



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

LUIZ CARLOS DALE VEDOVE

**A IMAGEM DO HOMEM ALADO NO CONTEXTO
LATINOAMERICANO:
DIÁLOGOS ENTRE GARCÍA MÁRQUEZ E
DIAS GOMES**

Londrina
2017

LUIZ CARLOS DALE VEDOVE

**A IMAGEM DO HOMEM ALADO NO CONTEXTO
LATINOAMERICANO:
DIÁLOGOS ENTRE GARCÍA MÁRQUEZ E
DIAS GOMES**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cecília Guirado.

Londrina
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Vedove, Luiz Carlos Dale.

A imagem do homem alado no contexto latino-americano : diálogos entre García Márquez e Dias Gomes / Luiz Carlos Dale Vedove. - Londrina, 2017.
104 f. : il.

Orientador: Maria Cecília Guirado.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2017.
Inclui bibliografia.

1. Imagens endógenas e exógenas - Tese. 2. Dialogismo - Tese. 3. Dias Gomes - Tese. 4. Gabriel García Márquez - Tese. I. Guirado, Maria Cecília. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.



Universidade
Estadual de Londrina



PARANÁ
GOVERNO DO ESTADO

CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

Luiz Carlos Dale Vedove

**Título: "A IMAGEM DO HOMEM ALADO NO CONTEXTO LATINO-AMERICANO:
DIÁLOGOS ENTRE GARCÍA MÁRQUEZ E DIAS GOMES"**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof.ª Dr.ª Maria Cecília Guirado (Orientadora)
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein
Universidade Estadual de Londrina

Prof.ª Dr.ª Heloísa Helou Doca
UNIMAR

Londrina, 05 de maio de 2017.

À minha mãe, Kabori, que me mostrou o caminho...

...e ao filho de Deus Pai, que por ele me guiou e me trouxe até aqui, pois assim foi feita a sua vontade.

AGRADECIMENTOS

Às mulheres da minha vida:

Minha irmã Maria Silvana, que me ensinou a ser mais perseverante;

Minha irmã Maria Sílvia, que me ensinou a ser mais íntegro;

Minha irmã Ana Cláudia, que me ensinou a ser mais compassivo e dedicado;

Minha irmã Adriana, que me ensinou a ter fé;

Minha mãe, Nanci Kobori, que nos ama inteiramente e que me ensinou a amar.

À insubstituível Bellisa Largueza dos Reis, pela amizade inabalável.

Aos professores que me inspiram: Dr. Miguel Contani, Dr. André de Azevedo, Dr. Alberto Klein, Dr. Roberto Mancuzo, Ms. Leda Márcia, Dra. Florentina das Neves Souza, Dra. Rosemeri Passos Baltazar Machado, Dra. Heloisa Helou Doca e à Dra. Zizi Trevizan.

E às professoras Ms. Carolina Costa Mancuzo, Ms. Mariângela Fazano e à Dra. Thaisa Sallum Bacco que, sobretudo, sempre me incentivaram.

À amiga de infância, Amandia Sá, por toda a sua cumplicidade, paciência e prontidão em me ajudar.

À querida Giselle Tomé, pela jornada compartilhada e pela amizade construída.

Aos amigos de sempre: Lucas Do Carmo, Sueli Fernandes, Silvânia Morais, Everton Tomiazzi, Bruno Marini, Haroldo Felipe, Tchiago Inague, Franciellen Araújo e Mellina Largueza dos Reis.

E aos amigos de percurso, que ficarão para sempre: Lucas Bonesi, Erick Lopes e Thiago Ramari.

Ao querido Daniel Caballejo, “*cabron de mierda*”, pelos dias revigorantes e inspiradores.

Ao prezado Michael Coulter, pelo apoio incondicional durante esses anos e pelas leituras desta pesquisa.

E à minha irmã Ana Cláudia, mais uma vez, pelas sugestões e revisões.

Aos casais Ricardo e Anália Murakami, Alexandre e Carla Hirata e Yoshikuni Murakami e Tereza Murakami, e ao meu “chefe”, Paulinho Oichi, pela compreensão e o estímulo, que foram fundamentais para chegar até aqui.

À Juan Manuel Crisafulli e ao departamento Globo Universidade, pela cordialidade.

À querida orientadora, Dra. Maria Cecília Guirado, pela paciência e sabedoria compartilhada, minha eterna gratidão. Você foi essencial para a realização deste projeto.

Aos demais familiares e amigos.

E ao meu pai, que ainda vive dentro de mim.

Vocês me dão asas!

_É um anjo

Disse a vizinha que sabia de todas as coisas, ao avistar o velho com asas
(do conto *Um senhor muito velho com umas asas enormes*)

Ele está em liberdade! Ele está em liberdade!

Grita Marcina, ao presenciar o voo de João Gibão
(da telenovela *Saramandaia*)

VEDOVE, Luiz Carlos Dale. **O grotesco e a imagem do homem alado no contexto latinoamericano**: diálogos entre García Márquez e Dias Gomes. 2017. 104 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo principal analisar as relações dialógicas entre as imagens aladas criadas por Dias Gomes e Gabriel García Márquez, João Gibão, da telenovela *Saramandaia*, 1976, e o senhor muito velho com asas, do conto *Um senhor muito velho com umas asas enormes*, respectivamente. Essas representações foram classificadas de acordo com a teoria de Hans Belting acerca das imagens endógenas e exógenas para, em seguida, os diálogos serem desnudados com a teoria dialógica de Mikhail Bakhtin. Conjectura-se que a personagem criada por Dias Gomes reproduz não apenas anseios representativos do Brasil do período da ditadura, mas, assim como as criações do autor colombiano, de toda a América Latina. João Gibão e os seus discursos se aproximam, semântica e visualmente, da personagem principal do conto de García Márquez, vistas diante de um processo dialógico. Desse modo, por meio desses diálogos estabelecidos entre as imagens, o estudo pretende desvelar, à luz desses intertextos e do grotesco bakhtiniano – uma vez que é percebido o corpo grotesco como elemento estrutural por onde se formaliza os diálogos entre as personagens analisadas –, os significados mais imediatos desse fascínio dos autores pelo homem alado e o bater de suas asas, que se traduzem no desejo de tolerância às diferenças e liberdade intelectual no Brasil e na América Latina nos tempos da ditadura.

Palavras-chave: *Um senhor muito velho com umas asas enormes. Saramandaia. João Gibão. Gabriel García Márquez. Dias Gomes.*

VEDOVE, Luiz Carlos Dale. **The grotesque and the image of the winged man in the latin american context:** dialogues between García Márquez and Dias Gomes. 2017. 104 p. Dissertation (Master's degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

ABSTRACT

This research has as main goal to analyze the dialogic relations between the winged images created by Dias Gomes and Gabriel García Márquez, João Gibão, from the soap opera *Saramandaia*, 1976, and the very old man with wings, from the short story *A Very Old Man with Enormous Wings*, respectively. These representations have been classified according to Hans Belting's theory concerning endogenous and exogenous images for, then, to be examined under Mikhail Bakhtin's dialogic theory. It is believed that the character created by Dias Gomes depicts not only the yearnings that were representative of Brazil during the dictatorship period but also, as well as the creations by the Colombian author, of all Latin America. João Gibão and his speeches approach, semantically and visually, to the main character of García Márquez's short story, when analyzed under a dialogic process. Therefore, through these dialogues established between these images, the study intends to reveal, under the lights of intertexts and bakhtinian grotesque – once the grotesque body is perceived as structural element in which the dialogues of the analyzed images are formalized –, the most immediate meanings of the authors' fascination by the winged man and the flapping of his wings, which translates into the desire for tolerance to differences and intellectual freedom in Brazil and in Latin America in times of dictatorship.

Palavras-chave: *A Very Old Man with Enormous Wings*. *Saramandaia*. João Gibão. Gabriel García Márquez. Dias Gomes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Victoria, Grécia</i>	54
Figura 2 – <i>O voo de João Gibão</i>	63
Figura 3 – <i>Do contexto ao texto: o percurso dos diálogos</i>	93

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	OS AUTORES E A AMÉRICA LATINA.....	18
2.1	GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: VOZ LATINO-AMERICANA.....	18
2.2	DIAS GOMES: SUBVERSIVO.....	28
3	APONTAMENTOS TEÓRICOS: DA ESTÉTICA E DA LINGUAGEM.....	38
3.1	REALISMO FANTÁSTICO: PARA DIÁLOGOS POSSÍVEIS.....	38
3.2	DO GROTESCO: RECURSO DE EXPRESSÃO.....	44
4	APONTAMENTOS TEÓRICOS: DAS IMAGENS ALADAS.....	50
4.1	O CONTEXTO HISTÓRICO DAS IMAGENS ALADAS.....	50
4.2	UM SENHOR MUITO VELHO COM ASAS: UMA IMAGEM ENDÓGENA.....	58
4.3	JOÃO GIBÃO: UMA IMAGEM EXÓGENA.....	62
4.4	DIALOGISMO, INTERTEXTUALIDADE E INTERDISCURSIVIDADE: AS IMAGENS EM ESTADO DE CONVERSAÇÃO.....	67
5	DIÁLOGOS LATINO-AMERICANOS.....	74
5.1	A IMAGEM DO ÍNDIO EM UM SENHOR VELHO COM ASAS: A CONQUISTA E O MASSACRE.....	74
5.2	JOÃO GIBÃO: UM LÍDER COMUNISTA.....	82
5.3	IMAGENS LATINO-AMERICANAS.....	87
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
	REFERÊNCIAS.....	99

1 INTRODUÇÃO

Duas imagens serão aqui analisadas: o senhor velho decaído, do conto *Um senhor muito velho com umas asas enormes* (1972), de Gabriel García Márquez, e João Gibão, da telenovela *Saramandaia* (1976 e 2013), de Dias Gomes. A investigação possui como principal objeto de estudo os diálogos existentes entre essas duas imagens de homens alados. São imagens de origens criativas distintas e igualmente diferenciadas quanto às categorias da imagem. Uma pertencente ao campo literário, outra, à mídia televisual.

Sendo os diálogos o objeto de estudo, espera-se que a investigação responda algumas importantes questões que nortearão a pesquisa: como se dão esses diálogos entre as imagens aladas? Como essas imagens dialogam com o cenário social e político instaurados nos anos 1970? São imagens representativas do contexto político latino-americano?

Cada capítulo e subitem desta pesquisa, conforme o direcionamento temático a eles outorgados, apresentarão as semelhanças criativas, biográficas e ideológicas de ambos os autores. Assim, dos diálogos entre as personagens de João Gibão e o senhor muito velho com asas, será possível perceber que os autores possuem mais do que a criação dos homens alados em comum: além de ilustres personalidades latino-americanas, ambos compartilharam dos mesmos ideais políticos e não se acomodavam com as normas sociais impostas; são expoentes expressivos do movimento fantástico nas artes na América Latina em seus respectivos segmentos; suas obras contextualizaram um dos momentos políticos mais aterrorizantes e cruéis do continente e, sobretudo, desenvolveram suas habilidades artísticas em outros distintos suportes midiáticos para além dos quais os consagraram.

A pesquisa inicia-se com a investigação biográfica e contextual da vida e obra dos autores, no Capítulo 2, *Os autores e a América Latina*, que é dividido em dois subitens: *Gabriel García Márquez: voz latino-americana* e *Dias Gomes: subversivo*.

Neste segundo capítulo será possível perceber como a vida e as principais obras desses autores estão em sintonia com os movimentos políticos e evocam vozes oprimidas do contexto coibitivo que tentavam, com essas mesmas obras, superar. Para o estudo da vida e obra de Gabriel García Márquez, a principal fonte utilizada foi a pesquisa *Gabriel García Márquez: uma vida* (2010), do professor e pesquisador senior dos estudos do Caribe na *London Metropolitan University*, Gerald Martin. É considerada uma das mais completas biografias sobre a vida e obra do escritor colombiano. Buscou-se, também, nas declarações pessoais do próprio García Márquez, expostas em sua autobiografia *Viver para contar* (2003).

Gabriel García Márquez é um dos escritores mais lidos de todo o mundo. Sua principal obra, *Cem Anos de Solidão*, é considerada um dos mais importantes feitos literários do século passado. Em 1982, ganhou o prêmio Nobel de Literatura pelo conjunto da obra, tornando-se o principal representante do movimento mágico-realista na literatura latino-americana. Foi jornalista e teve grande fascínio pelo cinema, onde atuou como roteirista e diretor. Em Cuba, fundou a Escola Internacional de Cinema e Televisão.

Dias Gomes foi um dos mais importantes dramaturgos do teatro brasileiro, sendo o mais estudado, no exterior, em trabalhos acadêmicos (MERCADO, 1991). Suas peças polêmicas, consideradas subversivas, foram constantemente censuradas durante a ditadura. Atuou no rádio e na televisão, mais especificamente na Rede Globo de Televisão, onde ganhou maior notoriedade ao inovar a linguagem teledramatúrgica com o uso do realismo fantástico como recurso de expressão em suas obras. Foi um dos protagonistas da revolução estética na televisão (SACRAMENTO, 2012) e viveu até o fim da década de 90 escrevendo textos para minisséries, seriados, telenovelas e cinema, além de peças teatrais e obras literárias.

O embasamento biográfico de Dias Gomes, no Capítulo 2, é extraído, em grande parte, de sua autobiografia *Apenas um subversivo* (1998). Os estudos de Igor Sacramento, notadamente o mais influente pesquisador da vida e obra do autor no Brasil, também contribuíram para a edificação do capítulo, especialmente no que se refere às produções artísticas de Dias Gomes.

No Capítulo 3, *Apontamentos teóricos: da estética e da linguagem*, serão apresentados alguns pontos teóricos que estão exemplificados com questões que circundam o objeto de estudo e as personagens analisadas. No primeiro subitem, *Realismo fantástico: para diálogos possíveis*, apresentam-se questões pertinentes à esfera da linguagem fantástica, um dos pontos de cruzamento entre os dois autores. O realismo fantástico foi um elemento definidor utilizado pela classe intelectual na busca por uma identidade latino-americana. Nos países da América espanhola, por exemplo, o fantástico foi uma característica marcante da literatura quando os holofotes para cá se acenderam e iluminaram obras e escritores latino-americanos. Tal literatura ganhou espaço em um campo dominado, até então, pelas letras norte-americanas e europeias.

Reservou-se, para este momento, os estudos do filósofo e linguísta búlgaro Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*. Soma-se ao pesquisador, as definições do real-maravilhoso apresentadas na obra *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no*

romance hispano-americano, da teórica brasileira especialista em literatura hispano-americana, Irleamar Chiampi.

Esse gênero literário teve fabuloso desenvolvimento na América Latina, especialmente na metade do século XX, quando autores como o argentino Julio Cortázar, o cubano Alejo Carpentier, o já citado Márquez, entre outros, ganharam notoriedade com essa forma narrativa e colocaram a literatura latino-americana em evidência em todo o mundo, influenciando outros escritores e autores de outros gêneros narrativos, como o próprio Dias Gomes.

No mesmo capítulo, em *O grotesco: recurso de expressão*, é apresentada a teoria da carnavalização e do corpo grotesco como fontes expressivas da linguagem e da estética que foram desenvolvidas nas respectivas obras. O estudo do semioticista russo Mikkaíl Bakhtin sustenta a discussão do grotesco que permeia a obra desses autores. É um elemento definidor dos diálogos entre as personagens e uma das principais características das criações de Dias Gomes e García Márquez.

Esses personagens alados são grotescos por natureza. Suas asas são as representações máximas de seus corpos, com os seus limites ultrapassados. Surgem com a função primeira de causar estranheza nas demais personagens da narrativa e, sobretudo, nos leitores e telespectadores, somados a uma função estética muito comum na literatura da época. Dias Gomes iniciava a utilização grotesca na teledramaturgia brasileira. A partir dessa hesitação, surge a característica ímpar da linguagem grotesca: o uso da irônia e da metáfora. Oferece, assim, condições essenciais para esses autores dialogarem com o contexto da época.

Na segunda parte teórica, *Apontamentos teóricos: sobre as imagens aladas*, a pesquisa começa então a desnudar essas imagens a partir de seus contextos históricos. No item *O contexto histórico das imagens aladas*, é feito um resgate do surgimento da imagem alada na esfera social da imagem para o imaginário coletivo.

Nas linhas que complementam este subitem, apresenta-se, especialmente, a teoria de Saxl acerca da história social da imagem, em *La vida de las imágenes*. Outros apontamentos teóricos sobre mitologia também estão dispostos, ecoando pensamentos de Roland Barthes, Mircea Eliade e Joseph Campbell.

Os itens *Um senhor muito velho com asas: uma imagem endógena* e o subsequente, *João Gibão: uma imagem exógena*, foram construídos com base nas teorias de Hans Belting e, com as quais, busca-se enquadrar as imagens dos homens alados dentro de um sistema específico de conceitos pertinentes à esfera da comunicação e da imagem. Ao longo dos anos, as teorias da imagem, que possuem suas origens em distintas áreas do saber humano, têm

reunido esforços para a construção de mecanismos de análises, percepções e estudos para a compreensão de questões imagéticas tão presentes nas pesquisas de comunicação contemporâneas.

Os estudos de Hans Belting, embora relativamente recentes, são os grandes propulsores das reflexões que contribuem para o entendimento das relações das imagens com o homem moderno. Ao criar o conceito de imagens endógenas e imagens exógenas, Belting não apenas as visualiza e as distingue em dois tipos. Mais do que classificá-las, em sua teoria apresentada em *Antropologia da Imagem*, Belting propõe uma estrutura de pensamento que se finda nas relações humanas de construções internas e os meios nas quais essas imagens chegam expostas à vista humana.

Esses dois itens do Capítulo 4, que já se propõem a analisar as imagens selecionadas, permitem compreender os efeitos das imagens através dos meios pelos quais são transmutadas, além de abarcar os diálogos entre as imagens reais e as imagens imaginadas. João Gibão e o senhor muito velho com asas são imagens estética e semanticamente próximas. Entretanto, do ponto de vista de suas criações, originalmente distintas: João Gibão, uma imagem que nos é dada, uma imagem técnica, externa, criada por meios tecnológicos; e o senhor muito velho, uma imagem interna, criada a partir do pensamento humano.

Compreendê-las a partir de suas dissemelhanças classificatórias, certamente, as aproximarão ainda mais, pois ambas as imagens permeiam a imaginação coletiva e individual, em movimentos visuais de fora para dentro, e do interno para o externo, num processo quase simultâneo. Logo, entender tais imagens do ponto de vista de suas origens, mentais ou físicas, será primordial para visualizar em seus enunciados os possíveis diálogos entre elas existentes.

E se aqui fala-se em *diálogos*, convoca-se, naturalmente, os conceitos dialógicos propostos por Mikhail Bakhtin. O dialogismo, a intertextualidade e o interdiscurso sejam conceitos que complementam o capítulo das introduções teóricas. Se a teoria de Belting, que considera o contexto dos meios, sugere que os diálogos entre esses tipos de imagens são possíveis, então, são com os conceitos de dialogismo, intertexto e interdiscurso, que esses diálogos serão identificados.

As concepções bakhtinianas de linguagem nortearão a pesquisa, especialmente acerca dos conceitos de dialogismo, pois os estudos de Bakhtin traçaram uma nova perspectiva sobre o campo da linguística, uma vez que aborda o discurso como um amplo e complexo instrumento das relações humanas, ao considerar o caráter distintamente contextual do discurso.

Para Bakhtin (2006, p.124), a enunciação é “produto da interação social, quer se trate de um ato de fala determinado pela situação imediata ou pelo contexto mais amplo que constitui o conjunto das condições de vida de uma determinada comunidade linguística”. Logo, o discurso não é algo arbitrário, quanto menos injustificado; é uma manifestação contextual das enunciações.

Essas noções serão de extrema importância para a compreensão dos sistemas dialógicos presentes nas obras e, principalmente, nas imagens aqui tratadas. Assim, para complementar o pensamento bakhtiniano, outras correntes que circundam a teoria russa serão utilizadas, como os conceitos de intertextualidade e interdiscurso, que são debatidos por pesquisadores como Julia Kristeva, José Luiz Fiorin e Diana Luz Pessoa de Barros.

Com o intento de compor a pesquisa como uma teia, em que cada ponto de cruzamento é importante para o fixar dos fios, o Capítulo 5, *Diálogos latino-americanos*, principal momento da pesquisa, na realidade complementa e finaliza as análises que foram iniciadas nos capítulos predecessores.

Sendo assim, as imagens chegam ao capítulo em questão prontas para serem desveladas à luz dialógica. Nos itens *A imagem do índio em Um senhor muito velho com umas asas enormes* e *João Gibão: um líder comunista*, as figuras dos homens alados são desveladas separadamente, considerando os processos criativos e os discursos internos que as envolvem.

Esses aspectos individuais contribuem para a ligação de um elo ainda maior: os diálogos existentes entre as duas imagens. Logo, no último subitem do Capítulo 5, *Imagens latino-americanas*, é apresentada a constatação do corpo grotesco como o elemento definidor dos diálogos entre as personagens, das conversas entre os autores. Os conceitos de dialogismo, intertexto, interdiscurso e a questão da endogenia da imagem, obtusamente, voltam a ser acionadas neste momento. Entretanto, a teoria bakhtiniana do corpo grotesco torna-se o principal elemento utilizado para a estrutura da análise, recordando as linhas do estudo *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de Francois Rabelais*.

Nas personagens analisadas, o grotesco se faz presente seja pela forma do corpo, do riso debochado, formatos hiperbólicos, verbalização baixa, entre outros, em que tais manifestações remetem a significados pertinentes de análise na estrutura da linguagem. Esses representantes estão dispostos em constante e metódica simbiose com os mais diversos contextos sociais, culturais e políticos. Com grande frequência, o fantástico se faz presente em *Saramandaia* por meio de manifestações grotescas e carnavalizantes, bem como nos acontecimentos insólitos narrados em *Um senhor muito velho com umas asas enormes*, sendo o grotesco o meio pelo qual se estabelece o diálogo entre os dois objetos em análise.

Outros estudos como *A Conquista da América: a questão do outro*, de Todorov; *Diários da Descoberta*, de Cristóvão Colombo; e *Direita e Esquerda: razões e significados de uma distinção política*, de Norberto Bobbio, também referendam o capítulo principal.

Enfatiza-se, então, que o estudo busca, por meio dos diálogos e das reproduções estéticas e semânticas, analisar os desdobramentos sógnicos e seus representantes pelas lentes do realismo fantástico e do grotesco dessas imagens aladas que espelham política, cultura e ideologia da América Latina daquele período ou dos anos 70.

Ao voo...

2 OS AUTORES E A AMÉRICA LATINA

2.1 GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: VOZ LATINO-AMERICANA

“Acho muito perigoso descobrir por que motivos um livro que escrevi pensando em alguns poucos amigos é vendido em todos lugares como cachorro-quente”

Gabriel García Márquez

Gabriel José García Márquez, apelidado de Gabo, ainda é um dos autores mais lidos do mundo. Nasceu em 6 de março de 1927, na cidade de Aracataca, Colômbia e tinha vinte e três anos quando a sua mãe, Dona Luisa Santiaga Márquez, decidiu vender a casa dos avós, onde o escritor crescera até os oito anos em sua cidade natal. A antiga casa servira de inspiração em importantes obras do autor.

Gabo foi criado por Nicolás Ricardo Márquez Mejía e Tranquilina Iguarán, seus avós maternos e liberais. Seu avô, veterano da Guerra dos Mil Dias, foi o primeiro responsável por despertar em Gabo a imaginação criativa e o fascínio por contar histórias. O avô Nicolás contava histórias de acontecimentos reais durante a sua experiência no campo de batalha e da infância do autor, que alimentavam a paixão de Gabo pela prosa fantástica. Após os oito anos, quando muda-se para Barranquilla para morar com os pais, são eles que contiuam a despertar o interesse pelo conto (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003).

Seus pais sofriam com o rigor da avó, que não aceitava o romance de Luisa por Gabriel Eligio, pai de Gabo, filho de mãe solteira e, sobretudo, por “ser ele um membro ativo do Partido Conservador, contra o qual o Coronel Nicolás Márquez”, seu avô, “tinha lutado suas guerras”. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 53). Tudo parece ter sido contado com rigorosos detalhes, desde as primeiras trocas de olhares, às relutâncias da sua mãe diante das investidas do pai, até os planos para se encontrarem às escondidas da família¹.

A questão partidária nacional sempre fora muito incisiva na sociedade colombiana. No país, espera-se que o filho assuma a postura política do pai, de maneira tão hereditária quanto a paixão que o filho herda pelo mesmo time de futebol. Os pais de García Márquez eram conservadores e os avós maternos, liberais. A tradição da passagem das posições políticas, de pai para filho, na Colômbia, parecia não se aplicar à família do autor: Tranquilina Iguaran, avó de García Márquez, filha de pais conservadores, casa-se com Nicolás Márquez, do Partido Liberal. Em seguida, a filha do casal, Luisa Santiaga, casa-se com Gabriel Eligio,

¹ Trechos dessa história são retratados em *Amor nos tempos do cólera* (1985)

do Partido Conservador. (MARTIN, 2010). O amor proibido diante das diferenças políticas familiares teria grande influência em sua formação pessoal e literária.

Durante os estudos no Liceu Nacional de Zipaquirá, na juventude, onde completou o segundo grau, García Márquez teve acesso a importantes obras literárias. Coube ao colégio muito de sua formação intelectual, especialmente seu engajamento político. Por meio de um discurso improvisado em comemoração ao fim da Guerra Mundial, García Márquez seria lembrado sempre por seus amigos para ser orador em qualquer ocasião, tão forte o impacto do seu discurso, “que muitos acharam que tinham sido decorado”, e, assim, o seu “primeiro êxito público não foi como poeta ou como escritor, e sim como orador, e pior: como orador político.” (GARCÍA MÁRQUEZ; 2003, p.195).

Em 1947, matriculou-se na Universidade Nacional da Colômbia, em Bogotá, onde grande parte dos professores eram do partido liberal. Foi durante o curso de Direito em Bogotá que García Márquez publicou o seu primeiro conto, *A Terceira Resignação*, publicado no jornal *El Espectador* (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010). Gabo publicou outros contos no mesmo jornal durante a faculdade de Direito e já estava convicto de que trilharia o caminho dos escritores. Outro acontecimento marcaria ainda mais profundamente sua vida na capital: o *Bogotazo*².

García Márquez relata que estava muito próximo do local no momento em que o líder do Partido Liberal e candidato a presidente, e provável vencedor, Jorge Eliécer Gaitán, foi assassinado. Correu para o lugar minutos depois dos tiros. Tiros certos que derrubaram Gaitán e feriram permanentemente a história política e social colombiana.

Estava agendada uma conversa entre Fidel e Gaítan na mesma tarde do assassinato. A expectativa era de encontrar os líderes “Fidel Castro e Rafael del Pino para falar sobre o Congresso Latino-americano da Juventude” (CERQUEIRA FILHO, 2013, p.178) e não demorou para que a imprensa e a oposição começassem a gritar o nome de Fidel como um dos envolvidos no atentado. Gaítan fora vítima de um fanático político, Juan Roa Sierra. Sobremaneira,” o Bogotazo seria crucial para a compreensão de Castro sobre política revolucionária” (MARTIN, 2010, p. 150-151), praticada com sucesso, anos depois, durante a Revolução Cubana.

² No mês de abril de 1948 ocorria em Bogotá a IX Conferência Pan-Americana. Um dos pontos debatidos e de grande polêmica, especialmente para o grupo liderado por Fidel, era que, por meio da conferência, consagraria-se a “total submissão dos países do bloco aos lineamentos dos Estados Unidos em matérias econômicas, sociais, educativas, culturais, administrativas, jurídicas etc”, e ainda, a “consequente perseguição continental” aos comunismos da região (ESCALLÓN, 2011, p.108-109). Fidel Castro estava no centro da capital, no momento do assassinato de Jorge Gaitán, quando liderava um grupo de estudantes que protestavam contra a conferência.

Entre os planos de governo de Gaítan, estava a promessa de divisão de renda mais justa e “integrar aos programas governistas um projeto socialista moderado, decorrente de considerações de luta de classe” (ESCALLÓN, 2011, p.135). O fato é que a morte de Gaítan aflorou os instintos mais violentos na população da capital que o apoiava, em um país com tradição partidária bastante enraizada. O centro de Bogotá, em poucas horas, sucumbiu aos ataques de civis, que enxergaram, no assassinato de Gaítan, a ida de tempos melhores.

Após os eventos na capital, foi para Cartagena, onde ficou de 1948 a aproximadamente 1950 e começou a aprender jornalismo no El Universal. Depois foi pra Barranquilla, onde deu continuidade à sua carreira jornalística, a essa altura, bem-sucedida, além de publicar o seu primeiro romance, *A Revoada*, escrito em 1950 e publicado em 1955. Assim como as obras sucessoras, a estreia de García Márquez é marcada por conter suas próprias histórias, especialmente a infância em Aracataca (MARTIN, 2010). A partir de então, em diversas obras o autor desenvolveria passagens pessoais de sua vida, exorcizando suas angústias e evocando seus ancestrais.

Seis anos depois, de volta a Bogotá, García Márquez presenciaria o segundo ato político violento que, assim como o Bogotazo, influenciaria a sua literatura. Gabo, então, testemunhou

Uma das mais notórias atrocidades do regime militar, no dia 9 de junho de 1954, quando retornava, num final de manhã pela avenida Jiménez Quesada, de uma visita ao seu ex-chefe, Julio César Villegas, que cumpria sentença na prisão Modelo. Ele ouviu uma rajada repentina de metralhadora: tropas do governo atiravam contra uma manifestação estudantil, provocando perdas substanciais, com vários mortos, diante dos olhos horrorizados do escritor. Foi o evento que acabou com a trégua incômoda entre o novo governo e a imprensa liberal. As opiniões políticas radicais de García Márquez eram inequívocas desde a época de seus velhos tempos no Universal, semanas após o Bogotazo; mas essa terceira experiência de viver em Bogotá, ou perto dela, o comprometeu não somente com uma ideologia política específica – o socialismo –, também, pelo menos durante alguns anos, com uma maneira particular de enxergar e interpretar a realidade, e com uma maneira específica de expressá-la e de comunicá-la tecnicamente. (MARTIN, 2010, p. 221).

Os seus três livros seguintes, *Ninguém Escreve ao Coronel*, 1961, *Os Funerais da Mamãe Grande*, 1962, e *A Má Hora*, 1962, inflamaram questões acerca de política e sociedade, inspirados nos eventos ocorridos em Bogotá, os quais presenciou.

Em 1953, o militar Gustavo Rojas Pinilla, por meio de um golpe de estado, assume o governo colombiano até o ano de 1957. Em 1954, Fidel Castro funda o Movimento 26 de Julho (MARTIN, 2010), com o intuito de destituir Fulgencio Batista, ditador cubano.

A década de 50 foi extremamente expressiva para a consolidação de Gabo como jornalista de prestígio. E, embora tivesse se distanciado cada vez mais da Colômbia a partir dos anos 1950, isso não implicou no “esquecimento da ação política que García Márquez mantinha em seu país por intermédio dos trabalhos jornalísticos” (GILARD, 2006, p.27). De fato, o seu posicionamento político era mais evidente em suas reportagens impressas.

Ainda em seu país de origem, García Márquez haveria de mudar os rumos de um acontecimento histórico que ocorrera na Colômbia comandada pelo militar Rojas Pinilla. O destróier *Caldas*, após zarpar do litoral americano, com oito tripulantes, teria virado em alto mar durante uma suposta tempestade, antes de chegar ao porto de Cartagena. Luis Alejandro Velasco, único sobrevivente após oito dias em cima de uma balsa, lutando bravamente contra todas as provações às quais um marujo é submetido em uma jornada à deriva em alto mar, tornara-se, instantaneamente, um herói nacional, ao vencer o calor do sol, o frio da noite, tubarões, ondas, fome e sede. Essa foi a história oficial divulgada pelo governo de Rojas Pinilla.

Entretanto, García Márquez, que já havia “desenvolvido certa facilidade para fazer perguntas reveladoras” (MARTIN, 2010, p.226), trouxe à tona a verdadeira história por meio de uma reportagem em série no jornal *El Espectador*, dividida em 14 publicações, que viria a se tornar um dos seus trabalhos jornalísticos mais conhecidos. Durante as entrevistas, García Márquez, com os seus métodos persuasivos, fez com que o sobrevivente expusesse os relatos de acordo com os fatos: não houve tempestade, o barco afundara devido à mercadoria ilegal que transportava, muito pesada, e porque estava em péssimas condições de segurança (MARTIN, 2010). A grande reportagem repercutiria negativamente durante o regime militar, que havia feito do sobrevivente, símbolo de bravura e coragem:

A história colocou o *Espectador* em confronto direto com o governo militar e, indubitavelmente, fez de García Márquez uma *persona* ainda mais *non grata*, um criador de casos, considerado um inimigo do regime [...] García Márquez nunca desafiou diretamente o governo reacionário em 1954-1955, mas, de relato em relato, assumiu um ponto de vista que implicitamente subvertia os relatos oficiais e, desse modo, desafiou o sistema vigente de forma mais eficaz do que qualquer um de seus colegas esquerdistas mais pronunciados, guiado apenas pela rigorosa investigação, reflexão e comunicação das realidades do país. Em resumo, foi uma sistemática e brilhante demonstração do poder da arte de contar histórias e da importância fundamental da imaginação, mesmo na representação de material factual (MARTIN, 2010, p.227).

Em 1955, após o sucesso da série de reportagens, *El Espectador* envia García Márquez à Europa como correspondente do jornal, onde ficou por mais de um ano, “viajando na verdade aos países socialistas, precisamente Tchecoslováquia e Polônia” (GILARD, 2006,

p.11). Em Paris, acompanhou as notícias do encerramento de importantes jornais, como o *El Tiempo*, em 1955, e o *El Espectador*, em 1956, agravando ainda mais a vida do escritor, “que já vivia em situação financeira precária” (MARTIN, 2010, p. 254), antes mesmo do fechamento do *Espectador*, jornal para o qual escrevia. Durante os anos do regime militar colombiano, o Partido Comunista do país, principal oposição a Rojas Pinilla, atuou na clandestinidade (GILARD, 2006).

No dia 10 de maio de 1957, o militar Rojas Pinilla renuncia ao cargo de presidente da nação após dias de intensos protestos na capital Bogotá. Conforme relata em um artigo publicado sobre a queda de Rojas (GÁRCIA MÁRQUEZ, 2006), a população comemorava desde as quatro horas da madrugada do dia 10. O título do artigo não poderia ser mais sugestivo: *Colombianos de pijama derrubam Rojas*³.

Durante esse tempo, sentiu a ainda existente tensão pós-guerra presente na Europa, especialmente na Alemanha dividida. Devido à censura na Colômbia, não publicou nenhum texto sobre as suas experiências nos países socialistas. Os relatos da sua vivência foram publicados em 1959, no texto “*Noventa dias na Cortina de Ferro*⁴”, mais um trabalho jornalístico de grande repercussão, quatro anos mais tarde, na revista *Cromos* (GILARD, 2006).

Gabo sabia do perigo que rondava textos inflamados sobre política naqueles tempos. As pessoas, cada vez mais, queriam saber o que pensava García Márquez sobre isso e sobre aquilo. Sua experiência na Alemanha Oriental, relatada na reportagem, fora escrita cuidadosamente, pois a tensão da Guerra Fria exigia cautela. Conforme relata Gilard (2006), nessa época, García Márquez precisava contar os seus relatos em tons aventurecos, com riquezas de detalhes, com muita didática e nunca posicionando-se abertamente. Ele “tinha de narrar o que vira concretamente, evitando falar no vazio” e, dessa forma, “As informações de tipo geral, as análises, as reflexões sobre o sistema, tudo devia partir da experiência pessoal” (GILARD, 2006, p. 52).

No texto *A cortina de ferro é de madeira pintada de vermelho e branco*, García Márquez descreve uma experiência de passagem rápida pela Alemanha socialista com a utilização de detalhes rigorosos, criticando, sempre que possível, a imagem e o

³ O artigo [intitulado *Colombianos de pijama derrubam Rojas*] está presente na coletânea das obras jornalísticas de Garbriel García Márquez: *Da Europa e da América: obra jornalística 3*, Rio de Janeiro: Editora Record, 2006, p. 506.

⁴ Cortina de Ferro é um nome simbólico para designar as fronteiras da Europa dividida no pós-guerra: a Europa Ocidental e a Europa Oriental. No texto jornalístico “A cortina de ferro é de madeira pintada de vermelho e branco”, publicado em 1959, relata quando, ao lado de mais dois amigos, Jacqueline e Franco, atravessou a fronteira para “dar uma volta na Alemanha Oriental” (MÁRQUEZ, 2006, p. 637).

comportamento repressivo dos militares formada no pós-guerra. Em determinado momento do passeio, os “turistas” são barrados por soldados, que os levam até um quartel, onde ficam por horas, cansados e com fome, à espera de serem liberados. Em um tom, por vezes cômico, ele brinca com o arquétipo do soldado difundido durante as guerras, especialmente pelo cinema:

Não posso precisar quanto tempo permanecemos nesse quarto. Um depois do outro tivemos de responder à mesma indagação formulada em alemão pelo funcionário mais grosseiro de que me recordo na vida. No início foi brutal. Explicamos por todos os meios que não éramos espões capitalistas e apenas queríamos dar uma volta pela Alemanha Oriental. Eu tinha a impressão de que ele pensava num alemão blindado contra o qual ricocheteavam as palavras inglesas, francesas, italianas, espanholas, e até os gestos mais expressivos. Aquele diálogo de loucos o exasperou. Revoltou-se contra ele e em seguida contra sua própria ineficácia quando teve de esfregar três vezes os vultos estropiados pelos borrões e pelas emendas (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p.637)

Esse era o tom de seus trabalhos jornalísticos, especialmente as reportagens políticas, e sempre preservando “a originalidade da informação que permanece ao seu alcance” (GILARD, 2006, p. 30).

García Márquez e sua esposa Mercedes estavam na Venezuela quando, na noite do Ano Novo, em 1958, “ouviram um pandemônio espocando pela cidade, pessoas gritando felizes, buzinas soando, sinos de igrejas sendo tocados e sirenes de fábricas apitando” (MARTIN, 2010, p. 311): a população comemorava a queda de Fulgencio Batista, em Cuba. Presenciou, no país, a rebelião da base aérea da cidade de Maracay contra o palácio presidencial; no dia seguinte, o presidente militar Pérez Jiménez fora exilado (MARTIN, 2010). Primeiro país da América do Sul por onde passou, a Venezuela ainda hoje é um lugar de política intensa, dividida entre conflitos democráticos e reacionários.

Em janeiro de 1959, o escritor-repórter e o seu amigo e compadre, Plinio Mendoza, voam até a ilha de Cuba, convidados por Fidel Castro, com o intuito de assistirem ao “julgamento público dos criminosos de Batista, a chamada Operação Verdade” (MARTIN, 2010, p.311). Obviamente, os suspeitos foram culpados e condenados e ambos, García Márquez e Plinio, deixaram a ilha comprometidos em ajudar a Revolução, considerada por eles “como um fenômeno de dimensão e importância continentais” (MARTIN, 2010, p. 314). A partir de então, instaura-se na América Latina uma tensão crescente entre as disputas de dominação ideológicas, por parte dos EUA e, do outro lado, Cuba.

Logo, a mídia norte-americana atacava e posicionava o seu discurso contra a revolução na tentativa de impedir a empatia da população latino-americana pela causa. Em resposta aos contantes ataques da mídia norte-americana, o governo cubano convida o

jornalista argentino Jorge Ricardo Masetti para colocar em prática um plano por ele idealizado, conforme relata Martin (2010, p.314), o de criar “uma agência latino-americana de notícias para defender os interesses do povo latino-americano”.

Em seguida, “García Márquez se alistó moralmente a su causa y empezó a trabajar en la agencia fidelista “Prensa Latina”” (BRASO, 1969, p. 33)⁵. Assim nasceu a Prensa Latina, totalmente voltada aos interesses socialistas da Revolução. Martin (2010) ainda lembra que, em seguida, a proposta seria feita ao amigo Plinio Mendoza, para que abrissem um escritório na capital colombiana.

Quando se viu diante da proposta, o desejo de García Márquez de trabalhar para Cuba suplantou a relutância de voltar para Bogotá. Estava bastante impressionado com o avanço político da Venezuela, apesar de todos os problemas e hesitações. Mas Cuba ia ser um passo – ou vários passos – bem adiante [...] Em 12 anos como jornalista, foi a primeira oportunidade de fazer exatamente o tipo de trabalho que queria, sem censura e nem compromissos – pelo menos pensava assim. O escritório da nova Prensa Latina ficava na Carrera 7 – a Sétima Avenida [...] Bogotá não era mais a impregnável cidadela dos cachacos aos olhos dele: agora era a cidade onde Fidel Castro aprendera importantes lições revolucionárias em abril de 1948, e de onde ele e Plinio iriam espalhar a revolução (MARTIN, 2010, p. 315).

Em janeiro de 1961, parte para Nova Iorque com a esposa Mercedes e o filho Rodrigo, para trabalhar no escritório da Prensa Latina em um momento tenso, quando o governo americano, repleto de refugiados cubanos, havia rompido relações diplomáticas com Cuba após a declaração de Castro de que a Revolução era, essencialmente, uma revolução socialista (MARTIN, 2010). Um latino-americano, entusiasta da Revolução a qual agora participava efetivamente como membro, arriscava-se na árdua missão de propagar o discurso castrista em território inimigo. Após ser perseguido e ameaçado por norte-americanos, e pressionado por exilados cubanos, García Márquez pede demissão da Prensa Latina, mas o pedido não foi aceito. Mesmo assim, parte com sua família para o México, sem receber nenhuma ajuda de custo, pois “o escritório em Nova York declarou que ele pedira demissão, e não que fora demitido – García Márquez foi claramente considerado um desertor” (MARTIN, 2010, p. 336).

Em 1962, *Os Funerais da Mamãe Grande* e *A Má Hora* são publicados. O primeiro, escrito no México, é uma coletânea de contos, os quais alguns antevêm *Cem Anos de Solidão* e *A Má Hora*. Os temas que residem no livro vão de abusos de poder, sociedade e religião, sempre moldados pelos padrões conservadores típicos dos países latino-americanos e, ainda,

⁵ “García Márquez moralmente se juntou à sua causa e começou a trabalhar na agência fidelista “Prensa Latina””. Tradução livre.

“introduzia a questão do imperialismo econômico por intermédio da personagem senhor Herbert, um gringo que chega como uma espécie de “filantropo” a uma pequena cidade semiabandonada” (MARTIN, 2010, p. 343). O segundo refletiu os choques no campo rural colombiano, para onde estenderam-se os conflitos entre liberais e conservadores.

Mais à frente, com *Cem Anos de Solidão*, retomaria novamente os assuntos abordados nas três obras predecessoras importantes, *A Revoada*, *Ninguém Escreve ao Coronel* e *A Má Hora*:

En sus cuatro novelas abundan ataques – mejor o peor vestidos de literatura – contra el colonialismo yanqui, los explotadores del pueblo y los aduladores del poder. Y contra la política colombiana – hispanoamericana en general – ejerce su burla irónica y quevedesca. No se salvan ni “liberales” ni “conservadores”. Todos son colaboracionistas del mal y la ignorancia de las gentes (BRASO, 1969, p. 68)⁶.

Da mesma forma que o Bogotazo e o massacre estudantil inspirariam eventos nas obras acima mencionadas, bem como a avalanche de governos ditatoriais que assolavam a América Latina, é possível que a Revolução Cubana também iluminaria aspectos de sua obra mais conhecida: *Cem Anos de Solidão*.

Na obra, García Márquez relata um século de vida entre as gerações de uma família, nos limites de uma cidade mítica, Macondo, vivida e construída com aspectos culturais, políticos e sociais da sociedade latino-americana, especialmente a América Espanhola. Com uso do realismo mágico e do grotesco como recursos de expressão, reúne todos esses aspectos por meio das tradições da família Buendía, levando o leitor ao processo de reflexão para o entendimento da história da América Latina.

Dessa maneira, justifica-se a utilização de temas universais, como amores proibidos e mal resolvidos; a influência de familiares no processo de formação pessoal, quando ainda é muito comum na América Latina famílias numerosas sob o mesmo teto; as relações de conflito entre partidos políticos antagônicos; autoritarismo; entre outros temas que auxiliam a compreensão da construção da identidade latino-americana. *Cem Anos de Solidão* é, como define Braso (1969, p. 22), “un canto a la libertal individual, a la liberación de ideas inconscientemente aceptadas”⁷.

⁶ “Em seus quatro romances abundam os ataques - vestidos da melhor ou pior literatura - contra o colonialismo norte-americano, os exploradores do povo e os bajuladores do poder. E contra a política colombiana - hispano-americana em geral - exerce a sua ironia na literatura. Não se salvam nem liberais e nem conservadores. Todos são colaboradores do mal e da ignorância do povo”. Tradução livre.

⁷ “um hino à liberdade individual, a libertação de idéias inconscientemente aceitas”. Tradução livre.

O livro foi publicado com enorme sucesso na Argentina e, em seguida, ganhou o mundo, pois “A tendência a transformar o mundo real no mundo mágico de *Cem Anos de Solidão* ganharia a força de uma bola de neve, e em pouco tempo deixaria o autor bastante exausto das construções existentes no extraordinário romance” (MARTIN, 2010, p. 395). O autor, acompanhado por sua esposa, Mercedes, tornou a percorrer o mundo com a divulgação do livro que, sob diversos aspectos, dividiria em antes e depois a história da literatura latino-americana:

Até mesmo com maior grandiosidade, o romance é também o eixo da literatura latino-americana do século XX, o único indiscutível romance histórico-mundial e canônico-mundial do continente. E, ainda mais grandioso, mas não obstante verdadeiro, é parte de um fenômeno mundial que marca o fim de toda a modernidade com a chegada pós-colonialista do Terceiro Mundo e de sua literatura no palco global (daí a importância de Cuba e de Fidel Castro): o fim de um período, como se poderia dizer, que começou com Rabelais (dizendo adeus à Idade Média ao satirizar sua visão de mundo) e foi confirmado por Cervantes, e cujo fim foi anunciado por Ulisses e, pode-se asseverar, ratificado por Cem anos de solidão. Ninguém teria achado fácil se ajustar à ideia – ou mesmo à possibilidade – de tal grau de significado histórico (MARTIN, 2010, p. 411).

Em 1972, García Márquez publica *A incrível e triste história de Cândida Erêndira e sua avó desalmada*. Mais uma coletânea de contos que escrevera ao longo dos anos. Grande parte desses contos foram escritos no México - assim como o seu romance de maior sucesso, *Cem Anos de Solidão*. *Um senhor muito velho com umas asas enormes*, história em que a personagem principal é analisada nesta pesquisa, integra a coletânea de narrativas.

Seus anos no México parecem ter sido inspiradores e García Márquez soube aproveitar essa nova experiência, num momento em que o país vivia um dos seus instantes culturais mais enérgicos:

O decisivo processo de latino-americanização foi deixado para ser completado pelo México; boa notícia para ele, pois não poderia haver melhor professor. Foi no México, e nos anos 1920, que teve início a maioria dos processos de “busca de identidade” da América Latina no século XX. E foi nos anos 1940 que o país recebeu uma extraordinária injeção de refugiados espanhóis bastante educados, e agora estava na soleira de outro grande momento cultural (MARTIN, 2010, p. 342).

Em 1976, muda-se para com a família para a Espanha, no momento em que já era uma verdadeira celebridade. Nessa época, “seria impossível para García Márquez trabalhar como jornalista, porque a imprensa era censurada de modo implacável” (MARTIN, 2010, p.403) e todos queriam saber a opinião de García Márquez para tudo. Sua última obra de grande impacto foi o *Outono do Patriarca*, publicada em 1975, mas que, em 1967, ano de publicação de *Cem Anos de Solidão*, já estava quase finalizada. O motivo de quase dez anos

de espera foi que, devido ao ecoante sucesso de *Cem Anos de Solidão*, decidiu que precisaria reescrevê-lo por inteiro (MARTIN, 2010). Foi durante os seis anos vividos na Espanha com a família, que García Márquez trabalharia para a publicação de *O Outono do Patriarca*, em um país em choque político, tendo o Partido Comunista como principal eixo de resistência à ditadura de Franco.

Os anos passados no México e na Espanha são entendidos por muitos como uma espécie de autoexílio. Quando do lançamento de *O outono do patriarca*, García Márquez já havia passado por diversos países e presenciado momentos peculiares da história de cada nação, como as manifestações políticas violentas na Colômbia, a aclamada demanda cultural do México na década de 1960, a tensão causada pela Guerra Fria em países socialistas europeus, a ditadura de Franco na Espanha, além de um relativo curto período na Venezuela, em que presenciou uma revolução e o exílio de um ditador.

García Márquez teria idealizado a personagem central de *O outono do patriarca* ao entrevistar o mordomo que servira durante “cinquenta anos todos os presidentes da Venezuela”, incluindo o ditador Juan Vicente Gómez, “que governara o país de 1908 a 1935 e tinha uma reputação pavorosa” (MARTIN, 2010, p. 298). Também à época do lançamento deste, que ao lado de *Cem anos de solidão* é considerado outro marco criativo na bibliografia do autor, já havia publicado, além do seu maior sucesso, muitas já mencionadas, bem como reportagens jornalísticas – de cunho político, sobretudo – que o consagraram.

Na obra, García Márquez relata a história de um ditador obcecado pelo poder. Além de não dar nome ao personagem principal de sua narrativa, em momento algum o autor define tempo e espaço: uma anolia nítida aos regimes ditatoriais que se instauraram em quase todos os países da América Latina, durante todo o século passado. Não é de se estranhar que tal obra tenha sido iniciada após vir à tona a imagem do ditador Juan Vicente Gomes, na Venezuela, e terminado, muitos anos depois, em terras colonizadoras, na Espanha, sob domínio de Franco.

García Márquez seguiu com sua carreira de escritor consagrado, lançando obras comercialmente bem-sucedidas, como *Crônica de uma morte anunciada*, 1981; *Amor nos tempos de cólera*, 1985; sua autobiografia *Viver para contar*, em 2002; e o seu último romance, publicado em 2004, *Memórias de minhas putas tristes*.

Em 1995, fundou a *Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano* (FNPI), com sedes e oficinas nas cidades de Cartagena e Barranquilla. A fundação se comprometia em formar jovens jornalistas latinos, com o intuito de renovar o jornalismo latino-americano. (MARTIN, 2010). Ele declarou aposentadoria em 2009 e faleceu em 17 de abril de 2014, aos 87 anos, na Cidade do México.

2.2 DIAS GOMES: SUBVERSIVO

“Mal crônico, congênito e incurável”

Dias Gomes

Essa é a definição do autor sobre a paixão pelo teatro, expressa em sua autobiografia *Apenas Um Subversivo*. Ficará nítida, nas linhas que completam este capítulo, que a afirmação acima sobrepuja os limites do palco, podendo ser aplicada aos diversos meios nos quais os seus textos chegaram ao público. Visível, também, será a constatação de que, apesar dos diferentes meios e suportes utilizados, o seu texto sempre fora o mesmo, forjado com toques inovadores da linguagem fantástica ou carregado de crítica política, social e cultural.

O conservadorismo da época e o cenário político de coibição democrática e intelectual acompanharam – ou perseguiram – grande parte da sua vida artística. As características que marcaram as suas obras durante o período militar fizeram da apreciação dos seus textos, ou do seu próprio ofício de escrever, um ato pecaminoso aos olhos da censura.

Mudou-se para o Rio de Janeiro aos treze anos e, em 1937, aos quinze, escreveu a sua primeira peça, *A Comédia dos Moralistas*. O primeiro núcleo a ovacionar o autor foi a própria família que, durante as férias, ouviu a leitura do texto completo sentados à mesa (GOMES, 1998). Seu tio, Alfredo, um dos seus maiores incentivadores, imprimiu o texto em uma gráfica e, em seguida, “contratou um crítico para elogiá-lo devidamente nas páginas do *A Tarde*” (GOMES, 1998, p. 26). Porém, a imprensa e a crítica especializada, o segundo núcleo a tecer saudações ao estreante, viriam a apresentar as suas críticas otimistas de maneira genuína somente dois anos mais tarde, em 1939, após ganhar o primeiro lugar em um concurso vinculado ao Serviço Nacional de Teatro (SNT). O texto foi publicado em livro, único meio pelo qual chegou ao público: *A Comédia dos Moralistas* nunca viu a luz dos palcos.

A primeira peça a ser encenada, *Pé de Cabra*, protagonizada por Procópio Ferreira, estava prevista para estrear no dia 31 de julho de 1942, porém, foi vetada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)⁸, sendo a censura justificada por se tratar de um discurso marxista (GOMES, 1998). Entretanto, para que a sua obra pudesse chegar ao público, excluiu

⁸ Assinado por Getúlio Vargas, o decreto Lei número 1.949 dava ao Departamento de Imprensa e Propaganda autonomia à censura no cinema, televisão, teatro, literatura, música e imprensa. Foi o principal órgão de censura durante o Estado Novo.

cerca de dez páginas riscadas pela censura. Dias Gomes descobre, então, o quanto é “[...] importante uma expressão denominada liberdade de pensamento e todo o significado de lutar por ela.” (GOMES, 1998, p. 67), após a sua primeira censura artística, sentida por ele como uma “estocada”. Outros golpes após engajar-se na batalha a favor do pensamento libertário o acertariam, mas não o nocauteariam. Dias Gomes adere ao movimento literário em voga na América Latina, o Realismo Fantástico ou Mágico, como a sua principal arma no combate contra a repressão intelectual.

Com o sucesso de crítica de *Pé de Cabra*, Dias Gomes é convidado por Oduvaldo Vianna, fundador da recém criada Rádio Pan-Americana, a levar os seus textos aos ouvintes da emissora. Entre 1944 e 1964, período em que trabalhou no rádio, produziu cerca de 500 adaptações literárias para as empresas radiofônicas em que atuou. Na Pan-americana, Gomes e seus companheiros de rádio também foram perseguidos pela censura:

No fim do ano de 44 Oduvaldo e seu sócio, Júlio Cosi, resolveram desfazer-se da Pan-americana. Os novos donos pertencentes a um grupo que já controlava outras emissoras, receberam informações do DOPS de que a rádio era um ninho de comunistas, e que esses, descontentes com a venda da emissora, poderiam praticar atos de sabotagem. Requisitaram por isso dois agentes policiais para nos vigiar. Na verdade, havia só dois comunistas entre nós, Oduvaldo e Mário Lago. Ambos estavam deixando a emissora, do mesmo modo que eu (Oduvaldo, transferindo-se para as Emissoras Associadas, decidira levar-me com ele). Os dois policiais, instruídos para não nos perderem de vista, assistiam aos ensaios, misturavam-se aos artistas, paqueravam as radioatrizes. (GOMES, 1998, p. 96).

Após divulgar ao vivo a invasão dos “cães policiais”, em seu programa que estava no ar, Dias Gomes foi expulso do prédio pelos dois policiais.

A ditadura militar no Brasil durou 21 anos, de 1964 a 1985. A década de 1970 foi marcada por forte repressão, especialmente em decorrência da criação do Ato Institucional número 5, em 1968. O AI-5⁹, criado durante o governo Costa e Silva, é considerado um dos momentos mais sombrios da ditadura, uma vez que o ato permitiu a punição arbitral aos que eram classificados como inimigos do governo. A história mostra que praticamente toda a América Latina é tomada por um cenário de coibição democrática, especialmente a partir da metade do século passado. Membro do PCB (Partido Comunista Brasileiro), Dias Gomes foi constantemente perseguido pela censura. Suas obras são reconhecidas pelo teor político e de discurso libertário no período de opressão.

⁹ O Ato Institucional Nº 5, de 13 de dezembro de 1968, foi assinado pelo General Costa e Silva e vigorou até o ano de 1978. Uma das considerações da lei, acerca de “atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais”, justificam aplicações de “medidas de segurança”, como “liberdade vigiada”, “proibição de frequentar determinados lugares” e “domicílio determinado” (PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, Casa Civil. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm. Visto em 10 mai 2016).

Na década de 1940, Vargas legalizou diversos partidos, entre eles o PCB, que, a partir de então, obteve prodigioso crescimento e notoriedade. O partido começou a contar com o apoio de diversas personalidades brasileiras, como o arquiteto Oscar Niemeyer, o ator Mário Lago, o cantor e compositor Dorival Caymmi, e intelectuais como os escritores Jorge Amado, Monteiro Lobato, Nelson Pereira dos Santos, entre outros. Outro feito de Vargas, importante para o PCB, foi a anistia para os condenados por crimes políticos, em 1945 (CARONE, 1982). Dias Gomes filiou-se ao partido em 1945 (GOMES, 1998), e assim como para os outros intelectuais e os demais membros do partido, “o PCB havia se tornado a possibilidade de transformação do Brasil num país mais justo e democrático” (SACRAMENTO, 2012, p. 86).

Com o intuito de conter os movimentos sindicalistas que cresciam em ritmo acelerado e que contavam com o apoio do PCB, o presidente Dutra promulga a ilegalidade das greves em 1946 e, em 1947, revoga o registro do partido. A partir de então, o PCB atuaria na ilegalidade. A partir desse momento “desencadeia-se uma violenta perseguição aos comunistas” (SEGATTO, 1981, p.58).

As décadas de 60, 70 e 80 representaram o período de maior oferta criativa do autor, tanto no teatro como na televisão e, nesse mesmo período, o contexto político nacional possui momentos bastante reveladores no perfil textual de Dias Gomes. Esse movimento, do contexto ao texto, complementaria praticamente todas as obras do autor, tanto no teatro como na televisão. O PCB foi o grande antagonista dos governos ditatoriais, tornando-se o principal palanque esquerdista de vozes contestadoras. É importante, neste momento, que se entenda a posição do partido e a sua ideologia diante do cenário da época, para que se compreenda, sobretudo, o envolvimento de Dias Gomes com o Partido Comunista, o “[...] que possibilitou um intenso jogo entre presença e ausência de princípios comunistas”, nos discursos de suas obras, “ora sendo convocados, ora sendo recusados.” (SACRAMENTO, 2012, p. 37); ou seja, embora Gomes tenha se filiado ao partido, não tomava para si todas as doutrinas ideológicas às quais não estivesse de acordo.

O PCB foi um partido que representou as conveniências de diversas classes distintas. Os conflitos de interesses eram comuns diante da pluralidade de alianças que formavam a sua própria base política (PALAMARTCHUK, 2003). Dias Gomes, por exemplo, não seguia à risca a ideologia do partido. Na peça *A Revolução dos Beatos*¹⁰, o autor incita a luta armada e

¹⁰ Padre Cícero Romão Batista, doente, não pode ouvir as preces dos fiéis que vão à sua porta. Floro, que pretende eleger-se com o apoio do padre, ajuda Padre Cícero nos afezeres. Certo dia, um devoto, que não consegue ser atendido pelo padre faz a sua prece ao boi do Padre Cícero. Este, por sua vez, o atende. A partir de então, todos os romeiros louvam ao boi, o que dificulta para Floro sua vitória nas eleições, uma vez que o padre “perde” a sua “credibilidade”. A partir dessa ameaça política vinda à tona com a presença do santo boi, Dias

reconhece que a sugestão proposta no discurso da peça “batia de frente com a linha conciliadora do Partido Comunista” (GOMES, 1998, p. 185).

Esse sentimento de mudança e de luta pela igualdade e liberdade, diante do cenário político da época, foi uma constante em grande parte da classe artística e intelectual, especialmente a partir da década de 50, quando

artistas e intelectuais brasileiros estavam impregnados pelo intuito de fazer uma revolução socialista no país por meio da conscientização e da mobilização do povo diante do avanço do capitalismo. Suas produções, dessa forma, passaram a servir como um instrumento políticoideológico de defesa das causas das “massas populares”. Filiando-se ao PCB ou gravitando ao seu redor, eles se comprometeram a buscar uma sociedade mais justa e igualitária, liderada pelo povo. Imbuídas desse sentimento, as manifestações artísticas haviam tomado como palavra de ordem o investimento em sua capacidade de participação política no sentido de promover a transformação social. A arte tinha de intervir no seu tempo, tinha de propor mudanças. (SACRAMENTO, 2013, p. 154).

Em 1960, Dias Gomes escreve a peça *O Pagador de Promessas*, considerada a obra mais expressiva de sua dramaturgia. Em 1962, a peça é adaptada para o cinema, com direção e roteiro de Anselmo Duarte. Foi o primeiro filme nacional a receber uma indicação ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e, até os dias de hoje, o único filme brasileiro a vencer a Palma de Ouro, o principal prêmio concedido pelo Festival de Cannes. Em *O Pagador de Promessas*, Dias Gomes flerta, ainda que de maneira mais ponderada, com os temas sobre a liberdade de escolha e de pensamento, além de utilizar-se da linguagem fantástica, também de forma discreta.

Após o sucesso de *O Pagador de Promessas*, em 1962, Dias Gomes escreve *Odorico, o Bem-Amado*, texto publicado em um especial da revista *Cláudia* em 1963; somente em 1969 a peça foi encenada pela primeira vez. Em 1963, Gomes escreve *O Berço do Herói*¹¹, texto que, devido ao Golpe de 64, precisou manter escondido até a sua publicação, em 1965, antes mesmo da encenação da peça, que fora proibida horas antes da sua estreia. (GOMES 1998).

Gomes arquiteta o seu discurso acerca da manipulação das massas, da consciência política e do fanatismo religioso. Quando dos rumores de matar o boi em praça pública, a população sugere revidar em caso da ameaça concretizar-se. A peça, de três atos e quatorze quadros, venceu o Prêmio Governador do Estado de São Paulo, 1962, e o Prêmio da Associação Paulista de Críticos Teatrais, 1962. O texto de está presente no livro *Os falsos mitos*, publicado em 1990.

¹¹ A peça *O Berço do Herói* teve a sua primeira encenação nos Estados Unidos no dia 28 de novembro de 1976. A versão americana do texto foi apresentada no teatro The Playhouse, do Departamento de Teatro e Cinema da Pennsylvania State University (GOMES, 1990, p. 365).

A peça original estava marcada para estrear no dia 22 de julho de 1965, no Teatro Princesa Isabel do Rio de Janeiro. *O Berço do Herói* foi proibida pela censura duas horas antes da estreia e proibida ficou durante os 20 anos seguintes (GOMES, 1990).

Dez anos mais tarde, *O Berço do Herói* seria novamente censurada, sob outro título, *Roque Santeiro*, em uma outra mídia, a televisão. Ainda em 1965, terminaria outra peça que, assim como *O Berço do Herói*, fora reprovada pelos censores. Trata-se de *O Santo Inquérito*, peça escrita com o intuito de “denunciar a repressão generalizada, em particular no campo das ideias” (GOMES, 1998, 212). Dias Gomes vivera a década de 1960 sob marcação cerrada dos censores, o que lhe impedia de atuar como dramaturgo:

Tinha várias peças proibidas, e as que ainda não estavam sê-lo iam certamente. Não me seria permitido prosseguir com minhas experiências teatrais, pois minha dramaturgia vivia do questionamento da realidade brasileira, e essa realidade era banida dos palcos. Considerada subversiva em si mesma pelo regime militar. O “modelo” dramaturgicó que viria a ser imposto pela ditadura nos anos 70 me excluiria completamente. (GOMES, 1998, p. 256).

Diante das dificuldades, resolve aceitar o convite de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, para trabalhar no setor de teledramaturgia da emissora, uma vez que Janete Clair, sua esposa e uma das autoras mais populares da época, arcava com praticamente todas as despesas do casal, e não parecia justo recusar “apenas porque a telenovela, cercada de preconceitos, era considerada sublitteratura.” (GOMES, 1998, p. 256).

Outro fator decisivo para a entrada de Dias Gomes na televisão foi que a censura imposta na época impedia o avanço da construção de um teatro popular. Gomes (1998) ainda afirma que o teatro caminhava cada vez mais próximo à elite e não em direção à massa, configurando-se como um evento apreciado pela burguesia, o que não ia ao encontro dos princípios artísticos do autor. Com o alcance de público da televisão, Dias Gomes, de certa forma, conseguiu dar continuidade ao projeto iniciado no teatro, ao incitar a discussão e a reflexão de temas sociais, políticos e culturais, com os telespectadores de suas tramas.

O seu primeiro trabalho na televisão foi substituir Glória Magadan¹², a principal escritora de telenovelas da Rede Globo. Glória escrevia *A Ponte dos Suspiros*, 1969, quando Boni resolveu não renovar o seu contrato, pedindo a Gomes que desse continuidade ao projeto e evitasse, assim, maiores prejuízos (GOMES, 1998). No ano seguinte, 1970, deu início à sua

¹² Glória Madagan, cubana, chegou ao Brasil na década de 1960. Começou a carreira no país escrevendo telenovelas para a TV TUPI e, logo em seguida, foi contratada pela Rede Globo, onde suas novelas fizeram sucesso, até a chegada de Dias Gomes e sua vontade de romper os padrões estabelecidos pela autora, uma vez que os seus “melodramas, situados sempre em países exóticos e com temática piegas e ultrapassada, nada tinha a ver com a nossa realidade” (GOMES, 1998, p. 257).

primeira obra original, *Verão Vermelho* e, em seguida e sem descanso, iniciou *Assim na Terra Como no Céu*, 1971. As duas obras abordaram temas polêmicos na época, como o coronelismo, o divórcio e o celibato dos padres. Suas novelas foram marcantes no horário das 22h, um período da programação voltada a projetos experimentais e inovadores e considerada mais flexível quanto à censura (SACRAMENTO, 2013).

Em 1971 estreou com enorme sucesso *Bandeira 2*, telenovela em que Gomes emprestou da sua polêmica peça *A Invasão*, alguns temas igualmente polêmicos, mas agora a partir de uma perspectiva mais cômica (GOMES, 1998). A princípio, a ideia era trazer para a televisão *A Invasão*, que fora expressamente proibida por Borjalo, então diretor da Central Globo de Produção.

A história de Odorico Paraguaçu, o prefeito da cidade de Sucupira, que não consegue inaugurar o cemitério da cidade porque nenhum habitante morre, é particularmente importante, pois evidencia alguns aspectos da linguagem empregada por Dias Gomes que viriam nortear algumas de suas próximas obras e estabelecer novos parâmetros na teledramaturgia brasileira com a utilização do realismo grotesco e do realismo fantástico como recursos de expressão, que serão discutidos mais à frente.

*O Bem-Amado*¹³, de 1973, novela seguinte à *Bandeira 2*, foi uma adaptação da peça *Odorico, o Bem-Amado – Os mistérios do amor e da morte*, de 1962. A peça, que estreou somente em 1970, não obteve resenhas positivas da crítica, ao contrário da novela, considerada até os dias de hoje uma das obras mais importantes da teledramaturgia no Brasil. Em relação ao texto dramaturgic, Dias Gomes alterou algumas passagens, ao adicionar “novos temas, diálogos e personagens [...]” e, assim, “[...] estabeleceu novos nexos criativos e críticos em relação à realidade brasileira, dentro do regime de limites e possibilidades próprios à TV Globo da época” (SACRAMENTO, 2013, p. 302).

Das transformações visuais e narrativas percebidas em *O Bem-Amado*, podem-se destacar duas. Primeiro, Dias Gomes troca o ambiente real urbano comumente utilizado em suas tramas, até então, por uma pequena cidade interiorana e fictícia: Sucupira (SACRAMENTO, 2013). Sucupira foi a primeira importante cidade fictícia da teledramaturgia brasileira e, a partir dela, a cidade como espaço, como palco de rivalidades e conflitos, tornou-se uma marca expressiva de Dias Gomes e de outros autores que viriam

¹³ A partir versão original para o teatro, escrita em 1962, e encenada em diversos estados brasileiros por diferentes montagens, *O Bem-Amado* teve três adaptações para a TV. Além da telenovela de 1973, foi ao ar na década de 1980 em formato de série. Em 2010, o texto estreou nas telas de cinema e, no ano seguinte, a mesma versão para o cinema foi ao ar em formato de seriado pela Rede Globo de Televisão.

buscar referências em seus textos. A cidade torna-se palco de lutas pelo poder, trazendo conflitos de interesses particulares ao campo coletivo, à sociedade sucupirense.

No que diz respeito às linguagens estéticas e narrativas, em *O Bem-Amado* já é possível observar aproximações mais estreitas com o autor colombiano. A própria cidade, Sucupira, ecoa fragmentos de Macondo, do romance *Cem Anos de Solidão*: ambas são espaços extraordinários, onde pontos de vista míticos se desenrolam e expressam a vontade desses autores em criar coisas novas e diferentes percepções de mundo. Os diálogos entre os autores parecem possíveis em diversas obras.

O segundo ponto evidente é o início da utilização do realismo mágico e do grotesco na construção de metáforas sociais e políticas em seus textos para a televisão. Da narrativa absurda, que se edifica na trama de um político coronelista e inescrupuloso, que vê no retorno do temido cangaceiro Zeca Diabo à cidade a chance de inaugurar o cemitério com os possíveis homicídios cometidos pelo assassino, à composição da personagem de Zelão das Asas, que constroi um par de asas e alça voo em praça pública como pagamento de uma promessa, *O Bem-Amado* valeu-se dos códigos fantásticos e grotescos em nítido contraste com o realismo naturalista vigente nos textos teledramtúrgicos dos anos 1970, para reproduzir, por meio de metáforas e simbolismos, cenas e contextos do Brasil daqueles tempos.

Nesse sentido, Sucupira era uma representação social, política e cultural do Brasil, onde os costumes reproduzidos em tons cômicos criticavam o oportunismo e a corrupção; Odorico, uma análise ao coronelismo e aos abusos de poder, e Zelão das Asas, uma crítica ao regime e ao aprisionamento intelectual: uma alegoria a favor dos movimentos libertários. O realismo fantástico, a partir de *O Bem-Amado*, tornar-se-ia umas das características mais expressivas de Dias Gomes, que possibilitava a criação de textos com discursos que incitavam a reflexão e o diálogo, sem perder aspectos do realismo tradicional. Assim,

O realismo estrutura *O Bem-Amado*, não pela sua matriz naturalista de representação da realidade cotidiana, mas pelas referências a fatos reais, possíveis de serem identificados pelo público, a partir de uma hibridização de uma variedade de formas e estilos narrativos: o drama romântico (nos romances e intrigas amorosas), a comédia de costumes (nas relações de Odorico com as Irmãs Cajazeiras), o míticofantástico (na fé de Zelão e no seu voo), a sátira (na representação alegórica de Sucupira como o Brasil), a farsa (na atitude política de Odorico) e a tragicomédia (na trajetória de Odorico que inaugura o cemitério que planejava). Assim, consolidava-se, na televisão, a polifonia estilística da obra de Dias Gomes. (SACRAMENTO, 2013, p. 312).

Em 1974 foi ao ar *O Espigão*, novela que debateu questões ambientais e as oposições entre a tradição e a modernidade, como forma de criticar a tecnologia e o consumismo que estabelecia novos padrões sociais na década de 1970. A próxima novela de Dias Gomes, *Roque Santeiro*, estava prevista para estreiar em 1975, mas foi proibida pela censura devido ao conteúdo considerado inadequado e subversivo aos padrões da época. Conforme aponta Sacramento (2013), ao analisar várias publicações e documentos em seu estudo, houve, após a verificação dos vinte primeiros capítulos pelos censores, a decisão de aprovar a telenovela somente sob restrições severas da Censura Federal aos principais temas da novela. Porém, Dias Gomes (1998) afirma em sua autobiografia que a proibição deveu-se ao grampeamento de seu telefone, o que deu acesso aos censores a confissão de que a novela era, na verdade, uma adaptação de *O Berço do Herói*, peça controversa do autor e que fora proibida anteriormente.

A história gira em torno de Roque Santeiro¹⁴, coroinha e artesão de santos de barro, que teria sido o responsável por salvar a cidade de Asa Branca do temido bandido Navalhada. Após o confronto com o bandido, Roque foge e é tido como morto, mas retorna à cidade depois de alguns anos, onde é recebido como um santo. Tudo não passou de uma farsa, mas os envolvidos na mentira defendem os seus próprios interesses, impedindo a verdade de vir à tona e abalar a fé de toda a população de Asa Branca. O principal interessado em sustentar a mentira é o poderoso fazendeiro Sinhozinho Malta, representante da burguesia da cidade e interesse romântico da Viúva Porcina.

Mais uma vez a cidade interiorana e fictícia surge como palco de representações. Os temas abordados no texto de *Roque Santeiro* foram especialmente construídos sob o prisma da fé, da religião e das credices populares. Outros temas corriqueiros nos textos de Gomes também presentes em *Roque Santeiro* foram as questões da ética e da moral, além da sua já conhecida crítica ao coronelismo. Em 1985, quando foi ao ar, após dez anos da censura da primeira versão, ao contrário das suas outras produções na Rede Globo, a novela foi exibida na faixa das 20h e tornou-se um grande sucesso da emissora, sendo exportada para países como Estados Unidos, México, Argentina, Chile, Portugal, entre outros, sendo considerada mais uma obra de sua autoria a destacar-se como uma das mais importantes da história da televisão brasileira.

¹⁴ Nos 30 primeiros capítulos da versão proibida pela Censura Federal, *Roque Santeiro* foi interpretado por Francisco Cuoco. Na versão que de fato foi ao ar, em 1985, a personagem foi interpretada por José Wilker.

Neste momento, Dias Gomes surge como uma das principais vozes contra o regime militar na televisão brasileira. Mesmo se utilizando de subterfúgios como a metáfora e o realismo fantástico para burlar a censura, suas narrativas seriadas não foram poupadas pelos censores, sendo constantemente picotadas, assim como no teatro (GOMES, 2012). Após a proibição de *Roque Santeiro*, Dias Gomes estreia em 1976 *Saramandaia*¹⁵, mais uma obra de grande sucesso que acompanhada de perto pela censura, tendo recebido diversas notificações e alterações no texto e em cenas para que pudesse ir ao ar.

A cidade imaginária, mais um vez, é o cenário típico do desenrolar dos dramas. Em *Saramandaia*, ela assume um tom maior no que se refere às cidades fictícias como manifestações metafóricas da vida urbana: Bole-Bole, a cidade, configura-se como o pivô narrativo da trama, em que todas as personagens estão diretamente relacionadas com o conflito político estabelecido naquele determinado espaço. A cidade está dividida entre os “tradicionalistas”, ou bolebolenses, que são a favor da permanência do nome Bole-Bole para designar o lugar. Por outro lado, os “mudancistas”, ou saramandistas, iniciam um movimento para a troca do nome da cidade para Saramandaia, pois o atual nome seria uma referência às escapulidas sexuais de Dom Pedro I. O líder dos saramandistas é João Gibão¹⁶, que possui dons premonitórios, e depois de uma revelação em sonho, argumenta que o nome da cidade deve ser Saramandaia.

Saramandaia foi um momento especial na história da teledramaturgia brasileira, uma vez que, como lembra o autor, a novela tinha “o duplo propósito de driblar a censura e experimentar uma linguagem nova na tevê [...]” (GOMES, 1998, p. 286). Várias personagens e passagens de características absurdas estão presentes na trama, como o professor Aristóbulo, que sofre de insônia crônica e não dorme há mais de dez anos e, todas as noites de quinta, transforma-se em lobisomem. O Coronel Zico Rosado, principal figura “tradicionalista” – e mais uma crítica ao coronelismo e ao autoritarismo – expele formigas pelo nariz todas as vezes que fica muito nervoso. Seu Cazuzu, assim como Zico Rosado, também não pode ficar muito inquieto ou emocionado, mas, no seu caso, quando muito exasperado, o coração sai pela boca. É preciso engoli-lo rapidamente.

A linguagem fantástica e o grotesco se unem no discurso de *Saramandaia* contra opressões típicas de governos anti-libertários.

¹⁵ *Saramandaia*, de 1976, foi dirigida por Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota, com 160 capítulos ao ar. Em 2013, *Saramandaia* ganhou uma nova versão, que manteve fiel as tramas e personagens principais da versão original. Com 57 capítulos, a adaptação de Ricardo Linhares foi dirigida por Denise Saraceni e Fabrício Mambert.

¹⁶ Na primeira versão, de 1976, João Gibão foi interpretado por Juca de Oliveira. Na segunda versão, em 2013, a personagem foi interpretada por Sérgio Guizé.

Depois do sucesso de *Saramandaia*, Dias Gomes foi convidado a lecionar durante algumas semanas na *Penn State University*, estado da Pensilvânia, Estados Unidos e, em 1978, escreveu *Sinal de Alerta*. Com a morte da sua esposa, Janete Clair, em 1983, assume o comando da última novela da autora, *Eu Prometo* e, em 1985, começou a coordenar a Casa de Criação Janete Clair, porém, a missão de renovar a teledramaturgia da emissora durou apenas três anos. No mesmo ano de criação da casa Janete Clair, com a abertura política que se instaurava no Brasil, Dias Gomes levou para as telas da televisão um de seus maiores sucessos, *Roque Santeiro*, obra que fora censurada dez anos antes.

Nascido em Salvador, Bahia, em 19 de outubro de 1922, Alfredo Dias Gomes morreu em 18 de maio de 1999, em um acidente de carro em São Paulo. Dentre outras dezenas de obras na televisão, teatro e romances, até a sua morte, Dias Gomes produziu alguns sucessos de público e crítica, como as minisséries *O Pagador de Promessas* (1988), *As Noivas de Copacabana* (1992), *Decadência* (1995), *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1998) e as novelas *Irmãos Coragem* (Remake de 1995) e *O Fim do Mundo* (1996), a última obra em que o autor faz uso do realismo fantástico como recurso estético e de expressão.

3 APONTAMENTOS TEÓRICOS: DA ESTÉTICA E DA LINGUAGEM

3.1 REALISMO FANTÁSTICO: PARA DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Como foi possível observar, ambos autores estavam cercados por um contexto de política repressora. Neste mesmo cenário surge o Realismo Fantástico, que possui como uma de suas principais características possibilitar a abordagem de temas proibidos (TODOROV, 2010). Essa linguagem subversora funcionará como ferramenta fundamental para os autores da América Latina.

A linguagem fantástica teve as suas origens na Europa, especialmente, onde era comumente chamado pelos críticos literários de Realismo Mágico ou Maravilhoso, que laborava em sua narrativa temas com o intuito de causar medo. Assim, a “moderna narrativa fantástica remonta, em última instância, ao romance gótico (*gothic novel*) que surgiu no século XVIII”. (VOLOBUEF, 2000, p. 109).

Como lembra Guirado (2001, p. 32)

O conflito entre a realidade e a ficção, entre o maravilhoso natural e o maravilhoso literário, inicia-se na Idade Média numa relação de normal contiguidade. Ou, mais ainda, numa relação de implicação que confunde os dois planos de modo inextricável: assim, se o maravilhoso tem parte do cotidiano, este, por sua vez, contamina qualquer possível experiência do fantástico, regularizando o extraordinário.

Com o passar dos anos, essa linguagem desenvolveu-se de tal maneira que passou a tratar de temas mais nobres, como o homem e a ciência. O Realismo Fantástico surge no século XX transformado em relação aos tempos primórdios, ao efetuar, agora, “[...] uma reavaliação dos pressupostos da realidade, questionando sua natureza precípua e colocando em dúvida nossa capacidade de efetivamente captá-la através da percepção dos sentidos” em textos capazes de “[...] cobrir um grande leque de reações: incômodo, surpresa, dúvida, estranhamento, mas também encantamento e riso”. (VOLOBUEF, 2000, p. 110).

A estética do Realismo Fantástico contribuiu para compensar a crise criativa pela qual passava o romance ocidental, ao sair do realismo europeu com uma nova maneira de representar a realidade (SCHOLLHAMMER, 2007). É neste cenário literário que surgiu o Realismo Fantástico latino-americano.

A constatação de um rigoroso e complexo fenômeno de renovação ficcional, brotado entre os anos 1940 e 1955, gerou o afã de catalogar suas tendências e ancaixá-las sob uma denominação que significasse a crise do realismo que a nova orientação

narrativa patenteava. Assim, realismo mágico veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) de novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade. (CHIAMPI, 2012, p. 19).

O Realismo Fantástico colocou a literatura latino-americana em evidência em todo o mundo no século XX. Descreveu, interpretou e resignificou a América Latina pelas lentes de um movimento literário que se forjava a partir da metáfora, dos acontecimentos absurdos, estranhos, e dos diálogos sociais e políticos. Surgiu em um dos momentos mais conturbados do continente, quando uma onda de políticas repressoras assolou quase que praticamente todos os países integrantes do bloco.

A literatura fantástica abordou e impulsionou o discurso ideológico acerca da América. Estabeleceu-se uma relação dessa corrente literária com a busca de uma identidade própria da América Latina, especialmente na América espanhola.

A indagação sobre o que é a América tem sido, sistematicamente, a força propulsora e profundamente vitalista do pensamento hispano-americano. Para esse núcleo ontológico irreduzível das teses americanistas converge todo o interesse pela difusão e penetração das ideologias na América Hispânica, posto que a sua História das Idéias assinala um movimento contínuo de produção e modificação das interpretações sobre a realidade continental. Não encontraremos na reflexão norte-americana, nem na brasileira, a mesma veemência, e até obsessão, com que os hispano-americanos têm sentido a necessidade de definir a sua cultura no contexto ocidental, de identificar-se diante das diversas formas de colonização, de criar um sentido e um método de conhecimento para sua realidade histórica. A atração para interpretar o “ser americano” tem produzido um discurso incessante e coeso, que, se bem engendrou o fenômeno da “angústia mestiça”, pôde também constituir o mais denso capítulo do ensaio e da literatura hispano-americana (CHIAMPI, 2012, p. 96).

A abordagem desses temas contextuais dentro da narrativa, que é costurada por eventos insólitos, é o que Chiampi chama de “*representatividade*”, uma das características essenciais da forma discursiva do Realismo Maravilhoso, que nada mais é do que “a capacidade do romance de expressar um espaço cultural, uma sociedade, uma problemática histórica, com uma perspectiva não documental, mas integradora das várias faces do real” (CHIAMPI, 2012, p. 135).

Para além dessas peculiaridades estéticas e contextuais, o Realismo Fantástico possui como principal particularidade o pacto com a realidade. Trouxe para a sua linguagem a noção de construção de identidade, ao considerar todo o aspecto multicultural presente na América Latina. Com efeito, os textos de García Márquez exploram o fantástico, com o intuito de

representar o contexto real. O mesmo cabe a Dias Gomes, com suas narrativas repletas de metáforas e simbolismos no teatro e na teledramaturgia brasileira.

Segundo Guirado (2001), a literatura fantástica acompanhava os viajantes das caravanas à procura de novas terras. Ainda segundo a autora, esses aventureiros passavam o tempo nas longas viagens com obras como *El caballero de Febo*, *Primaleón*, *Orlando Furioso*, entre outros.

Entretanto, as cartas do descobrimento, assinadas por Cristóvão Colombo, podem ser consideradas as primeiras criações literárias com o uso de elementos do fantástico:

Os elementos maravilhosos do discurso que informam esse texto [...] não são, entretanto, novos, não foram cunhados em função de nomear o objeto desconhecido; são, sim, tomados de discursos pré-existentes, tanto o medieval quanto o renascentista, nos quais abundam referências ao elemento maravilhoso, herdado por sua vez de uma Antiguidade povoada por mitos fantásticos. Mas foram estes, ali mesmo no cadinho alimentado pelo momento único das descobertas, aplicados a um referente diverso. Daí pode-se dizer que o maravilhoso americano primeiro é, antes de tudo, um discurso que se prestou a preencher as lacunas provocadas pela perplexidade dos navegantes, que não raro, queixavam-se da falta de recursos linguísticos para descrever a realidade. O Diário do Almirante é o primeiro discurso mestiço (embora sem a percepção do sujeito emissor), se considerarmos o seu anacronismo dos usos linguísticos e, sobretudo, a mescla cultural e de mentalidades que pressupõe. (RODRIGUES, 1993, p. 50)

Em termos de estilo, o Realismo Fantástico é uma literatura com bastante influência da literatura de cordel e explora com determinada propriedade as especificidades da tradição oral. O conceito de literatura fantástica é amplo, ambíguo e complexo. Além do fantástico, outros conceitos são definidores na construção do texto mágico. Todorov fala em estranho, estranho puro, fantástico-estranho, fantástico-maravilhoso e maravilhoso puro. Para ele, o conceito de Realismo Fantástico designa os acontecimentos insólitos que ocorrem em meio aos personagens e cenários reais, facilmente identificados e reconhecidos em nosso mundo “real”. O espaço e o cotidiano são reproduzidos de maneira realista, porém, são, vez ou outra, afetados por ocorrências inusitadas.

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. **Num mundo que é exatamente o nosso**, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que **não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar**. Aquele que o percebe deve optar por uma das **duas soluções possíveis**; ou se trata de **uma ilusão** dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo **continuam a ser o que são**; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é **parte integrante da realidade**, mas nesse caso esta realidade é regida por **leis desconhecidas** para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como nos outros seres vivos: com a ressalva de que raramente encontramos (TODOROV, 2012, p. 30-31. Grifos meus).

Dessa forma, quando o leitor se encontra diante de um acontecimento fantástico, essa hesitação que ocorre ao averiguar o que de fato é real e que, portanto, pertence ao mundo das leis naturais, e o que de fato é fruto de uma ação inexplicável, é o que caracteriza o fantástico. A partir dessa perspectiva, o fantástico “é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” e, sendo assim, o “conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e de imaginário”. (TODOROV, 2012, p. 31).

Se o fantástico é o fenômeno que pode ser explicado a partir de causas naturais ou sobrenaturais, mesmo que tais explicações ainda deixem no ar algumas dubiedades, o próprio esforço de distingui-las causa a hesitação. A questão imediata é: fala-se em hesitação, mas a causada no leitor ou na personagem que compõe a narrativa e que se move diante do acontecimento inabitual?

Em *Um senhor muito velho com umas asas enormes*, a população do vilarejo é acometida a uma hesitação constante: o homem velho decaído é um anjo, ou não? Essa oposição é encenada pela figura da senhora sábia, que diz se tratar de um anjo que veio curar a criança doente, mas que devido ao seu condicionamento, não conseguira alçar voo. Já o padre, acredita tratar-se de um demônio, de um impostor. Ele é velho, sujo, maltrapilho e não entende o latim, língua considerada de Deus, segundo o padre.

Por meio desse conflito, a hesitação chega ao leitor, que ao término do conto, continua sem saber se, de fato, tratava-se de um anjo. Não há explicações concretas quanto a origem do homem alado. Dessa forma, o conto pertence à esfera do fantástico, tão somente pelo jogo de hesitações presentes nessas oposições narrativas.

Para Todorov a “*hesitação do leitor* é pois a primeira condição do fantástico”, (2012, p. 37), entretanto, a hesitação na personagem também é uma característica dessa linguagem. Em ambos os casos são reações causadas impreterivelmente pelo texto fantástico. Outro aspecto relevante concerne à questão da interpretação do texto, uma vez que o “fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens” (TODOROV, 2012, p. 37). É importante para a eficiência da proposta da narrativa fantástica, que o leitor não permaneça apenas no campo da apreciação e da experiencialização dos fatos absurdos, é preciso interpretar, pois o fantástico implica “[...] também numa maneira de ler” (TODOROV, 2012, p. 38).

Retomando: o fantástico existe enquanto durar o tempo de uma hesitação, seja no leitor ou na personagem (TODOROV, 2012). Passada a hesitação – prontamente, também o fantástico –, leitor e a personagem precisam se posicionar diante daquele momento insólito: o

acontecimento inusitado foi real ou não? Essa tomada de decisão pertence à esfera do estranho e do maravilhoso, em que os conceitos de um e outro são definidos a partir da resposta, da escolha, da explicação que é dada e tomada diante do evento fantástico. É explicado pelas leis naturais ou se decorre de manifestações sobrenaturais?

Há, ainda, as definições para as manifestações estranhas e maravilhosas. Se é explicado pelas leis naturais, é estranho; é maravilhoso se os fatos pertencerem ao campo de leis desconhecidas deste mundo. Nas palavras de Todorov (2012, p. 51), o fantástico-estranho são acontecimentos “que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebe uma explicação racional”. No caso do maravilhoso, os “elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito” (TODOROV, 2012, p. 60). No entendimento da personagem e do leitor, fica implícito de que naquele mundo, naquela realidade, a justificativa para o evento sobrenatural não pertence às leis daquele lugar, mas no contexto do maravilhoso, propõe-se “[...] ao leitor acreditar sem acreditar verdadeiramente” (TODOROV, 2012, p. 92).

No caso do estranho, a “narrativa está repleta de elementos insólitos, que acabam explicados racionalmente no seu decorrer ou término por uma personagem qualquer”, sendo assim, a hesitação “é desfeita tão logo o narrador ou uma personagem apareça, explicando os fatos ali relatados” (GAMA, 2011, p. 9). O estranho está unido ao passado. Se houve explicações racionais, o entendimento dos causadores possíveis de determinado evento já foram entendidos no passado.

Em *Saramandaia*, ocorrem manifestos do estranho. Dona Redonda é uma personagem – tradicionalista – que explode de tanto comer, em uma cena antológica. Partes do seu corpo são espalhadas pela cidade. Após a sua morte, uma mulher idêntica à falecida surge na cidade. Os moradores ficam espantados: teria Dona Redonda retornado ao mundo dos vivos? Entretanto, trata-se de Dona Bitela, irmã de Dona Redonda. Esse fato é elucidado pela própria nova personagem, dando uma explicação racional ao evento da suposta duplicidade dos corpos: Dona Bitela é irmã gêmea de Dona Redonda.

Num sentido oposto, encontra-se o maravilhoso, que está para o futuro e, portanto, remete a algo que está por vir. Se a explicação para determinado evento não é encontrado dentro dos limites naturais, se deve ao fato do desconhecimento, podendo agora ser observado e estudado para, quem sabe, num futuro ser explicado. Mas o fato é que, na narrativa maravilhosa “os elementos sobrenaturais, simplesmente, são aceitos pelo leitor como se estes fizessem parte do mundo natural que ele conhece; a partir de então, aceitam-se novas leis da natureza” (GAMA, 2011, p. 9-10).

A já citada cena antológica em que Dona Redonda explode em praça pública, causando um estrondo na cidade, é um exemplo imediato do maravilhoso em *Saramandaia*. A explicação para o fato é dada ao leitor antes mesmo da consumação: Dona Redonda era constantemente alertada por João Gibão de que iria explodir caso não parasse de comer compulsivamente.

Tanto no estranho (passado), quanto no maravilhoso (futuro), é o que, precisamente, ocorre no mundo real. Diante de um evento inédito, busca-se em eventos ocorridos semelhantes, próximos, explicações que são moldadas a partir das leis naturais. Na ausência de eventos paralelos, investiga-se para, num futuro, obter uma resposta. Uma analogia apenas para efeito de elucidação da teoria, visto que na linguagem fantástica, não sendo possível uma explicação humana, o evento passa a ser considerado sobrenatural.

Resta, portanto, o presente, que cabe ao fantástico, já que o fantástico limita-se apenas ao momento da hesitação. Para Chiampi (2012, p. 56), o “fantástico contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu “possível” é improvável), em desenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor, nada além da incerteza”. A hesitação é motivada, inclusive, pela própria “incerteza”, que foi mencionada acima por Chiampi.

A hesitação causada nos moradores de *Saramandaia* diante do voo alçado de João Gibão no capítulo final é um exemplo do fantástico. Ao leitor não são dadas muitas explicações: a hesitação perdura nas personagens secundárias que observam o voo libertário. O mesmo se aplica ao voo alçado pelo senhor velho com asas. Não há explicações racionais ou irracionais para a lógica de seus voos. O que há são justificativas simbólicas: ambas personagens são acometidas de julgamentos constantes por outras personagens secundárias, devido aos seus aspectos corporais fora dos padrões; assim, o voo configura-se em fuga, em liberdade em relação às vozes opressoras.

Essas características do fantástico fazem bastante sentido diante das perspectivas que são lançadas nos textos dos criadores de João Gibão e do senhor muito velho com asas, Dias Gomes e García Márquez, respectivamente. Se são autores que se posicionaram ideologicamente a partir de suas obras, naturalmente, foram marcados por um passado, que no momento da criação buscam a conscientização de um futuro mais lúcido.

Em *Um senhor muito velho com umas asas enormes*, por exemplo, García Márquez faz referências à colonização e à exploração da coroa espanhola no continente. Teve a inspiração para a personagem principal do conto após avistar em uma ilha do México, um índio com suas vestimentas típicas (MARTIN, 2010). Trouxe para o conto, então, a visão dos

imigrantes quanto aos nativos, quando chegaram no continente. Assim como o senhor muito velho, os índios eram considerados feios, estranhos e tornaram-se prisioneiros, no caso dos indígenas, em suas próprias terras.

A questão do não entendimento da língua falada pelo velho caído, remete às dificuldades enfrentadas pelos colonizadores e nativos no ato da comunicação oral. Sobretudo, a chegada dos colonizadores e a posição de domínio perante os povos indígenas, trouxe à tona conflitos nos níveis de identidade e de liberdade (LIMBERTI, 2012).

Assim como trouxe a questão da imposição religiosa, a igreja como mantenedora da verdade absoluta. Em determinada passagem do conto, o padre é chamado para averiguar o ser com asas, caído no quintal de uma casa de família. A visão religiosa do padre, coloca em dúvida a origem do homem velho com asas.

A partir desses embates, quis o autor incitar a reflexão, no desejo de um futuro mais ameno para com as diferenças. Outra questão importante, apontada por Chiampi, diz respeito às relações semânticas na linguagem maravilhosa. Questões que trazem à tona as noções de discurso e vozes enunciativas, que serão melhor mencionadas no capítulo sobre dialogismo. A autora (CHIAMPI, 2010, p. 90), examina e considera as relações semânticas no realismo maravilhoso e o “diálogo mantido entre o signo e o referente extralinguístico”, para dimensionar as relações do “texto para o contexto”.

Torna-se possível, a partir de agora, elucidar os aspectos das imagens dos homens alados aqui tratadas, reunindo todas as dimensões da imaginação. Assim, observar-se-à essas imagens fantásticas à luz das reproduções imagéticas endógenas e exógenas. Os banhos da linguagem fantástica são caracterizados, também, por abarcar os dialogismos possíveis entre os contextos sociais, culturais e políticos, de Dias Gomes e de Gabriel García Márquez.

3.2 DO GROTESCO: RECURSO DE EXPRESSÃO

Com o propósito de contribuir para a compreensão da linguagem social, em uma abordagem pertinente da importância da cultura caricata popular e das representações colaterais que se manifestam significativamente nas obras de Rabelais¹⁷ – Mikhail Bakhtin propôs um denso estudo de caráter distintamente social do riso, por meio do grotesco (VEDOVE e GUIRADO, 2015). Motivado pela insuficiência dos esboços quanto ao riso, em sua intensidade e relevância, Bakhtin debruça-se sobre o prisma do caráter social, já que as

¹⁷ François Rabelais (1494-1553) foi um escritor francês renascentista que serviu de base para Bakhtin no estudo “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais”.

poucas investigações “[...] se formaram sob o domínio da cultura e da estética burguesas dos tempos modernos”. (BAKHTIN, 1987, p. 3).

Enquanto outros estudos infiltram-se nas camadas do riso por meio da socialização burguesa, Bakhtin encontra nas festas populares das praças públicas dos tempos medievais um estudo pertinente da carnavalização do festejo, uma vez que, detrás das máscaras estão pessoas das mais diversas crenças, das mais variadas raças e de tão distintas classes sociais.

Os festejos em praça pública ocuparam uma camada importante do convívio social no medievo, sejam eles comemorações pagãs ou religiosas. As religiosas, como as chamadas “festas do templo”, eram “habitualmente acompanhadas de feiras com o seu rico cortejo de festejos públicos (durante os quais se exibiam gigantes, anões, monstros, e animais “sábios”)” (BAKHTIN, 1987, p. 4). Tudo isso envolto em um clima carnavalesco, celebrativo e de espírito libertário:

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais eles viviam em ocasiões determinadas. (BAKHTIN, 1987, p. 4-5)

Em todas as civilizações, [e] desde os tempos mais remotos, os encontros sociais, os festejos e as comemorações estão presentes. Mas é a partir da doutrinação católica que a carnavalização surge com datas específicas, quando a igreja impõe um período de jejum conhecido como *Quaresma* e, assim, “[...] as camadas populares se esbaldavam do jeito que podiam, comendo toda espécie de excessos para compensar os dias de carência que estavam para acontecer” (FERREIRA, 2004, p. 68).

Para Bakhtin (1987), a carnavalização está ligada com os movimentos do baixo corporal, do riso, das injúrias, das imprecações, do grotesco, ou seja, aos elementos do cômico popular. Neste momento predecessor ao recesso do gozo, o carnaval, as pessoas libertam-se do aprisionamento moral e de maneira descontrolada e suja, realizam em praça pública suas fantasias mais obscuras e desprendem-se das normas sociais. Não há limites e nem regras para tal festejo social.

Entretanto, qual a função do realismo grotesco empregado nas obras *Um senhor muito velho com asas e Saramandaia*?

Segundo Bakhtin (1987, p. 27), a construção das formas grotescas foram iniciadas em tempos remotos, pois são encontrados “na mitologia e na arte arcaica de todos os povos,

inclusive na arte pré-clássica dos gregos e romanos”, representações disfórmicas do corpo. Como é sabido, o período arcaico compreende os séculos VIII e V a.C. e, desde então, o grotesco e suas variações perduram até os dias de hoje nas artes visuais.

Sempre associada ao disforme (conexões imperfeitas) e ao onírico (conexões irreais), a palavra “grotesco” apresenta-se a transformações metafóricas, que vão ampliando o seu sentido ao longo dos séculos. De um substantivo com uso restrito à avaliação estética de obras-de-arte, torna-se adjetivo a serviço do gosto generalizado, capaz de qualificar – a partir da tensão entre o centro e a margem ou a partir de um equilíbrio precário das formas – figuras de vida social como discursos, roupas e comportamentos. (SODRÉ, 2002, p. 30)

O conceito bakhtiniano de linguagem não é inflexível, já que a configuração informativa e filosófica da linguagem, para o autor, está exposta nas condições e nas manifestações culturais de determinado tempo e de determinados espaços. Em *Um senhor muito velho com umas asas enormes* e em *Saramandaia*, o grotesco mais evidente revela-se por meio das personagens centrais: os corpos do senhor velho com asas e João Gibão.

Segundo Vedove e Guirado (2015), o corpo grotesco desses homens alados estimulam preconceitos e verbalizações de linguagem que, segundo Bakhtin, “[...] caracteriza-se pelo uso frequente de grosserias, ou seja, de expressões e palavras injuriosas [...]” (1987, p. 15). Entretanto, esses mesmos “juramentos, grosserias e expressões injuriosas de toda a espécie são também uma fonte muito importante da concepção grotesca do corpo” (BAKHTIN, 1987, p. 308). Tanto João Gibão quanto o senhor muito velho sofrem julgamentos e sobre eles recaem o discurso da exclusão. Tornam-se presos, impossibilitados de serem o que de fato são.

É certo que o corpo, com os seus limites ultrapassados, exagerados, hiperbólicos, flerta diretamente com o fantástico. Nem tudo o que é fantástico é grotesco, mas o inverso pode ser facilmente aplicado. O corpo grotesco, por sua própria natureza insólita, é simbólico, ultrapassa e subverte as normas ideais. Está ali para causar estranheza, para confrontar e, sobretudo, para excitar uma nova percepção de mundo. Oferece, dessa forma, o elemento mais básico e substancial para os veios fantásticos: a hesitação daqueles que diante de um corpo grotesco testemunham todo o seu poder de transformação.

O grotesco, portanto,

[...] ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é

relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo. (BAKHTIN, 1987, p. 30)

Ainda,

Na base das imagens grotescas, encontra-se uma concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas. (BAKHTIN, 1987, p. 275)

Nesse sentido, supõe-se compreender o fascínio de Gabriel García Márquez e de Dias Gomes pelo fantástico e pelo grotesco. Esses são aspectos particulares de suas obras, que dentro do contexto político e cultural da época, serviram de ferramentas para superarem as imposições das normas naquele período nebuloso.

A anormalidade das formas que constituem os corpos dos protagonistas das obras investigadas de ambos autores é uma configuração característica do grotesco e das manifestações fantásticas. O grotesco-fantástico que esses autores empregam se transvertem em recursos de expressão que edificam as dualidades metafóricas entre o onírico e o real presente nas respectivas narrativas.

Em *Um senhor muito velho com asas enormes*, García Márquez joga com as oposições semânticas. O ponto de hesitação ocorre à medida em que a população do vilarejo se questiona se o homem decaído é um anjo ou não. A incerteza perdura diante do corpo grotesco, uma vez que os anjos são conhecidos por suas belezas divinas, sobre-humanas. Esse é o ponto-chave para o uso do grotesco como recurso de expressão no conto, o de incitar a reflexão ao tocar na questão da aceitação das diferenças e da imposição religiosa. O mesmo ocorre com João Gibão em *Saramandaia*.

Um ser inacabado torna-se mais complexo do que um ser em perfeito estado corporal e estético. Por isso a questão do disforme, do corpo deformado, é tão importante para a construção do efeito de sentido proposto pelos autores:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. (HUGO, 2007, p. 33)

Tanto João Gibão quanto o senhor velho com asas, são corpos que estão em transformações físicas: o senhor velho aguarda a renovação de suas asas à medida que João Gibão as apara.

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressões (ou esboçados) em uma ou outra forma. (BAKHTIN, 1987, p. 21-22).

Logo,

[...] a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as idéias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado”. (BAKHTIN, 1987, p. 43)

Assim como João Gibão, em *Saramandaia*, o senhor velho decaído não é o único corpo grotesco presente na obra de García Márquez. No conto do autor colombiano, certo dia, uma feira ambulante trouxe ao povoado uma atração bastante curiosa: uma mulher-aranha. A mulher havia sido transformada em aranha por ter desobedecido os seus pais, ao sair de casa sem permissão para dançar em um baile.

Os protagonistas das duas obras são homens alados, a mistura humana do homem com um pássaro. O homem com partes corpóreas de animais é uma das expressões mais clássicas do corpo grotesco (BAKHTIN, 1987). A mitologia grega produziu diversos exemplos da afirmação acima supracitada: o minotauro e os seres alados são os mais expressivos.

Essas personagens aladas foram, evidentemente, construídas à luz das metáforas, com a função de abordar temas proibidos para a época. O grotesco nessas criações, instituído pela presença das asas, faz dessas personagens objetos de construções semânticas, compondo um espaço repleto de transformações possíveis – à medida que esses mesmos corpos se transformam, inclusive – e inesgotáveis, no âmbito das interpretações contextuais que seus criadores tentavam repassar ao seus leitores e telespectadores.

Sendo assim, como pontua Bakhtin (1987, p. 277), “o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção e criação” e, sobretudo, “esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele”.

Em *Saramandaia*, os conceitos bakhtinianos vão mais além. Existe uma reprodução exagerada do festejo em praça pública, logo, o riso e a carnavalização encontram-se visivelmente empregados em toda a obra de Dias Gomes, além, é claro, da manifestação grotesca.

Entretanto, os elementos carnavalescos que constituem o que Bakhtin denomina de “cômico popular” estão presentes em diversos textos dos autores e obras selecionadas para esta pesquisa. Os discursos estão embebidos pelas metáforas do grotesco carnavalizante e da subjetividade da linguagem fantástica.

4 APONTAMENTOS TEÓRICOS: DAS IMAGENS ALADAS

4.1 O CONTEXTO HISTÓRICO DAS IMAGENS ALADAS

Este é o momento em que as imagens de João Gibão e do senhor muito velho com asas serão investigadas no âmbito das discussões imagéticas. Entretanto, antes de pontuá-las e enquadrá-las em categorias específicas da imagem, é importante que a pesquisa reserve espaço para um resgate iconográfico das representações aladas na história social das imagens. Isso ajudará na compreensão de como essas imagens surgiram e permaneceram no imaginário coletivo e, assim, conjecturar o porquê desses autores terem utilizado essas imagens carregadas de significados libertários.

Conforme aponta Warburg (2013), em seu conceito sobre a pós-vida das imagens, elas possuem vidas próprias e, sendo assim, são como entidades que se transformam e se ressignificam com o passar dos tempos. Elas são inseridas em um espaço por um determinado meio, a partir de específico contexto histórico, seja político, social ou cultural. Logo, elas também são observadas de acordo com essas mesmas perspectivas históricas e contextuais.

Sendo assim, o ponto de vista lançado por Warburg acerca da pós-vida das imagens torna-se um conceito bastante pertinente na busca da compreensão dos processos de transformações da imagem. Nessa linha de pensamento, as imagens aladas de João Gibão e do senhor muito velho com asas possuem origens em imagens a elas ancestrais.

Novas criações e percepções de uma mesma imagem são possíveis em diferentes meios e em outros tempos e espaços. Isto é o que se chama de ressignificação da imagem. De acordo com Saxl (1989, p. 12),

[...] las imágenes que tienen un significado especial en su momento y lugar, una vez creadas, ejercen un poder magnético de atracción sobre otras ideas de su esfera; que pueden olvidarse de repente y recordarse de nuevo pasados siglos de olvido. Esto quizá no sea muy obvio, pero desde luego no es una observación revolucionaria. Pocos estudiantes han tenido motivación para pensar en esta línea, y aun así me parece esencial que lo hagamos para ser historiadores humanistas.¹⁸

É possível observar duas figuras ancestrais às imagens aladas criadas por García Márquez e Dias Gomes. A primeira é a imagem angelical. Saxl (1989) lembra que a imagem

¹⁸ “[...] as imagens que têm significado especial em seu tempo e lugar, uma vez criadas, exercem um poder de atração magnética sobre outras ideias de seu campo; elas podem ser esquecidas e de repente serem lembradas novamente após séculos de negligência. Isto pode não ser muito óbvio, mas certamente não é uma observação revolucionária. Poucos estudantes têm motivação para pensar ao longo destas linhas, e, no entanto, parece-me essencial que podemos ser historiadores humanistas”. Tradução livre.

do anjo, inicialmente, era muito diferente da imagem que conhecemos atualmente. Os anjos descritos na literatura cristã não tinham asas. Segundo o autor, não há menções nas passagens bíblicas sobre asas nos anjos.

Entretanto, no Antigo Testamento, há menções explícitas de seres alados, como os Querubins.

Colocou os querubins no meio do santuário interior; os querubins estavam de asas estendidas, de sorte que a asa de um tocava a outra parede, e suas asas tocavam uma na outra, no meio da sala (Reis Cap.6:27)

Mas a forma física de um Querubim, diversas vezes, difere da forma do anjo, que por sua vez assemelha-se com a imagem humana. Esses seres são comumente mencionados nas passagens bíblicas como guardiões e, certamente, Saxl considera anjos somente aqueles que cumprem as funções de mensageiros de Deus.

Os Querubins pertencem a mais alta hierarquia angélica, são guardiões do trono de Deus. Em Ezequiel (Cap. 41:17-20), os Querubins são descritos com formas de animais:

Na porta, dentro e fora do templo e sobre todas as paredes em redor, internas e externas, estavam pintados querubins e palmeiras. Entre um e outro querubim havia uma palmeira; cada querubim tinha **duas faces: face de um homem** para a palmeira de um lado e **face de leão** para a palmeira do outro lado, ao redor de todo o templo. (Grifos meus)

O fato é que, no Antigo Testamento, “el ángel es nombrado com la palabra hebrea *mal'akh*, que quiere decir mensajero”¹⁹ (SAXL, 1989, p. 16-17). O autor ainda explica que os gregos traduziram a palavra como “el que anuncia”²⁰, e a palavra foi introduzida “en las lenguas modernas como *angelo, ángel, Engel y ange*”²¹ (SAXL, 1989, p. 17). Se é um mensageiro divino, que vem dos céus, as asas são um elemento definidor na imaginação social, mas asas nunca foram atribuídas aos anjos.

Uma das descrições bíblicas mais completas de um anjo encontra-se em Daniel (Cap 10:4-7):

No dia vinte e quatro do primeiro mês, enquanto eu estava na beira do grande rio, isto é, o Tigre, levantei os olhos e vi um homem vestido de linho, com um cinto de ouro puro na cintura. Seu corpo parecia com topázio, seu rosto tinha aspecto de relâmpago, seus olhos eram como tochas acesas, seus braços e suas pernas

¹⁹ "O anjo é chamado de *mal'akh*, palavra hebraica que significa mensageiro". Tradução livre.

²⁰ "o que anuncia". Tradução livre.

²¹ "nas línguas modernas como *angelo, ángel, Engel e ange*". Tradução livre.

brilhavam como bronze reluzente e o som de suas palavras era como o clamor de uma multidão.

O trecho de Daniel evidencia apenas um aspecto: os anjos eram incrivelmente bonitos, com aspectos físicos bem definidos e perfeitos. Mas não menciona, em momento algum, asas. No plano discursivo, pode-se dizer que o senhor velho com asas criado por García Márquez ecoa referências nas imagens ancestrais dos anjos mensageiros, especialmente Lúcifer, o anjo decaído.

Como se vê, a ascensão e queda são aspectos evidentes nas mitologias dos homens alados. Lúcifer, “estrela da manhã, filho da Alvorada!” (Isaiás, Cap. 14:12-15), caiu dos céus, por desejar estar acima de Deus, o seu criador. Dos céus ao chão, Lúcifer, que era considerado uma das mais belas criações de Deus, torna-se um ser rebaixado. Os textos sugerem que seu aspecto físico também modificara após a queda:

Teu coração se havia orgulhado por tua beleza; tua sabedoria se havia corrompido por causa do teu esplendor: lancei-te à terra e te ofereci em espetáculo aos reis. Com a multidão de tuas culpas, com a desonestidade de teu comércio, profanaste teus santuários; por isso **fiz sair de ti um fogo para te devorar**. Eu **te reduzi a cinzas sobre a terra à vista de todos os que te olham**. Todos os que te reconhecem entre os povos ficaram atônitos por tua causa, tu te tornaste **objeto de terror, acabado para sempre** (Ezequiel, Cap. 28:17-19. Grifos meus).

A imagem e a queda de Lúcifer é facilmente identificada na imagem do senhor muito velho. O narrador levanta durante todo o conto questões acerca da fé e da religiosidade: é um anjo ou um demônio? Lança como principal instrumento dessa reflexão, a feiúra e a velhice do ser alado, que em nada se assemelha com a imagem dos anjos instituída na consciência coletiva pós-cristianização.

Assim como em quase todas as passagens bíblicas em que surgem os mensageiros, na narrativa de Daniel o ser alado também está relacionado com temas libertários. Na mitologia cristã, Daniel fora um personagem que, deportado para a Babilônia no ano 597 a.C., alcançou uma posição nobre no reinado de Joaquim, rei de Judá, com as suas interpretações de sonhos apocalípticos.

Daniel possui o dom premonitório – assim como João Gibão – e dava-se ali, na Babilônia, o início da perseguição e da devastação judaica. Conhecido por sua sabedoria plena, Daniel, com a ajuda das revelações divinas, como a aparição do mensageiro, é incumbido de libertar toda uma nação fortemente perseguida pelo reinado vigente.

Os mensageiros são personagens que possuíam a função de ajudar os heróis das passagens. Sempre surgiam em momentos cruciais da jornada, como o anjo Gabriel, que

anuncia e prepara os cristãos para a vinda do salvador. Sempre trazem a expectativa de esperança, salvação e libertação nas narrativas cristãs.

No próprio livro de Daniel, o autor da passagem – que não é o Daniel personagem do livro – apresenta o mensageiro para esse fim. O anjo alerta Daniel para os conflitos devastadores que surgiriam entre Pérsia e a Grécia e Síria e o Egito.

O narrador do livro, entretanto, escrevera a passagem dentro de um contexto coibitivo, assim como Gabo e Gomes, de perseguição, “[...] fingindo escrever sobre eventos de tempos distantes, na realidade se serve do passado para infundir coragem aos contemporâneos” (Dn, p. 1342)²². Os acontecimentos narrados em Daniel, na realidade, ocorreram em 165 aC, “durante a perseguição de Antíoco IV, um dos momentos mais dramáticos da história do judaísmo” (Dn, p. 1342).

Contudo, com o passar dos anos, a cultura grega e romana começaram a introduzir em suas representações asas para as figuras que representassem o “ser mensageiro”. Os gregos, por exemplo, “desarrollaron varios tipos de mensajeros divinos alados: Mercurio, Iris y, sobre todo, la Victoria que baja veloz del cielo para coronar al vencedor tras la batalla, ya sea lucha armada, o competición de poetas o atleta en Olimpia”²³ (SAXL, 1989, p. 18).

Conforme explica Saxl (1989), os anjos são derivações das criações artísticas e mitológicas oriundas de Roma e Grécia, tendo como maior fonte de inspiração para a construção do mensageiro com asas a imagem de Victoria, no século II a.C.

²² Trecho retirado da introdução ao livro de Daniel na Bíblia Sagrada, na página 1.342, da Bíblia Sagrada de Aparecida: 10ª Edição.

²³ "Criaram vários tipos de mensageiros divinos alados: Mercúrio, Íris e, sobretudo, a Victoria que descia rapidamente do céu para coroar o vencedor após a batalha, ou luta armada, ou a competição de poetas ou os atletas em Olympia". Tradução livre.



Figura 1: Victoria. Grécia, aproximadamente 200 a.C. Paris, Louvre

A partir de então, até meados do século V, a imagem do anjo segue sem grandes modificações visuais (SAXL, 1989). Assim, para resumir a história das imagens aladas angelicais,

[...] la imagen de la figura celestial alada fue creada en los albores de nuestra civilización. Grecia y Roma la elaboraron, pero los primeros cuatro siglos cristianos no vieron razón alguna para adoptarla. A partir del siglo V no sólo es recogida, sino que la imagen pagana es revivida efectivamente como para cambiar la interpretación de las sagradas escrituras. Rembrandt intenta romper con esta tradición, pero sólo con el arte finales del siglo XIX acaba nutriendo²⁴. (SAXL, 1989, p. 19)

Isso revela a força dos processos imaginativos na formação da cultura visual:

[...] o poder da imaginação é parte integrante da *conditio humana*, a condição humana, na ausência da qual o homem não se torna homem no sentido filogenético ou ontogenético [...] podemos descrever a imaginação como uma potência que faz o mundo aparecer ao homem, no sentido do grego *phainestai*.” (WULF, 2013, p. 22).

O que pôde ser percebido é que uma nova redefinição fora atribuída à imagem alada. Os autores das imagens aqui analisadas, García Márquez e Dias Gomes, buscaram referências

²⁴ “[...] a imagem da figura celestial alada foi criada no início da civilização. Grécia e Roma as criaram, mas nos primeiros quatro séculos do cristianismo não havia razão para adotá-las. A partir do século V não são apenas resgatadas, mas as imagens pagãs são efetivamente revividas para alterar a interpretação das escrituras. Rembrandt tenta quebrar essa tradição, mas apenas com a arte do final do século XIX”. Tradução livre.

em outras imagens culturais, e apropriaram-se de seus conteúdos simbólicos que, sendo simbólicos, as ressignificam conforme o contexto da época.

A segunda imagem ligada às criações dos autores é a imagem alada introduzida por Ícaro e o seu voo alçado, que também pode ser considerada uma imagem esteticamente derivada dos anjos. As narrativas mitológicas ultrapassam os limites do tempo e espaço, são vivos e constantemente ressignificados em novos contextos imaginários. Os mitos podem ser facilmente entendidos como representações simbólicas da natureza humana.

Barthes (2012) define o mito como uma fala, como um texto que possui uma mensagem e que queira algo comunicar. Ainda, o autor afirma que o “mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere [...]” (BARTHES, 2012, p. 199).

Sendo assim, os aspectos que possam constituir sentidos à fala mítica estão dispostos, naturalmente, em sua forma de discurso. Logo, o mito se caracteriza em vozes enunciativas que se tornam suscetíveis de apropriações de significados no decorrer de sua existência.

E quando Barthes (2012) diz que um mito não é imutável e que somente a história, o tempo, pode vivificá-lo, entende-se, então, que: quando a fala de um mito é tomada por outro, num dado contexto de enunciação, esse mito ainda vive.

Sabe-se, também, por que motivo o mito vive quando tomado por outro, quando compreendemos a realidade representada, já que o mito é uma verdade constante (ELIADE, 2011).

Do mito de Ícaro: Poseidon, dos mares, presenteou o rei Minos, de Creta, com um touro para que fosse sacrificado. O regente, porém, o guardou para si. Pasífae, a rainha, apaixonou-se pelo animal e, para conseguir se aproximar, pediu para que o inventor Dédalo projetasse uma novilha oca para que pudesse, assim, entrar e seduzir o touro. Quando nasce o filho de Pasífae e do animal, o rei descobre a traição e, envergonhado da aberração que nascera, um ser com corpo de homem e cabeça de touro, convoca Dédalo. Naqueles tempos, Dédalo era um arquiteto engenhosíssimo, que construiu, por ordem de Minos, o rei, um labirinto para aprisionar Minotauro (VASCONCELLOS, 1998).

Por vencer a guerra contra Atenas, Minos recebia atenienses como sacrifício, dando-os ao Minotauro. Teseu, de Atenas, belo e corajoso, decide ir até Creta e matar o Minotauro. Ariadne, filha de Minos, apaixonou-se por Teseu e o ajuda na missão. Ela pede para que Dédalo ajude o amado a sair do labirinto após derrotar o ser monstruoso. Dédalo lhe entrega um rolo de “fio de linho, que o herói visitante deveria prender à entrada e ir desenrolando à medida que entrasse no labirinto” (CAMPBELL, 2007, p. 30). Após derrotar o Minotauro,

leva Ariadne de Creta, porém, a abandona no meio do caminho. Ao chegar em Atenas, descobre que o seu pai, o rei, suicidou-se por pensar que o filho havia falhado em sua missão. Minos, ao descobrir toda a armação, aprisiona o inventor no labirinto juntamente com o seu filho, Ícaro (BULFINCH, 2002). Mas nem mesmo Dédalo seria capaz de escapular-se do labirinto, já que o rei comandava toda a terra e o litoral à volta do local.

Inventivo, Dédalo capturou aves e, com suas penas, construiu dois pares de asas para que pudessem fugir pelos ares, já que o rei não tinha o controle dos céus. Pouco antes de testá-las, disse ao filho: “[...] recomendo-te que voes a uma altura moderada, pois, se voares muito baixo, a umidade emperrará tuas asas e, se voares muito alto, o calor as derreterá. Conserva-te perto de mim e estarás em segurança” (BULFINCH, 2002, p. 190). Quando prontas, agitou-as, elevando-se e, em seguida, ordenou que o filho fizesse o mesmo. Logo, os dois estavam sobrevoando o labirinto, quando, pouco depois, Ícaro, fascinado pelo voo e encantado pela luz, aproximou-se do sol, derretendo a cera que prendia as penas. Aos gritos, clamou pelo pai que, distante do filho, não conseguiu salvá-lo e o viu afogar-se ao cair em mar aberto (BULFINCH, 2002).

Diversas interpretações são possíveis diante deste mito, pelas mais diversas perspectivas, sejam a partir da imagem representativa do Minotauro, que fomenta cogitações sobre o homem e animal – ou homem-animal; de Dédalo, por meio de sua ambição, que o cegou a ponto de ser encarcerado em sua própria prisão, em sua própria obra; e até mesmo a partir do próprio labirinto, que encontra em linhas da psicanálise semelhanças metafóricas com a mente e a consciência humana.

Muito embora, porém, essas pontuações sejam retomadas mais à frente, acredita-se que, pela perspectiva dialógica intertextual entre João Gibão e o senhor velho com asas, são nas figuras de Ícaro e Dédalo que se encontram maiores referências com os objetos em análise, pois, apesar das similitudes estéticas e narrativas, manifestam-se como pontos de vista autônomos. As histórias e personagens que circundam o Labirinto de Cnossos são marcadas por atos de desacato, transgressão e desobediência, seguidos de punições:

1 – Minos desacata Poseidon e como castigo, sua esposa lhe dá à luz um filho bastardo, com corpo de homem e cabeça de touro;

2 – Ariadne, ao ajudar o inimigo do seu pai e, ao fugir, é abandonada por Teseu;

3 – após romper com um acordo de guerra, tendo Atenas que oferecer sacrifícios ao Minotauro, de acordo com Minos, de Creta, e tendo abandonado Ariadne, também rompendo o acordo que fizera em levá-la consigo se ela o ajudasse, Teseu ficou órfão após o suicídio do seu pai;

4 – Dédalo, ao trair o rei, é preso no labirinto e, por ter ajudado o rei ao aprisionar um Minotauro, um ser inocente, perde o filho durante a fuga;

5 – e, por fim, Ícaro, que ao desobedecer o seu pai e deslumbrar-se com a bela luz do sol, morre afogado.

Percebe-se que toda a malha narrativa do mito é tecida com base em padrões de comportamentos estabelecidos, mas que são transgredidos, o que leva às punições. Mas, na mitologia, toda jornada é constituída de transformações e assim ocorre a Dédalo.

Campbell (2007), em uma rápida, mas precisa leitura do labirinto e o Minotauro, enuncia que é preciso encontrar coragem para matar o Minotauro, mas, sobretudo, encontrar o caminho para a liberdade quando o monstro tiver sido morto. O labirinto, uma espécie de pivô narrativo que une todas as personagens do mito, auxilia na construção das formas representadas nas já citadas pluralidades de tensões estabelecidas, como o preconceito, o aprisionamento e a opressão; e esses conceitos – fortemente presentes em *Saramandaia* e no conto de Gabo – somente são superados no último ato, quando o mais importante elo com o labirinto é, enfim, ultrapassado: o voo alçado. O próprio Dédalo, que, ao voar para além dos limites da prisão, encontra-se livre, mas não antes de ser acometido pelo dissabores da perda do filho.

Para que a reflexão possa ser estendida, um pouco mais sobre o que transmite Campbell (2007, p. 30-31):

É muito curioso que o próprio cientista, que, a serviço do rei pecador, foi o cérebro criador do horror representado pelo labirinto, possa servir, com a mesma prontidão, aos propósitos de liberdade. [...] Durante séculos, Dédalo representou o tipo do artista-cientista: aquele fenômeno humano, curiosamente desinteressado e quase diabólico, que está além das fronteiras normais do julgamento social, dedicado à moral da sua arte, e não à moral de seu tempo. Ele é o herói do caminho do pensamento – de bom coração, dotado de coragem e cheio de fé no fato de que a verdade, tal como ele a conhece, nos libertará.

Assim como Dédalo, Gibão é o aprisionamento e a libertação. Muito embora fecha-se em si mesmo, aprisionando-se em seu próprio gibão de couro, quer libertar, por meio de sua fala que expande prosperidade e justiça, toda uma cidade que se afunda em corrupção, repressão e preconceitos. Bole-Bole, para ele, e para qualquer pessoa como ele, é um labirinto do qual quer escapar. Como não aceita a sua condição de um homem que pode voar, aniquilar Bole-Bole – o seu Minotauro interior – é a solução imediata: “(Saramandaia) pode ser tanta coisa. Pra mim é mudança, futuro, esperança de um novo tempo.” (SARAMANDAIA, 2015), diz Gibão, o idealizador do novo nome da cidade, quando questionado sobre qual é o real

significado da palavra Saramandaia. Mas sabemos, por conseguinte, que matar o Minotauro não é a solução. É preciso alçar voo para escapar do labirinto.

Por fim, foi possível observar o surgimento e transformações das imagens aladas, sobretudo os seus significados diante dos contextos aos quais estavam inseridas. As imagens dos homens alados criadas por Dias Gomes e García Márquez estão banhadas nos significados e ressonâncias estéticas de suas imagens predecessoras – o mensageiro divino e Ícaro – que estavam, também, diretamente ligadas à temas libertários.

4.2 UM SENHOR MUITO VELHO COM ASAS: UMA IMAGEM ENDÓGENA

No conto de García Márquez, um homem com asas aparece no quintal de uma casa em um pequeno vilarejo de pescadores. Muitos acreditam tratar-se de um anjo que, devido à velhice, não aguentou mais o peso de suas asas e caiu do céu. Sua chegada muda a rotina da pequena cidade e dos seus “donos”, Pelayo e Elisenda, proprietários da casa em que caíra o anjo e que cobravam uma quantia em dinheiro para que os demais curiosos pudessem vê-lo. Alguns faziam até mesmo pedidos pessoais contra os seus “males” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1978). Certo dia, uma feira ambulante trouxe ao povoado uma atração bastante curiosa. Uma mulher havia sido transformada em aranha por ter desobedecido aos seus pais, saindo de casa sem permissão para dançar num baile. Após disputar a atenção da população com a mulher-aranha e depois de deixar rica a família proprietária do quintal em que caíra, o senhor velho com asas consegue alçar voo, sem muitas explicações.

Parte da população do vilarejo considera o homem alado um anjo, outros julgam ser um demônio. O trecho abaixo, extraído do conto de Márquez, mostra a construção da imagem do homem alado:

Teve que se aproximar muito para descobrir que era um velho, que estava caído de boca para baixo no lodaçal e, apesar de seus grandes esforços, não podia levantar-se, porque o impediam suas **asas enormes**. [...] É um **anjo** – disse-lhes. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1978, p.11. Grifos meus)

Fala-se, aqui, em homem alado, mas a imagem imaginada pelo narrador, e a observada pelo leitor, não é a típica imagem arcaica de um anjo ou de Ícaro, que permeia o imaginário. Embora tenha buscado referências nessas imagens, a imagem construída, e a percebida, é exatamente aquela presente no título do conto, *Um senhor muito velho com umas*

asas enormes: não é um homem qualquer, como Ícaro, é um senhor muito velho; bem como não são asas quaisquer, são enormes.

Através de códigos verbais, dos substantivos “asas” e “anjo”, e o adjetivo “enormes”, é formulada a primeira imagem do homem alado imaginado pelo autor. “Asas”, por seu significado imediato e, “anjo”, por seu significado simbólico presente no imaginário coletivo da figura divina, celestial. Entretanto, em outro trecho, é possível construir a imagem de fato pensada por Márquez, quando então o narrador apresenta características desse ser alado por ele imaginado. Como se verá a seguir, não se trata de um anjo, ao menos, não um anjo já construído na esfera da memória coletiva.

Assustado com aquele pesadelo, Pelayo correu em busca de Elisenda, sua mulher, que estava pondo compressas no menino doente, e a levou até ao fundo do pátio. Os dois observaram o corpo caído com um calado estupor. Estava **vestido como um trapeiro**. Restavam-lhe apenas uns **fiapos descoloridos na cabeça pelada** e muito **poucos dentes na boca**, e sua lastimosa condição de **bisavô ensopado** o havia **desprovido de toda grandeza**. Suas **asas de grande galináceo, sujas e meio depenadas**, estavam encaçadas para sempre no lodaçal. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1978, p.12. Grifos meus)

O trecho do conto mostra como os adjetivos injuriosos o desqualificam como um ser angelical, sendo esta a imagem idealizada por Márquez, que, numa análise mais oceânica, apresenta algumas pistas sobre o discurso das aparências e aceitação das diferenças, principais temas trabalhados pelo autor na semântica do texto, no contexto coibitivo do pensamento intelectual nos tempos de ditaduras na América Latina à época da publicação do conto. Embora tais significados contextuais não sejam prioridade neste momento do estudo, o ato de olhar imagens literárias, se estabelece um vínculo entre a imagem primeira imaginada e o leitor, bem como as relações contextuais com a imagem. É o que Hans Belting chama de imagem endógena.

Trabalhar com imagens endógenas requer buscar ferramentas do mecanismo do imaginário. Dessa forma, deve-se se “considerar a natureza endógena da imagem e seu oceano etéreo, sua ancestralidade e sua natureza incerta” (CONTRERA, 2006, p. 4). Seja por imagens arquetípicas ou oníricas, o imaginário é terreno fértil na construção imagética, terreno no qual se debruçam diversos estudos na relação entre imagem e imaginação.

Gilbert Durand, por sua vez, define o imaginário como o “conjunto das imagens e relações que constitui o capital pensado do homo sapiens”, e completa que o imaginário “é o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento

humano” (DURAND, 2012, p. 18). Durand enfatiza duas características sobre a imagem no âmbito da imaginação:

A primeira característica da imagem que a descrição fenomenológica revela é que ela é uma consciência e, portanto, como qualquer consciência, é antes de mais nada transcendente. A segunda característica da imagem que diferencia a imaginação dos outros modos da consciência é que o objeto imaginado é dado imediatamente no que é, enquanto o saber perceptivo se forma lentamente por aproximações sucessivas (DURAND, 2012, p. 22-23)

Durand fala que o “saber perceptivo” se dá no ato da observação de determinada imagem mental. Trazendo conceitos de Belting, como corpo e meio, a percepção que “se forma lentamente”, segundo Durand, faz bastante sentido, pois há diversas considerações face às mencionadas manifestações da imagem expostas na teoria beltiniana.

Observa-se, com esses apontamentos, que a simbiose entre imagem e imaginário, se caracteriza como um dos principais fenômenos que circundam a vontade de compreensão nos limites da imagem endógena. Contrera faz um apontamento bastante pertinente sobre a relação entre imagem e imaginação: “Há uma sinergia entre imagem e consciência imaginante que não pode ser ignorada se se quiser caminhar para o fundo do tema da imaginação (e das imagens)” (CONTRERA, 2006, p. 9).

Das relações entre a imagem e o corpo, o corpo insurge como “um lugar das imagens, por via da imaginação” (BELTING, 2014, p. 248). No livro *Cheiro de Goiaba* (1983), Gabo revela que o ponto de partida de suas obras é, sempre, “uma imagem visual” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p. 28). No caso de *Um senhor muito velho com umas asas enormes*, a imagem de partida, muito provável, fora a do homem alado, trazida, de maneira igualmente provável, das imagens mais ancestrais que reverberam o fascínio humano pelo voo: Ícaro e os anjos. Do corpo que a imaginou, tal imagem foi transferida para o conto, por meio da escrita, e lá estão dispostos todos os elementos icários presentes no mito como a ascensão, a queda, o homem alado e o seu voo alçado.

Assim, do corpo de seu idealizador ao conto, a escrita, que é meio, também pode ser vista como corpo, agora carregado de uma imagem simbólica. Ainda, sobre o corpo e a mídia, diz Belting que

A auto percepção de nosso corpo (a sensação de que vivemos em um corpo) é uma precondição indispensável para a invenção das mídias, as quais podem ser chamadas de corpos técnicos ou artificiais desenhados para substituírem corpos através de procedimentos simbólicos. As imagens vivem, como somos levados a crer, nas suas mídias tanto quanto vivemos em nossos corpos. Desde muito cedo, os humanos

eram tentados a se comunicarem com imagens assim como com os corpos vivos, e também a aceitá-los no lugar dos corpos (BELTING, 2006, p. 3).

A imagem do homem alado, por sua vez, também se presentifica como corpo presente no meio, pois, “visto que uma imagem não tem corpo, precisa de um meio no qual se corporalize” (BELTING, 2014, p. 28). No caso deste estudo, a escrita é o meio. Vimos, então, que a imagem primeira do homem alado, idealizada por Márquez, fora construída no corpo por meio de manifestações simbólicas do imaginário. Transferida para um meio, a escrita, a imagem corporaliza-se, podendo agora ser vista, também em um processo de construção simbólica realizada pelo leitor. Encontra-se aí, o ponto de interesse do presente estudo que despertara tal investigação: de uma imagem interna, em seguida materializada pela mídia literária através de seus códigos verbais, a mesma imagem retorna à esfera da imaginação tão logo as linhas do conto são lidas pelo leitor.

Ocorre, que, ao contrário da linguagem falada, na linguagem escrita, a imagem “se liberta do corpo. O acto corporal em que participam a voz e o ouvido”, (linguagem falada), “é substituído por uma condução linear do olho no caso da leitura, que comunica através de um meio técnico”, (linguagem escrita). A escrita, como meio e corpo, se encontra no espaço físico do texto.

No caso do estudo, até mesmo o meio, a escrita, está contextualmente justificada, pois, para Belting, “o meio portador é em si mesmo veículo de significado” (BELTING, 2014, p. 32). À época, os escritores latino-americanos utilizavam-se da literatura para se fazerem ouvir diante das políticas dominantes. No cenário das ditaduras espalhadas pela América Latina, surgiu, por exemplo, o Realismo Fantástico como principal gênero literário no contexto coibitivo instaurado no continente.

Belting, nos conceitos de imagem-corpo-meio, não desconsidera os contextos aos quais estão ligados a imagem, os corpos e os meios (BELTING, 2014). Considera tanto as relações externas que a imagem estabelece, quanto os contextos internos e externos de quem as percebe.

A escrita literária nos põe em contato com as imagens imaginadas pelo autor, para compreendê-las é necessário que estabeleçamos uma empatia com o que for por ele imaginado. Daí procede que o ineditismo das imagens provenientes da obra literária, as quais atestam a emergência mesma da imaginação, só serão apreendidas através da coincidência com a subjetividade criadora a elas imanente. Nesse sentido, o leitor da obra deve de algum modo coincidir com a novidade veiculada pelas imagens oriundas do desconcerto simbólico, o que só se verificará perante a coincidência entre o sentido da imagem criada e o intérprete (PAIVA, 2003, p. 404).

Em outro momento, após receber a notícia, o padre Gonzaga decide averiguar o homem alado, que a esta altura se encontrava aprisionado no galinheiro, o autor reafirma a sua imagem alada concebida:

O pároco teve a primeira suspeita da sua impostura ao comprovar que não entendia a língua de Deus nem sabia saudar aos seus ministros. Logo observou que visto de perto ficava muito humano: tinha um **insuportável cheiro de intempérie**, o avesso das asas semeado de **algas parasitárias** e as penas maiores **maltratadas** por ventos terrestres, e nada da sua **natureza miserável** estava de acordo com a egrégia dignidade dos anjos. [...] Recordou-lhes que o demônio tinha o mau costume de recorrer a artifícios de carnaval para confundir os incautos. Argumentou que se as asas não eram o elemento essencial para determinar as diferenças entre um gavião e um aeroplano, muito menos podiam sê-lo para reconhecer os anjos (GARCÍA MÁRQUEZ, 1978, p. 12-13).

Segundo Belting, cada meio possui suas particularidades como agentes da imagem, que interferem, sobremaneira, na experiência do olhar (BELTING, 2012). A partir da leitura do conto, mesmo que o leitor não tenha mais contato com o meio, ou seja, a escrita, a imagem, ao se deslocar para o seu imaginário, nele permanecerá.

4.3 JOÃO GIBÃO: UMA IMAGEM EXÓGENA

O enredo de *Saramandaia* gira em torno de uma discussão entre a população de Bole-Bole, município fictício situado no interior da Bahia, sobre adotar um novo nome para a cidade. O idealizador da revolução é João Gibão, vereador da cidade com dons prenunciadores. Esconde em seu gibão de couro um par de asas – daí o nome João Gibão –, que lhe deixa com um aspecto de deformidade na coluna vertebral. Segundo ele, o nome Bole-Bole é degradante.

Assim, a população divide-se em conservadores, que também são chamados de tradicionalistas ou bolebolenses; e os modernistas, também denominados mudancistas ou saramandistas. Convoca-se, então, um plebiscito com o intuito de resolver de uma vez por todas a inquietação que tomou conta da cidade. Em meio aos protestos, juntam-se personagens excêntricos, como Zico, que, quando nervoso, “solta” formigas pelo nariz; o Lobisomem Aristóbulo e a gigantesca Dona Redonda. João Gibão, o homem alado criado por Dias Gomes, é o protagonista da trama e aqui será tratado como uma imagem exógena.

As imagens televisuais são, em si, imagens técnicas devido ao meio “televisão” por onde essas imagens são expostas. O meio é o que as define como imagens exógenas, externas

ou físicas. Uma imagem televisual pode ser uma reprodução real (como as imagens de uma reportagem telejornalística sobre uma guerra civil qualquer, por exemplo); ou uma reprodução simbólica, que teve a sua origem a partir de uma construção mental, imensamente presente nas narrativas ficcionais (como o próprio João Gibão, por exemplo).

João Gibão, num primeiro momento, tem uma forma física. Em um segundo momento, essa imagem é medializada pela televisão. Finalmente, por meio da linguagem teledramatúrgica, chega ao espectador. Essa tríade formada “é fundamental para a função imaginal numa perspectiva antropológica: imagem-meio-espectador, ou imagem-aparelho de imagens-corpo vivo (a entender como corpo medial ou medializado) (BELTING, 2014, p. 32).

A seguir, a imagem de João Gibão, representado por Juca de Oliveira, em um dos momentos mais marcantes da telenovela *Saramandaia*, 1976, quando, já no último capítulo, abre as suas asas e alça voo:



Figura 2 - o voo de João Gibão

As imagens físicas ou externas são reproduzidas sistemática e inadvertidamente pela indústria cultural e, por isso, são imagens que nos cercam diariamente (BELTING, 2014) e que, ao contrário das imagens internas, são imagens que não exigem esforços para que sejam

percebidas. As imagens externas são imagens que, através de um meio, chegam até nós. São as imagens televisivas, de propagandas, telenovelas, outdoors, revistas, jornais, panfletos entregues nos semáforos, filmes, internet, uma infinidade de meios que bombardeiam imagens em um ciclo sem fim.

Não se pode deixar de mencionar que João Gibão, antes de ser materializado, foi, em um primeiro plano, concebido em uma construção mental, assim como o senhor velho com asas. Entretanto, ao contrário da imagem literária presente no conto de García Márquez, a imagem de João Gibão é dada ao telespectador, que não precisa, em momento algum, reproduzi-la mentalmente. O que não quer dizer que em sua mente, após ser observada, tal imagem não permanecerá. Conforme Belting (2014, p. 43) “A imagem tem sempre uma qualidade mental e o meio sempre um carácter material, mesmo quando ambos formam para nós uma unidade na impressão”. É através do meio, a televisão – no caso da imagem aqui estudada –, que as imagens físicas corporalizam-se e fazem-se presente no espaço social, prontas para serem vistas, mesmo que antes tenham sido originadas num processo mental. Conforme Belting (2014, p. 45),

Hoje o ecrã é o **meio dominante em que as imagens se manifestam**. A sua transmissão através deste meio não é de modo algum uma mera questão técnica. Muito enfática e justamente, Régis Debray associa a transmissão à sua função simbólica, que hoje é guiada por interesses comerciais e políticos. Com razão, recusa-se a incluir o exercício público do poder através da imagem no inofensivo conceito de comunicação ou transmissão de informações. **A transmissão ocorre através de um meio instituído** para uma recepção linear, que dirige a percepção do receptor, segundo uma dinâmica bem conhecida a partir da teoria dos signos. Mas isto complica-se se, para além das informações, interrogarmos o papel que as imagens desempenham neste processo. Ainda que experimentemos necessariamente as imagens a partir dos seus meios, não as confundimos com estes. [...] Cremos, com pertinácia, que **através do meio nos chegam imagens que têm a sua origem para lá do meio**. Aliás, de outro modo ser-nos-ia impossível sentir empatia para com as imagens da arte antiga, cujos meios de nenhum modo foram moldados para nós. **O permanente desejo imaginal satisfeito através dos meios, que se vai renovando no decurso da história**, levamos a crer que assistimos ao surgimento de novas imagens. (Grifos meus).

No processo de visualização das imagens materiais, o televisor é o meio e o espectador, o corpo que percebe a imagem. Entretanto, João Gibão, imagem exógena, assim que percebida é passível de permanecer na memória de quem a viu. Logo, o espectador, de corpo observador, passa a ser o meio, o portador de uma imagem que, nesse processo, torna-se uma imagem mental. Isso ocorre, pois, como explica Belting (2006, p. 2) ao desnudar aspectos da imagem na era digital, “the ambivalence of endogene images and exogene

images, which interact on many different levels, is inherent in the image practice of humanity” (BELTING, 2006, p. 8)²⁵.

É importante ressaltar que as imagens são criadas pelos autores diante do contexto da América Latina. No Brasil, escritores também aderiram ao fantástico e conseguiram relativa projeção internacional, como Guimarães Rosa e Murilo Rubião. Mas foi na televisão, na segunda metade do século XX, que o Realismo Fantástico foi trazido à tona fora dos limites literários, o que levou a estética absurda e as telenovelas serem reconhecidas mundo afora. Dias Gomes, como é sabido, é o principal expoente da utilização do mágico e do fantástico como recursos de expressão na teledramaturgia brasileira. E isso se deve a dois importantes fatores. O primeiro foi o já mencionado histórico de perseguição a Dias Gomes enquanto dramaturgo, quando a censura o impedia de trabalhar no teatro e aceitou o convite para escrever telenovelas. O segundo foi o desenvolvimento fabuloso que a televisão teve em terras brasileiras, em comparação aos demais países da América Latina.

Essa série de fatores disponíveis nesses territórios abaixo da América do Norte não leva o presente estudo somente na direção de que as duas imagens aqui analisadas são obras forjadas a partir de um mesmo contexto político e social; sobretudo, reverberam o quanto o ambiente comunicacional interfere na visualidade de culturas distintas, embora próximas em seus contextos políticos.

O que os parágrafos acima tentam pontuar é que tais imagens não são apenas resultado de criações contextuais de seus criadores. Elas descortinam aspectos históricos das mídias, os meios pelos quais essas imagens, como é o caso de João Gibão e do senhor muito velho, tornam-se visíveis no espaço social, público ou privado. Ou seja, o ambiente nos quais esses meios se fazem presentes é um aspecto relevante das transformações visuais.

Belting (2014) afirma que tratar a imagem a partir de um viés antropológico tem ligação, também, com a história dos meios. Assim, García Márquez, que de maneira expressiva integrou o grupo de escritores no período de maior notoriedade da literatura latino-americana, edificou suas imagens simbólicas a partir do texto literário: imagens internas. Igualmente expressivas foram as criações imagéticas de Dias Gomes na teledramaturgia, erigidas como imagens externas. Ambos tiveram influência do Realismo Fantástico e, tanto um como outro, propiciaram transformações nos meios aos quais direcionavam suas criações: García Márquez, com o fantástico no período do *boom*, movimento tipicamente latino-

²⁵ A ambivalência das imagens endógenas e exógenas, que interagem em muitos níveis diferentes, é inerente à prática de imagem da humanidade. Tradução livre.

americano e Dias Gomes, quando, como lembra Sacramento (2012), participou da renovação estética na TV, iniciada na década de 1970.

Atualmente, as imagens externas fazem parte da transformação dos meios, decorrente das transformações da sociedade moderna tipicamente imagética. Logo,

Acostumados que estamos ao excesso de imagens e à visualidade exuberante que caracterizou progressivamente o desenrolar do século XX, moldado que foi pelas máquinas de reprodução, de conservação, de projeção e de transmissão, as camadas mais profundas da história da imagem e seus usos permanecem no esquecimento. O entretenimento (ou dispersão) visual que está em todas as partes, espaços públicos e espaços privados, em busca da captura de nosso olhar que o anima, criou uma tal hegemonia dos media visuais em relação à silenciosa e vagarosa escrita e mesmo em relação aos media de audição pura, também desenvolvidos no século findo, que as regulamentações e legislações também entram em cena tentando coibir sua proliferação indiscriminada. Espaços reservados para imagens, tais quais museus, exposições, galerias e templos diversos passam à categoria de depósitos de tempos remotos, de recordação de objetos incompreensíveis, de uma lógica enigmática. (BAITELLO, 2007, p. 1).

Assim, a partir da perspectiva dos meios, que revelam a relação dos corpos que percebem as imagens, identificam-se aspectos das interações entre imagem-meio-corpo, com o ambiente por onde se permeia uma nova cultura visualizante. A questão do ambiente é discutida por Baitello, que considera o contexto na produção visual de uma sociedade, que vai ao encontro dos conceitos antropológicos-visuais de Belting:

Assim, estar em um ambiente significa estar integrado a ele, configurando-o e sendo configurado por ele. [...] Um ambiente comunicacional portanto não é apenas o pano de fundo para uma troca de informações, mas uma atmosfera gerada pela disponibilidade dos seres (pessoas ou coisas), por sua intencionalidade de estabelecer vínculos. Assim, uma cultura da palavra escrita constrói ambientes adequados às temporalidades da leitura. E uma cultura da imagem visual operará igualmente a construção de ambientes voltados para a hegemonia da visão, com todas as conseqüências que dela decorrem. Vivemos hoje em um mundo não apenas de franco domínio da imagem, como de escalada aberta das imagens com uma visível perda progressiva da escrita em favor de ícones. A esta crescente iconização atribui-se o adjetivo 'amigável', o que por si revela o alto custo e a dificuldade de inclusão que caracterizaram a era da escrita, por ter exigido (e ainda exigir) longo tempo de aprendizagem bem como altos custos monetários. Embora a civilização da escrita sobreviva em muitos redutos, seu tempo lento abre flancos para o avanço célere dos ambientes de imagens [...] (BAITELLO, 2007, p. 2)

Dessa forma, a nova antropologia da imagem proposta por Belting vem colaborar para o entendimento dessas relações, por muitas vezes nebulosas, com o intento de clarificar o lugar da imagem em meio aos problemas da visualidade viventes no mundo contemporâneo.

Da imagem aqui tratada, observou-se o corpo como o ponto expressivo da tríade imagem-meio-corpo. A imagem do homem alado, num processo de produção interior, surge

no corpo de seu idealizador e, em seguida, passa a ser corporalizada por meio da escrita. Materializada no espaço físico do texto, a imagem está para ser percebida pelo leitor, fechando, assim, o ciclo em um mesmo processo imaginativo.

Processo semelhante ocorre com a imagem física de João Gibão. Sem considerar que fora construída mentalmente durante o processo criativo de construção da personagem por Dias Gomes, a imagem é dada por meio da televisão e é percebida pelo espectador exatamente como foi exibida. Não há margem para construções internas por parte de quem percebe a imagem, diferentemente da imagem interna literária: a imagem externa de João Gibão é vista tal qual ela foi projetada na televisão, ou na *Figura 1*.

As reflexões suscitadas neste capítulo nortearam os pensamentos sobre suas relações com os dispositivos imaginários e físicos, diante do contexto dos autores e dos meios. Entretanto, permanecerá em “aberto a questão sobre as imagens que surgem no espectador e se para elas já dispomos de conceitos adequados” (BELTING, 2014, p.61).

4.4 DIALOGISMO, INTERTEXTUALIDADE E INTERDISCURSIVIDADE: AS IMAGENS EM ESTADO DE CONVERSAÇÃO

Os diálogos entre João Gibão e o senhor velho com asas são estabelecidos por meio de diversas alusões e citações no plano discursivo. Elas estão presentes nas formas dos homens alados que estão em estado de conversação. E essas imagens, como se verá mais à frente, estão ligadas pelo elemento grotesco de seus corpos: as asas.

As imagens dos homens alados, em seus respectivos meios, são portadoras de discursos narrativos que representam o posicionamento ideológico de seus respectivos autores. É preciso, então, retomar a definição de discurso proposta por Bakhtin antes de discorrer sobre os conceitos de dialogismo. Primeiro o discurso, pois é a partir dele que os diálogos são possíveis. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Mikhail Bakhtin apresenta um ensaio acerca das obras do escritor russo e traz à tona conceitos importantes para a extensão da linguagem. Bakhtin (2010, p. 207) define o discurso como

a língua em sua integridade concreta e viva, e não a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso. Mas não justamente esses aspectos, abstraídos pela linguística, os que têm importância primordial para os nossos fins.

Bakhtin, ainda, coloca o discurso como um dos focos dos estudos da linguística e da metalinguística, que o posicionam sob diversas perspectivas:

As pesquisas metalinguísticas, evidentemente, não podem ignorar a linguística e devem aplicar os seus resultados. A linguística e a metalinguística estudam um mesmo fenômeno concreto, muito complexo e multifacético – o discurso –, mas estudam sob diferentes aspectos e diferentes ângulos de visão. Devem completar-se mutuamente, e não se fundir. (BAKHTIN, 2010, p. 207).

Essa ordem de definições revela que os limites do discurso são vastos, intrincados, e que a função da linguagem vai além de explicar o discurso por meio da própria linguagem. Se estão relacionados, se se completam “mutuamente”, no fim, oferecem da mesma forma, visões de mundo, visões das realidades, dando significado ao outro, pois a linguagem humana se constrói por meio das relações com o outro. Quando uma fala é proferida, nela está cingida não somente o eu do sujeito que fala, mas também o tu e os eles.

Bakhtin (2010) afirma que o discurso está diretamente relacionado com os agentes sociais, sendo assim o discurso fruto de um contexto, espaço e tempo específico. Segundo esse autor, as manifestações dialógicas são inerentes ao discurso, ou seja: todo discurso é forjado por meio das relações dialógicas entre elas estabelecidas no processo da linguagem. É nessa complexidade oceânica do discurso que o dialogismo é exequível.

Visto que para Bakhtin, discurso é uma unidade viva, em constante movimento, o sujeito que discursa, discursa com/para alguém. Estabelecem-se, assim, diálogos. E dialogismo, como aponta Barros (2003, p. 2) “é a condição do sentido do discurso”.

Entra, a partir daí, a questão dos enunciados e sua relação com o processo discursivo. Segundo Barros (1994, p. 1), Bakhtin define o enunciado como “[...] objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto sócio histórico”. Sendo assim, se todos os enunciados estão diretamente relacionados com falas contextuais, a enunciação pode ser considerada fundamentalmente dialógica.

Fiorin (2006, p. 19) diz:

Todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos. Neles existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro. Para constituir um discurso leva-se em conta o discurso do outro, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo constitui-se nas relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados. (FIORIN, 2006, p. 19)

Então, o dialogismo, para Bakhtin, é o fenômeno linguístico do diálogo. O discurso é formado por, no mínimo, dois interlocutores que estão ligados a um determinado espaço, cultura e contexto político e, como afirma Barros (1996), o enunciado nada mais é do que o produto das relações sociais/contextuais dos interlocutores, logo, o dialogismo é o princípio primário do enunciado.

Cada enunciado [como] pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra “resposta” no sentido mais amplo): ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta (BAKHTIN, 2003, p. 297).

A partir dessas colocações, a fala de Fiorin (2006, p. 170) faz bastante sentido, e complementa esses aspectos, quando diz que “todo enunciado possui uma dimensão dupla, pois revela duas posições: a sua e a do outro”. Sendo assim, para o autor, dialogismo são as correspondências, os diálogos existentes entre um discurso e outro, tendo em vista que “[...] o discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos [...]” (FIORIN, 2014, p. 167).

A partir dessas relações dialógicas que se dão entre os interlocutores, o discurso pode, então, ser polifônico ou monofônico. As imagens de homens alados aqui estudados, o velho com asas em *Um senhor muito velho com umas asas enormes* e João Gibão, em *Saramandaia*, são criações literárias e teledramatúrgicas de caráter monofônico e polifônico, respectivamente.

Conforme Lopes (1994), são textos polifônicos aqueles em que as personagens são construídas e desenvolvidas com pensamentos independentes “[...] coincida ela ou não com a ideologia própria do autor da obra”; assim, são elementos autônomos na narrativa, com voz própria, “[...] expressando seu pensamento particular, de tal modo que, existindo n personagens, existirão n posturas ideológicas” (LOPES, 1994, p. 74).

É possível, assim, entender a polifonia como a convenção de múltiplas vozes em um único texto, em uma única obra. São distintas vozes e, notadamente, autônomas. Ou seja, diferentes discursos em um único texto. Essa presença de falas que dialogam entre si, num processo, que aqui se denomina polifônico, caracteriza o texto “[...] em que se deixa entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem” (BARROS, 1994, p. 6).

João Gibão surge como uma espécie de pivô narrativo em *Saramandaia*, ao ser posicionado como o elo do conflito entre os saramandistas e bolebolenses. Lidera o início de uma revolução que consiste na troca do nome da cidade, Bole-Bole, para Saramandaia, que, segundo ele, é o nome que define o lugar onde você pode ser o que quiser, livre para fazer o que bem entender (SARAMANDAIA, 2015).

Naturalmente, surgem as vozes da oposição, que refletem pensamentos dos moradores “bolebolenses”, que são contra a troca e definem o movimento liderado por João Gibão, como atitude de baderneiros. Dias Gomes dá vozes autônomas às personagens que integram o núcleo central da trama e que edificam o conflito entre os discursos diversos presentes na narrativa.

Essa heterogeneidade de discursos presentes no texto polifônico, além de desatar essas vozes de um denominador comum – o autor – permite que essas falas produzam diferentes efeitos de sentido no receptor. Dessa forma, por meio do processo dialógico, o texto torna-se um verdadeiro espaço de conversação, um território de diálogos. Essas distinções do texto polifônico contrapõem-se ao caráter individual e privado do monofônico, em que as vozes “se ocultam sob a aparência de uma única voz” (BARROS, 1994, p. 6).

Ao contrário de *Saramandaia*, o conto de García Márquez é de caráter monofônico. O que não quer dizer que no texto há apenas um posicionamento ideológico, apenas um discurso. Quando Barros (1994) diz “vozes que se ocultam sob a aparência de uma única voz”, ela ressalta que no texto monofônico está presente a pluralidade de vozes, mas as personagens não são autônomas, não se fazem ouvir por si mesmas. No caso do conto em questão, quem apresenta os diversos discursos é o narrador.

[...] O pároco teve a primeira suspeita de sua impostura ao comprovar que não entendia a língua de Deus [...] (GARCÍA MÁRQUEZ, 1972, p. 12).

[...] O anjo era o único que não participava de seu próprio acontecimento (GARCÍA MÁRQUEZ, 1972, p. 14).

[...] Os donos da casa não tiveram nada a lamentar (GARCÍA MÁRQUEZ, 1972, p. 16).

É certo que, no conto, García Márquez limita-se a dar vozes, por meio do narrador, apenas aos discursos acerca da natureza do ser: é um anjo ou um demônio? É humano ou não? Assim, o conto fecha-se, circulando por ele, de maneira mais persuasiva – muito embora o texto pincele outros temas sociais – apenas o discurso da aceitação das diferenças.

Kristeva (1974) aponta que Bakhtin não pontua os limites entre monólogo e diálogo, pois, para ele, ambos têm “uma significação que ultrapassa largamente o sentido concreto [...]”, e completa que, para o filósofo, “o diálogo pode ser monológico e o que chamamos de monólogo, é frequentemente dialógico” (KRISTEVA, 1974, p. 65).

Outras perspectivas teóricas ecoam a partir dos conceitos de dialogismo propostos por Bakhtin. Kristeva, ao analisar os estudos da linguagem de Bakhtin, introduziu o conceito de intertextualidade, uma vez que nos estudos do autor jamais tal expressão fora utilizada, como lembram muitos dos que se debruçaram nos estudos do filósofo russo (KRISTEVA, 1974; FIORIN, 1994). Entretanto, para Kristeva (1974, p. 64), “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.”, que, nesse sentido, ao encontro com os conceitos bakhtinianos.

Dentro desse emaranhado de discursos possíveis em um único texto, o intertexto está presente. Isso ocorre porque os textos, como já mencionado, ressoam resquícios de textos predecessores. Como os discursos constituem os textos, numa cadeia infinita de buscas e diálogos, todo texto acaba por ser constituído por referenciais de outro, seja por citação, alusão, similitudes estéticas ou semânticas, entre outros aspectos. Sendo assim, o “conceito de intertextualidade concerne ao processo de construção, reprodução ou transformação do sentido” (FIORIN, 1994, p. 29).

Nesse sentido, a intertextualidade está ligada às relações estabelecidas entre os discursos, e não somente entre os interlocutores. Assim, por intertextualidade, entende-se que um texto é construído a partir de outros textos com os quais ele dialoga.

Para Fiorin (2014), o termo interdiscursividade abrange todas as manifestações dialógicas que são corporalizadas no texto. Fora do âmbito textual, encontra-se a interdiscursividade que, assim como o intertexto, pode ser materializada por meio de dois métodos interdiscursivos: a citação e a alusão.

Na citação, segundo Fiorin (1994), o interdiscurso presentifica-se quando uma fala reitera ideias de outros passados, buscando para si a mesma tematização e figurativização do discurso citado. Isso deixa claro que “todo discurso define sua identidade em relação ao outro” (FIORIN, 1994, p. 33). Ainda ressoando Fiorin (1994), o autor exemplifica o processo interdiscursivo com o período da ditadura no Brasil, quando o posicionamento partidário era, basicamente, dividido entre os que eram contra e os que eram a favor, direita e esquerda.

Surge, neste momento, a questão da polemização do discurso, que nada mais é do que o embate dos discursos posicionados em lados opostos. Retomando o exemplo do período da militar, o “discurso do movimento militar de 1964 está em relação polêmica com o

discurso de seus oponentes” (FIORIN, 1994, p. 33). A polêmica discursiva estará presente em ambos discursos presentes nas imagens de homens alados aqui estudados, como se verá mais à frente.

Já a alusão como processo interdiscursivo ocorre quando “[...] se incorporam temas e/ou figuras de um discurso que vai servir de contexto (unidade maior) para a compreensão do que foi incorporado” (FIORIN, 1994, p. 34). Tanto no conto de García Márquez quanto na telenovela de Dias Gomes, as imagens aladas são vozes libertárias, são as chamadas “figuras de um discurso”, conforme Fiorin.

Resumidamente, para Fiorin, no interdiscurso o discurso se desprende do texto, pode agir por fora, existir de maneira autônoma em relação ao texto. É por isso que nem em todas as manifestações interdiscursivas há o intertexto. Por outro lado, quando há ligações textuais entre um texto e outro, intertexto, haverá sempre o discurso presente.

Ainda assim,

É na relação com o discurso do Outro que se apreende a história que perpassa o discurso. Essa relação está inscrita na própria interioridade do discurso, constitutiva ou mostradamente. Com a concepção dialógica da linguagem, a análise histórica de um texto deixa de ser a descrição da época em que o texto foi produzido e passa a ser uma fina e sutil análise semântica, que leva em conta confrontos sêmicos, deslizamentos de sentido, apagamentos de significados, interincompreensões, etc. (FIORIN, 2014, p. 191).

Segundo Fiorin (1994), nas relações intertextuais, a presença do interdiscurso é uma constante. O conceito de intertextualidade e interdiscurso corrobora com a ideia intrínseca do discurso que se constrói a partir de outros textos, outros discursos, estabelecendo, assim, relações externas a determinado texto. Porventura, o mesmo texto pode, sobretudo, instituir um diálogo dentro de si mesmo.

Para Fiorin (2014), a partir de um texto, é possível compreender aspectos da história de uma determinada época e, sobretudo, os discursos sociais nele inscrito. Este aspecto com o contexto histórico é relevante, pois, como afirma Barros (1996, p. 34), “em um dado momento histórico, os discursos são, por definição, ideológicos, marcados por coerções sociais”. É por conta dos conteúdos sociais, culturais, políticos e históricos presentes em um texto, que as relações dialógicas são possíveis, mesmo em mídias diferentes, como é o caso do presente estudo, uma imagem audiovisual e uma imagem literária, em que duas personagens mantêm diálogos entre si.

O discurso presente nas imagens de João Gibão e do senhor muito velho estão ligados pelos dois processos interdiscursivos: citação e alusão. Isso se deve ao fato de que

ambas as imagens, por exemplo, são de homens alados que alçam os seus voos para fugir do aprisionamento social que a eles foi imposto.

É interessante notar que, para *Um senhor muito velho com umas asas enormes*, García Márquez tenha se inspirado na imagem de um índio em uma ilha no México. Qual é, de fato, a relação da imagem de um índio com um homem-alado? No conto, estão somadas alusões a outros textos sociais e culturais bastante definidos nas entrelinhas, como a questão da colonização e dominação espanhola, a igreja como mantenedora da verdade absoluta e os índios como povo dominado, aprisionados em seus espaços. Dessa forma, sai apenas a imagem vista do nativo e entra a imaginada do homem-alado: o ser com asas sofre todos contratempos e questões por que passaram os indígenas durante o início da colonização, até serem transformados em farrapos de gente, como o senhor muito velho.

Da mesma forma, as asas de João Gibão remetem às asas do senhor muito velho. Esses corpos que conversam entre si reverberam aspectos sociais e políticos dentro de um mesmo contexto latino-americano. Assim, nos próximos capítulos, essas imagens serão compreendidas separadamente para, em seguida, serem analisadas a partir dos diálogos que as unem.

5 DIÁLOGOS LATINO-AMERICANOS

“A vida cotidiana na América Latina nos demonstra que a realidade está cheia de coisas extraordinárias.”

Gabriel García Márquez

“O realismo necessário para construir um retrato da realidade brasileira não pode se abster do fantástico”

Dias Gomes

5.1 A IMAGEM DO ÍNDIO EM UM SENHOR VELHO COM ASAS: A CONQUISTA E O MASSACRE

Para que seja possível afirmar as imagens de João Gibão e do senhor muito velho, e os seus voos alçados, como imagens identitárias da América Latina, no período de coibição intelectual e social, faz-se necessária a identificação das vozes que dialogam com esses personagens em discursos internos presentes no texto. É por meio desses corpos com os seus limites ultrapassados, corpos grotescos, que os diálogos, tanto internos quanto externos, se reproduzem. O corpo grotesco é o ponto de ligação entre os diálogos possíveis entre as duas imagens aqui desnudadas.

Assim, as imagens serão desnudadas separadamente para, em seguida, no último subitem do capítulo 3, serem observadas a partir de suas ligações dialógicas.

Tomar-se-à, como ponto de partida a busca pelos diálogos, o contexto sob o qual estivera inserida a idealização do conto *Um senhor muito velho com umas asas enormes*, que, por sua vez, ecoa nos discursos e na imagem criada por Dias Gomes, João Gibão, na telenovela *Saramandaia* (1976 e 2013).

García Márquez estava exilado no México com sua família quando, em um trecho retirado do livro *Cheiro de Goiaba*, García Márquez revela um pouco sobre o processo criativo, importante para desvelar os diálogos possíveis em suas obras, especialmente a partir das teorias da comunicação e das imagens imaginadas. Ao ser questionado no livro pelo amigo Plinio Apuleyo Mendoza, sobre qual é o ponto de partida para as suas obras, García Márquez, responde:

Uma imagem visual. Em outros escritores, creio, um livro nasce de uma idéia, de um conceito. **Eu sempre parto de uma imagem.** *A Sesta da Terça-feira*, que considero o meu melhor conto, surgiu da visão de uma mulher e de uma menina vestidas de preto e com um guarda-chuva preto, andando sob um sol ardente num povoado deserto. *O Enterro do Diabo* é um velho que leva o neto a um enterro. O ponto de partida de *Ninguém Escreve ao Coronel* é a imagem de um homem esperando uma lancha no mercado de Barranquilla. Esperava-a com uma espécie de

aflição silenciosa. Anos depois, me encontrei em Paris esperando uma carta, talvez um cheque, com a mesma angústia e me identifiquei com a lembrança daquele homem (GARCÍA MÁRQUEZ, 1993, p. 28-29. Grifos meus).

Assim sendo, o conceito de endogenia da imagem estará implicitamente empregado durante todo o processo de análise da imagem do homem alado, ao considerar os conceitos de imagem já pontuadas neste estudo, construída no conto pelo autor, e dos discursos que sobre essa mesma imagem reincidentem. Conforme relata Martin (2010), foi em uma visita ao estado de Michoacán, no México, que García Márquez tivera inspiração para a concepção do conto *Um senhor muito velho com umas asas enormes*.

Foi a partir da imagem de um índio com suas vestimentas típicas que o processo de criação tivera início. Não se sabe a data precisa da visita de García Márquez a Michoacán, mas os registros apontados por Martin (2010) certificam que foi entre os anos de 1961 a 1964, período em que estivera em autoexílio no México.

Mas qual é, afinal, a relação da imagem de um nativo com a imagem do senhor velho com asas? A resposta encontra-se banhada nos discursos relacionados com a personagem alada, que mostrarão os diálogos internos existentes entre a imagem de partida, a do índio, com a imagem final, a do homem alado.

García Márquez (1982, p. 34-35) diz que um conto é como o iceberg, “deve estar sustentado na parte que não se vê: no estudo, na reflexão, no material reunido e não utilizado diretamente na história”. Sendo assim, a seguir, bucar-se-á o material coletado pelo autor para o processo criativo e idealização do conto, que se encontram obtusos nas entrelinhas do discurso.

O *Novo Mundo*, termo cunhado para representar o continente americano, é o *eldorado* encontrado durante a expansão marítima do século XV, na corrida pelo ouro desencadeada pelos países ibéricos, especialmente Portugal e Espanha. O desejo de expansão de riquezas por parte das coroas foi o grande responsável pelo conflito de domínio estabelecido pelos portugueses e espanhóis diante dos indígenas, por exemplo.

Mas, num primeiro momento, conforme mostra o conhecido *Diário de primeira viagem*, Cristóvão Colombo impressiona-se com os nativos. O encontro causa-lhe admiração:

Eu – diz ele –, porque nos demonstraram grande amizade, pois percebi que eram pessoas que melhor se entregariam e converteriam à nossa fé pelo amor e não pela força, dei a algumas delas uns gorros coloridos e umas miçangas que puseram no pescoço, além de outras coisas de pouco valor, o que lhes causou grande prazer e ficaram tão nossos amigos que era uma maravilha. Depois vieram nadando até os barcos dos navios onde estávamos, trazendo papagaios e fio de algodão em novelos e lanças e muitas outras coisas, que trocamos por coisas que tínhamos conosco,

como miçangas e guizos. Enfim, tudo aceitavam e davam do que tinham com a maior boa vontade. Mas me pareceu que era gente que não possuía praticamente nada. Andavam nus como a mãe lhes deu à luz; inclusive as mulheres, embora só tenha visto uma robusta rapariga. E todos os que vi eram jovens, nenhum com mais de trinta anos de idade: muito bem-feitos, de corpos muito bonitos e cara muito boa; os cabelos grossos, quase como o pêlo do rabo de cavalos, e curtos, caem por cima das sobrancelhas, menos uns fios na nuca que mantêm longos, sem nunca cortar (COLOMBO, 1984, p. 52).

Em seguida, o Almirante relata que a postura dos indígenas era de submissão e prontidão, demonstrando, sobretudo, o futuro interesse na doutrinação dos povos nativos:

Vi alguns com marcas de ferida no corpo e, por gestos, perguntei o que era aquilo e eles, da mesma maneira, demonstraram que ali aparecia gente de outras ilhas das imediações com a intenção de capturá-los e então se defendiam. E eu achei e acho que aqui vêm procedentes da terra firme para levá-los para o cativeiro. Devem ser bons serviços e habilidosos, pois noto que repetem logo o que a gente diz e creio que depressa se fariam cristãos; me pareceu que não tinham nenhuma religião (COLOMBO, 1984, p. 53).

Em *A conquista da América*, Todorov realiza um estudo sobre a construção da imagem do outro, a partir do famoso *Diários do descobrimento*, de Cristovão Colombo. No livro, Todorov traça o perfil do almirante e identifica que o princípio das relações entre os espanhóis e os nativos dominados se dera com base na projeção do *eu* diante o *outro*. De fascinação e admiração a partir do contato com os novos povos, Colombo passa então a discriminá-los, utilizando expressões como “ladrões”, “bestas”, “idiotas”, “selvagens” (TODOROV, 2003; TAPAJÓS, 1968), entre outros termos pejorativos, colocando-se em uma posição de superioridade.

Os índios, como relata Todorov (2003), não tinham a noção de propriedade privada, como os espanhóis. O que era de um, pertencia ao outro e, decerto, entendiam que assim também era com os novos que chegaram do alto mar. Referindo-se aos atos praticados pelos índios, que tomaram posse de objetos dos navegantes, é quando se encontram registros de palavras como “ladrões” nas cartas do descobrimento. Em determinado momento, Todorov relata o “discurso da covardia”, também proferido por Colombo ao dizer: "Não têm armas e são tão medrosos que um dos nossos bastaria para fazer fugir cem deles, mesmo brincando" (COLOMBO apud TODOROV, 2003).

Ao analisar a imagem do índio construída a partir da *Carta de Caminha*, que reproduz as relações imediatas e reveladoras desse encontro de mundos no Brasil, quando os colonizadores portugueses aqui arpoaram, Limbert (2012) identifica, assim como no estudo de Todorov, a mesma questão da imagem do *outro* que é constituída a partir daquele que o vê,

num processo de projeção do *eu*, do *si mesmo*. Fala, também, do estranhamento das coisas, da não-identificação e, conseqüentemente, emerge daí o conceito da diferença.

Dessa forma, a perspectiva sobre a imagem que se tem de Colombo, alçada no estudo de Todorov, também se aplica aos colonizadores portugueses, uma vez que nos dois casos, Todorov e Limbert, em seus respectivos estudos, aplicam a questão do outro, seja na América hispânica ou portuguesa. Diz, Todorov, sobre Colombo:

Ou ele pensa que os índios [...] são seres completamente humanos com os mesmos direitos que ele, e aí considera-os não somente iguais, mas idênticos, e este comportamento desemboca no assimilacionismo, na projeção de seus próprios valores sobre os outros, ou então parte da diferença, que é imediatamente traduzida em termos de superioridade e inferioridade (no caso, obviamente, são os índios os inferiores): recusa a existência de uma substância humana realmente outra, que possa não ser meramente um estado imperfeito de si mesmo (TODOROV, 2003, p. 58).

No conto de García Márquez, o senhor velho é o *outro* que é observado, assim como os índios quando aqui chegaram os europeus. Muito embora, do ponto de vista dos índios, os espanhóis seriam os observados, entretanto, nas cartas dos descobrimentos, a perspectiva indígena diante de um outro à sua frente é subtraída. As cartas revelam apenas percepções eurocentristas quando das colonizações. O mesmo ocorre no conto do escritor colombiano, em que só temos os diversos olhares e julgamentos por parte da população do vilarejo acerca do homem caído.

As visões que se têm do homem caído são múltiplas. A hesitação principal no conto consiste nas oposições estabelecidas defronte dos julgamentos de alguns moradores. Duas vezes no texto se opõem. A primeira é da velha vizinha, que de todas as coisas da vida e da morte, sabia: “_É um anjo – disse-lhes – Não tenho dúvida de que vinha pelo menino, mas o coitado está tão velho que a chuva o derrubou” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1972, p. 11).

A segunda é a do padre, que se coloca em sentido de negação à fala da senhora. Ao tentar iniciar uma conversa com o ser alado, o padre diz “bom dia” em latim. O homem velho com asas, entretanto, nada respondeu. O padre Gonzaga tomou o silêncio como resultado da incompreensão do latim, língua propositalmente falada pelo padre na conversa, pois, caso fosse um anjo, logo entenderia o idioma de Deus: “O pároco teve a primeira suspeita de sua impostura ao comprovar que não entendia a língua de Deus nem sabia saudar seus ministros” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1972, p. 12). E completa: “Argumentou que se as asas não eram o elemento essencial para determinar as diferenças entre um gavião e um aeroplano, muito menos podiam sê-lo para reconhecer os anjos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1972, p. 12-13).

É visível a questão das aparências tomada no texto. Por sua dissemelhança ao outro, o homem caído é julgado de acordo com os conceitos que cada morador tem de si mesmo: se não tenho asas e sou humano, logo, o homem caído não é humano. Isso justifica o fato de o senhor velho não ser tratado como tal.

Esses aspectos do texto de García Márquez ecoam de maneira incisiva os mesmos contratempos causados sobre os índios, que acabaram por definir a imagem que se tem dos nativos. Limbert (2012, p. 304), diz que a pluralidade dos discursos diferentes convergem todos para a “complexidade discursiva que encerra o “dizer” o índio, circunscrito no âmbito do estável horizonte da visão ideológica e do engessado processo espelhado de construção da imagem do outro a partir da imagem que se tem de si mesmo”.

A questão da mestiçagem e sua inferioridade sempre esteve presente na literatura de García Márquez, uma vez que “[...] a ideologia da inferioridade natural do índio, que passava ao mestiço, produto de cruzamento de raças e por isso débil, já que essa filosofia se baseava na perigosa crença da excelência das raças puras” (RODRIGUES, 1993, p. 41). Sobretudo, a metáfora presente na obra que remete ao contexto de perseguição indígena revela a vontade de esquecimento de um passado que marcara o continente pós-colonização:

A subsequente estigmatização do aborígine como raça inferior não é senão uma consequência mediata e omediata do grande trauma da conquista. Enquanto o americano do norte, orgulhoso de seu passado de peregrino que buscou a liberdade em terras novas, fazia deste um instrumento do futuro assimilando-o, o ibero, ao contrário, tinha que enfrentar este passado, destruindo-o, por considerá-lo a causa da impossibilidade de construir o seu novo ser. (RODRIGUES, 1993, p. 39-40).

Em outros momentos do texto de García Márquez, a questão do outro é acionada. Não o julgavam humano, tão menos o tratavam como tal, mesmo que a sua aparência se assemelhasse tão perfeitamente com o aspecto humano, não fosse tão somente as suas asas. Em determinada passagem, o padre Gonzaga, mesmo que por um breve momento, o descobre parecido com os humanos: “Logo observou que visto de perto ficava **muito humano** [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1972, p. 12, grifo meu).

O homem caído e o filho do casal, em outro momento, pegam catapora e adoecem. O médico, que não se recusa examinar o homem alado, demonstra curiosidade científica:

O médico que atendeu o menino não resistiu à tentação de ascultar o anjo, e encontrou nele tantos sopros no coração e tantos ruídos nos rins que não lhe pareceu que estivesse vivo. O que mais o assombrou, entretanto, foi a lógica de suas asas. Ficavam **tão naturais** naquele organismo **completamente humano** que não se podia entender por que não as tinham também **os outros homens** (GARCÍA MÁRQUEZ, 1972, p. 17).

Ainda que o padre e o médico tenham, mesmo que durante um curto período de tempo na narrativa, assemelhado o homem caído aos humanos, o velho com asas continua a ser julgado, maltratado e a sofrer imprecações durante toda a obra.

Um sujeito vê o outro a partir do olhar de si mesmo. O respeito ou o desprezo, o apreço ou a indiferença, entre outras paixões e juízos de valores, podem ser suscitados a partir dos níveis de congruências e incongruências entre os sentidos, os quais, por sua vez, determinam como os valores vão ser apreendidos (positiva ou negativamente). Os sujeitos atuam como espelhos, com graus de efeitos óticos diversos. Se pertencem à mesma comunidade, os efeitos tendem a refletir imagens de identidade; se pertencem a comunidades diferentes (aqui incluídas culturas e civilizações diferentes), os efeitos tendem a refletir imagens de contradição, contrariedade, oposição e incongruência (LIMBERT, 2012, p. 17).

Conforme relatam as cartas da descoberta, em pouco tempo os índios passaram a servir os interesses da coroa, e o “estabelecimento formal do trabalho forçado para a população nativa, apenas precipitou um processo que já estava tornando-se catastrófico com a sua total extinção”. (ELLIOT, 1998, p. 153). De 1492, quando Cristóvão Colombo estabelece na Ilha Hispaniola a primeira colônia na América, em vinte anos, conforme relata Elliot (1998, p. 153), “a população dessa ilha densamente habitada havia sido quase varrida pela guerra, pelas doenças, pelos maus tratos e pelo trauma resultante dos esforços dos invasores para obrigá-la a aceitar modos de vida [...]”.

Também para Las Casas (1996, p. 27), a busca pelo ouro foi o principal interesse de Colombo e da coroa, e tal importância sobrepôs os princípios morais e éticos diante dos índios:

A causa pela qual os espanhóis destruíram tal infinidade de almas foi unicamente não terem outra finalidade última senão o ouro, para enriquecer em pouco tempo, subindo de um salto a posições que absolutamente não convinham a suas pessoas. Enfim não foi senão a sua avareza que causou a perda desses povos e quando os índios acreditaram encontrar algum acolhimento favorável entre esses bárbaros, viram-se tratados pior que os animais e como se fossem menos ainda que o excremento das ruas; e assim morreram sem fé e sem sacramentos, tantos milhões de pessoas.

Os fatos subsequentes já se sabem pelo viés histórico: os índios foram praticamente exterminados ao longo dos anos e a escravidão indígena tornara-se uma realidade com a chegada dos colonizadores. Toma-se como verdade que o objetivo exploratório principal era a busca por metais preciosos, de modo a sustentar o poderio da coroa espanhola por meio do acúmulo de riquezas que seriam geradas pelo trabalho forçado dos nativos do continente. O mesmo se emprega à colonização portuguesa no Brasil. Segundo Todorov (2003), os

colonizadores violentavam os índios, cortando-lhes as mãos, o nariz, as orelhas, os ferindo com fogo e os matando enforcados, entre outras maneiras terríficas.

Como afirma Todorov (2003), Las Casas era um dos principais ativistas contra a escravização dos índios em nome do acúmulo de riquezas da coroa, mas não era o único. O autor reproduz uma ordem datada de 1530, em que Carlos V proíbe a escravidão indígena: “Que ninguém ouse escravizar nenhum índio, no decorrer de uma guerra ou em tempo de paz; nem manter nenhum índio escravo sob pretexto de aquisição por guerra justa [...] mesmo se se tratar de índios que os próprios nativos dessas ilhas e dessas terras continentais consideram como escravos” (CARLOS V apud TODOROV, 2003, p. 235).

Os índios não são vistos como humanos, pois, como consta nos registros, são diferentes. A ambição pelo enriquecimento motivou o comportamento violento dos colonizadores, entretanto, este mesmo comportamento “também é condicionado pela idéia que fazem dos índios, segundo a qual estes lhes são inferiores, em outras palavras, estão a meio caminho entre os homens e os animais” (TODOROV, 2003, p. 211).

No conto de García Márquez, o desejo de riqueza deslumbra o casal que encontrara o homem caído em seu quintal. Em pouco tempo, a hesitação em identificar a natureza do ser passa a ser substituída pela cobiça e ambição. Diante da enorme quantidade de curiosos que se amontoavam frente à casa para ver o velho com asas, Pelayo e Elisenda começam a cobrar pela visita. O velho com asas foi colocado em um galinheiro, tornando-se prisioneiro dos interesses do casal.

“ [...] Pelayo e Elisenda estavam felizes de cansaço, porque em menos de uma semana entupiram de dinheiro os quartos, e apesar disso a fila de peregrinos que esperava vez para entrar chegava ao outro lado do horizonte” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1972, p. 13-14).

Pelayo e Elisenda enriqueceram tanto, que

Com o dinheiro arrecadado, construíram uma mansão de dois andares, com sacadas e jardins, com escadas bem altas para que os caranguejos do inverno não entrassem e com barras de ferro nas janelas para evitar que entrassem os anjos. Pelayo, além disso, instalou uma criação de coelhos muito perto do povoado e renunciou para sempre a seu mau emprego de meirinho, e Elisenda comprou umas sandálias acetinadas de saltos altos e muitos vestidos de seda furta-cor, das que usavam as senhoras mais invejadas nos domingos daqueles tempos (GARCÍA MÁRQUEZ, 1972, p. 16-17).

E mesmo após enriquecerem, as coisas não melhoraram para o velho com asas, que, apesar da grandiosa reforma da casa, continuou a suportar “as maldades mais engenhosas com uma mansidão de cão sem ilusões” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1972, p. 17)

O galinheiro foi o único que não mereceu atenção. Se alguma vez o lavaram com creolina e queimaram gotas de mirra no seu interior, não foi para prestar honras ao anjo, mas para conjurar a pestilência de lixeira que já andava como um fantasma por todas as partes e estava tornando velha a casa nova (GARCÍA MÁRQUEZ, 1972, p. 17).

No galinheiro (GARCÍA MÁRQUEZ, 1972, p. 17),

[...] as galinhas o bicavam em busca de parasitas [...]

[...] até os mais piedosos atiravam-lhe pedras [...]

[...] lhe queimaram as costas com um ferro [...]

Não fosse a declaração de García Márquez quanto à imagem de um índio tido como ponto de partida para a criação do conto *Um senhor muito velho com umas asas enormes*, não seria possível esboçar os diálogos existentes entre essas imagens esteticamente distantes e distintas. Entretanto, no nível semântico do texto, constituem-se as relações dialógicas que tantas vezes chegam ao receptor das maneiras mais obtusas e imperceptíveis quanto possíveis.

Desse modo, a mesma afirmação de Rodrigues (1993, p. 51) sobre o texto mais conhecido de García Márquez, *Cem Anos de Solidão*, de que o autor recorreu a textos anteriores “com a liberdade que lhe conferem os séculos que o separam da conquista e que caracterizam a modernidade – e dialogou com eles, parodiando-os”, também pode ser aplicada ao conto analisado, já que “o acervo de textos de que dispõe, incluindo os da conquista, é bastante maior”.

Fica, assim, explícita a relação da imagem indígena vista por García Márquez e a sua reprodução em torno dos significados na criação do senhor muito velho: senão a opressão, o aprisionamento que ambos – o índio e a personagem – foram submetidos, soma-se que um e outro foram discriminados, julgados, condenados, a partir do olhar do outro. Pontua-se, assim, o discurso sobre as diferenças e, conseqüentemente, o texto de García Márquez remete o leitor ao contexto coibitivo na América Latina conservadora dos anos 1970.

5.2 JOÃO GIBÃO: UM LÍDER COMUNISTA

Da mesma forma que o senhor velho com asas reproduz significados acerca de toda a perseguição e escravização indígena, ponto de partida para a construção da personagem, João Gibão também representa outros contextos nos quais sua construção fora baseada. Os índios serviram de inspiração para a construção da personagem e, com ela, quis García Márquez abarcar a questão da diferença e liberdade na América Latina, em um período de busca de identidade por um continente multiracial e marcado por políticas coibitivas.

João Gibão fora elaborado para dar voz àqueles que não podiam se posicionar ideologicamente. A década de 1970 foi marcada por uma onda violenta de intolerância ao pensamento na América Latina e, conseqüentemente, no Brasil. Os governos do período militar tinham como certa prioridade extirpar todos os grupos opositores, entre eles o mais expressivo partido de esquerda naqueles tempos, o PCB (Partido Comunista Brasileiro), do qual Dias Gomes fora membro por um período de vinte anos.

Foram tempos em que os brasileiros estavam à procura, ou melhor, debatendo questões de identidade nacional, engajamento político, moral e ética na sociedade e, sobretudo, a violência contra o pensamento individual. Sendo assim, tratar-se-á nos parágrafos subsequentes o contexto e as principais noções de políticas vigentes na época, que transformaram as relações sociais e culturais de todo o país e que estão representadas pela imagem de João Gibão e em seus conflitos na trama teledramatúrgica. Conforme o autor (GOMES, 2012), a personagem e a telenovela *Saramandaia*, nasceram com o intuito de retratar a sociedade e conhecer a realidade.

O mundo pós-guerra estava dividido em dois blocos econômicos, o capitalista e o socialista. Essa bipolarização, protagonizada pelos Estados Unidos e União Soviética, teria influência decisiva na formação política e cultural na América Latina, a partir da segunda metade do século XX, especialmente após o sucesso da Revolução Cubana liderada por Fidel Castro. A América Latina estava tomada por sentimentos revolucionários diante de tantos regimes totalitários que se instauraram no continente e se transformara em palco de um intenso debate político. Vieram à tona, ainda de maneira mais incisiva, os termos “direita” e “esquerda” na América Latina.

As noções de direita e de esquerda vão além de classificações partidárias ideológicas. Elas são edificadas por diferentes forças políticas, capazes, cada uma ao seu modo, de resultarem em programas políticos aptos a transformar a sociedade, conforme as suas respectivas ideologias.

E depois, “esquerda” e “direita” não indicam apenas ideologias. Reduzi-las a uma pura expressão do pensamento ideológico seria uma indevida simplificação. “Esquerda” e “direita” indicam programas contrapostos com relação a diversos problemas cuja solução pertence habitualmente à ação política, contrastes não só de idéias, mas também de interesses e valorações a respeito da direção a ser seguida pela sociedade, contrastes que existem em toda a sociedade e que não vejo como possam desaparecer. (BOBBIO, 1995, p. 33).

O que de fato Bobbio (1995) quer dizer é que, para além das ideologias, esses conceitos funcionam como uma espécie de contratos sociais e políticos que, quando aplicados, conduzem toda uma sociedade para determinada direção. Ou seja, não se fala somente em ideologia no âmbito das ideias, mas, sobretudo, na direção a ser tomada, no comportamento direcionado, no caminho a ser seguido. São modelos antagônicos por natureza:

Direita e esquerda são termos antitéticos que há mais de dois séculos têm sido habitualmente empregados para designar o contraste entre as ideologias e entre os movimentos em que se divide o universo, eminentemente conflitual, do pensamento e das ações políticas. Enquanto termos antitéticos, eles são, com respeito ao universo ao qual se referem, reciprocamente excludentes e conjuntamente exaustivos. São excludentes no sentido de que nenhuma doutrina ou nenhum movimento pode ser simultaneamente de direita e de esquerda. E são exaustivos no sentido de que, ao menos na acepção mais forte da dupla [...] uma doutrina ou movimento podem ser apenas ou de direita ou de esquerda. (BOBBIO, 1995, p.31).

No Brasil, após o término do autoritarismo, o conceito de esquerda e direita passou a ser relacionado com a proximidade desses grupos com o antigo regime autoritário. Os partidos alinhados ao autoritarismo eram denominados de direita, e os que iam na contramão, de esquerda. (TAROUCO; MADEIRA, 2011, p. 175).

Foi em meio a essa bipolaridade partidária que Dias Gomes construiu a sociedade representada em *Saramandaia*. Do contexto para o texto, o autor, notadamente, trouxe para a narrativa da telenovela uma sociedade fictícia que era uma representação da sociedade brasileira politicamente dividida.

O Brasil, obviamente, também sofrera os efeitos desse conflito ideológico. Segundo Gorender (1998), a década de 1960 inicia-se em um período conturbado, quando desde os anos 30 a industrialização e o populismo estiveram em estreita relação. Intensificaram-se os grupos sindicais e os movimentos populares, “[...] uma vez que a sociedade civil tornou-se mais ativa diante da ampliação da participação política e da organização dos trabalhadores urbanos e rurais”. (GERMANO, 2000, p. 50).

Como já mencionado, o PCB, a essa altura, tornara-se um partido perseguido pela direita e recebia o apoio de intelectuais da época. No âmbito político, de maneira bem

resumida, a sociedade estava dividida entre os de direita e os de esquerda. Direita e esquerda, aliás, são temas aqui abordados, mas é importante ressaltar o complexo esforço necessário para defini-los. Há um intenso debate atual sobre as (re)definições desses conceitos, considerando aspectos políticos que se transformaram no século XX, como a queda do muro de Berlim e o fim da União Soviética. No Brasil, especialmente após o Golpe de 64, os termos para designar partidarismo foi amplamente acentuado.

Embora diversos autores entendam a complexidade de se encontrar uma definição dos termos, visto que cada contexto político deve ser considerado (BOBBIO, 1995), outras definições bastante casuais, inclusive no Brasil, são os termos “conservadores” e “progressistas”, para direita e esquerda, respectivamente. Sabe-se, entretanto, que limitar os conceitos de direita e esquerda a noções de tradição e progresso, bem como luta de classes, é reduzir as concepções mais significantes das terminologias que são profundamente estudadas pelas teorias políticas. Os conceitos vão além. Entretanto, esses aspectos mais imediatos são visíveis nos discursos em *Saramandaia* e que recaem sobre a imagem de João Gibão.

Portanto, algumas noções básicas e delineamentos políticos, especialmente da chamada esquerda, mostraram-se necessários. Isso por que Dias Gomes posiciona-se como tal, de esquerda, contrário ao sistema político, por meio de João Gibão. O autor ingressara no Partido Comunista Brasileiro em 1945, onde permaneceu até 1971 (GOMES, 1998). O P.C.B. representou, no âmbito político nacional, a mais expressiva organização dos movimentos de esquerda.

Assim, diante do cenário político da época, o sentimento de mudança e liberdade foi uma constante em grande parte da classe artística e intelectual, especialmente a partir da década de 50, quando

artistas e intelectuais brasileiros estavam impregnados pelo intuito de fazer uma revolução socialista no país por meio da conscientização e da mobilização do povo diante do avanço do capitalismo. Suas produções, dessa forma, passaram a servir como um instrumento políticoideológico de defesa das causas das “massas populares”. Filiando-se ao PCB ou gravitando ao seu redor, eles se comprometeram a buscar uma sociedade mais justa e igualitária, liderada pelo povo. Imbuídas desse sentimento, as manifestações artísticas haviam tomado como palavra de ordem o investimento em sua capacidade de participação política no sentido de promover a transformação social. A arte tinha de intervir no seu tempo, tinha de propor mudanças (SACRAMENTO, 2012, p. 154).

Quando da estreia de *Saramandaia*, em 1976, Dias Gomes já havia saído do partido, contudo, não abandonou alguns ideais que se alinhavam aos movimentos de esquerda no país. Quis Dias Gomes incitar o debate sobre as diferenças e a coibição intelectual, denunciar a

perseguição política e defender a liberdade de expressão. Dessa forma, colocou João Gibão no centro de um conflito, que pode ser visto como um antagonismo partidário na narrativa da novela.

A cidade de Bole-Bole está inquieta. Um plebiscito é acionado para que a população pudesse votar se é contra ou a favor da troca do nome da cidade para Saramandaia. João Gibão é o vereador autor do projeto para a troca do nome, alegando que Bole-Bole remete a um acontecimento vexatório na cidade envolvendo Dom Pedro II. Liderados por João Gibão e o coronel Tenório Tavares, os que apoiam a mudança são chamados de “mudancistas”, ou, “saramandistas”. Já o coronel Zico Rosado é o líder dos “tradicionalistas”, ou, “bolebolenses”, grupo formado por parte da população que é contra a troca do nome da cidade.

Esse conflito é definidor para o estabelecimento do caráter polifônico do texto das duas versões de *Saramandaia*. A partir dele, levantam-se vozes que configuram a sociedade da cidade fictícia em dois grupos antagônicos: os “saramandistas” e os “bolebolenses”, ou, “mudancistas” e “tradicionalistas”; logo, esquerda e direita. Quando utilizados os termos “mudancistas” e “tradicionalistas”, fica clara a analogia aos termos “progressistas” e “conservadores”. Zico Rosado, descendente dos fundadores de *Saramandaia*, contra a troca do nome da cidade, argumenta:

Lá pelos idos de mil oitocentos e cinquenta e tantos, o imperador Dom Pedro II, em suas perambulâncias imperiais, passou por aqui e viu essa florzinha, que amarelecia a paisagem esverdacentas de nossos campos. [...] Colheu uma flor e mandou dentro de uma carta pra a sua filha Isabel. E daí que vem o nome de nossa cidade: Bole-Bole. Nome que agora, através de uma sofismática eleitorística, de um demagogismo plebiscitário, querem renegar (SARAMANDAIA, 1976, DVD).

O coronel Zico Rosado é o líder dos tradicionalistas, desafeto político de João Gibão, que por sua vez é o idealizador do movimento revolucionário em *Saramandaia*. Tomado um dos conceitos de direita definidos por Bobbio (BOBBIO, 1995) onde a “direita está mais disposta a aceitar aquilo que é natural e aquilo que é a segunda natureza, ou seja, o habitual, a tradição, a força do passado”, fica perceptível o discurso direitista dos tradicionalistas na telenovela.

Zico Rosado, em nome da tradição e com a conexão histórica com o passado de Bole-Bole, quando da visita de Dom Pedro II, justifica o seu posicionamento contra a troca do nome. Em outro momento, Zico Rosado, no primeiro capítulo da primeira versão, reafirma sua posição: “[...] é pro povo saber que nenhum dos nossos já foi vítima dessa canalha

mudancista, que tá querendo mudar tudo aquilo que construímos durante séculos” (SARAMANDAIA, 1976, DVD). Assim, “o homem de direita é aquele que se preocupa, acima de tudo, em salvaguardar a *tradição*” (BOBBIO, 1995, p. 81).

Os “mudancistas”, por outro lado, são constantemente perseguidos pelos “tradicionalistas”, especialmente o líder, João Gibão. Em determinada cena, um grupo de saramandistas, que estão pichando os muros e as paredes das casas de toda a cidade com o nome “Saramandaia”, são repelidos por Dona Redonda, tradicionalista: “Seus comunistas” (SARAMANDAIA, 1976, DVD). Tendo o Partido Comunista, à época da realização da novela, como o principal partido contra o regime militar e as doutrinas de direita, fica nítida a analogia com o contexto político da época.

Os comunistas eram vistos como subversivos e revolucionários e, assim, esses padrões comportamentais não foram apreciados à época pela direita. Estavam à margem do contexto político daqueles tempos e eram vistos como “diferentes” e, portanto, precisavam ser repelidos.

Saramandaia configura-se, então, como uma metáfora social e política daqueles tempos. João Gibão, como já mencionado, era o líder dos “mudancistas”. Por esconder as suas asas em um gibão de couro, aparentava possuir uma corcunda. Sobre ele recai todo o peso desse conflito partidário. Dona Redonda, na segunda versão, o reprime por ser “diferente” durante toda a narrativa: “Seu saramandista defeituoso”, diz em determinada cena (SARAMANDAIA, 2015, DVD). Como o maior símbolo das representações esquerdistas na trama, João Gibão é julgado e recebe imprecisões constantemente devido à sua corcunda e “esquisitice”.

Encontra-se, neste aspecto da diferença, a grande questão que pontua a construção da imagem e do discurso da personagem. Uma das principais características dos movimentos de esquerda é a questão da liberdade e da igualdade. Para Bobbio (1995?), a esquerda se distingue pelo caráter do coletivo ao qual se emprega a definição de liberdade e igualdade. A noção de liberdade está mais para uma condição do sujeito, ao passo que, para se estabelecer uma ligação de igualdade é preciso considerar a relação entre dois ou mais. Logo, ao passo que a liberdade está para uma condição individual do homem, a noção de igualdade está, em contrapartida, disposta ao coletivo (BOBBIO, 1995).

Cofrancesco (BOBBIO apud, 1995, p. 79) diz, então, que “a libertação do homem do poder injusto e opressivo [...] permanece, pensando bem, o núcleo duro da esquerda como ‘categoria do político’”, e completa que, a direita “representa uma modalidade do humano”,

na medida em que ‘exprime o enraizamento no solo da natureza e da história’, ‘a defesa do passado, da tradição, da herança’.”

Para João Gibão, *Saramandaia* significa um mundo novo, um lugar onde todos são livres e cada um pode ser o que quiser: todos são iguais (SARAMANDAIA, 2015, DVD). Quer João Gibão o bem coletivo. É o herói saramandista, mudancista, progressista, criado por Dias Gomes para se tornar uma imagem contextual da política e sociedade da época. É um herói comunista. E, como todo homem de esquerda, “pretende, acima de qualquer outra coisa, *libertar* seus semelhantes das cadeias a eles impostas pelos privilégios de raça, casta, classe, etc.” (BOBBIO, 1995, p. 81).

Assim, chega-se o ponto para que seja possível traçar os diálogos existentes entre João Gibão e o senhor muito velho com asas: ambos são diferentes, excluídos, julgados e aprisionados a partir de seus corpos fora dos padrões.

Mas, afinal, como esses diálogos entre duas personagens criadas por autores diferentes são possíveis?

5.3 IMAGENS LATINO-AMERICANAS

Foi possível perceber nos dois subitens predecessores quais foram os pontos de partida para a criação dessas imagens e como cada uma dialogava com o contexto da época. Neste momento, à luz do dialogismo e do grotesco bakhtinianos, serão expostos os diálogos existentes entre as duas imagens, mesmo tratando-se de imagens midiaticamente distintas, sendo uma exógena e outra endógena. Como essas duas imagens dialogam entre si?

João Gibão, da telenovela *Saramandaia* (1976), de Dias Gomes, estabelece diálogos com o senhor muito velho, do conto *Um senhor muito velho com umas asas enormes* (1968), de García Márquez. Essa afirmação é possível, pois, de imediato, percebe-se que são reproduções simbólicas de desejos de liberdade e luta igualitária, conforme será exposto a seguir.

O primeiro passo importante é descobrir como esses diálogos entre as duas imagens estão conectados. Como visto, embora distantes geograficamente, os dois autores estavam murados por um contexto político semelhante, em que o aprisionamento intelectual promovido pelos regimes autoritários instaurados por quase toda a América Latina mobilizara grande parte da classe artística.

É aí que se encontra, na questão do contexto, a resposta para a pergunta diante da primeira relação dialógica estabelecida entre os autores, que é o da utilização de um mesmo estilo literário para a construção da narrativa. Mas por que, afinal, a linguagem fantástica?

Toma-se como correta a vontade encontrada nos escritores hispano-americanos de se acionar uma busca pela identidade latina no continente por meio da literatura. O clima político, como se sabe, era de intensa perseguição. Assim, para “muitos autores, o sobrenatural não era senão um pretexto para descrever coisas que não teriam nunca ousado mencionar em termos realistas” (PENZOLDT apud TODOROV, 2012, p. 167). Penzoldt não referia-se, precisamente, aos temas proibidos no contexto latino-americano, mas a justificativa ainda é válida, uma vez que esta é uma característica intrínseca ao discurso fantástico, ou seja, aplicável aos temas vetados, censurados. García Márquez, para criticar a colonização espanhola, a religião e, no contexto da época, a intolerância, utilizou dos subterfúgios da linguagem fantástica. O mesmo ocorreu com Dias Gomes, ao criar imagens e discursos contra a intolerância política e a proibição do livre pensamento.

Conforme apresenta Todorov (2012), temas como o homossexualismo, sensualidade, incesto, entre outros, eram mais facilmente abordados em textos fantásticos, mas lembra que nem sempre a linguagem “[...] salvou as obras da severidade dos censores [...]” (TODOROV, 2012, p. 167). O mesmo ocorreu com Dias Gomes, que confirmou ter utilizado os recursos da linguagem para tratar de temas proibidos à época e “burlar” a censura (GOMES, 1998), mas que não obteve sucesso implacável. Mesmo *Saramandaia* fora picotada pelos censores, tendo várias cenas e diálogos descartados na edição final. Diz Todorov (2012, p. 167) que

Ao lado da censura institucionalizada, existe uma outra, mais sutil e mais geral: a que reina na própria psique dos autores. A condenação de certos atos pela sociedade provoca uma condenação que se exerce dentro do próprio indivíduo, constituindo-se para ele em proibição de abordar certos temas tabus. Mais do que um simples pretexto, o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura [...]

Percebe-se que, com a utilização dos mesmos recursos de linguagem, o que em si já se torna uma referência estética em João Gibão em relação ao senhor muito velho, os diálogos tornaram-se possíveis.

Visto que a utilização do mesmo gênero já possibilita uma proximidade, apresenta-se como relação dialógica as duas personagens, ambas homens alados, que permeiam suas respectivas narrativas. Nessa estrutura dos recursos de expressão utilizada pelos autores encontra-se o corpo grotesco. Se existe a possibilidade de diálogos proporcionada pela

linguagem fantástica, eles se materializam, de fato, por meio do corpo grotesco de seus pivôs narrativos, João Gibão e o senhor muito velho.

Os diálogos libertários contra a intolerância se constituem a partir da manifestação grotesca das personagens. É por meio de João Gibão e do senhor muito velho que o corpo grotesco se manifesta e se estabelece como elemento-chave das estruturas dialógicas existentes entre as duas personagens.

Nas personagens analisadas, o grotesco se faz presente seja pela forma do corpo, do riso debochado, formatos hiperbólicos, verbalização baixa, entre outros, em que tais manifestações remetem a significados pertinentes de análise na estrutura da linguagem, uma vez que esses representantes estão dispostos em constante e metódica simbiose com os mais diversos textos sociais, culturais e políticos. Com grande frequência, o fantástico se faz presente em *Saramandaia* por meio de manifestações grotescas e carnavalizantes, bem como nos acontecimentos insólitos narrados em *Um senhor muito velho com umas asas enormes*, sendo o grotesco o meio pelo qual se estabelece o diálogo entre os dois objetos em análise.

Essas proximidades estéticas e de semânticas visuais, edificadas a partir da relação do corpo de cada personagem com o tempo e o espaço, resultam em diálogos entre os dois textos. Nota-se o entrelaçamento intertextual, por meio do grotesco, e os diálogos prováveis entre a criação de Gomes em relação ao conto de Márquez. Nas duas obras, o corpo das personagens causam hesitação, perplexidade e incitam julgamentos injuriosos. João Gibão, por exemplo, é constantemente chamado de “medonho”, “defeituoso”, “fedorento”, “monstro”, etc.

Caso García Márquez mantivesse a imagem do índio em seu conto e Dias Gomes tivesse feito de seu protagonista um herói comunista qualquer, sem asas e dons premonitórios, as relações estéticas visuais entre as personagens seriam inexistentes. As proximidades permaneceriam apenas no campo da linguagem e da semântica discursiva. Os diálogos, assim, não seriam possíveis.

O que constitui João Gibão e o senhor muito velho como corpos hiperbólicos, grotescos, são as suas asas. Como lembra Bakhtin (1987, p. 276), “mistura de traços humanos e animais é uma das formas mais antigas do grotesco”.

Enquanto escondidas em seu gibão, a personagem de Dias Gomes sofria os julgamentos da população da cidade. Era um ser oprimido e preso em si mesmo. Não aceitava, sobretudo, a sua própria condição e por isso escondia as suas asas, o que lhe deixava com aspecto de deformidade em sua coluna. Assim, devido à sua corcunda, ao seu corpo

deformado, João Gibão é acometido por imprecações oriundas de praticamente todos os sujeitos narrativos da trama.

Uma diferença desponta na concepção do corpo grotesco em relação ao suposto anjo no conto de García Márquez. Enquanto João Gibão possui como principal característica grotesca tão somente as suas asas – e antes de libertar-se, a sua corcunda –, o senhor muito velho com umas asas enormes possui outras particularidades pertencentes à esfera do grotesco, como a feiúra.

Sobre a relação do corpo grotesco com os discursos contextuais que sobre eles recaem, tomar-se-á, primeiro, o senhor velho com asas. Parte da população do vilarejo considera o homem alado um anjo, outros julgam ser um demônio. O trecho abaixo, extraído do conto de Márquez, mostra a construção da imagem do homem alado e apresenta algumas pistas sobre o discurso das aparências e aceitação das diferenças:

Assustado com aquele pesadelo, Pelayo correu em busca de Elisenda, sua mulher, que estava pondo compressas no menino doente, e a levou até ao fundo do pátio. Os dois observaram o corpo caído com um calado estupor. Estava **vestido como um trapeiro**. Restavam-lhe apenas uns **fiapos descorados na cabeça pelada** e muito **poucos dentes na boca**, e sua lastimosa condição de **bisavô ensopado** o havia **desprovido de toda grandeza**. Suas **asas de grande galináceo, sujas e meio depenadas**, estavam encahadas para sempre no lodaçal (GARCÍA MÁRQUEZ, 1978, p. 12. Grifos meus).

Estaria o suposto anjo desprovido de poderes celestiais? O trecho do conto mostra como os adjetivos injuriosos o desqualificam como um ser angelical. Em outro momento, após receber a notícia, o padre Gonzaga decide averiguar o homem alado, que a esta altura se encontrava aprisionado no galinheiro:

O pároco teve a primeira suspeita da sua impostura ao comprovar que não entendia a língua de Deus nem sabia saudar aos seus ministros. Logo observou que visto de perto ficava muito humano: tinha um **insuportável cheiro de intempérie**, o avesso das asas semeado de **algas parasitárias** e as penas maiores **maltratadas** por ventos terrestres, e nada da sua **natureza miserável** estava de acordo com a egrégia dignidade dos anjos (GARCÍA MÁRQUEZ, 1978, p. 12-13. Grifos meus).

A imagem detalhada não condiz com a imagem apresentada pelos textos canônicos:

E aconteceu um tremendo tremor de terra, pois um anjo do Senhor desceu do céu, rolou a pedra do sepulcro e sentou-se sobre ela. **Sua aparência era como o relâmpago e sua roupa, branca como a neve** (MATHEUS, cap. 28, ver. 2-4, p. 1504. Grifos meus).

Uma vez que o aspecto do corpo grotesco se opõe, segundo Bakhtin, “[...] às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade [...]” (BAKHTIN, 1987, p. 22), percebe-se o corpo grotesco a incitar julgamentos. Em um primeiro momento, por ter asas, o homem caído é tido como um anjo. Entretanto, o homem com asas não possuía os elementos divinos difundidos pela mitologia cristã, que caracterizavam tais seres envoltos em aura de pureza. Possuía o físico de um homem velho, que não seria capaz de rolar pedra alguma, sem dentes, maltrapilho, entre outras características. Sua aparência não representava a imagem de um anjo estabelecida pela cultura popular no imaginário coletivo, instituída a partir da mitologia cristã. Após constatar a aparência feia e suja do homem alado e verificar que ele não compreendia “a língua de Deus”, o padre julgou ser o anjo, na realidade, um demônio. Após analisar o homem com asas, o padre diz aos curiosos:

Recordou-lhes que o demônio tinha o mau costume de recorrer a artifícios de carnaval para confundir os incautos. Argumentou que se as asas não eram o elemento essencial para determinar as diferenças entre um gavião e um aeroplano, muito menos podiam sê-lo para reconhecer os anjos. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1972, p. 12-13).

Assim, também no conto de GARCÍA Márquez, observa-se o corpo grotesco como estrutura de discurso, e na imagem grotesca do corpo “encontra-se uma concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites” (BAKHTIN, 1987, p. 275). A imagem grotesca do corpo dos personagens analisados constitui um arcabouço de diálogos, solidamente estabelecido em suas semelhanças estéticas visuais.

García Márquez justifica o término da hesitação nos curiosos que primeiro avistaram o homem com asas, quando Pelayo e Elisenda reconhecem tais particularidades:

Tanto o observaram, e com tanta atenção, que Pelayo e Elisenda **se recompuseram logo do assombroso** e acabaram por **achá-lo familiar**. Então se atreveram a falar-lhe, e ele lhes respondeu em um dialeto incompreensível, mas com uma boa voz de marinheiro. Foi assim que desprezaram o inconveniente das asas, e concluíram, com muito bom juízo, que era um naufrago solitário de algum navio estrangeiro abatido pelo temporal (GARCÍA MÁRQUEZ, 1978, p. 10. Grifos meus).

Ao cair na aldeia, o senhor muito velho modifica a rotina da cidade, interferindo no cotidiano das pessoas. A maneira como é tratado pelos habitantes revela a rejeição ao diferente. *Um senhor muito velho com umas asas enormes* é, claramente, uma crítica social aos costumes, ao oportunismo e ao preconceito.

Como se viu, ambas as criações são reprimidas com sentenças baixas e julgamentos insultuosos. Isso se deveu à presença do corpo grotesco que, naquelas sociedades

representadas, surge como um fenômeno narrativo causador de constantes transformações e sobrecarregado de múltiplos significados. É a isso que vem o corpo grotesco: relacionar-se com o tempo, transformar o espaço, modificar a tudo e a todos:

Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz [...] É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro. Isso é particularmente evidente em relação ao período arcaico do grotesco (BAKHTIN, 1987, p. 23).

É por meio do corpo grotesco que João Gibão estabelece um diálogo com a imagem do homem alado criado por García Márquez. Em suas respectivas obras, essas imagens representam um discurso libertário e contra a intolerância, ainda que cada autor tenha tomado diferentes processos criativos que inspiraram essas criações.

Pela ilustração abaixo, é possível visualizar os caminhos percorridos pelas imagens, desde os seus respectivos pontos de partida, abordado nos itens 4.1 e 4.2, até os diálogos entre elas estabelecidos, e que aqui são apresentados:

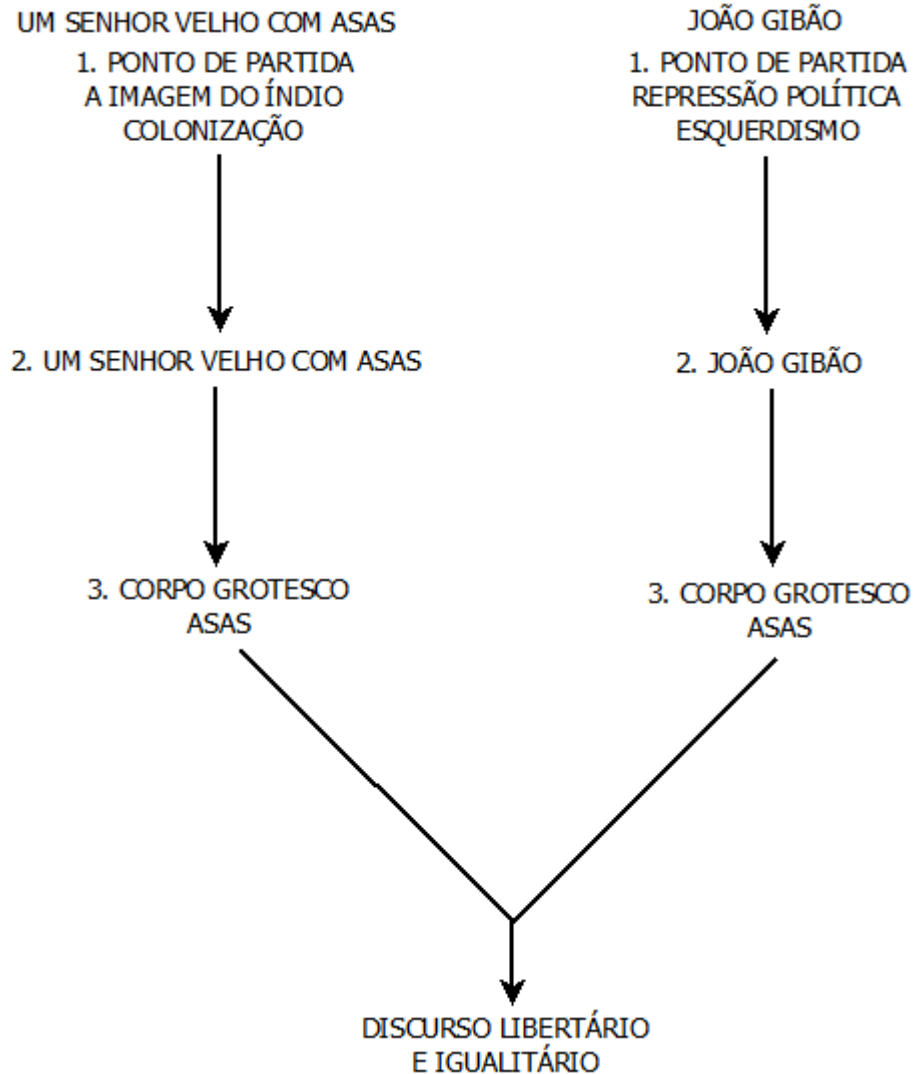


Figura 3 - do contexto ao texto: o percurso dos diálogos

Em vários aspectos, essas imagens estão próximas, seja pelo mesmo discurso, seja pela semelhança estética das personagens aladas e pela estilização narrativa, o fantástico. Encontram-se nessas obras diversas ligações intertextuais, como ecos de discursos, alusões, repercussões estéticas, estilizações idênticas e reproduções de personagens, embora o grotesco seja o fator principal que as unem. Todas essas categorias presentes nos dois textos e que certificam os intertextos entre as obras, são identificadas por Fiorin (2006, p. 165):

Ora, nesse conjunto de níveis e de objeto, o que é exatamente a intertextualidade? Qualquer referência ao Outro, tomado como posição discursiva: paródias, alusões, estilizações, citações, ressonâncias, repetições, reproduções de modelos, de situações narrativas, de personagens, variantes lingüísticas, lugares comuns, etc.

Neste segundo momento, analisa-se o corpo de João Gibão e os discursos contextuais que essa imagem grotesca revela. João Gibão não era comum, era distinto e, devido à sua

corcunda, era chamado de esquisitão, fedorento, entre outros xingamentos. Em determinada cena, na segunda versão da telenovela, Dona Redonda esbraveja com o rapaz: “você deveria cuidar dessa corcunda **medonha**, esse **caroço** que você tem nas costas, seu saramandista **defeituoso**” (SARAMANDAIA, 2015, DVD, grifos meus).

Na primeira versão, João Gibão, que também é vereador, é questionado por colegas que alegam que as leis eleitorais da cidade não preveem vereadores com asas (SARAMANDAIA, 1976, Memória Globo). Em determinado momento, durante um interrogatório, Gibão é alertado: “O senhor sabia que ter asas era muito perigoso. Porque **não é normal. Não é comum, não está dentro das normas, foge ao padrão** estabelecido. Um homem, como nós entendemos que deve ser um homem respeitável, um exemplo de cidadão, **não tem asas**” (SARAMANDAIA, 1976, Memória Globo, grifos meus). Questiona-se, na cena, mais uma vez, o corpo deformado. Assim, a cena pode funcionar como crítica à ditadura, quando ser interrogado e reprimido era comum aos praticantes de atos que fugissem dos “padrões estabelecidos”.

Para Dias Gomes, “nem sempre um realismo formal é a melhor maneira de refletir a realidade” (GOMES, 2012, p. 47). Ele discorre sobre a liberdade e o preconceito utilizando-se de João Gibão, que, por ser diferente, um homem alado, é perseguido durante a telenovela.

Após esconder-se dos capangas que queriam capturá-lo, João Gibão foge do seu esconderijo e abre as suas asas, sobrevoando a cidade, já no capítulo final. Os capangas atiram contra Gibão. Marcina - suposta namorada - ao constatar que o homem que sobrevoava *Saramandaia* era João Gibão, grita: “ele está em liberdade, ele está em liberdade” (SARAMANDAIA, 1976). Por pensamento, Gibão se comunica com sua amada, “a gente vai se ver de novo, em alguma parte desse mundo” e, ao fim, voa em sentido ao sol, como Ícaro (SARAMANDAIA, 1976, DVD).

Ao longo da trama, as asas são aparadas por sua mãe, com o intuito de melhor escondê-las dentro do gibão de couro, numa alusão aos cortes sofridos pela censura nos anos de chumbo. O criador de João Gibão assume: “sua determinação de deixar crescer as asas e voar era uma clara alegoria a nosso anseio de liberdade” (GOMES, 1998, p. 286).

Não se viu outra coisa senão as similitudes dos discursos causados pela presença das asas nos corpos de João Gibão e o senhor muito velho. Eles alçam os seus voos e surgem, como qualquer outro corpo grotesco, para transformar o universo que orbita aos seus redores:

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo

(determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma. (BAKHTIN, 1987, p. 21-22).

Os dois seres e seus voos alçados, mesmo em gêneros textuais distintos, são semelhantes em seus discursos, pois apresentam ressonâncias em suas reproduções simbólicas: gêneros idênticos, estética semelhante, discurso semelhante. A intertextualidade está presente por todas essas ressonâncias. Na percepção apurada dos enunciados que unem em similitudes as personagens analisadas e o discurso proferido, nota-se o entrelaçamento intertextual com base no discurso do outro. O discurso não é algo que ignora, por determinada concepção enunciativa, o contexto externo no qual está inserido; não é inalterável e nem fechado em si mesmo (BAKHTIN, 2010).

Dentro de um mesmo contexto de aprisionamento, João Gibão e o senhor muito velho bateram as suas asas e alçaram os seus voos, livres, para longe daqui.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa teve como principal objetivo observar os diálogos entre as duas personagens criadas por autores diferentes, para distintas mídias: a literatura e a televisão. Partiu-se do desejo de desvelar o fascínio desses autores pelo voo de seus homens com asas, buscando respostas para as questões que nortearam esse estudo: por que homens alados? Como esses seres conversam entre si e com o contexto? São imagens representativas do contexto latino-americano?

Como foi percebido no capítulo sobre a vida e obra dos autores, García Márquez e Dias Gomes tiveram muitos interesses em comum. No campo das ideias e das produções artísticas, ambos foram expoentes máximos no uso dos recursos da linguagem fantástica em seus seguimentos, utilizando-a para propagarem seus discursos políticos. A literatura fantástica latino-americana pode ser dividida em antes e depois da publicação de *Cem Anos de Solidão*, de García Márquez, uma das obras literárias mais expressivas de todo o século XX.

Na teledramaturgia brasileira, o mesmo pode ser aplicado para Dias Gomes. *Saramandaia* abriu as portas para uma nova linguagem, transformando a telenovela em um sucesso absoluto em diversos países da América Latina, sendo o principal representante da primeira revolução estética da TV no Brasil, sem deixar de lado a faceta intelectual que caracterizava suas polêmicas peças teatrais, por exemplo. O sucesso de ambos autores em seus respectivos meios inspiraram outros artistas a desenvolverem a linguagem e a solidificar a magicidade narrativa como uma característica tipicamente latino-americana. Na realidade, como fora apontado neste estudo, desde as cartas do descobrimento, o inusitado e o absurdo permeiam os textos mágicos que daqui nasceram para o mundo.

Assim como a biografia e o trajeto artístico desses autores, as criações de João Gibão e do senhor muito velho com asas também são estreitas. Para entender e desvendar essas imagens, a pesquisa, num primeiro momento, as enquadraram em categorias das imagens, utilizando a teoria de Hans Belting. O conceito de endogenia e exogenia da imagem foi primordial para compreender o processo de criação dessas imagens e, sobretudo, comprovar que essas imagens foram forjadas por fatores externos, por contextos políticos e sociais aos quais esses autores estavam submetidos.

Como produto final, João Gibão é uma imagem exógena, técnica; já o senhor velho com asas, uma imagem mental, endógena. Entretanto, como foi possível perceber, até mesmo a imagem exógena de João Gibão fora antes de tudo, assim como a imagem criada por García Márquez, uma imagem mental. Uma imagem que representava o sentimento do autor quanto

ao contexto da época. É possível entender que toda imagem técnica fora antes pensada, criada num processo cujos mecanismos da imaginação foram essenciais para a sua concepção. Ambas imagens foram produzidas pelo desejo de resposta desses autores diante das mazelas daquela época.

Do contexto para o texto, é dessa forma que os dois autores articulam suas criações. Sendo assim, os personagens alados da telenovela *Saramandaia*, de Dias Gomes, e o do conto *Um senhor muito velho com umas asas enormes*, de Gabriel García Márquez, foram revistos neste estudo pelas representações sógnicas do contexto sociopolítico e cultural da América Latina. Então, por meio dos conceitos bakhtinianos de dialogismo e de grotesco investigou-se os desdobramentos dessas imagens no cenário político e cultural em que as obras foram criadas.

E se essas imagens executam diálogos contextuais, logo, elas também concretizam diálogos entre si. De qualquer forma, conclui-se que João Gibão e o senhor muito velho são imagens motivadas pelo mesmo contexto político; ambas representam o desejo de liberdade intelectual e a rejeição das diferenças, tanto no cenário político nacional quanto no contexto latino-americano. Não há como omitir o diálogo existente entre as duas imagens. Elas resplandecem enunciados cuja essência busca liberdade. O conceito bakhtiniano de diálogo alerta para a incompletude do enunciado, que toma para si particularidades de textos predecessores:

O enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera (a palavra “resposta” é empregada aqui no sentido lato): refuta-os, confirma-os, completa-os, baseia-se neles, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles. Não se pode esquecer que o enunciado ocupa uma posição definida numa dada esfera da comunicação verbal relativa a um dado problema, a uma dada questão, etc. Não podemos determinar nossa posição sem correlacioná-la com outras posições. E por esta razão que o enunciado é repleto de reações-respostas a outros enunciados numa dada esfera da comunicação verbal (BAKHTIN, 1997, p. 316).

Importante rever aqui a noção bakhtiniana de diálogo, uma vez que se faz necessário reconhecer e compreender o cenário político e cultural em que as obras foram criadas. Para Bakhtin, “estudar o discurso em si mesmo, ignorar a sua orientação externa, é algo tão absurdo como estudar o sofrimento psíquico fora da realidade a que está dirigido e pela qual é determinado” (BAKHTIN, 1998, p. 99). Além de considerar a linguagem em seu contexto social, o semiótico trabalha com a ideia do diálogo como um material concreto, em que

nenhum ato comunicacional se revela genuinamente construído: o discurso se compõe por meio da pluralidade de falas que se edificam contextualmente.

Nesse sentido, se colocarmos texto sobre texto, não há diferenças entre os discursos: ambos refutam energicamente as normas sociais impostas. Se existe uma vontade de se saber o que pensam esses autores, é possível compreendê-los por meio de suas obras e personagens, pois através delas eles personificam seus discursos ideológicos.

Após a identificação dos elementos comuns entre as obras, como os corpos grotescos alados e os discursos que proferem, foi possível perceber o que diz Bakhtin sobre o cruzamento de textos, os diálogos construídos com base em falas predecessoras. A personagem de João Gibão inicia uma conversa com a personagem do senhor muito velho que, por sua vez, dialogava com as crônicas do descobrimento, numa cadeia infinita de vozes que, dentro dos mais diversos contextos, desejavam se fazer ouvir.

Esses diálogos foram possíveis por meio de um elemento comum entre os dois: o corpo grotesco. Assim, por meio da estética e dos discursos, essas imagens dialogam com o cenário político e social instaurados na América Latina na década de 1970. Logo, surgem como imagens representativas desse mesmo contexto latino-americano.

Pode-se concluir, também, que ambos autores fizeram uma reprodução profundamente mítica de seus anseios, de seus desejos libertários, dentro de um contexto coibitivo, de preconceito ao diferente, de repressões sociais, políticas, de pensamentos impostos pelo cristianismo e pela burguesia, onde a única solução para fuga de tamanha opressão fora o de bater asas. E voar.

REFERÊNCIAS

Fontes bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas na Poética de Dostoiévski**. São Paulo: Forense Universitária, 2010.

_____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **Estética da Criação Verbal**. Tradução: Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de.; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. 2ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. p. 1-9.

_____. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto (Orgs.) **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1996. p. 21-42.

_____. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 1994.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.

BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. KKYM + EAUM: Lisboa, 2014.

_____. **Imagem, Mídia e Corpo: uma nova abordagem à Iconologia**. In: Revista Ghrebh número 8. Jul 2006.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada de Aparecida**. Tradução Padre José Raimundo Vidigal. Aparecida: Editora Santuário, 2006.

BOBBIO, Norberto. **Direita e Esquerda: razões e significados de uma distinção política**. Tradução: Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995.

BRASO, Miguel Fernandez. **Gabriel García Márquez: una conversación infinita**. Madrid: Editorial Azur, 1969.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis**. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S/A, 2002.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.

CARONE, Edgard. **O PCB: 1943 – 1964**. São Paulo: Difel, 1982.

CERQUEIRA FILHO, Gisálio. Sufoco nas alturas: sobre Páramo, de Guimarães Rosa. Passagens - **Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica**. Rio de Janeiro. vol.5, n.2, maio-agosto, pp.168-204, 2013.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

COLOMBO, Cristóvão. **Diários da Descoberta da América**. As 4 viagens e o testamento. Porto Alegre: L&PM, 1984.

DURAND, Gilbert. **As estruturas entropológicas do imaginário**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ELLIOT, J. H.. A conquista Espanhola e a Colonização da América. In: BETHEL, Leslie. (org). **América Latina Colonial**. Volume I e II. São Paulo: Edusp, 1998.

ESCALLÓN, Bairon O. V. **O Páramo é do tamanho do mundo**: Guimarães Rosa, Bogotá, Iauaretê. Tese de doutorado. UFSC: Florianópolis, 2014.

_____ Guimarães Rosa e o Bogotazo. Anais do Colóquio Fluxos Literários: Ética e Estética. Santa Catarina, UFSC, 2011.

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Publicações Ltda., 2004.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e Intertextualidade. In: BRAIT, Beth. (Org.) **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2014.

_____ **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

_____ Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.

GÁRCIA MÁRQUEZ, Gabriel. **Eu não vim fazer um discurso**. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2011.

_____ **Da Europa e da América**: obra jornalística 3: 1955 – 1960. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____ **Viver Para Contar**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____ **Cheiro de Goiaba**: conversas com Plínio Apuleyo Mendoza. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 1993.

_____ Um senhor muito velho com umas asas enormes. IN: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **A incrível e triste história da Candida Eréndira e sua avó desalmada**. Rio de Janeiro: Record, 1978.

GERMANO, José Willington. Estado Militar e educação no Brasil (1964-1985). 3 ed. São Paulo: Cortez, 2000.

GILARD, Jacques. Prólogo. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Da Europa e da América: obra jornalística 3: 1955 – 1960**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

GOMES, Dias. **Saramandaia [DVD]** Ricardo Linhares. Direção: Denise Saraceni e Fabrício Mamberti. Rio de Janeiro: Globo Comunicações, 2015.

_____ **Apenas Um Subversivo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____ **Os falsos mitos**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

_____ **Saramandaia [DVD]**. Primeiro capítulo. Material concedido pela Rede Globo: Centro de Documentação-CEDOC. DVD. 1978.

GOMES, Luana Dias; GOMES, Mayara Dias. **Dias Gomes**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. 5ª ed. rev., ampliada e atualizada. São Paulo: Ática, 1998.

GUIRADO, Maria Cecília. **Relatos do descobrimento do Brasil: as primeiras reportagens**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de Cronwell. Tradução e notas de Célia Berretine. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAITELLO, Norval; KLEIN, Alberto. Teorias da Imagem. IN: **Dicionário de Comunicação: escolas, teorias e autores**. São Paulo: Contexto, 2014.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAS CASAS, Bartolomé de. **O paraíso destruído**: brevíssima relação da destruição das Índias. 6. ed. Porto Alegre: L&PM, 1996.

LEÃO, Lucia. **Reflexões sobre imagem e imaginário nos processos de criação em mídias digitais**. XX Encontro da Compós: Porto Alegre, jun 2014.

LIMBERT, Rita de Cássia Pacheco. **A imagem do índio**: discursos e representações. Dourados: Ed. UFGD, 2012.

- LOPES, Edward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, Diana L. P. ; FIORIN, José L. (Orgs.) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo, SP: Edusp, 1999
- MARTIN, Gerald. **Gabriel García Márquez: uma vida**. Tradução: Cordelia Magalhães. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.
- MERCADO, Antonio. Prefácio. In: **Dias Gomes – Os caminhos da revolução**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- MORIN, Edgar. **La mission de l'intellectuel**. IN: *L'intellectual, l'intelligentsia et les manuels*. Paris: Antrophos, 1983.
- PAIVA, Rita de Cássia Souza. **Subjetividade e imagem: a literatura como horizonte da filosofia em Henri Bergson**. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2003.
- PALAMARTCHUK, Ana Paula. **Os novos bárbaros: escritores e comunismo no Brasil: 1928-1948**. Tese de doutorado. Campinas: UNICAMP, 2003.
- RODRIGUES, Selma Calasans. **Macondaméfrica: a paródia no romance de Gabriel García Márquez**. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1993.
- SAID, Edward W. **Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SAXL, Fritz. **La vida de las imágenes: estudios iconográficos sobre el arte occidental**. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do Visível - O Olhar da Literatura**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2016.
- SEGATTO, José Antonio. **Breve história do PCB**. São Paulo: Lech, 1981.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.
- TAPAJÓS, Vicente. **História da América**. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1968.
- TAROUCO, Gabriela da Silva; MADEIRA, Rafael Machado. Esquerda e direita no Brasil: uma análise conceitual. **Revista Pós Ciências Sociais**. Vol. 8, n.15, jan./jun. 2011.
- TODOROV, Tzevetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- _____ **A Conquista da América: a questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. **Mitos Gregos**. São Paulo: Objetivo, 1998.
- VEDOVE, Luiz Carlos Dale; GUIRADO, Maria Cecília. **O fascínio pelo voo em Saramandaia e em Um senhor muito velho com umas asas enormes: diálogos latino-**

americanos. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Intercom: Rio de Janeiro, 2015.

VOLOBUEF, Karin. **Uma Leitura do Fantástico: A invenção de Morel (A. B. Casares) e O processo (F. Kafka)**. Revista Letras, Curitiba, n. 53, p. 109-123, jun. 2000.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científicoculturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WULF, Christoph. **Homo Pictor**: imaginação, ritual e aprendizado mimético no mundo globalizado. São Paulo: Hedra, 2013.

Fontes digitais

BAITELLO JR., Norval. **Para que servem as imagens mediáticas? Os ambientes culturais da comunicação, as motivações da iconomania, a cultura da visualidade e suas funções**. In: Faro. Valparaíso, Chile, v. 4:6, 2007. Disponível em: <http://web.upla.cl/revistafaro/n2/02_baitello.htm> Acesso em: 11/02/2011.

BELTING, Hans. **Belting comenta história da arte**. Entrevista concedida à Taísa Palhares, 2005. Disponível em: http://www.cosacnaify.com.br/noticias/entrevista_belting.asp. Acesso: 28 fev 16.

CONTRERA, Malena Segura; JUNIOR, Norval Baitello. Na selva das imagens: algumas contribuições para uma teoria da imagem na esfera das ciências da comunicação. **Significação**: revista de cultura audiovisual. USP, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65623>. Acesso 1 mar 2016.

CONTRERA, Malena Segura. Imagens endógenas e imaginação simbólica. **Revista Famecos**. Porto Alegre, v. 23, n. 1. 2016. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/21350>. Acesso 1 mar 2016.

GAMA, Vanderney Lopes da. **Todorov e Furtado**: elementos e contribuições para um estudo da estrutura do gênero fantástico. Sobre o Medo [s. l.], 2011. Disponível em: <https://sobreomedo.wordpress.com/2011/01/24/todorov-e-furtado-elementos-e-contribuicoes-para-um-estudo-da-estrutura-do-genero-fantastico-vanderney-lobes-da-gama/>. Acesso em: 10 jun 2015.

MUELLER, Izis Guimarães; SOUZA, Maria Aparecida Silva de. Tempo, memória e representação na obra de Dias Gomes. **Colóquio Baiano**. Vol. 1, Num 1, 2013. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/coloquiobaiano/article/view/2861>. Visto em: 1 jun 2016.

SACRAMENTO, Igor. A carnavalização na teledramaturgia de Dias Gomes: a presença do realismo grotesco na modernização da telenovela. **Intercom** – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. V.1, n.1, 2014. Disponível em: <http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/viewArticle/1886>. Acesso em: 1 jun 2016.

_____ **Nos tempos de Dias Gomes:** a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2012.

DVD

GOMES, Dias. **Saramandaia [DVD]** Ricardo Linhares. Direção: Denise Saraceni e Fabrício Mamberti. Rio de Janeiro: Globo Comunicações, 2015.

_____ **Saramandaia [DVD]**. Primeiro capítulo. Material concedido pela Rede Globo: Centro de Documentação-CEDOC. DVD. 1978.