



Asas do discurso: Dias Gomes e García Márquez sobrevoam a América Latina

LUIZ CARLOS DALE VEDOVE

UNIVERSIDADE DO OESTE PAULISTA - luizdale@unoeste.br
Mestre em Comunicação Visual (UEL), especialista em Cinema e Documentário (Pitágoras) e jornalista (Unoeste). Leciona na Faculdade de Comunicação Social de Presidente Prudente - Unoeste.

MARIA CECÍLIA GUIRADO

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA - ceciliaguirado@hotmail.com
Pós-doutora em Jornalismo (UFSC) Doutora em Comunicação (Universidade Nova de Lisboa), Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e jornalista (UEL). Ministra aulas na graduação e no Mestrado em Comunicação da UEL.

Resumo

Este artigo tem como objetivo principal analisar as relações entre as imagens aladas criadas por Dias Gomes (na telenovela *Saramandaia*, de 1976) e Gabriel García Márquez (no conto *Um senhor muito velho com umas asas enormes*, de 1972). Essas representações foram observadas a partir de seus diálogos, desnudados por intermédio das lentes de Mikhail Bakhtin. Conjectura-se que a personagem criada por Dias Gomes (*João Gibão*) reproduz anseios de liberdade do Brasil no período da ditadura, assim como as criações do autor colombiano chamam atenção para a mesma reivindicação de toda a América Latina. Por meio dos diálogos estabelecidos entre as personagens (*João Gibão* e o *Senhor muito velho com asas*), o estudo pretende desvelar o corpo grotesco como elemento estrutural por onde se formalizam as semelhanças. Os significados imediatos das asas e do voo traduzem o desejo dos autores pela liberdade intelectual e pela tolerância às diferenças no Brasil e na América Latina naquele período de grande censura.

Palavras-chave

Dias Gomes, Gabriel García Márquez, América Latina, censura, Bakhtin.

Abstract

This article has as a main objective to analyze relations between the winged images created by Dias Gomes (in the soap opera *Saramandaia*, from 1976) and Gabriel García Márquez (in the tale *A Very Old Man With Enormous Wings*, from 1972). These representations were observed from their dialogues, undressed by the lens of Mikhail Bakhtin. It is conjectured that the character created by Dias Gomes (*João Gibão*) reproduces Brazil's yearnings of freedom in the period of dictatorship, as well as the creations of the Colombian author draw attention to the same claim of all Latin America. Through the dialogues established amid the characters (*João Gibão* and the *Very old man with wings*), the study intends to unveil the grotesque body as a structural element through which the similarities are formalized. The immediate meanings of the wings and the flight translate the authors' desires for intellectual freedom and tolerance of differences in Brazil and Latin America in that period of great censorship.

Keywords

Dias Gomes, Gabriel García Márquez, Latin America, censorship, Bakhtin.

Artigo recebido em 23 de outubro de 2017

Aprovado em 06 de fevereiro de 2018

É sabido que o fascínio humano pelo voo, imortalizado por Ícaro, funda-se no desejo de liberdade. Bater asas e voar como os pássaros, sem depender de um meio de transporte, é sonho que ronda grande parte dos humanos. Metaforicamente as asas, mesmo que apenas imagéticas, alçam outros voos no plano da consciência social, histórica ou política, com o propósito de romper padrões.

Nesse sentido, os personagens alados da telenovela *Saramandaia* (primeira versão exibida em 1976, segunda versão em 2013), de Dias Gomes, e o do conto *Um senhor muito velho com umas asas enormes* (escrito em 1968 e publicado em 1972), de Gabriel García Márquez, serão revistos neste estudo por veios e representações sógnicas do contexto sociopolítico e cultural da América Latina. Assim, por meio dos conceitos bakhtinianos de dialogismo e de grotesco, serão investigados os desdobramentos dessas imagens diante do sistema autoritário que ambos os autores tentavam superar em suas obras.

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-5 criado durante o governo Costa e Silva – 1967-1969 – permitiu a punição arbitral aos “inimigos do governo”. Nesse período, o trabalho de muitos dramaturgos passou a ser interdito pela Censura Federal e pela intensificação da perseguição política. Com a repressão artística instaurada pelo Ato visualizou-se na televisão “uma possibilidade de trabalho para aqueles dramaturgos que, como Dias Gomes, procuravam uma comunicação efetivamente popular, com retorno financeiro e notoriedade midiática” (SACRAMENTO, 2012, p. 240).

Dias Gomes surgiu como uma das principais vozes da dramaturgia contra o regime militar¹. Embora ele nunca tenha assumido a influência do realismo mágico, em voga na literatura latino-americana do período, criou *Saramandaia* - ícone na história da teledramaturgia nacional - repleta de personagens grotescos e surreais como forma de metamorfosear as críticas sociais. Como lembra o próprio autor, a novela tinha “o duplo

¹ Já em seu primeiro texto, *Pé de Cabra*, de 1942, Dias Gomes sofreu a foice da ditadura. A peça foi censurada na noite da estreia pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Escrita em 1963, *O Berço do Herói* foi proibida na noite de estreia, em 1965. *O Berço do Herói* ganhou adaptação para a TV sob o título de *Roque Santeiro*, em 1975. A primeira versão da novela também foi proibida dias antes do lançamento. Somente em 1985, uma segunda versão, com novo elenco, foi ao ar pela Rede Globo de Televisão. Outras obras teatrais censuradas: *A Revolução dos Beatos* (1961), *O Santo Inquirido* (1966), *O Túnel* (1968).

propósito de driblar a Censura e experimentar uma linguagem nova na tevê [...]” (GOMES, 1998, p. 286).

Gabriel García Márquez, colombiano ganhador no Nobel de Literatura em 1982, divulgaria em suas obras o posicionamento político diante da violência repressiva, que impedia o avanço de diálogos abertos sobre ideais libertários nas redondezas latinas do continente, tomadas pela opressão. Sua obra mais expressiva, *Cem Anos de Solidão*, de 1967, discute – entre outros temas - os conflitos políticos existentes nos limites de Macondo, cidade imaginária que reflete as angústias e os anseios de grande parte das sociedades latino-americanas². “A família Buendía nada mais é do que uma representação da própria América Latina, cujos personagens centrais resultam de esforços desmedidos e dos dramas condenados ao esquecimento” (MÁRQUEZ, 1993).

Em *Um senhor muito velho com umas asas enormes*, 1972, o autor representa o contexto da época, desta vez, encoberto nos conflitos estabelecidos em um pequeno vilarejo, após a queda de um homem alado. Seria anjo ou demônio? O discurso libertário da obra presentifica-se a partir da personagem central e dos julgamentos e imprecisões vindos dos habitantes do vilarejo.

Assim, dentre tantas possibilidades de diálogos entre a vida e a obra dos autores, João Gibão e o Senhor muito velho são as criações selecionadas para análise, pois se aproximam semântica e visualmente. Análise que será desenvolvida à luz dos estudos de Bakhtin, tendo na imagem do corpo grotesco das personagens o elemento estrutural que faz bater as asas do discurso entre Dias Gomes e García Márquez.

1. Da linguagem e do contexto

De maneira muito peculiar, o realismo fantástico também pode ser compreendido como uma proposta narrativa subversora, servindo de auxílio para a abordagem de temas proibidos, indiscutíveis (TODOROV, 2003). Esse estilo, como observa Chiampi (2012), proporciona um (re)conhecimento de mundo, uma nova

² Entre outros textos que refletem críticas às políticas da América Latina destacam-se: *Ninguém Escreve ao Coronel*, de 1957; *O Outono do Patriarca*, de 1975, e *A incrível e triste história de Cândida Eréndira e sua avó desalmada*, de 1972.

maneira de ver a realidade que nos cerca, ao criar “hipóteses falsas”, incitando o pensamento reflexivo, especialmente na América Latina.

A linguagem do realismo mágico ou fantástico utilizada por Márquez e Gomes (embora o dramaturgo nunca tenha assumido publicamente essa estética) permite manifestações irreais dos seus personagens. *João Gibão* e o *Senhor muito velho* têm corpos que fogem da normalidade habitualmente estabelecida do corpo físico. Eles têm asas fantásticas, grotescas. Asas que são, sobretudo, compreensões imagéticas da realidade.

Dentre os aspectos grotescos Bakhtin destaca a hipérbole, os exageros e as deformidades: os limites do corpo são ultrapassados. Com grande frequência o fantástico se faz presente em *Saramandaia*, percebido nas revelações grotescas e carnavalizantes, bem como nos acontecimentos insólitos narrados em *Um senhor muito velho com umas asas enormes*. Tais manifestações remetem a significados pertinentes da estrutura da linguagem, pois esses representantes estão dispostos, como sugere Bakhtin (1998), em constante e metódica simbiose com os mais diversos contextos sociais, culturais e políticos.

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 as imagens clássicas e naturalistas. [...] o grotesco começa quando o exagero toma proporções fantásticas, e quando o nariz de um indivíduo se torna o focinho de um animal ou um bico de pássaro [...] a mistura de traços humanos e animais é uma das formas mais antigas do grotesco (BAKHTIN, 1987, pp. 275-276).

Nota-se que os diálogos entre *João Gibão* e o *Senhor muito velho* se fazem presentes por meio das manifestações grotescas. As asas são símbolos que remetem a significados que, mediante o contexto externo às ações das personagens, nos direcionam ao cenário político e social instaurado na América Latina. Esta ligação contextual trazida para o discurso é uma configuração do dialogismo a ser considerado, que é o aspecto “do diálogo entre os muitos textos da cultura, que se instala no interior de cada texto e o define” (BARROS, 1999, p. 4).

Sob as relações dialógicas que se articulam nos discursos das personagens e das obras está o contexto da América Latina. 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 semioticista 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.

Nas obras escolhidas, *Saramandaia* e *Um senhor muito velho com umas asas enormes*, os diálogos existentes entre as obras e seus personagens “[...] reiteram marcas históricas e sociais, que caracterizam uma dada cultura, uma dada sociedade.” (MARCHEZAN, 2006, p. 118), neste caso, as marcas da América Latina dos tempos de repressão reproduzida nas falas e nas imagens criadas pelos autores.

Percebe-se, nas principais obras do dramaturgo brasileiro e do jornalista-escritor colombiano, uma característica bastante comum entre outros intelectuais da época, cujo processo de criação se articula, invariavelmente, a partir do seguinte movimento: do contexto para o texto. Os dois foram membros do Partido Comunista, ergueram suas vozes contra a ditadura, sensibilizando a classe intelectual para o protesto e a reflexão.

É notório que a política e os conflitos instaurados na América Latina influenciaram de maneira incisiva a produção intelectual em todo o continente. O desenvolvimento do socialismo, proposto a partir da Revolução Cubana, marcou uma nova fase na política latino-americana. A população de Cuba estava insatisfeita com os altos índices de desemprego e de desigualdade social da ditadura de Fulgêncio Batista, que foi derrubado em 1959, quando Fidel tomou o poder.

A esperança de um novo lugar, um novo mundo a partir de transformações possíveis, com a nova luz ateadada sobre a pequena e fecunda ilha da América, toma conta da classe intelectual. Fidel, falecido em 25 de novembro de 2016, limitou a liberdade de imprensa na ilha até os últimos dias de sua vida política. Mas, assumiu a vida pública como um salvador, ancorado na figura de Che Guevara. Assim, “os anos da década de 60 foram os do idílio entre os intelectuais e a Revolução Cubana” (EDWARDS, 1993, p. 115).

García Márquez, Cortázar e Vargas Llosa são exemplos imediatos que somaram vozes na produção de textos e discursos políticos. Em alguns momentos esses pensamentos ideológicos foram trazidos à tona de maneira direta e explícita; em outros foram construídos à luz das metáforas e dos simbolismos, recursos tão necessários nos tempos coibitivos da América Latina.

Utilizando de subterfúgios como a metáfora e o estilo do realismo mágico para burlar a censura, suas narrativas seriadas não foram poupadas pelos censores, sendo constantemente picotadas, assim como no teatro (GOMES, 2012). O trabalho de Dias Gomes foi muitas vezes proibido. Trechos que evidenciavam críticas sociais foram estilhaçados. A peça *O Berço do Herói*, de 1965, e a sua versão para a televisão, a telenovela *Roque Santeiro*, de 1975, são algumas de suas principais obras censuradas.

2. Corpo grotesco e voo: diálogos

A relação entre o autor e o herói representado está submetida a uma estrutura estética e discursiva. No caso de Gomes é muito revelador que, por meio de João Gibão, o homem alado, e de outras personagens com características absurdas, o dramaturgo tenha se conectado com o seu público durante o grande recalçamento intelectual nos tempos da censura. Nas duas versões de *Saramandaia* (1976 e 2013) encontram-se persistentes críticas sociais e políticas contra a corrupção, principalmente, infundidas em suas manifestações simbólicas, além do discurso contra o preconceito, a intolerância e a aceitação das diferenças. Constantes, em *João Gibão*, são as oposições “opressão *versus* liberdade” que se findam, especialmente no último capítulo da telenovela, quando se revela um ser com asas que alça voo.

A asa a ser escondida, na semântica grotesca, constitui o corpo hiperbólico ao qual *João Gibão* está submetido. Para desejar ser livre ao ponto de deixar crescer as suas asas e voar, deveria surgir como um homem oprimido, preso em si mesmo. Percebe-se, assim, o realismo grotesco como um aspecto importante dos recursos de expressão utilizados por Dias Gomes, que também se faz presente no conto de Gabo. É por meio de *João Gibão* e do *Senhor muito velho* que o corpo grotesco se manifesta e estabelece um elemento-chave das estruturas dialógicas existentes entre as duas personagens.

Em *Um senhor muito velho com umas asas enormes*, o discurso reflete tensões sobre o “ser diferente” em uma sociedade conservadora, abordando a intolerância ao dissemelhante. No livro *Cheiro de Goiaba*, García Márquez revela: “Eu sempre parto de uma imagem” (1982, p. 29). Segundo o biógrafo do autor, a inspiração para o conto do homem alado surgiu durante seu autoexílio no México, ao avistar um indígena à beira do rio. “Contou a Plinio Mendoza que, durante uma visita ao estado de Michoacán, vira índios vestidos com roupas típicas e que aquilo lhe dera inspiração para uma história que começou naquele momento, mas que só acabaria em 1968, intitulada *Um senhor muito velho com umas asas enormes*”. (MARTIN, 2010, p. 342). Essa imagem como ponto de partida é válida na tentativa de desnudar as relações contextuais que tal imagem possa ter estabelecido à época da criação da obra, em 1972.

Quanto ao grotesco, em abordagem consciente da tradição caricata popular e das reproduções que se manifestam significativamente nas obras de Rabelais³, Mikhail Bakhtin propõe um denso estudo de caráter distintamente social do riso com o intuito único de contribuir para o entendimento da linguagem. O corpo grotesco de João Gibão estimula preconceito e uma verbalização 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).

A representação do corpo é uma constante em *Saramandaia* e nos leva a manifesto do riso descrito por Bakhtin, sendo o grotesco o principal propulsor da paródia na obra de Dias Gomes. Assim, devido à sua corcunda, ao seu corpo deformado, *João Gibão* é acometido por imprecizações oriundas de praticamente todos os sujeitos narrativos da trama. Ele não era comum, era distinto e, devido à sua corcunda, era chamado de esquisitão, fedorento, entre outros xingamentos. Em determinada cena, na segunda versão, Dona Redonda⁴ esbraveja com o rapaz: “você deveria cuidar dessa

³ François Rabelais (1494-1553) escritor francês renascentista, autor de *Gargantua* (1534) e *Pantagruel* (1532). Obras grotescas que inspiram o pensamento bakhtiniano n’*A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*, publicado em 1965.

⁴ Interpretada por Wilza Carla, em 1976, e por Vera Holtz, em 2013, Dona Redonda protagonizou uma cena emblemática da história da televisão brasileira, ao explodir de tanto comer, em praça pública.

corcunda **medonha**, esse **caroço** que você tem nas costas, seu saramandista **defeituoso**” (SARAMANDAIA, 2015, grifos nossos).

Na primeira versão, de 1976, *João Gibão*, que também é vereador, é questionado por colegas que alegam que as leis eleitorais da cidade não preveem vereadores com asas. 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). Questiona-se, na cena, mais uma vez o corpo deformado. Assim, a cena pode funcionar como crítica à ditadura, uma vez que ser interrogado e reprimido era comum aos praticantes de atos que fugissem aos “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, um homem alado que, por ser diferente, é perseguido durante a telenovela.

Após se esconder dos policiais que queriam capturá-lo, *João Gibão* foge do seu esconderijo e abre as suas asas, sobrevoando a cidade. 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”. 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). 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).

No conto de García Márquez, um homem velho 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 do casal 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”. 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 (MÁRQUEZ, 1978).

Parte da população do vilarejo considera o homem alado um anjo, outros julgam ser um demônio. O trecho abaixo 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 encalhadas para sempre no lodaçal (MÁRQUEZ, 1978, p. 12. Grifos nossos).

Estaria o suposto anjo desprovido de poderes celestiais? Esse fragmento 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 essa 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. [...] 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 (MÁRQUEZ, 1978, p. 12-13. Grifos nossos).

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, sem dentes, maltrapilho, entre outras características que a indesejada queda lhe causara. Sua aparência não representa a imagem de um anjo estabelecida pela cultura popular no imaginário coletivo, principalmente para os fiéis da Igreja Católica (religião com o maior número de adeptos entre os 569 milhões de habitantes da América Latina). 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 verdade, um demônio.

Assim, também no conto de 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 objetos analisados constitui um arcabouço de diálogos, solidamente estabelecido em suas semelhanças estéticas visuais. Além disso, em termos narrativos, ambos esperavam o momento de voar: um, ao criar coragem, como no caso de Gibão; outro, após o tempo lhe dar um novo par de asas. Quando esses homens alados alçam voo, eles já estão transformados e decidem não ficar mais ali e voam para outro lugar, ou retornam para o seu lugar de origem.

É interessante notar que essas transformações ocorreram mediante as transmutações de seus próprios corpos. O corpo grotesco não pára, está sempre em movimento, de acordo com Bakhtin “ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele” (BAKHTIN, 1987, p. 277).

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 (MÁRQUEZ, 1978, p. 10. Grifos nossos).

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. Ironicamente, em uma passagem que revela o preconceito inverso, o médico da aldeia não compreendeu o que estava à sua frente, pois as asas pareciam “tão naturais naquele organismo completamente humano, que não se podia entender por que não as tinham também os outros homens” (MÁRQUEZ, 1978, p. 17).

Os dois seres e seus voos alçados, mesmo em gêneros textuais distintos, são semelhantes em seus discursos, pois apresentam ressonâncias em suas reproduções simbólicas: está presente a intertextualidade.

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 (FIORIN, 2006, p. 165).

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.

3. Considerações finais

Para além das semelhanças simbólicas entre as obras dos autores essas imagens emergem de um mesmo contexto político e social, pois as personagens e suas vozes foram construídas durante um período em que o regime militar dominava muitos países da América Latina.

Por meio do corpo grotesco sobrevêm as relações dialógicas entre as duas personagens, que colaboram para a visualização de um símbolo maior: o voo. No que diz respeito aos significados das imagens, as asas representam a necessidade de voar como metáfora de liberdade, na oprimida situação latino-americana daqueles anos 70: “os anos de chumbo”.

García Márquez interpreta a América Latina com um farto rio de personagens e espaços descritos pelo realismo mágico, sendo as citações às suas obras em *Saramandaia* uma fonte para aperfeiçoar os estudos das imagens latino-americanas, pois a citação nada mais é do que “uma forma de recuperar, sempre, em um novo texto, a verdade contida na palavra alheia” (SOUZA, 1997, p. 335). Todavia, Dias Gomes nunca assumiu as referências ao realismo mágico de García Márquez. Com o intuito de justificar sua originalidade, o autor brasileiro afirma que sua inspiração se baseia na cultura popular, especialmente nordestina, sendo involuntárias as semelhanças estéticas e semânticas (GOMES, 1998).

De qualquer forma, pode-se concluir que *João Gibão* e *o Senhor muito velho* são imagens motivadas pelo mesmo contexto político: ambas representam o desejo de liberdade intelectual e a aceitação das diferenças, tanto no cenário político nacional quanto no contexto latino-americano. Não há como omitir o diálogo existente entre as duas imagens. Elas reverberam 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).

É notável que as similaridades expostas entre *Saramandaia* e *Um senhor muito velho com umas asas enormes* revelam um contexto de política e sociedade que ultrapassam os limites de uma cidadezinha nordestina do Brasil ou de um povoado colombiano. *João Gibão* e *o Senhor muito velho* parecem ter saído do mesmo caldeirão mágico de onde saem coronéis enlouquecidos, mulheres que explodem de tanto comer, anjos e demônios ou tantos outros personagens reais, que revestidos pelo grotesco,

transformam-se em ficção. É preciso voar para longe de tantas mazelas. E o discurso bate asas.

Referências

BAKHTIN, Mikhail M. **Questões de Literatura e Estética**. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

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

BARROS, Diana L. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: *BARROS, Diana L. P. ; FIORIN, José L. (Orgs.) Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo, SP: Edusp, 1999.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: o longo Caminho**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

EDWARDS, Jorge. **Adeus poeta: uma biografia de Pablo Neruda**. São Paulo: Siciliano, 1993

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

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

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

MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto. 2006.

MÁRQUEZ, Gabriel García **Cheiro de Goiaba: conversas com Plinio Apuleyo Mendoza**. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 1993.

_____. **A incrível e triste história da Candida Eréndira e sua avó desalmada**. Rio de Janeiro: Record, 1978.

MARTIN, Gerald. **Gabriel García Márquez: uma vida**. Trad. Cordélia Magalhães. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.

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

SOUZA, Solange Jobim. Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin: polifonia, alegoria, e o conceito de verdade no discurso da ciência contemporânea. In: BRAIT, Beth. (Org). **Bakhtin, dialogismos e construção de sentidos.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Fontes digitais

GLOBO. Memória Globo. **Saramandaia** – 1º versão. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/saramandaia.htm>. Acesso em: 15 jun 2015.

Mídia audiovisual

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