2009.

BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. Murilo Rubião e o realismo mágico. In: **XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências**, 2008, São Paulo. Anais... São Paulo: USP.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia do romance hispano americano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COMPARATO, Doc. **Da Criação ao Roteiro: Teoria e Prática**. São Paulo: Ed. Summus. 2009.

D'ANDRÉA, Carlos F. B.; RIBEIRO, Ana Elisa. Retextualizar e reescrever, editar e revisar: Reflexões sobre a produção de textos e as redes de produção editorial. In: **Vereadas**, Juiz de Fora, n. 1. p. 64-74. 2010.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. Trad: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERNANDES, Luiz Carlos. O fantástico e o maravilhoso da solidão latino-americana. In: **Itinerários**. Araraquara, n. 19, p. 55-65. 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Realismo maravilhoso: o realismo de outra realidade. In: **Caderno Globo Universidade**, Rio de Janeiro, n. 3. p. 16-22. 2013.

FILHO, Wagner Alvarenga; NOGUEIRA, Nícea Helena. A narrativa fantástica nos contos “Bárbara” e “O ex-mágico da taberna minhota”, de Murilo Rubião. In: **Revista Eletrônica Fundação Educacional São José**, Minas Gerais, n. 8ª edição, p. 1-9, set/2015.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As metamorfoses do corpo e a construção do fantástico nas narrativas de Murilo Rubião. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina. (Org.). **Murilo Rubião: 20 anos depois de sua morte**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2013, p. 47-66 (texto).

GLOBO, P. M. **Guia Ilustrado TV Globo: Novelas e Minisséries**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2010.

GOMES, Dias. **Dias Gomes: Apenas um subversivo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. 416 p.

GOULART, Audemaro Taranto. **A corrosão do real na obra de Murilo Rubião**. Belo Horizonte: PUC-Minas, s/d. Disponível em: <http://www.pucminas.br/imagdb/mestrado_doutorado/publicacoes/PUA_ARQ_ARQU I20121011174625.pdf>. Acesso em 07/03/2016.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. João e Maria. Trad: Christine Rohrig. In: **Contos maravilhosos, infantis e domésticos**. São Paulo: Cosac Naify. 2012.

JULIANO, Dilma Beatriz Rocha. Dona Redonda: a explosão melodramática do amor e da carne social. In: XIII Congresso Internacional da ABRALIC Internacionalização do Regional, jul/2013, Campina Grande. **Anais...** UEPB – Campina Grande, PB.

_____. Dona Redonda: Uma personagem, um corpo político. In: **Polifonia**, Cuiabá. v. 21, n. 30, p. 55-71, jul-dez/2014.

_____. Saramandaia: alegorias político-culturais brasileiras, na década de 70. In: **Lumina**, Minas Gerais. vol. 8. n. 1. jun/2014.

_____. **Telenovelas Brasileiras: narrativas alegóricas da indústria**. 2003. 253 f. Tese (Doutorado) - Curso de Literatura Brasileira e Teoria Literária, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

LOPES, Tania Mara Antonietti. Realismo Mágico: uma problematização do conceito. In: **Vocabulo: Revista de Letras e Linguagens Midiáticas**, São Paulo, n. V. 2013.

MARCUSCHI, Luíz Antônio. **Da fala para a escrita – atividades de retextualização**. São Paulo: Cortez, 2001.

ORIONE, Eduíno José. A revisitação do amor cortês no conto “Bárbara”, de Murilo Rubião. In: **Fronteiraz**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. ISSN 1983-4373, [S.l.], n. 9, p. 45-52, dez. 2012. ISSN 1983-4373. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/13009>>. Acesso em: 22/02/2017.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

REZENDE, Beatriz. Subversivo midiático, intelectual e popular. In: **Caderno Globo Universidade**, Rio de Janeiro, n. 3. p. 11-15. 2013.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: Aproximações teóricas**. São Paulo: Editora Unesp, 2014. 216 p. Trad: Julián Fuks.

RODRIGUES, Edison de Abreu. Murilo Rubião: um século de fantástica contemporaneidade na insaciabilidade de “Bárbara”. In: **Literartes**, São Paulo. n. 6. P. 127-141. 2016.

ROSENFELD, Anatol. A visão grotesca. In: **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RUBIÃO, Murilo. Busca desesperada da clareza. In: **Murilo Rubião: literatura comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982., p. 3-9.

_____. **Murilo Rubião: obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

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

SACRAMENTO, Igor Pinto. **Nos tempos de Dias Gomes: A trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais**. 2012. 500 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

_____. A carnavalização na teledramaturgia de Dias Gomes: a presença do realismo grotesco na modernização da telenovela. In: **Intercom – RBCC**, São Paulo. v.37, n.1, p. 155-174, jan-jun/2014.

SALIBA, Elias Thomé. Os tons de comédia em Saramandaia. In: **Caderno Globo Universidade**, Rio de Janeiro, n. 3. p. 38-43. 2013.

SARDAS, Guilherme. **O absurdo da existência nos contos de Murilo Rubião**, São Paulo, 2014. 161 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião: a poética do uroboro**. São Paulo: Ática, 1981.

_____. O fantástico em Murilo Rubião: uma visita. In: **Murilo Rubião: obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 251-253. 2016.

SOUZA, Osvaldo Martins Furtado de. O baobá. In: **Anais da Academia Pernambucana de Ciência Agrônômica**, Recife, vol. 1, p.29-30, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TREVISAN, Ana Lúcia. Caminhos da representação do real. In: **Caderno Globo Universidade**, Rio de Janeiro, n. 3. p. 26-31. 2013.

WALDMAN, Maurício. **O Baobá na Paisagem Africana: Singularidades de uma Conjugação entre Natural e Artificial**. Texto de subsídio elaborado para o XIII Curso de Difusão Cultural do CEA-USP. São Paulo (SP): Centro de Estudos Africanos da USP. 2012.

WERNECK, Humberto. A aventura solitária de um grande artista. In: **Suplemento Literário**. Minas Gerais. Edição Especial, p. 4. Jun/2016.