

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Izis Guimarães Mueller

**Getúlio Vargas na obra de Dias Gomes:
Memória, Arte e Política**

Vitória da Conquista - Bahia
Fevereiro de 2015

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Izís Guimarães Mueller

**Getúlio Vargas na obra de Dias Gomes:
Memória, Arte e Política**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre Em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de Concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Discursos e Narrativas

Orientadora: Profa. Dra Maria Aparecida Silva de Sousa

Vitória da Conquista - Bahia

Fevereiro de 2015

Mueller, Izis Guimarães
M8871g Getúlio Vargas na obra de Dias Gomes: Memória, Arte e Política; orientadora
Dra Maria Aparecida Silva e Sousa - Vitória da Conquista, 2015
Numero de folha f. 119

Dissertação (mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade). - Programa de Pós-
Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2014.

1. Dias Gomes. 2. Getúlio Vargas. 3. Ditadura Civil-Militar. 4. Teatro 5.
Resistência. 6. Memória. I. SOUSA, Maria Aparecida Silva de. III. Universidade
Estadual do Sudoeste da Bahia. IV. Memória, Arte e Política – Getúlio Vargas na
obra de Dias Gomes

Título em inglês: Getúlio Vargas in the work of Dias Gomes- Memory, Art and Politics

Palavras-chaves em inglês: Civil-Military Dictatorship. Dias Gomes. Getúlio Vargas. Theater. Resistance.
Memory.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Profa. Dra Maria Aparecida Silva de Sousa (presidente),); Prof. Dr José Alves Dias
(membro titular), Prof. Dr. Paulo Santos Silva (membro titular) .

Data da Defesa: 27 de fevereiro de 2015

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

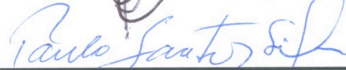
BANCA EXAMINADORA



Prof.^a. Dra. Maria Aparecida Silva de Sousa (UESB)
(Orientador(a))



Prof. Dr. José Alves Dias (UESB)



Prof. Dr. Paulo Santos Silva (UNEB)

Suplentes

Prof. Dr. João Diógenes Ferreira dos Santos (UESB)

Prof.^a. Dra. Maria Regina Martins Jacomeli (UNICAMP)

Local e Data da defesa desta dissertação: Vitória da Conquista 27 de fevereiro de 2015.

Resultado: APROVADO

Para Roberto Ives de Abreu Schettini (*In Memoriam*).
Sei que provavelmente não concordaria com tudo o que está
dito aqui, mas certamente teríamos bons diálogos.
Gratidão.

“Gosto mais de ser interpretado do que de me explicar”

(VARGAS, 1995, p. 209)

“[...] não consigo traçar uma linha divisória entre as imagens dos fatos acontecidos e aqueles criados pela minha própria imaginação [...] Como posso afirmar que a vida que sei que vivi é mais verdadeira que a que inventei pra mim? [...] Apenas quero ser honesto e preciso ao precisar a imprecisão da minha memória. E o caráter compulsivo e empulhador de minha imaginação” (GOMES, 1998, p.13)

“Não sei se os fatos aconteceram exatamente desse modo, como minha memória registrou, já que mais de uma vez a surpreendi querendo torcer as coisas, romancear, selecionando alguns episódios e apagando outros, atuando como uma espécie de censura. Não confio nela, mas que posso fazer?” (GOMES, 1998, p.15)

AGRADECIMENTOS

Todo aquele que contribui para minha formação humana é em alguma medida responsável pelos eventuais méritos dessa dissertação. Foram muitos os colaboradores diretos e indiretos desta minha jornada aos quais sou grata:

Inicialmente agradeço à Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, à UESB, por oportunizar um espaço de formação intelectual no interior do sudoeste baiano. Nesta instituição no presente momento concluo meu curso de mestrado e anteriormente já me graduei enquanto especialista e licenciada em História.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Memória, Linguagem e Sociedade, àqueles que o idealizaram e àqueles que o compõem, pela possibilidade de fazer um mestrado correlacionando diversas lentes de observação e estudo. É muito potente e ousado ter a Memória como ferramenta de análise e objeto de investigação.

Como não pode deixar de ser, agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa na Bahia, a FAPESB, por me conceder uma bolsa de estudos, permitindo que eu me dedicasse exclusivamente à minha formação intelectual sem ter que alienar minha força de trabalho. Desejo que todo estudante tenha esta oportunidade.

Agradeço a professora Cida por fazer parte de minha formação desde a especialização *lato senso*, por abrir minha cabeça para entender que o Brasil é uma construção histórica cuja unidade se constrói e reconstrói cotidianamente sob jogos políticos. Lhe sou grata também por ter acolhido a minha pesquisa e aceitado me orientar.

Agradeço ao professor Paulo Santos Silva, membro de minha Banca de defesa, pela leitura atenta que fez desta pesquisa. Guardo comigo suas orientações que em momento oportuno terei prazer em desenvolver.

Agradeço ao professor José Alves Dias, que muito contribuiu na concepção e elaboração do presente estudo. Foi membro da Banca de defesa, professor orientador de meu tirocínio docente e na graduação informou-me sobre as especificidades dos Governos Vargas.

Agradeço a todos os professores com quem tive contato durante este mestrado, e em especial agradeço ao professor Edson Farias – filosofar é preciso e impreciso! -; à professora Maria da Conceição Fonseca – que mudou para sempre meu vocabulário -; ao professor José Rubens Mascarenhas – se eu soubesse antes o que sei hoje, poderia ter aproveitado muito mais suas aulas-; e à professora Milene Gusmão – que sendo membro de minha banca de

qualificação, ratificou que o meu objeto de investigação é uma produção artística e que eu deveria estar atenta a isso-, lhes sou muitíssimo grata.

Agradeço a todos os meus professores e aos meus colegas do curso de Licenciatura plena em História na UESB e em especial ao professor Roque Felipe, que me incentivou a continuar com os estudos acadêmicos e me fez acreditar que isso era possível e viável.

Com muito carinho e gratidão agradeço a professora Sueid Fauaze pela excelência de sua prática docente. Em suas aulas, além de me preparar para o tal exame de proficiência em língua estrangeira, rompi um preconceito que trazia desde a adolescência de acreditar não gostar da língua inglesa, puro anti-imperialismo bitolado.

Agradeço aos meus colegas e companheiros de formação neste programa. Na companhia de vocês me senti como quem ganhou a oportunidade de ter 40 educadores ao mesmo tempo. E aproveito para registrar que durante este mestrado, a vida me deu como oportunidade de aprendizado a chance de ser colega de duas de minhas ex-professoras: Joanne- minha professora de literatura no CEFET-Ba, foi quem me apresentou Graciliano Ramos e Clarice Lispector -, e Cleide – minha professora de história no Paulo VI e que na quinta-série me chamou após a aula para dizer que eu não precisava ter vergonha de perguntar e tirar minhas dúvidas, pois ela estava ali para isso. Sou apaixonada por história e por literatura e o trabalho destas duas pessoas contribuiu muitíssimo para que assim o fosse.

Agradeço à OPOP - Oposição Operária- na pessoa de Carlos Maia, por suas indicações de leitura e pelos diálogos sobre os escritos marxistas através dos quais me liberei de ter contato apenas com o marxismo acadêmico. Agradeço imensamente pela contribuição dos membros desta organização em minha formação política e na construção do meu posicionamento na luta pela emancipação humana.

Agradeço aos grupos de teatro que integrei ou com os quais colaborei até aqui – Manihot, PAFATAC, Encontro de Arteiros, Coletivo Agulhas, Grupo Galpinho, CIENICOS, Olaria, e à Companhia Operakata. Fazendo teatro aprendi muito sobre o comportamento humano, mas aprendi ainda mais sobre mim mesma.

Quero registrar também meu agradecimento ao grupo de estudantes que em 2004 – ano que eu ingressei na Universidade - efetuou uma ocupação num prédio em obras, dentro da UESB. Neste espaço improvisado que chamávamos de “Resistência Universitária” dialoguei com alunos e professores dos diversos cursos que compõem a Universidade, o que contribuiu para que eu construísse um filtro interdisciplinar nas minhas leituras do mundo. Aproveito para registrar o nome de algumas das pessoas que atuaram neste movimento e moraram nesta “casa”, e que se não são os nomes mais significativos deste movimento estudantil, sendo os

primeiros nomes que vêm a minha memória quando penso na ocupação: Morgana Gomes, Gildarte, Dayse Maria, Fabiano, Déde, Mário e Thais Machado.

Agradeço a Carlos Públio por partilhar a Sahaja Yoga com todo aquele que queira e pelo aprendizado de que, antes de obter qualquer título, o que realmente importa é sermos os mestres de nossas próprias vidas.

Ao amigo e educador Rudy Aquino serei sempre grata por ter se importado com meus conflitos e questões no processo de seleção deste mestrado.

Agradeço ao professor Paulo Henrique Alcântara, por ter intermediado meus estudos sobre a construção da personagem de teatro.

Agradeço à minha mãe, Dinalva Guimarães Pinheiro, pela oportunidade que me concedeu de vir ao mundo e de estar viva, por ter me cuidado e protegido durante a infância e com muito amor me desejar as melhores coisas em todas as fases da minha vida. Agradeço à minha irmã mais velha Soraia Raquel, a primeira de quatro filhos, uma segunda mãe.

É muito bom ter uma família, é bom olhar no rosto do outro e identificar os próprios traços, ver seu rosto refletido em outras gerações, enxergar as repetições de comportamento, as tendências, ver como sou e o que posso ser, e aprender com as experiências de duas mulheres guerreiras, trabalhadoras e lindas. Estas duas mulheres que me cuidaram e criaram são também professoras e foram as primeiras pessoas a intermediar minha prática docente.

Agrdecida a família de sangue, agradeço também a família de estrada, aos amigos com quem partilhei afeto e aprendizagem. Aqueles com quem caminhei junto nesta jornada que é existir. Em especial quero registrar minha gratidão a Alexandra Galvão, amiga que conquistei na 5ª série do ensino fundamental e com quem ainda na semana passada conversei sobre os caminhos de nossas pós-graduações. Mudamos muito nestes dezoito anos, o que não mudou foi a existência de um bem-querer uma pela outra.

Outro amigo que quero registrar minha gratidão é Thadeu Cajado, deste fui colega durante quatro anos de graduação e só depois que nos formamos e fomos morar em cidades separadas descobrimos nossa amizade. Por vezes a distância nos ajuda ver melhor as coisas, hoje gosto de tê-lo bem perto.

Agradeço a Roberto de Abreu por ele existir, com tudo o que é e em tudo o que faz, por ser uma companhia presente em minha vida já há muito tempo – e neste mestrado, desde antes do objeto de investigação ser formulado. Agradeço pelo riso, pelo risco, pelo estudo da vida e por acreditar em mim quando muitas vezes eu mesma não acredito.

Agradeço a Aline de Caldas pelo companheirismo.

Agradeço a Clara Carolina dos Santos, que como um anjo bom, me presenteou com o seu tempo, se dispondo a revisar parte deste texto. Com seus comentários e contribuições restituiu meu prazer e meu interesse por esta pesquisa. Obrigada! Obrigada! Obrigada!

Agradeço a Ray – Rayza Lélis – por ter entendido que era importante pra mim ficar e concluir esta dissertação, e tendo entendido isso, escolheu me fazer companhia e ser minha primeira leitora. Obrigada por me ajudar a construir um lugar tranquilo para escrever.

A Leu Couto, pela presença compreensiva e serena, pelo apoio e pela simplicidade. Tem sido um prazer imenso tê-la mais perto (agradeço a ti, e por extensão a cada membro de toda tua família).

E no mais, agradeço ao óleo essencial de alecrim, ao chá de camomila, à minha bicicleta, ao youtube, a Deus e ao mundo.

RESUMO

Esta dissertação tem como foco investigativo a historicidade dos usos do passado. Partindo da análise do texto dramático *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* – escrito pelo dramaturgo brasileiro Dias Gomes em parceria com o escritor Ferreira Gullar quatorze anos após o suicídio do presidente Getúlio Vargas - em plena Ditadura Civil-Militar – a autora estabelece uma correlação entre a rememoração da figura presidencial e sua relação com a conjuntura política do Brasil em 1968, momento histórico em que o texto foi concebido.

PALAVRAS-CHAVE

Dias Gomes, Ditadura Civil-Militar, Getúlio Vargas, Memória, Resistência, Teatro.

ABSTRACT

This dissertation has as investigative focus the historicity of past uses. Starting from the dramatic text analysis *Dr. Vargas, his life and his glory* – written by brazilian dramaturgist Dias Gomes in partnership with the writer Ferreira Gullar fourteen years after the suicide of the president Getúlio Vargas, in the middle of Civil-Military Dictatorship – the author establishes a correlation between the remembrance of the presidential figure and its relation with the political environment in Brazil in 1968, moment in history when the text was designed.

KEYWORDS

Civil-Military Dictatorship. Dias Gomes. Getúlio Vargas, Memory, Resistance, Theater.

SUMÁRIO

Apresentação	XIV
1 Introdução	15
2 O texto de teatro: <i>Dr. Getúlio, sua vida e sua glória</i>	26
2.1. O título	28
2.2. O enredo	29
2.3. O espaço cênico e o tempo	36
2.4. A relação público/palco	36
2.5. Personagens	37
2.6. Elementos da tragédia em <i>Dr. Getúlio, sua vida e sua glória</i>	39
2.7. O uso dos recursos dramáticos de distanciamento como propõe Bertold Brecht.....	42
2.8. A catarse aristotélica temperada com os recursos brechtianos e produzida no Brasil. O que a escola de samba enquanto metáfora revela sobre o posicionamento político desta produção?	46
3 Dias Gomes, o sujeito histórico e sua trajetória	49
3.1. O sujeito	53
3.2. A adesão ao Partido Comunista Brasileiro (1945)	56
3.3. O rádio, um novo espaço de trabalho e de atuação política	61
3.4. <i>O Pagador de Promessas</i> (1959), um marco na carreira de Dias Gomes	69
3.5. Os anos 60	74
3.6. <i>O Berço do Herói</i>	76
3.7. <i>O santo inquérito</i>	78
3.8. <i>Apenas um subversivo</i>	83
4 Arte e sociedade: Dias Gomes e a tradição intelectual brasileira	87
4.1. O ISEB	90
4.2. O Partido Comunista Brasileiro	93
4.3. A Revista Civilização Brasileira	94
4.4. Artistas na resistência à Ditadura Civil-Militar	95
4.5. A função social do artista	98

4.6. O Estado e a produção cultural durante o Regime Militar	101
4.7. Em 1968, um elogio a Vargas é uma crítica romântica à Ditadura Civil-Militar.....	104
5 Passado presente – Movimentos de uma (in)conclusão	108
Referências	116
Fontes.....	118
Anexo – Lista das produções dramáticas de Dias Gomes	119

Apresentação

O castigo de Sísifo é empurrar incessantemente uma pedra até o alto da montanha e, quando concluído este esforço, enxergar a pedra rolar montanha abaixo, de onde terá de tornar a subi-la e dia após dia repetir este esforço consciente de que sua tarefa jamais chegará ao fim.

Este mito cuja tragédia foi contada nos poemas de Heródoto e revisitada pelo filósofo Albert Camus (2006) ilustra bem a inquietação que acompanha o esforço de pesquisa na realização da dissertação que aqui apresento, cuja proposta original é analisar a reatualização da memória de Getúlio Vargas no texto dramático *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* escrito por Alfredo de Freitas Dias Gomes em parceria com Ferreira Gullar no ano de 1968 e identificar os elementos que respondam à questão norteadora: *Por que, tendo elementos para fazer uma crítica à prática política de Getúlio Vargas, Dias Gomes preferiu fazer um elogio carnavalesco ao estadista?*

De fato, muitas dissertações seriam necessárias para analisar todos os condicionadores do caráter desta produção artística. Há tanto os agentes internos próprios aos jogos estruturais da organização da linguagem dramatúrgica quanto os agentes externos à escrita e que atuam diretamente sobre ela. Além do gosto e das preferências do autor, há ainda as pressões da indústria cultural, o gosto do público às exigências de produção, dentre muitos outros filtros sociais que marcaram a produção deste sujeito.

De modo que, assim como Sísifo, também tenho consciência de que cada etapa que concludo na realização desta pesquisa não é a última, e que sempre haverão outras.

Empreender a análise de um texto, ambicionando demonstrar como elementos do passado ficaram nele impregnados e como hoje (no momento presente) posso acessar elementos de uma época, de um período através deste escrito, bem como demonstrar como a relação com o passado muda a depender das condições de possibilidade do tempo presente em que ele é recuperado, é um esforço epistemológico muito ambicioso e que já aqui no início da caminhada contemplando o horizonte de pesquisa tenho plena ciência de que estou fadada à inconclusão. Mas se não chegarmos ao destino ao menos vamos aproveitando os aprendizados da caminhada. E mãos à obra.

1 Introdução

É lugar comum afirmar que a população brasileira pouco se identifica e pouco sabe sobre as relações políticas e sobre os atores do jogo político público nacional. De acordo com esse senso comum a população assistiria “bestializada” aos acontecimentos que marcam o rumo da história, sem saber distinguir entre uma revolução, um golpe de Estado ou uma reunião festiva.

Sem aqui me delongar sobre os méritos desta assertiva, o fato é que muito da vida política pública escapou e escapa à percepção e ao entendimento da maior parte da população. Mesmo assim, alguns sujeitos e acontecimentos deixaram sua marca na memória nacional. Estes sujeitos são lembrados mesmo por aqueles que não lhes foram contemporâneos e não viveram o dia a dia da reverberação de suas ações.

Dentre as personagens que marcaram este resumo do vivido, chamado de História do Brasil, um nome conhecido por muitos é o do ex-presidente Getúlio Dorneles Vargas. Esta personagem complexa da história nacional soube conciliar forças políticas antagônicas, governando o país por 18 anos, sendo que destes, 15 foram ininterruptos.

Mesmo o cidadão mais desinformado é possível de já ter, no mínimo, ouvido falar no nome do ex-presidente Vargas. Este nome foi largamente divulgado em jornais, comícios, transmissões radiofônicas, atividades escolares, dentre outros meios de reprodução discursiva que compuseram a rede de propaganda política de seus governos (Governo provisório, Governo Constitucional, Ditadura do Estado-Novo e Governo Democrático).

A sua presença na memória nacional foi potencializada pela popularização do rádio¹ na década de 1940. Este veículo de comunicação e de informação era capaz de fazer com que um único sujeito falasse simultaneamente a milhares de pessoas. Getúlio Vargas foi o primeiro presidente no país a usufruir desta capacidade técnica, disponibilizada pelos meios de comunicação. A partir do uso desta tecnologia o presidente poderia falar diretamente ao

¹ Em 1935 foi ao ar pela primeira vez *A hora do Brasil*, noticiário radiofônico estatal com uma hora de duração, que servia para divulgar para a população brasileira as realizações do Governo Vargas, tal qual um veículo oficial de propaganda do Governo. Em 1937, com a promulgação do Estado Novo sua difusão foi tornada obrigatória para todas as rádios do país. E em 1946, seu nome foi alterado passando a ser chamado de *A voz do Brasil*, o mais antigo programa da rádio brasileira, transmitido de segunda a sexta-feira por todo território nacional. No último campeonato mundial de futebol, em 2014, por conta do choque de horário entre a transmissão do programa e a realização de algumas partidas do campeonato organizado pela FIFA, o programa teve seu horário habitual de veiculação flexibilizado, cedendo seu horário para a difusão das partidas de futebol. Até então haviam sido 78 anos de informativos oficiais do Governo radiofonizados sempre às 19hs.

povo em seu cotidiano². Após sua morte em 1954, seu nome e sua fama continuaram a ser divulgados, reproduzidos por diversas mídias e se mantiveram vivos na memória nacional.

Afinal, o que faz com que determinados agentes históricos sejam lembrados e outros esquecidos? O que determina a lembrança de um agente histórico desta ou daquela maneira? E uma última pergunta: corroborando com a compreensão de que é importante conhecer a História para saber como se construiu e como se constrói a realidade em que estamos imersos e com a qual nos relacionamos cotidianamente, pergunto: do que devemos nos precaver quando buscamos nos informar através do relato de terceiros sobre um passado que não vivemos? Ao que aparenta, o passado muda a depender do futuro que se deseja construir.

Contribuindo para responder estas questões, esta dissertação irá investigar um caso específico: a rememoração de Getúlio Vargas em 1968 no texto dramático *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, escrito por Dias Gomes com a ajuda de Ferreira Gullar. O texto foi escrito quatorze anos após o suicídio do ex-presidente, em plena Ditadura Civil-Militar. Trata-se de um texto dramático que reconta fatos passados da história política brasileira sintetizando uma trajetória política de 18 anos. O texto dramático elegeu alguns fatos que marcaram esta trajetória e os organizou atribuindo-lhes sentido.

Temos notícias de duas montagens teatrais deste texto. A estreia do espetáculo ocorreu no dia dez de agosto de 1968, no Teatro Leopoldina em Porto Alegre, numa produção do grupo de Teatro Opinião, com a direção de José Renato. O espetáculo teve uma segunda montagem quinze anos depois, em 1983 no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, numa produção da FUNARJ, contando com contribuições de Chico Buarque e Edu Lobo na nova versão do samba enredo.

Os textos das duas montagens receberam edição em livro. Nesta dissertação centralizamos a análise na primeira versão do texto e recorreremos a segunda edição para esclarecer a primeira.

A primeira edição, mais antiga e contemporânea ao período ao qual se dedica esta dissertação, foi encadernada em brochura pela editora Civilização Brasileira no ano de 1968, mesmo ano da primeira montagem. Os paratextos³ desta edição de 1968 incluem um texto de

² Sobre a popularização do rádio durante a Segunda Guerra Mundial, Hobsbawm comenta: “Sua capacidade de falar simultaneamente a incontáveis milhões, cada um deles sentindo-se abordado como indivíduo, transformava-o numa ferramenta inconceivelmente poderosa de informação de massa, como governantes e vendedores logo perceberam, para propaganda política e publicidade”. (HOBSBAWM, p. 194-195)

³ De acordo com Gerard Genette, os paratextos seriam os elementos textuais que antecedem ao início das narrativas ou que estejam às margens de cada página da narrativa. Para o autor, os elementos que ocupam as margens dos textos, as capas, frontispícios, contracapas, orelhas do livro, notas de rodapé, introduções, posfácios e prefácios forneceriam informações relevantes para compreender como o texto ocupa um lugar na memória social após o lançamento do livro.

Paulo Francis na orelha da capa, um índice, uma introdução dos autores e um prefácio de Antônio Callado.

A orelha deste livro é assinada por Paulo Francis e intitulada “Mito e Antimito”. Neste pequeno texto, Paulo Francis descreve Dias Gomes como um autor moderno, segundo ele Gomes empreenderia uma busca “quixotesca” e “quimérica” por formas teatrais que alcançariam o grande público. Esta forma teatral atrairia as pessoas para observar criticamente a miséria e o atraso do país. Francis argumenta que esta busca por um teatro verdadeiramente popular seja quixotesca, pois o teatro perdera para as artes de massa (televisão e cinema), a preferência do grande público.

É interessante notar a historicidade deste comentário de Francis a respeito da relação entre produção artística e público no Brasil, haja vista que este comentário foi contemporâneo à consolidação da indústria cultural brasileira que promoveu a difusão da televisão no Brasil e financiou a produção cinematográfica nacional. Muitos estudiosos, cuja investigação observa a relação entre produção cultural e o forjamento da ideia de identidade nacional, corroboram com esta observação de Francis. Para estes estudiosos o cinema e notadamente a televisão tiveram papel decisivo na consolidação da unidade nacional e foram fundamentais para difundir uma ideia de identidade brasileira, pois teriam conseguido uma inserção no interior do país que não foi alcançado nem pelo romance e nem pelo teatro.

Francis centra em Dias Gomes a autoria do texto fazendo uma pequena referência a participação de Ferreira Gullar. Para o entendimento de Paulo Francis, este texto dramático estaria inserido na estética do teatro popular – “Existirá coisa mais popular do que Vargas numa escola de Samba?” – bradava. Apesar de popular, Paulo Francis chama a atenção para o avanço desta estética. Para ele, esta estética avançaria em relação a outros artistas, pois

estes, em geral, se fixam em personagens agudos de pobreza. Nunca vemos os causadores de tal estado, a mecânica social de seu funcionamento, exceto pela caricatura apressada e fugaz. Em Dr. Getúlio temos o establishment político brasileiro, nossos ‘líderes’ a gente que expressa os ápices do subdesenvolvimento brasileiro.

Este escrito de Paulo Francis foi impresso no que chamamos de “orelha do livro”. A “orelha do livro” é, ainda hoje, um pequeno texto de, no máximo, 1200 palavras, sendo ao mesmo tempo, um recurso do marketing e um indicativo de leitura. É interessante observar que na impressão deste texto de Dias Gomes um escritor de grande prestígio ocupou um lugar geralmente desconsiderado para a impressão de livros.

O texto dramático foi impresso na coleção Vera Cruz, catalogado sob o índice de Literatura Brasileira e correspondia ao volume 137 do número total de títulos. Este livro indicava “a proibição de qualquer representação desta peça em Teatro, Rádio, Televisão, ou sua reprodução por quaisquer meios mecânicos, sem os consentimentos dos Autores”. O exemplar utilizado nesta dissertação marca o número 1272.

A capa do livro foi idealizada por Marius Lautzen Bern e a diagramação do texto foi operacionalizada por Roberto Pontual. O livro foi impresso na rua 7 de setembro, no Rio de Janeiro em 1968.

O texto impresso conta com uma introdução assinada pelos próprios autores. Esta introdução indica o modo como os dramaturgos desejavam que o texto dramático fosse lido e conhecido. Os escritores iniciaram a introdução num tom de humildade afirmando não terem tido a pretensão de criar uma nova estrutura teatral, nem um novo gênero “Mas se tal acontecer, seus inventores terão sido os componentes das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, o próprio povo em fim. ” Este texto introdutório declarava que o enredo foi criado como “uma narrativa livre, aberta” cuja ordenação “pode ser quebrada, subvertida sem o prejuízo de uma unidade e uma coerência próprias” ratificando que o “autor, o diretor, e o ator tem absoluta liberdade para criar”.

Os autores neste texto de introdução informam que “Dr. Getúlio não é uma peça histórica no sentido rigoroso do termo. Nem também uma obra biográfica”. E o que se empenharam em fazer foi “extrair a essência daquele momento histórico e relacioná-la com a nossa realidade. ”

O mais interessante deste texto introdutório é que os autores correlacionam a recuperação destes eventos do passado nacional com o tempo presente em que estavam. Neste sentido, é importante para esta dissertação observar como uma memória sobre Getúlio Vargas foi apropriada e reproduzida. Os escritores declararam a preferência por analisar Getúlio Vargas como uma “vítima do imperialismo”, pouco importando, “no caso, que ele tivesse também, muitas vezes, transacionado com esse imperialismo” sendo enfáticos e claros em seus posicionamentos em relação à manipulação do passado nacional como mote para uma criação artística,

Para nós, hoje, importa muito pouco saber se Getúlio foi bom ou mau, um sanguinário ditador, ou o pai dos pobres. O que realmente interessa nos dias atuais, é a pergunta que fazemos a História: por que nos países sul-americanos, sempre que um presidente tenta seguir um caminho nacionalista ou reformista é derrubado? Num país subdesenvolvido e dependente toda medida nacionalista ou reformista fere interesses internacionais e é logo

interpretada como socializante, levantando contra si o imperialismo e seus aliados internos.” (GOMES; GULLAR, 1968)

Este questionamento dos autores é muito pertinente quando temos em vista que entre as décadas de 1950 e 1980 os países da América Latina sofreram uma onda sucessiva de Golpes Militares - Guatemala em 1954, Paraguai em 1954, Brasil em 1964, Bolívia em 1964, República Dominicana em 1965, Peru em 1968, Chile em 1973, Uruguai em 1973 - em consonância com a política implementada durante a Guerra Fria pela Doutrina de Segurança Nacional estabelecida pelos Estados Unidos, e que com o argumento de combater o “perigo vermelho” dentro e fora do território norte-americano destituíram governos democraticamente instruídos fazendo implantar governos militares por toda América. (COGGIOLA, 2002)

Estas indicações de leitura tais como propostas pelos idealizadores do texto dramático são valiosas para a investigação das determinações do caráter da rememoração de Getúlio Vargas efetivada neste texto dramático.

A edição da *Civilização Brasileira* impressa em 1968 recebeu um prefácio escrito por Antônio Callado. Para ele, “Dias Gomes e Ferreira Gullar descobrirão um filão de ouro: A peça histórica brasileira em forma de enredo de Escola de Samba”. Como dissemos acima, o texto introdutório dos autores indicava como Dias Gomes e Ferreira Gullar esperavam que o livro fosse lido e quais argumentos dramáticos defendiam caso o texto fosse utilizado por outras pessoas. Este prefácio reiterava as informações do texto introdutório e apresentava o enredo narrativo do texto dramático:

Uma peça sobre Vargas que partisse de uma tese – Vargas o bom tirano ou Vargas o ditador mau, Vargas o pai dos pobres ou Vargas a serviço de oligarquias – seria fatalmente uma peça menor. E injusta. De tanto tempo que ficou no poder ele foi várias coisas.

Antônio Callado escreve sobre o texto dramático como se os autores tivessem aprofundado as facetas de Getúlio Vargas, observando as opiniões sobre esta figura pública e transpondo-as para o texto. Para este autor, Dias Gomes e Ferreira Gullar estariam atualizando um jeito de fazer teatro de tese que havia perdido “a vitalidade”, pois “a plateia não aceita mais lições pregadas no palco”. O resgate desta figura pública atualizaria assim como o “o mito getuliano” “vive na imaginação popular”. Antônio Callado diz que:

De mais a mais o teatro de tese perdeu a vitalidade. A plateia não aceita mais lições pregadas do palco. Dias Gomes e Gullar pegaram o mito getuliano em sua inteireza e tal como vive na imaginação popular. Não embelezaram Vargas, não suprimiram suas contradições, mas deixaram jorrar sobre toda sua vida, tal como faz o povo, o clarão da sua morte. Na carta testamento Vargas soube ignorar o nome de inimigos indiretos e diretos. Nem acusou

Carlos Lacerda, inimigo publico e declarado, e nem se voltou para aqueles que, ao seu redor, haviam criado o Mar de Lama que subiu nos porões do Palácio, onde reinava Gregório Fortunato, até o quarto de dormir onde o Presidente se suicidou.

A primeira edição do texto dramático já indicava o prestígio das encenações. Desde o seu primeiro tratamento em edição em formato de livro, o texto dramático *Getúlio, sua vida e sua glória* foi criticado por pessoas conhecidas em ambientes da crítica literária e teatral.

O texto da segunda montagem do espetáculo *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* foi publicado pela editora Bertrand do Brasil em 1992. Os paratextos desta edição adicionaram à edição anterior um sumário, um texto de Ênio Silveira na orelha do livro e uma apresentação de Antônio Mercado. Na edição de 1983 a apresentação de Antônio Callado e a introdução dos autores foram repetidas. Esta edição é enriquecida com a inserção do programa da peça com a ficha das personagens e atores da encenação de 1983 e com a reunião em apêndice das críticas de jornais e informações sobre a segunda montagem. O projeto gráfico e foto foram de Felipe Tabora.

Esta edição foi encadernada em brochura. Ela faz parte da coleção *Dias Gomes*, da editora Bertrand do Brasil. Os organizadores desta coleção coordenada por Antônio Mercado catalogaram o drama *Getúlio, sua vida e sua glória* como um espetáculo musical.

O texto escrito por Ênio Silveira e impresso na orelha do livro, assim como o texto da edição anterior escrito por Paulo Francis, apresenta Dias Gomes como o principal autor desse texto dramático. Estas indicações estão em consonância com outras evidências encontradas durante esta pesquisa e que ratificam a escolha metodológica de centrar nossa análise em Dias Gomes, abrindo mão, temporariamente, de dedicarmo-nos mais demoradamente nas contribuições de Ferreira Gullar para a composição deste trabalho.

O texto introdutório de Antônio Mercado comenta os três espetáculos musicais escritos por Dias Gomes reunidos neste volume: *Vargas, A primícias, O rei de Ramos*. Antônio Mercado nos informa que foi o Grupo de Teatro Opinião do Rio de Janeiro –fundado em 1964, logo após o Golpe por artistas ligados ao CPC, o grupo empenhou-se em correlacionar a música, o teatro e atuação política através da montagem de musicais nacionais, destacando-se como um grupo de teatro engajado contrário a Ditadura e empenhado em discutir a realidade brasileira – quem produziu em 1968 a primeira montagem deste musical.

Nesta edição foi inserido um novo comentário dos autores sobre o texto, em ocasião da remontagem em 1983

Passaram-se 15 anos desde a primeira encenação desta peça [...]E se nossa visão histórica dos fatos ainda não mudou, foi reforçada pelo distanciamento que nos permite agora refletir com mais isenção, mais clareza, também é verdade que muita coisa se alterou em nosso país. Dr. Getúlio, sua vida e sua glória (título original) foi um dos últimos espetáculos, se não o último, de uma dramaturgia brasileira que surgiu em fins da década de 50 e que propunha um teatro político e popular de questionamento de nossa realidade. Este caminho dramaturgic foi violentamente bloqueado a partir de 68, com a promulgação do ato institucional de nº 5 e com a violência que caracterizaria o regime militar vigente. E somente a partir dos anos 80 seria possível retomá-lo, com a abertura política.

Neste novo texto introdutório os autores informam que efetivaram algumas alterações no texto para adequar a peça as mudanças no gosto estético do público e para esclarecer melhor sobre a história de Vargas, haja vista que certamente a maior parte do novo público que o espetáculo iria ter, não viveu e não se recordava dos Governos Vargas.

Dentre as mudanças operadas, surgiram novos personagens, o espetáculo passou a contar com “música⁴ de Edu Lobo e Chico Buarque⁵, a coreografia de Gilberto de Assis, os cenários de Gianni Ratto, os figurinos de Kalma Murinho e, principalmente a nova concepção cênica de Flávio Rangel reforçando a atualidade do texto”.

A segunda montagem contou com dezoito bailarinos e vinte e quatro atores. O palco ainda acolhia dez músicos. A edição em livro desta segunda montagem nomeia cada um dos participantes da encenação em uma ficha impressa nas páginas iniciais do livro. Os atores, bailarinos e músicos foram listados do seguinte modo:

Getúlio Vargas (Simpatia) / Paulo Gracindo
 Carlo Lacerda (Tucão)/ Osvaldo Loureiro
 Alzira Vargas (Marlene)/ Isabel Ribeiro
 Autor (Moleque Tião) / Grande Otelo
 Gregório Fortunato (Bola Sete) / Milton Gonçalves
 Bejo Vargas (Quibe)/ Jorge Chaia
 Embaixador Americano (Gringo)/ Dennis Bourke
 1ª Ave de Rapina (1º Bicheiro) / Luiz Magnelli
 2ª Ave de Rapina (2º Bicheiro) / Roberto Lopes
 3ª Ave de Rapina (3º Bicheiro) /Nelson Mariani
 1º Pistoleiro (Magnata)/ Sergio Maia
 2º Pistoleiro (Chulé)/Joel silva
 3º Pistoleiro (Meleca)/Sidney Marques
 4º Pistoleiro (Bigode)/Ivan de Almeida
 Major Rubes Vaz (Ruço)/ Silvio Ferrari
 Osvaldo Aranha (Gasolina)/ Zozimo Bulbul
 José Américo (Bolacha)/ Deoclides Gouvêa
 General Zenóbio da Costa (Branca de Neve) / Jorge Coutinho

⁴ Simone canta Dr. Getúlio, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=87jYpS.WBwbE>> Acesso em 12 dez 2014 ; <<https://www.youtube.com/watch?v=7QruCDHGpIs>>. Acesso em 12 dez 2014.

⁵ Registro de um momento em que Chico Buarque ensaiava o refrão do samba *Dr. Getúlio*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wh4woJ_UN8Q> Acesso em 12 dez 2014.

Brigadeiro Epaminondas Santos (Zé do Rádio) / Ademilton José
 Almirante Guilhobel (Azeitona) / Thiago Justino
 Tancredo Neves (Bom Cabelo) / Jonas Delbechi
 Orador (Turquino) / Abdalla
 Apolômio Sales (Pato Rouco) / Adalberto Silva
 Locutor/ Hugo Carvana
 Bailarinos: Maria Solange Machado, Cecília Salazar, Angel Morsi, Maria
 Salvadora, Rosane Meneses, Rose Domingues, Márcia Tavares, Claudia
 Nascimento da Silva, Jorge Laffond, Orlando Guy, Ubirajara Matos, Rogério
 Abreu, Elísio Fernandes, Maurício Fernandes, Isaias Fernandes, Paulo
 Queiroz, Carlos Otta, e Cristina Ribeiro.

Esta segunda edição do texto é rica em informações sobre as condições da encenação e da recepção sobre a segunda montagem em 1983.

Nesta dissertação fez-se a opção de não tratar sobre estas críticas de jornais e nem de observar esta segunda montagem da peça. Não faremos aqui um estudo sobre a montagem, encenação, recepção e circulação da obra, centrando nossa observação no texto dramático propriamente dito e em como este atualizada determinada memória sobre Getúlio Vargas.

Empenhar-se no estudo deste texto no intuito de aferir se os fatos se deram tal qual Dias Gomes os reconstruiu seria um falso problema, haja vista que um acontecimento jamais se repete, ele é singular, próprio às circunstâncias do tempo e do espaço em que se deu. O texto *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* é uma representação do ocorrido, uma interpretação que seleciona alguns acontecimentos para serem lembrados em detrimento de outros, conferindo unidade e sentido as ações do estadista.

Embora a obra aborde um fenômeno da política nacional - Getúlio Vargas - o foco de observação da pesquisa se dará menos nos fatos e eventos políticos e mais em suas lembranças e representações. O que interessa no estudo proposto não é a prática política de Getúlio Vargas em si, mas como esta foi reconstruída posteriormente dentro dos limites impostos pelo período. Assim sendo, a escolha de uma obra de literatura dramática como base documental corrobora com a abertura que a historiografia vem desenvolvendo desde o início do século XX, sobretudo com a *Escola dos Annales*, para o trato com novas fontes e metodologias.

O Materialismo Histórico, a compreensão de que toda ação e toda elaboração intelectual humana está materialmente ancorada e historicamente circunscrita num quadro de relações sociais, é a perspectiva analítica aqui empregada. Partimos do pressuposto de que este texto dramático não é uma recuperação aleatória e tampouco inocente do passado nacional. Nesta perspectiva, o texto dramático seria uma leitura deliberada, associada a

interesses, a afetos, e a um posicionamento na ordem social, o que lhe atribui um caráter ideológico.

Esta dissertação foi organizada em três capítulos:

No capítulo um, “Dr. Getúlio, sua vida e sua glória”, apresento o texto dramático e suas marcas concretas: o título, o gênero da obra, a fábula, as personagens principais, o tempo, o espaço e os conflitos da trama como uma primeira leitura para acessar o projeto de seu dramaturgo. Neste capítulo recorro a alguns estudiosos de dramaturgia para esclarecer as estratégias de construção da personagem no teatro, destacando o caráter atribuído à personagem principal desta narrativa, Getúlio Vargas.

No capítulo dois, “Dias Gomes, o sujeito histórico e sua trajetória”, localizo a vida profissional de Gomes na trajetória política do país. Esta seção esclarece sobre o momento histórico em que suas memórias foram formadas.

Uma ressalva importante a se fazer sobre este capítulo é quanto ao uso da autobiografia do escritor – *Apenas um subversivo*⁶ – como fonte de informação a respeito de sua trajetória: Publicada meses antes de sua morte *Apenas um subversivo* é um relato em primeira pessoa da história deste dramaturgo. Além de narrar alguns acontecimentos de sua vida, Gomes comenta sobre os processos de criação e recepção de suas obras, a relação com a censura, com o público, com a indústria cultural e com o Partido Comunista Brasileiro. É importante estarmos atentos de que este relato autobiográfico nos informa muito mais sobre o modo como Dias Gomes queria ser lembrado do que sobre o modo como se deu a totalidade dos acontecimentos que experimentou durante o tempo de sua vida. Por este motivo, esta é uma fonte ainda mais rica para perscrutar os posicionamentos políticos, a ideologia, a visão de mundo, as preferências, os valores, e as razões deste escritor.

No capítulo três, “Arte e sociedade, Dias Gomes e a tradição intelectual brasileira”, identifico a tradição intelectual com a qual Dias Gomes dialogava, os grupos contemporâneos ao escritor e com os quais ele convergia intelectualmente. Identificando os posicionamentos destes grupos em relação a memória de Getúlio Vargas, esclarecendo a qual projeto político se vinculava uma lembrança positiva de Getúlio Vargas em 1968.

Em “Passado presente – movimentos de uma (in)conclusão”, finalizo esta dissertação comparando a lembrança de Vargas em *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (1968) com a lembrança de Vargas em *Apenas um subversivo* (1998), dois textos escritos por Dias Gomes e que apresentam enquadramentos divergentes desta mesma personagem da história

⁶ GOMES, Alfredo de Freitas Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

nacional. Sem negar a existência de um indivíduo, de um homem que escreve, desloco do escritor para a temporalidade em que se insere a autoria da representação de Getúlio Vargas.

Esteja o leitor informado que, nas páginas que seguem não encontrará de forma destacada uma genealogia ou mesmo uma revisão bibliográfica dos estudos em memória, pois a extensão e a complexidade de tal projeto não convergem com o objetivo central desta arguição. Além disso, outros estudiosos já realizaram este trabalho com excelentes resultados como, por exemplo, a recém publicada tese de doutorado de Patricia Leonardelli – *A memória como recriação do vivido* – que traz na primeira parte de sua arguição um estudo que versa sobre o tratamento dado à memória pelas teorias do conhecimento desde a Antiguidade até a neurobiologia contemporânea; e o livro *Memória coletiva e teoria social* escrito por Myrian Sepúlveda Santos. Ambos podem contribuir tal qual um mapa que apresente as diversas possibilidades de abordagem da memória enquanto área do conhecimento e enquanto objeto de estudo das ciências humanas e das artes.

Nesta dissertação, dentre os teóricos da memória, faço referência a Maurice Halbwachs – ex-aluno de filosofia de Henri Bergson e ex-aluno de sociologia de Émile Durkheim - por ser a sua produção intelectual pioneira no que se refere à compreensão da dimensão social da transmissão e da criação da memória, argumentando que a memória não está armazenada no cérebro humano, mas nas relações sociais. Outro teórico da memória explicitamente presente nesta arguição é o historiador Jacques Le Goff, pela ênfase de seus escritos na dimensão política existente na disputa pela construção dos discursos sobre o passado. O contato com os escritos de Henri Bergson, também foi matéria inspiradora para refletir sobre a ação humana no tempo, não num tempo metafísico e abstrato, mas no tempo vivido, historicamente circunscrito e socialmente determinado. Segundo ele, memória é sinônimo de duração e o passado tem existência presente enquanto virtualidade que se atualiza segundo os interesses existentes no tempo presente (tanto os de ordem coletiva quanto os de ordem individual).

Esta dissertação correlaciona o universo ficcional criado por Dias Gomes e Ferreira Gullar ao universo político de Getúlio Vargas. Estes escritores reorganizaram eventos do passado nacional rerepresentando-os em um texto dramático que versa sobre a História política brasileira. Tendo por foco investigativo a historicidade dos usos do passado entrelaçamos duas temporalidades: o tempo histórico rememorado pela narrativa ficcional - os anos de 1930 a 1954 protagonizados politicamente pelo estadista Getúlio Vargas –, e o tempo histórico da escrita do texto – o ano de 1968, regido pela Ditadura Civil Militar no Brasil. Corroborando com a compreensão de que a memória é uma construção socio-histórica, nos propomos

investigar os condicionadores sociais desta rememoração que influenciaram a construção do sentido atribuído neste texto dramático, às ações de Getúlio Vargas à frente da administração política do Brasil.

2. O texto de teatro: *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*

“Lembraí-vos, entretanto, de que o teatro é um elemento poderoso; ele é o espelho da vida de um povo e de seus costumes”

Francisco Corrêa Vasques

O teatro é um rito e uma linguagem bastante antiga, cuja existência é registrada desde as primeiras civilizações humanas. Sua forma e seus usos variaram tanto quanto os modos de produção e reprodução social, os modelos de organização e hierarquização das sociedades e as formas de subjetividade, não permanecendo nunca o mesmo na medida em que é determinado pelas necessidades e pelos desejos do momento histórico em que é realizado.

Embora seja uma linguagem viva e mutável, há um elemento distintivo que o caracteriza: o teatro é a imitação de ações humanas como se estas estivessem acontecendo na atualidade, no exato instante de sua enunciação diante de um público que a testemunha e/ou dela participa. Esta imitação é efetivada por homens que representam personagens em ação – agentes. (ARISTÓTELES, 1973; RYNGAERT, 1995; PRADO, 2007; PALLOTTINI, 1988; PALLOTTINI, 1989). Trata-se de uma fórmula semântica complexa e com muitos recursos (verbais, sonoros, rítmicos, visuais, performativos), que desde sua concepção é projetada para o momento em que será encenada por atores diante de um público, sendo este instante o fim último de um texto dramático. “Em suma, tanto o romance como o teatro falam do homem – mas o teatro o faz através do próprio homem, na presença viva e carnal do ator” (PRADO, p. 84).

O estudo partilhado através desta dissertação tem por *corpus* uma produção teatral, entretanto na análise aqui operada escapam os estudos sobre a recepção da obra, suas montagens e circulações. Aqui nos interessa aquilo que é indicado pelo texto, as escolhas e as soluções empregadas pelo dramaturgo ao rememorar Getúlio Vargas e sua proposição em transpor para o palco uma personagem importante da política brasileira. Nos interessa o caráter desta rememoração e sua relação com a conjuntura política do Brasil no momento histórico em que foi concebida. A centralidade do texto nesta análise corrobora com o que diz Bertold Brecht nos parágrafos 64 e 65 de seu *Pequeno organon para o teatro*:

[...] o ator apodera-se do personagem, apoderando-se antes da história. Só depois de caminhar por todos os episódios é que pode, como de um salto, ajustar-se e fixar seu personagem, completo com todas as características individuais. Depois de sua representação deixá-lo surpreso com as contradições contidas nas atitudes diversas da personagem – e consciente de que o público terá também de se surpreender com elas – o ator encontra na história, encarada como um

todo, possibilidade de associar estes aspectos contraditórios. Na medida em que a peça é um acontecimento restrito, dela resulta um sentido específico, isto é, a peça gratifica certos interesses determinados, entre outros interesses específicos. (Parágrafo 64, p. 212-213)

Tudo depende da peça (enredo), coração da interpretação teatral. Pois são os acontecimentos que ocorrem entre os homens que fornecem material para discussão e crítica, visando uma modificação [...]. O enredo é a grande operação do teatro: todo o complexo de incidentes, com cada *Gestus* diferente, incluindo comunicações e impulsos – tudo isso deve constituir o material recreativo apresentado ao público. (Parágrafo 65, p. 213)

Embora esta máxima brechtiana não se aplique a todos os teatros, ela é representativa das gerações do teatro brasileiro moderno que, segundo Décio de Almeida Prado (2003), “deslanchou” entre as décadas de 1940 e 1970 em resposta às influências do acirramento do conflito entre capitalismo e comunismo, no plano internacional, bem como da militância antifascista; e no plano nacional pelos efeitos do golpe político de outubro de 1930, que depôs a elite cafeicultora paulista da direção política e econômica do Brasil e implantou um novo modelo de administração pautado no nacional- desenvolvimentismo.

O historiador Eric Hobsbawm aponta também que a guerra, personagem central da história do século XX, e a reverberação da Revolução Russa marcaram a politização das artes e o posicionamento dos artistas a que chamamos modernistas, os fazendo assumir um compromisso político com as massas, “sua inspiração era ‘ir ao povo’ pintar um quadro realista de seus sofrimentos e ajudá-lo a revoltar-se” (1995, p.190).⁷

O texto *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, escrito em 1968, por Dias Gomes em parceria com Ferreira Gullar figura entre as produções deste período, marcado no Brasil por uma prática teatral nacionalista, engajada politicamente, declaradamente esquerdista e populista. Este jeito de fazer teatro atribuía ao teatro um papel político, educativo e investigativo, analisando a realidade brasileira e denunciando as mazelas sociais.

⁷ Não é o intento desta dissertação aprofundar-se no conceito de arte moderna, mas para orientar o entendimento do estudo aqui partilhado é importante ter uma mínima noção de que há uma diferença entre o que é chamado moderno pela periodização histórica ocidental, segundo a qual a modernidade se localiza entre os séculos XV e XVIII, e o que é identificado como arte moderna. A modernidade estética, marca das produções do século XX, caracteriza-se por ser uma produção engajada que se posiciona frente às questões de seu tempo, apreendendo suas contradições e tentando fazer com que o público reflita sobre as relações entre arte e sociedade, a arte moderna é essencialmente uma arte realista. O artista moderno compreende a si mesmo como um mediador da transformação do mundo, e imbuído da ideia de progresso é otimista quanto às possibilidades de transformar a realidade, acreditando ter a missão de esclarecer o seu tempo, mas para isso se apoia em modelos do passado. A arte moderna reflete sobre si mesma, e diferentemente da arte de vanguarda, que se projeta para o futuro, “a temporalidade moderna por excelência é o presente, um presente voltado para o passado, um presente que talvez quisesse melhorar o passado, e, portanto, um presente que é feito de tradições” (AUMONT, 2008, p.42).

O texto dramático ocupava papel central na ordenação do espetáculo do teatro brasileiro moderno. No processo de encenação, obviamente, somam-se ao texto as contribuições dos diversos artistas que se envolvem no processo de montagem, mas estas contribuições se fundamentam na análise do texto dramático a que se deseja montar. Citando Jean-Pierre Ryngaert:

Ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva, estando entendido que ela não se realiza independentemente da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como em qualquer prática de leitura, mas aqui ordenados num movimento que apreende o texto a caminho do palco (1995, p.25).

Este capítulo é dedicado a apresentação do texto *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* e de algumas de suas marcas concretas: o título, o gênero da obra, sua fábula, personagens, tempo, espaço e conflitos como uma primeira leitura para acessar o projeto de seu autor. “Toda obra dramática pode ser apreendida, em primeiro lugar, na sua materialidade, no modo como a sua organização de superfície se apresenta sob a forma de obra escrita” (RYNGAERT, p.35)

2.1. O título

Sendo a primeira informação que se espera que o leitor tenha acesso, o título tem a princípio a função estratégica de ser uma síntese do texto, resumindo-o. O título funciona tal qual uma etiqueta ou rótulo. O autor pode antecipar o conteúdo do livro e o tratamento que dará ao tema tratado.

O título *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* prenuncia que o texto é uma lembrança e uma homenagem ao estadista, primeiro por referir-se a este como “Dr. Getúlio”, alcunha empregada pelo povo e por aqueles que lhe eram favoráveis, e segundo por informar que irá tratar de sua “vida e sua glória”, portanto de acontecimentos de sua biografia e da reverberação positiva de suas ações, na medida em que “glória” – palavra de origem latina – significa honra, fama, homenagem, e refere-se também ao círculo luminoso – auréola – que se representa em volta da cabeça dos santos⁸ como marca de sua diferenciação diante dos homens comuns.

Note-se que em ocasião da remontagem do espetáculo em 1983, o texto foi revisto e o título elogioso foi substituído por outro com tom mais sóbrio denotando um menor

⁸ < <http://www.priberam.pt/dlpo/gloria> > acesso em: 04 de dez. de 2014.

envolvimento positivo em relação à memória do estadista. Na nova versão o texto teatral foi renomeado apenas por “Vargas”. (GOMES, 1992)

2.2. O enredo

A trama dramática de *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* é tecida no entrelaçamento de dois planos narrativos, correlacionando o período histórico rememorado com a situação da escola que está ensaiando um samba enredo. Assim, sobrepõem-se o tempo passado e tempo que passa, a narrativa épica e a narrativa dramática na composição de um mesmo texto.

No primeiro plano se desenrolam os conflitos internos e as brigas pela presidência dentro de uma escola de samba. O ex-financiador, Tucão, não aceita o resultado das eleições que levaram Simpatia à presidência e conspira para destitui-lo do cargo e assumir sua posição, ao mesmo tempo em que a escola ensaia para se apresentar no carnaval.

No segundo plano aparece a história narrada pelo samba enredo que a escola está ensaiando: a trajetória de Getúlio Vargas à frente da presidência do Brasil, algumas medidas políticas adotadas pelo estadista e a instabilidade e disputas pelo poder presidencial que marcaram os últimos anos do Governo Vargas até o seu suicídio. Neste plano, o conflito central ocorre entre as vontades e objetivos de Getúlio Vargas – representado como defensor da nação –, *versus* Carlos Lacerda – representado como um golpista, inimigo da nação e porta-voz das forças econômicas imperialistas:

AUTOR: Como se depõe um presidente. [...]

LACERDA: É simples:

Em primeiro lugar,

É preciso levantar

A bandeira moralista:

Mostrar que o governo é corrupto,

Composto de chantagistas,

De ladrões

De rufiões,

Cafetões e vigaristas

[...]

Isto é muito importante.

Com a bandeira moralista,

Ganha-se então por inteiro

A famosa classe média,

Que sonha em ter em virtudes

O que lhe falta em dinheiro.

[...] (p. 55 e 56)

Em segundo lugar,

Lançar mão sem hesitar

Da ameaça comunista

[...]

Diante disso, o burguês
 Fica logo apavorado
 E sem contar até três
 Se passa pro nosso lado.
 [...]
 (p.57)

E, finalmente,
 Para se depor um presidente,
 Manda a boa técnica
 Que, em terceiro lugar
 Se acuse o Governo
 De pretender dar o golpe
 Que nós pretendemos dar.
 [...] (GOMES; GULLAR, 1968, p.58)

Na narrativa, os dois planos se alternam, se sobrepoem e se esclarecem mutuamente. Este movimento entre os tempos da narrativa acontece através do uso de alguns recursos de teatralização. Não havendo a necessidade do uso de diferentes tempos verbais, as personagens, como é próprio do teatro, sempre se posicionam no presente da enunciação.

O que demarca se o plano narrativo de onde se fala é o tempo do universo político dos Governos Vargas ou o tempo da escola de samba é a interpretação dos atores. Outro elemento que marca esta diferença é a trilha sonora e a abordagem do tema apresentado pelas falas das personagens - as personagens épicas utilizam uma linguagem formal, enquanto que as personagens da Escola de samba utilizam uma linguagem coloquial acrescida de muitas gírias.

Dentre os recursos para a sobreposição dos dois planos narrativos está a intervenção da personagem “Autor”, que aparece como o dramaturgo, e o encenador do espetáculo. Esta personagem antecipa as cenas que virão, interrompe o ensaio para dar instruções, e quando interferências externas ao seu roteiro interrompem o ensaio, orienta para que os atores se concentrem e retornem ao plano épico como, por exemplo, nesta cena:

Autor entra e vê com desagrado a confabulação de Tucão com as Aves de Rapina.

Tucão - Sendo besteira ou não sendo, o certo é que o Simpatia em tudo esta se metendo. E tudo isso é resultado desta tal eleição que eu não queria fazer e terminou se fazendo.

Primeira Ave – Não tinha jeito Tucão. A Escola toda queria.

Tucão – Nesse caso, não devia deixar que ele disputasse.

Primeira Ave – Tentamos. Não houve jeito.

Tucão – Mas bem que a gente podia impedir que ele ganhasse.

Segunda Ave – Como? Tinha a maioria.

Tucão – Ou armar uma arruaça, impedir que ele se empossasse.

Primeira Ave – Difícil. Ele foi eleito.

Tucão – A verdade é que agora vamos ter de dar um jeito. Ele tem de cair fora.

Autor faz sinal para a Bateria que ataca. Tucão sai, seguido das aves de rapina.

Uma Voz – (fora de cena) Viva doutor Getúlio!

Todos – Vivaaaaa! (Cadenciado) GE- TÚ-LIO! GE- TÚ-LIO! QUEREMOS GE- TÚ-LIO!

Autor sai. Getúlio (o próprio Simpatia) entra carregado por toda a Escola (com exceção das Aves de Rapina). Mas em volta de Getúlio, Gregório e alguns elementos da Guarda Pessoal o protegem [...] (GOMES; GULLAR, 1968, p.23 e 24)

A Bateria demarca o desfecho de uma cena e a mudança dos planos narrativos. Há casos também em que o plano do universo político do Governo Vargas e o plano da escola de samba se interpenetram e personagens de um plano dialogam com os do outro. Nestes casos é a interpretação do ator que irá demarcar a alternância entre as personagens:

Orador – Companheiros! A lei que cria a Petrobrás e garante o monopólio estatal do petróleo foi aprovada pela Câmara!

Povo – (Aplausos)

Orador – Só falta a sansão presidencial para que possamos nos dizer vitoriosos...

[...]

O móvel sobre o qual o orador falou, transforma-se numa mesa, diante da qual Getúlio está sentado. Tem nas mãos o decreto da Petrobrás.

Aranha - Isto é uma armadilha. As emendas para o monopólio estatal partiram da UDN.

Getúlio – Isto prova Osvaldo, que a história também gosta de fazer suas piadas...

Aranha - E porque a UDN de repente botou a máscara de nacionalista?

Getúlio – Para me desmoralizar. Eles pensam que eu não vou sancionar o decreto. Tens razão, é uma armadilha. Só que eles não sabem que eu também lhes preguei uma arapuca quando mandei aquele projeto entreguista.

[...]

Aranha - Se não sancionas o projeto te desmoralizas diante a opinião pública. Se sancionas estás perdido: Os trustes não vão te perdoar. Este é o momento mais difícil de tua vida, não só como político também como homem. Quem te diz isto não é o Ministro, é o amigo – vê bem o que assinas, para na assinares a tua própria sentença.

Getúlio – Só se vive uma vida Osvaldo. E a minha está no fim. Já passei dos 70, meu tempo esta se esgotando. O que não fizer agora, não vou poder mais fazer. (Toma da pena e vai assinar.)

Tucão – (deve ser ouvida a sua voz antes de ser notada a sua entrada) Palhaçada!

A mão de Getúlio se imobiliza antes de assinar. A cena é interrompida pela intervenção de Tucão. Cria-se um clima de grande tensão. As Aves de Rapina entram e ficam atrás de Tucão, que tem um ar de franco desafio. Outros elementos da escola surgem aqui e ali, todos demonstram o medo que Tucão inspira.

Tucão – Quando é que vão acabar com essa palhaçada?

Simpatia – Tá com pressa? Palhaço aqui só você que comete essa ousadia sem nem respeitar o público.

Tucão – Quem fala? É o Dr. Getúlio ou o moleque Simpatia?
(GOMES; GULLAR, 1968, p. 43 a 45)

[...]

Tucão saca o revólver [...] Marlene corre para Tucão, que a empurra violentamente, ela cai no chão. Simpatia tem um impulso de avançar para Tucão, mas se controla. Há uma pausa. Simpatia e Tucão medem suas próprias disposições com o olhar. Os outros elementos da Escola afastam-se cautelosamente, procurando colocar-se fora da mira de Tucão.

Simpatia – Pessoal, vamos andando, o ensaio continua.

Getúlio senta-se e assina a lei. Tucão sorri, guarda o revólver e faz um sinal às Aves de Rapina. Sai, seguido por elas. A Bateria volta a tocar.

(GOMES; GULLAR, 1968, p.49)

O que acontece num plano narrativo reflete no outro:

Entra Simpatia.

Simpatia – Que é que há? Qual é o pó?

Autor – A Ala do IPM e as aves de rapina não querem mais desfilar.

(GOMES; GULLAR, 1968, p.77)

O conflito central nos dois casos é a disputa pelo poder: no plano histórico temos a luta de Vargas contra o capital estrangeiro, por uma política econômica nacionalista e contra seus opositores golpistas; no outro plano aparece a luta entre Simpatia e Tucão pela presidência da escola. Nos dois casos há um conflito de vontades opostas e proporcionais. Como observa Renata Pallottini:

Assim são, sempre, os confrontos em que o objetivo é o poder, a coroa, o domínio sobre o povo, um império, uma nação. Se existe um pretendente, um conspirador, que em geral se cerca de suas armas: comparsas, cúmplices, promessas de favores e o elemento surpresa, o elemento segredo, de outro lado estarão sempre os legítimos ou tradicionais detentores do poder, os reis por hereditariedade, os eleitos pelo povo ou Deus, com suas cortes, séquitos, exércitos. O objetivo é o mesmo: a conquista de uma posição que assegura domínio sobre gentes, terras, tesouros; ou a manutenção dessa posição por parte de quem já a tem. Naturalmente, poder-se-á dourar essa pílula com o ouro do bem público ou da salvação da pátria. Mas, no fundo, o objeto da disputa é o poder. Conquistar o poder é o desígnio do personagem, esse ser que conhecemos através da expressão desse mesmo desígnio e, também, através de outros traços de um *desenho* que irá, afinal, delinear o seu caráter. Aqui, a ação determina o personagem, que determina por sua vez, a ação. Um indivíduo (ou um grupo) é desenhado por atos, palavras, gestos, informações, para que saibamos, pouco a pouco, o que ele é; isso é a súpula do seu subjetivo. Mas isso é pouco. É preciso que ele se subjetive em ação. Ao mesmo tempo, outro (ou outro grupo) tem a fazer o mesmo caminho, e pelo mesmo processo; resistirá simplesmente, ou partirá para o contra-ataque.

Usará novas armas ou fará com que as armas do adversário se voltem contra ele (PALLOTTINI, 1989, p. 77-78).

O ex-presidente é retratado no texto como o mais honrado dentre os homens. Neste retrato, este homem via o governo como uma missão e um fardo a que estava obrigado a exercer em benefício do povo e do país. Ele seria um patriota e governante legítimo que governou para o povo e por escolha do povo.

Dr. Getúlio, sua vida e sua glória aborda não apenas ações da vida política pública protagonizadas pelo estadista, mas o mostra também agindo em situações cotidianas da vida privada, principalmente dialogando com sua filha, Alzira Vargas. Desta forma, o texto nos faz lembrar que a história é feita por homens, pessoas de carne e osso que assumem diversas posições de sujeito além da vida pública. Além de apresentar Getúlio Vargas como o estadista à frente da presidência do Brasil, o texto dramático o representa como um homem que tinha medo, sonhos e planos e que criou sobre si mesmo uma imagem a qual teve de defender.

Numa cena do espetáculo, pai e filha conversam sobre o teto e as paredes do Palácio do Catete como a nova casa em que irão morar. Noutros momentos, Getúlio ensina à filha as regras internas do jogo político.

ALZIRA – Quero meu pai vivo em São Borja, não quero ele morto no Catete. [...] Estou dizendo o que sinto. O senhor sabe que eu não queria que senhor voltasse ao Governo.

GETÚLIO – E tu sabes também que eu fiz tudo para que isso não acontecesse. Só aceitei mesmo quando vi que, se não voltasse, eles iam destruir o que ainda resta da minha obra. A Legislação Trabalhista, a siderurgia e tudo o mais. Voltei para defender isso. Mas não queria. Como não quis ser chefe da revolução de [19]30. Como não quis ser Ditador em [19]37. Sou como aquele sujeito que salta do mar, salva uma criança de morrer afogada e vira herói. Mas ninguém sabe que ele foi empurrado. Eu sempre fui empurrado. [...] Mas quando me empurram, nado como se tivesse mergulhado por minha própria vontade. Aí é que está a habilidade de um estadista: em se deixar empurrar pela História. E ceder aqui, barganhar ali, mas ver sempre para onde a História vai e ir com ela [...] (GOMES; GULLAR, 1968, p.30 e 31).

Nesta cena, a personagem Getúlio aparece como alguém que vê a política como uma missão e a si mesmo como alguém que governa em benefício da nação e não segundo seus próprios interesses. Na citação identificamos também o grau de liberdade que o texto atribui ao protagonista e que a concepção de sujeito empregada pelos dramaturgos é a concepção marxista de “personagem-objeto” segundo a qual “a personagem não é sujeito absoluto e sim objeto de forças econômicas, ou sociais, as quais responde, e em virtude das quais atua”. (BOAL, 1977, p. 100-101)

Segundo a poética idealista hegeliana, a personagem é o sujeito absoluto e a sua ação não é limitada a não ser pela vontade de outra personagem, igualmente livre. Já para a poética marxista proposta por Brecht e presente no texto aqui analisado, o verdadeiro sujeito são as forças econômicas que atuam por meio da personagem, porta-voz de forças econômicas e sociais. “O personagem não é livre em absoluto. É objeto-sujeito! ”. (BOAL, 1977, p. 101)

A liberdade de Getúlio e o que faz esta personagem protagonizar a ação é o fato de ter consciência de estar imerso num jogo político e social. Ele é livre na medida em que está consciente de seu meio e segue determinadamente em busca de seus objetivos a fim de realizar sua vontade. Quando as circunstâncias se opõem ao seu objetivo, ou seja, quando se torna insustentável a manutenção de seu poder paternalista de protetor da nação e sua deposição da presidência parece inevitável, Getúlio, por meio de uma ação radical, o suicídio, desmascara as intenções de seus antagonistas.

Na passagem do texto para o palco, a indicação dos dramaturgos é que as personagens Getúlio Vargas e Simpatia sejam representadas pelo mesmo ator, num jogo literário que aproxima o presidente do Brasil e o diretor da escola de Samba. Neste jogo, o codinome “Simpatia” nos remeteria ao carisma atribuído à personalidade de Vargas.

Carlos Lacerda, o antagonista da trama é descrito na obra como o grande inimigo do presidente, o homem que cuida dos interesses do capital internacional. Seu objetivo na trama é depor Vargas e assumir o seu lugar.

Lacerda - ... “darei o resto de minha vida para que o espírito de Vargas, essa frieza moral, essa ambição sinistra, essa mentira cínica, essa promiscuidade porca de um governo que rouba o povo para com o dinheiro do povo enganar o povo, desapareça da face desta nação tão digna de melhores dias e de homens mais dignos a frente do seu destino”. (GOMES; GULLAR, p.59)

Existe uma indicação que a personagem Carlos Lacerda deva ser representada pelo mesmo ator que representa Tucão.⁹ O caráter desta personagem é descrito como o de um “banqueiro de bicho, acostumado a ser obedecido, a poder de dinheiro e de bala” que não se conforma com o resultado das eleições que o depuseram da presidência da escola e que conspira para afastar Simpatia desta posição.

A personagem Alzira Vargas desempenha na trama a função de confidente, aparece como o braço direito do pai. Uma personagem que é representada com mais poder de mando e

⁹ Este recurso de teatralização em que um mesmo ator representa varias personagens nos remete ao “Curinga”, um sistema de representação do teatro do oprimido formulado por Augusto Boal em que um ator pode representar qualquer das personagens do espetáculo e muitas vezes, mais de um. (BOAL, 1977)

articulação dentro o governo do que os próprios ministros. O texto sugere que a mesma atriz que representa Alzira Vargas no plano épico, deve representar dentro do universo da escola de samba, Marlene, amante de Simpatia, que ocupa também a posição de confidente, aquele a quem o protagonista revela seus mais íntimos intuitos.

A comissão de frente é composta pelos ministérios, por Tancredo Neves, Oswaldo Aranha e outros indivíduos de alta patente. E o capital estrangeiro é representado por atores fantasiados como aves de rapina.

Dentre outras associações, a estrutura do enredo e as indicações de montagem determinam que o personagem “Povo” atue como narrador da história personificado na figura do autor do samba enredo, um molecote que escreve o enredo por encomenda e que defende fervorosamente o Getúlio mítico. É representado também pelo coro, que atua como uma massa, um todo homogêneo posicionando-se ora favorável a Getúlio, ora pedindo sua deposição, com uma opinião flutuante e acalorada que varia de acordo com os acontecimentos.

A função que é atribuída ao coro neste espetáculo se assemelha à função do coro na tragédia grega, onde, segundo Prado (2007), o coro representava a sabedoria popular, tal qual o povo de Tebas que vai tomando ciência da verdade sobre Édipo.

UMA VOZ – Viva Doutor Getúlio

*TODOS – Vivaaaaa! (Cadenciado) GE-TÚ-LIO! GE-TÚ-LIO!
QUEREMOS GE-TÚ-LIO!*

Autor sai. Getúlio (o próprio simpatia) entra carregado por toda a escola (com exceção das Aves de Rapina).

(GOMES; GULLAR, 1968, p.23)

ALZIRA - E mesmo assim o senhor continua brincando de democrata?

GETÚLIO- Eu aceitei as regras do jogo, agora vou ter de jogar até o fim. Mas ainda guardo uma carta para o lance final. O que me importa é que o povo me faça justiça.

ALZIRA (com sarcasmo) - O povo... o povo já está gritando nas ruas “abaixo Getúlio”, o mesmo povo que trouxe o senhor nos braços até aqui. Que é que o senhor pode esperar de um povo assim?

A bateria volta a tocar, em ritmo de marcha batida. Alzira sai, Getúlio fica só num ângulo do palco, enquanto o Povo entra, portando cartazes ABAIXO GETÚLIO... MORRA GETÚLIO.

POVO (ritmado) - ABAIXO GETÚLIO! MORRA GETÚLIO!

(GOMES; GULLAR, 1968, p.88 e 89)

Num dos diálogos a personagem Vargas refere-se ao povo como portador de uma ingenuidade, o que reforça a imagem do estadista como o pai protetor dos pobres: “*GETÚLIO –... há muita gente contra nós... Até mesmo o povo... que não entende que está contra si mesmo.*” (GOMES; GULLAR, 1968, p.104)

As correlações entre as personagens de um plano e de outro plano podem ser visualizadas por esta tabela:

Tabela 1	
Relação entre as personagens da escola de Samba e as na vida pública de Getúlio Vargas	
Personagem da escola de samba	Personagem na vida de Getúlio Vargas
Tucão	Lacerda
Simpatia	Vargas
Moleque autor do samba enredo	Povo

2.3. O espaço cênico e o tempo

A trama se desenrola no pátio de uma escola de samba. O texto indica que a sugestão deste espaço deve ser obtida pelo palco vazio, sem móveis ou utensílios de qualquer natureza com exceção de um praticável onde fica a bateria. (GOMES; GULLAR, 1968, p.5)

Na encenação das cenas históricas os atores trazem algum elemento que sugere o espaço onde se desenrola a cena e logo após a realização desta, o objeto seria retirado, como no momento em que uma cama sugere o quarto onde Vargas cometeu o suicídio. Este jogo cenográfico aproxima-se das indicações propostas por Brecht (1997) de reduzir a cenografia ao mínimo indispensável, deixando visível a estrutura do edifício teatral.

Há duas temporalidades que se alternam na ordenação da trama: a primeira refere-se ao período de ensaio de uma escola de samba. A escolha desta referência temporal é bastante significativa, haja vista que os ensaios de um espetáculo costumam ser um momento de trabalho coletivo onde a obra é discutida, possibilitando aos artistas envolvidos questionar e contribuir com o enredo, interromper sua execução, alterá-lo ou repeti-lo. A segunda remete ao tempo histórico, onde se desenrolaram os fatos políticos públicos nacionais protagonizados por Getúlio Vargas de 1930 a 1954.

2.4. A relação público/palco

A presença viva do público não é ignorada pelo dramaturgo. O autor indica na encenação que os atores devem dirigir-se à plateia como se estes fossem espectadores do ensaio do desfile. De modo que há diversas indicações de “quebra da quarta parede” nas quais os atores interrompem a ação para dirigir-se diretamente ao público, comentando o espetáculo e mesmo questionando seus papéis, fazendo com que a peça oscile entre os gêneros épico e dramático, quando em alguns momentos a história é apenas narrada e noutras dramatizada.

Não se trata de uma intervenção radical na relação entre público e palco haja vista que continua bem delimitado o lugar de quem assiste e o lugar de quem atua, mas ao destacar a presença de um público que presencia a encenação parece-me que Dias Gomes e Ferreira Gullar sugerem que o público, e por extensão o povo, foi e é a testemunha do teatro da vida política pública nacional.

2.5. Personagens

As personagens da escola de samba são: Simpatia, Tucão, Autor, Marlene, 1º Oficial, 2º Oficial, além dos curingas e dos coros: mestre-sala, comissão de frente, passistas e ritmistas.

Já as personagens representadas pelo samba enredo são: Getúlio Vargas, Alzira Vargas, Carlos Lacerda, Gregório Fortunato, Benjamim Vargas (Beijo), Embaixador, Homem das condecorações, um popular, um crioulo, 1ª ave de rapina, 2ª ave de rapina, 3ª ave de rapina, Orador, Participante, Osvaldo Aranha, 1ª mulher, 2ª mulher, homem, 1º pistoleiro, 2º pistoleiro, 3º pistoleiro, 4º pistoleiro, Escravo, Policial, Barbeiro, Gen. Zenóbio da Costa, José Américo, Tancredo Neves, Apolônio Sales, Brig. Epaminondas Santos, Alm. Guilhobel, além dos coros: Gaúchos, Bandeirantes, Soldados, Policiais, Marinheiros, Guardas, Negros, Escravos, Foliões e Povo.

A leitura do texto dramático permite identificar que a Bateria atua como mais uma das personagens do enredo, comentando as cenas.

No teatro, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra, nada existindo a não ser por intermédio delas que funcionam como um meio pelo qual o autor exprime seus posicionamentos (PRADO, 2007). Caracteriza-se a personagem pelo que ela faz, por suas ações em determinada situação onde sua vontade e objetivo entrem em conflito com a vontade e o objetivo de outra personagem que lhe é antagonista (PALLOTTINI, 1988; 1989). Os resultados deste jogo dialógico manifestam o posicionamento do dramaturgo diante da questão tratada.

A este estudo interessa observar mais de perto o caráter (*ethos*) e o pensamento (*dianóia*)¹⁰ atribuídos ao personagem central da trama – Getúlio Vargas –, e os possíveis

¹⁰ “Ora o mito é imitação de ações; e por ‘mito’ entendo a composição dos atos; por ‘caráter’, o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade; e por ‘pensamento’, tudo quanto digam as personagens para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar sua decisão. [...] Porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade e [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade”. (ARISTÓTELES, 1973, parágrafos 30 a 32, p. 448.)

condicionadores sociais que interferiram na criação pelo dramaturgo de uma rememoração positiva do estadista¹¹.

Obviamente há uma distância entre o Getúlio Vargas real (1882-1954) e o rememorado por esta ficção (1968) a partir de uma seleção operada pelos escritores do que a realidade lhes ofereceu. O Vargas de 1968, rememorado por Dias Gomes e Ferreira Gullar, é um ente ficcional, uma criação operada num contexto histórico específico e, portanto, um ponto de vista materialmente ancorado e limitado objetivamente pelas circunstâncias históricas e pelo posicionamento de seus criadores dentro desta malha social.

Sobre a construção da personagem de teatro, Pallottini informa que:

O autor, na criação de um personagem, desenha um esquema de ser humano; preenche-o com as características que lhe são necessárias, dá-lhe as cores que lhe ajudarão a *existir*, a ter foros de verdade. Uma verdade, é claro, ficcional. Não se trata de ter um personagem que seja a cópia real de uma pessoa qualquer, viva, existente, conhecida do autor. Mas de criar um ser de ficção, que reúna em si condições de existência; que tenha coerência, lógica interna, veracidade. (1989, p.12)

Neste sentido, a personagem não é uma cópia fiel ao modelo, mas uma construção resultante do ordenamento de elementos selecionados segundo os critérios do poeta. Mas que critérios são esses? A quais princípios ele satisfaz? O capítulo “*Arte e sociedade: Dias Gomes e a tradição intelectual brasileira*” se dedica a discutir estas questões. Por ora, cabe ainda apresentar o mito – a trama narrativa e os conflitos – do drama.

Nos dois planos narrativos da fábula a linha de ação dramática se desenrola pela ação das personagens que agem segundo uma causa última que as move, o que confere unidade ao drama.

Tabela 02		
Unidades	No plano da escola de samba	No plano épico
Tempo	O tempo de um ensaio	O período em que a vida política pública brasileira foi protagonizada por Getúlio Vargas, tendo como foco

¹¹A tragédia do Getúlio Vargas rememorada neste texto se assemelha a tragédia de duas importantes personagens da obra de Dias Gomes: Branca Dias – O Santo inquirido -, e Zé do Burro – O pagador de promessas -, personagens cuja fidelidade aos princípios morais que defenderam é assegurada com o sacrifício da própria vida. Como ilustra os seguintes trechos de falas de cada uma destas personagens:

Branca Dias: “Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca da liberdade. Nem mesmo em troca do sol.” (GOMES, 1989, p.408)

Zé do Burro: “Não...Mesmo que ela me abandone eu preciso ir até o fim...ainda que já não seja por ela...que seja só pra ficar em paz comigo mesmo.” (GOMES,1998, p.91)

Vargas: “É inútil minha filha, já tomei a atitude que devia e ninguém vai alterar os meus planos. Como disseste a pouco, tudo vai acabar bem... no fim...” (GOMES, 1992, p.105)

		os últimos dias do mandato do ex-presidente até o dia de seu suicídio.
Espaço	Uma quadra de escola de samba	Os lugares são brevemente insinuados, mas as ações se centram no Palácio do Catete. Sua variação parece de pouca importância, mais importando a ação dramática que nele transcorre.
Linha de ação dramática	O objetivo do protagonista Simpatia é manter-se na presidência da escola e realizar o desfile de carnaval cujo samba enredo é uma homenagem a Getúlio Vargas. Já o objetivo do antagonista Tucão é depor o protagonista e assumir o seu lugar.	O objetivo do protagonista Getúlio Vargas é governar em benefício do povo, pela defesa da soberania nacional e contra a exploração do capital estrangeiro. Já o objetivo da principal personagem antagonista, Carlos Lacerda, é dar um golpe político que destitua Vargas da Presidência da República.

2.6. Elementos da tragédia em *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*

A composição deste texto dramático parece inovadora e o é em muitos aspectos, se pensarmos no modo como Dias Gomes e Ferreira Gullar se apropriaram de elementos da estrutura do espetáculo das escolas de samba, porém repete fórmulas estéticas que lhe são anteriores e já categorizadas.

Há elementos no texto similares às proposições da tragédia aristotélica¹² tanto na estruturação quanto no caráter da narrativa, porém a referência aristotélica foi atualizada numa fórmula renovada e presente. Dias Gomes, como é próprio dos artistas modernistas brasileiros se apropria desta referência, a deglute, a (re)inventa e atualiza.

Segundo Aristóteles, a tragédia é uma forma específica de mimesis:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o ‘terror e a piedade’ tem por efeito a purificação dessas

¹² Na *Poética*, Aristóteles fez apontamentos sobre os gêneros, espécies e finalidades da poesia – entendida pelo filósofo como composição de histórias e mitos. Quanto às espécies, a poesia é por ele classificada como: epopéia, tragédia, comédia, ditirambo, aulética e citarística, sendo que todas são imitações ou construções miméticas que se distinguem entre si pelos meios com que imitam, pelo modo como imitam ou pelos objetos que imitam, existindo dois modos de imitar: o narrativo, em que o poeta se manifesta em primeira pessoa, e o dramático, quando as pessoas imitadas são os sujeitos da ação. Dentre as poesias dramáticas – a comédia e a tragédia – o que as distingue é que a primeira imita os homens piores do que são e a segunda melhores do que são. (ARISTÓTELES, 1973)

emoções. Digo ‘ornamentada’ a linguagem que tem ritmo, harmonia e canto” (Poética, parágrafos 27 e 28, 1973, p.447 -448)

Ora, o objeto de imitação de caráter elevado apresentado desde o título do texto é, pois, a “vida e a glória” de Getúlio Vargas, cujo caráter é expresso na sucessão de atos organizados num encadeamento coerente e linear, num enredo de extensão clara, onde estão definidos o seu início, meio e fim. Soma-se a isso a rima e a métrica próprias a um samba enredo de carnaval, que dão conta da linguagem ornamentada com ritmo, harmonia e canto, exigências estéticas de uma tragédia.

Segundo a proposição aristotélica, o efeito esperado de uma tragédia é suscitar o terror e a piedade, e para atingir tal feito

[...] não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna – caso que não suscita nem terror nem piedade, mas repugnância – nem homens muito maus que passam da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhes todos os requisitos para tal feitos [...] a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito de nosso semelhante desditoso [...] (ARISTÓTELES, 1973, parágrafo 69, p.454)

No texto analisado, o herói trágico, aquele que é infeliz sem o merecer, que equilibra virtude e vício e é abatido por uma catástrofe¹³ capaz de comover quem a testemunha é Getúlio Vargas, personagem movido pelo desejo de governar em benefício do povo e da nação. Ele é traído e, vítima de uma conspiração, se vê na iminência de perder a posição que ocupa.

Esta peripécia – mudança dos sucessos no contrário, mudança de sorte que altera subitamente a situação – ocorre com a encenação de um atentado no qual a personagem Carlos Lacerda é ferida com um tiro no pé e o major-aviador, Rubens Florentino Vaz, que fazia a segurança de Lacerda, mas que curiosamente estava desarmado, é morto com dois tiros, um nas costas e outro no peito.

Na realidade empírica, este atentado ganhou importância histórica e precipitou uma crise política que abalou definitivamente o último Governo Vargas, fomentando uma campanha por sua renúncia que teve repercussões no Congresso, na imprensa e nas ruas. O jornalista Carlos Lacerda acusou Vargas de ser o único mandante do crime, o que desmoralizou o presidente diante da opinião pública e o fez perder o apoio das forças

¹³ “A catástrofe [parte do mito em que ocorre] é uma ação perniciosa e dolorosa, como os são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (Poética, p.453)

armadas, notadamente da Aeronáutica, que já havia se posicionado favorável à eleição de Lacerda para deputado federal (FAUSTO, 2006; NETO, 2014).

No texto de Dias Gomes e Ferreira Gullar, Getúlio Vargas mostra-se surpreso com o atentado e desconhece os mandantes do crime. Com a intenção de esclarecer as circunstâncias e provar sua inocência, concorda que uma acareação seja feita, sem poupar sequer as pessoas mais próximas e de sua confiança. É com grande desapontamento que o protagonista vai tomando ciência de que Gregório – chefe de sua guarda pessoal, seu homem de confiança – tinha realizado transações irregulares que envolviam seu próprio filho, Manuel Vargas, o que poderia ser um indício de suborno e, sem dúvida, um fato levado em conta pelo inquérito policial militar (IPM) instaurado pela aeronáutica na base aérea do Galeão.

A condenação de Gregório refletiu diretamente na imagem de Getúlio Vargas. Numa cena em que o então presidente se reúne com seus ministros para examinar a situação político-militar, fica evidente que os chefes militares preferem o seu afastamento do governo a um novo golpe. O ministro da Fazenda, Osvaldo Aranha, e o ministro da justiça, Tancredo Neves, são favoráveis à resistência do presidente.

A partir daí desenrolam-se as cenas finais. Getúlio Vargas troca as últimas palavras com a filha: “Tu achas justo lançar o país numa guerra civil por conta de um velho de sessenta anos?” (GOMES; GULLAR, 1968, p. 101) “[...] é inútil minha filha, já tomei a decisão que devia e ninguém vai alterar os meus planos. Como disseste a pouco, tudo vai acabar bem... no fim...” (GOMES; GULLAR, 1968, p. 105). Quando finalmente fica sozinho, o presidente tira do bolso uma cópia da carta testamento, desdobra e a lê, ao passo em que se ouve sua voz pelo alto-falante. Entra em cena uma ampliação da carta testamento, em cima de uma carreta tal qual uma alegoria de carnaval. Ouvem-se gritos, vozes e o estampido de um tiro. “Mataram Simpatia!”, “Mataram Getúlio!”. Os membros da escola invadem a cena e todos se voltam contra Tucão e as Aves de Rapina, que fogem apavorados. O surdo passa a soar em ritmo lento e os participantes da escola cantam o samba enredo em tom lamentoso até que a cama onde estava o corpo de Getúlio Vargas desaparece de cena. De súbito há uma mudança no ritmo da bateria que explode numa batucada alucinante. “Os passistas dançam fervorosamente como tomados de loucura” (GOMES; GULLAR, 1968, p.107-108)

Segundo a poética aristotélica a catarse da personagem trágica iniciaria quando ela descobre o destino e segue-o até o desenlace, ao por do sol geralmente. Isso acontece em Édipo, Édipo-Rei, Agamênon, Eumênides e muitas outras tragédias gregas.

A catástrofe que acomete o herói trágico de *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* é sua própria morte, ato radical e último que liberta o protagonista de toda culpa e desconfiança do

povo. Ao cometer suicídio, o presidente protagoniza o desenlace e o desfecho da trama, fazendo prevalecer a sua vontade frente a de seu antagonista ao mesmo passo em que provoca uma grande comoção popular que “purifica” o entendimento da população a respeito do jogo político nacional restituindo o apoio do povo ao estadista.

Na biografia de Getúlio Vargas, *O poder e o sorriso*, o historiador Boris Fausto tem uma opinião semelhante sobre a morte do estadista, ao afirmar que “O suicídio foi um grande e último gesto político de Getúlio” (FAUSTO, 2006, p.191)

2.7. O uso dos recursos dramáticos de distanciamento como propõe Bertold Brecht¹⁴

O dramaturgo alemão Bertold Brecht ressaltou a responsabilidade política e pedagógica do teatro como ferramenta de crítica à sociedade capitalista do pós-Primeira Guerra, sem com isso descuidar dos elementos estéticos formais desta arte. Com um posicionamento marxista e anti-ilusionista, Brecht defende que o teatro deve despertar a razão do público, o fazendo lembrar que a realidade é mutável e que a sociedade está em constante transformação. Para isso propôs uma fórmula dramática aberta a adaptações e transformações, de modo a responder às exigências do mundo contemporâneo (BRECHT, 1967).

Embora defenda a responsabilidade do fazer teatral ante a produção e reprodução da sociedade, Brecht é incisivo no que tange ao objetivo essencial do teatro, que seria “divertir”. Na proposição deste dramaturgo teatro é diversão, mas não deve ser uma diversão moralmente gratuita, é necessário que se faça responsável socialmente enquanto conteúdo e ousado artisticamente enquanto forma (BRECHT, 1967).

Ressalta-se que Dias Gomes foi um leitor de Bertolt Brecht, inclusive a “orelha” da obra *Teatro Dialético*, uma compilação dos escritos do dramaturgo alemão que foram traduzidos para o português e servem de referência a esta dissertação, foi escrita pelo dramaturgo brasileiro. Neste pequeno texto, Gomes afirma que Brecht propôs para o teatro algo semelhante ao que Karl Marx propôs para a filosofia. Dias Gomes afirma que o teatro de

¹⁴ Aqui não se utiliza o termo “teatro épico” para referir-se ao teatro proposto por Bertolt Brecht, tendo em vista que o próprio dramaturgo alemão considerou que o termo mais correto para se referir às suas proposições dramáticas seria “teatro dialético”. Além disso, o termo “épico” já é utilizado nesta dissertação para referir-se à representação dos acontecimentos da história nacional recontados de forma elogiosa enaltecendo as qualidades positivas do protagonista, que com o sacrifício da própria vida atingiu a glória e se tornou herói, tornando mais grotescas as qualidades negativas dos oponentes. Portanto, ao fazer referência às proposições dramáticas de Brecht, utiliza-se a expressão adjetiva “teatro brechtiano”.

Brecht busca não apenas interpretar o mundo, mas transformá-lo, tendo como ferramenta não somente a purificação pela catarse aristotélica, mas a transformação pela consciência (GOMES In: BRECHT, 1967).

Segundo Anatol Rosenfeld, “Brecht se empenha, através da mediação estética, pela apreensão crítica da vida e, pela ativação política do espectador” (1965, p.154). Para produzir tal efeito e proporcionar ao público teatral meios que ativem sua reflexão crítica, Brecht lança mão de um arsenal de recursos teatrais anti-ilusionistas que a todo tempo relembram ao público que este está num teatro, assistindo a uma representação teatral e não a vida real, tal como ela é ou tem sido. Assim, o público, ao invés de identificar-se com as situações encenadas, as estranharia e analisaria criticamente as situações sociais expostas em cena. Este efeito de estranhamento, ou distanciamento, do público em relação ao que é encenado pelos atores seria obtido através de recursos metalinguísticos e, portanto, metateatrais, que reforçam a teatralidade do espetáculo cênico. Em seu estudo sobre o teatro épico, Rosenfeld identifica os recursos metateatrais de distanciamento empregados por Bertold Brecht. Na análise do texto *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* é possível identificar vários dos recursos de distanciamento sistematizados por Rosenfeld, dos quais citarei alguns.

A opção formal de sobrepor dois planos ficcionais, onde os atores se desdobram na representação de vários personagens, fazendo com que um plano interrompa o outro na medida em que vão se esclarecendo mutuamente é o primeiro recurso metateatral de estranhamento empregado em *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, que contra qualquer tentativa de encenação realista lembrará sempre ao público de que aquilo é uma representação teatral.

As indicações de figurino e do uso de máscaras ao mesmo passo que atendem a uma dimensão estética, são também estratégias discursivas. O embaixador dos Estados Unidos, por exemplo, aparece sendo escoltado por atores fantasiados como aves de rapina, o que funciona como um jogo metafórico que leva o público a refletir sobre a relação que a potência imperialista pretendia manter com o Brasil.

O cenário é estilizado, reduzido ao indispensável, um ou outro objeto tem a função de remeter ao espaço que se quer comunicar.

Há o uso massivo de placas e cartazes que literalizam a cena, comentando as ações e informando seu pano de fundo social.

Abaixo transcrevo uma das cenas iniciais do texto. Ela é carregada de elementos metateatrais que demonstram que o dramaturgo estava interessado numa representação mais fantástica do que mimética dos acontecimentos históricos.

Sobre o canto segue o desfile. Primeiramente os gaúchos. São três, vestidos a caráter, cavalgando cavalos de papelão: Osvaldo Aranha, Benjamim Vargas e Gregório. Eles entram, galopam pelo palco distribuindo coices a torto e a direito e dando início à “dança das revoluções”. Em seguida entram os paulistas. São três bandeirantes que, com espingardas boca-de-sino, investem contra os gaúchos. Enquanto eles lutam, entram três soldados barbados. Ao vê-los, os gaúchos e os paulistas se unem contra eles. Caem sobre eles e os amordaçam. Em seguida colocam mordanças sobre as próprias bocas e desfraldam uma faixa: 1937 – Estado Novo. E assim, amordaçados percorrem o palco e saem.

Entram dois crioulos, vestidos a Luís XV, empurrando uma carreta. Sobre uma carreta uma enorme ampliação da carta testamento de Vargas. Em volta, três homens fantasiados de águias, com enormes bicos, fazem evoluções. São as Aves de Rapina (GOMES; GULLAR, 1968, p.17-18).¹⁵

Dentre os recursos de distanciamento utilizados pelos dramaturgos há também o uso de narradores que antecipam as cenas que irão acontecer e justificam o seu inacabamento. Em diversos momentos as personagens se dirigem diretamente para o público, os atores fazem comentários sobre os personagens e os personagens comentam uns sobre os outros. Tucão, por exemplo, critica a representação positiva de Getúlio Vargas feita no samba enredo. “Tucão: Esse Getúlio bonzinho que vocês estão mostrando nunca existiu de verdade. É um Getúlio inventado para engambelar o povo” (GOMES; GULLAR, 1968, p.47).

A musicalidade está presente em todo o texto. Primeiro nas falas das próprias personagens, que muitas vezes são ordenadas em verso, segundo pelas entradas do coro, que canta o samba enredo, e, finalmente, pela indicação da presença no palco de uma bateria de escola de samba, que irá executar a trilha sonora do espetáculo, intensificando o texto, comentando as ações e ilustrando as situações.

Dentre os recursos de teatralização há a indicação da presença de uma dança tradicional, o samba, e o uso de carros alegóricos para ilustrar as situações representadas.

O texto também faz uso da ironia – outro recurso de distanciamento evidenciado por Brecht – para esclarecer sobre a relação entre o Brasil e os Estados Unidos:

Foi decerto por acaso
- como a história é caprichosa -
Que nesta altura dos fatos
Uma esquadra poderosa

¹⁵ A rubrica representa ao mesmo tempo o golpe político de 1930, que depôs a elite cafeicultora paulista da gerência da vida econômica e política do Brasil e trouxe Getúlio Vargas à presidência do país; a Revolta constitucionalista de 1932 – movimento paulista de resistência à administração de Getúlio; as alianças políticas contra o tenentismo; a implantação, em 1937, do Estado Novo; e já antecipa o final da fábula com a entrada da carta testamento cercada por aves de rapina.

Muito amável nos fazia,
 Com 29 navios
 “Visita de cortesia”.
 Era apenas um cruzeiro
 De pura cordialidade,
 Da mais completa inocência
 A questão da Petrobrás
 E a lei do monopólio,
 Tudo era mera coincidência.
 (GOMES; GULLAR, 1968, p.54)

A manutenção do prazer, da alegria e da diversão, tão defendida por Brecht, se faz presente através da indicação da presença viva da música e da dança, pelo uso de um figurino fantástico e do discurso irônico.

Para finalizar esta exposição sobre os recursos de teatralização empregados em *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* segue a citação de um trecho do texto onde Getúlio Vargas dialoga com o embaixador dos Estados Unidos, na qual se fazem presentes todos os recursos citados acima:

EMBAIXADOR:
 É verdade que a imprensa
 do seu país não gostou.
 E meu governo o que pensa!?
 A Câmara protestou.
 Nosso povo acha uma ofensa
 A lei que o senhor baixou.
 O acionista que investe
 Quer ter uma recompensa.
 E como o senhor tirou!
GETÚLIO:
 Embaixador, com licença.
 Não foi esse o meu intento.
 Só limitei a remessa
 De lucros em 8 por cento
 A exemplo de outras nações.
 Não se pode permitir
 Que o lucro seja mandado
 Pra fora, sem restrições.
 Do contrário, o investimento
 Estrangeiro na Nação
 Deixa de ser um fator
 Para o desenvolvimento,
 E se torna exploração (GOMES; GULLAR, 1968, p.37-38)

A Bateria volta a tocar. Embaixador veste o manto, enquanto entra um Garoto puxando um carrinho de brinquedo. No carrinho está escrito Capital. Em seguida entram dois negros fortes, musculosos, de corpo nu, vestido como Escravos, atrelados a uma carreta cheias de enormes barras de ouro. Os negros arrastam a carreta com imenso

esforço. Na carreta está escrito Lucros do Capital. Embaixador ao sair esbarra em um dos Escravos (GOMES; GULLAR, 1968, p.40).

As aves saltam dos pedestais e saem correndo atrás do embaixador. Dois negros entram, dançando também, e levam o sofá com Getúlio sentado nele. A bateria muda de ritmo: marcha batida. Homens e Mulheres entram, em massa compacta, portando cartazes que dizem: “O PETRÓLEO É NOSSO, MONOPÓLIO ESTATAL”, “UM POVO QUE CEDE O SEU PETRÓLEO ALIENA A SUA SOBERANIA”, etc.

POVO:

(ritmado)

Não é seu nem vosso,

O petróleo é nosso (GOMES; GULLAR, 1968, p.41)

2.8. A catarse aristotélica temperada com os recursos brechtianos e produzida no Brasil. O que a escola de samba enquanto metáfora revela sobre o posicionamento político desta produção?

Na composição artística a forma escolhida para se comunicar o que se quer dizer também é conteúdo de enunciação, e por isso não pode passar despercebida a escolha de Dias Gomes em rememorar Getúlio Vargas através da representação dos bastidores de uma escola de samba.

Esta opção formal de recontar a história com o auxílio de um samba enredo configura-se num recurso metalinguístico que se apropria de uma estrutura narrativa característica da tradição cultural popular brasileira (o enredo das escolas de samba) para falar de uma personagem popular da história nacional (Getúlio Vargas). Numa correlação entre forma e conteúdo ambos nacionais e populares.

Preocupado com a construção desta fórmula narrativa, Dias Gomes convidou um poeta que tinha aproximação e gosto pelas escolas de samba, Ferreira Gullar, para cuidar dos versos do texto e com ele abordar uma História que se desenrola entre 1930 a 1954 e que por si só já é imbuída de muita dramaticidade. O texto propõe recontar alguns feitos do Governo Vargas, num país que trocou de constituição como quem trocou de fantasia, através do universo artístico e popular do carnaval, com suas cores vibrantes, suas fantasias grandiosas, suas possibilidades cênicas, seus ritmos e a intensa presença do povo.

Note-se que Ferreira Gullar – colaborador de Dias Gomes na construção desta narrativa - era membro integrante do núcleo permanente do Grupo Opinião, juntamente com Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves, Thereza Aragão, Denoy de Oliveira e Pichin Plá, o que de algum modo mediou a relação entre a escrita do texto dramático e a encenação do espetáculo pelo grupo.

O grupo Opinião, fundado por ex-integrantes do CPC “focalizava suas ações no teatro de protesto, de resistência, e também se caracterizava por ser um centro de estudos e de difusão da dramaturgia nacional e popular” (PARANHOS, p.147). Apropriando-se de uma interpretação do que é nacional e do que é popular muito próxima a do PCB o grupo empenhou-se em fazer uma arte engajada na crítica a Ditadura Civil-Militar, na defesa da democracia, e na análise crítica da realidade brasileira. Em sua atuação a encenação de musicais configurou-se como ato de resistência à Ditadura Civil Militar. Dias Gomes enxergava no trabalho do Grupo uma ação política combativa, segundo ele: “A plateia que ia assistir ao show Opinião, por exemplo, saía com a sensação de ter participado de um ato contra o Governo.” (GOMES, 1991, p. 609)

O sociólogo Marcelo Ridenti identifica que na produção artística da década de 1960 o samba, a batucada e o carnaval são usados como metáfora para anunciar um novo porvir, uma alteração da ordem que traria o povo como protagonista de sua própria história e da vida política pública, inaugurando uma nova ordem social mais justa, e livre da repressão política. Como exemplo disso podemos citar as canções: *Ensaio geral* de Gilberto Gil, escrita em 1966¹⁶; *Olê, Olá* de Chico Buarque, escrita em 1965¹⁷. (RIDENTI 2010, p.130)

Até aqui foram apresentadas as estruturas dramática da fonte de pesquisa desta dissertação, aquilo que pode ser lido e está exposto no texto *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*.

Já na primeira leitura deste texto é possível identificar seu caráter marcadamente nacionalista e anti-imperialista, bem como seu engajamento a favor da nacionalização da exploração do petróleo no Brasil. Fica evidente também que se trata de uma rememoração positiva do ex-presidente Getúlio Vargas.

Dias Gomes e Ferreira Gullar rememoraram o mito popular Getúlio Vargas, o governante carismático, defensor do povo, herói nacional deposto por uma conspiração. Com a produção deste texto, corroboraram com o mito varguista e encenaram a morte do ex-presidente como a sua redenção. O suicídio é encenado como a ação de um mártir, que se matou em protesto contra o imperialismo e as conspirações internas e internacionais para que seu sangue banhasse e inspirasse a luta do povo brasileiro. O Getúlio Vargas concebido por Dias Gomes e Ferreira Gullar é um homem que perdoou seus adversários, um governante cujo

¹⁶ “tá na hora vamos lá/ carnaval é pra valer/ Nossa turma é da verdade/ e a verdade vai vencer.”

¹⁷ “não chore ainda não/ que eu tenho a impressão/ que o samba vem aí/ e um samba tão imenso/ que eu as vezes penso/ que o próprio tempo/ vai parar pra ouvir”.

autoritarismo deve ser perdoado porque praticado em benefício da nação e do país. Suas ações autoritárias – perseguições políticas, tortura, censura – são pouco citadas.

É importante ressaltar que a construção artística demanda esforço, pesquisa, envolvimento, desgaste. Daí que, dentre as questões que norteiam o estudo aqui proposto, pretende-se investigar por que estes artistas, que vivenciaram períodos críticos da história política brasileira, períodos de transição e de golpes, reforçaram e enalteceram a memória positiva do ex-presidente Getúlio Vargas. Por que tendo condições de utilizar-se da arte como um recurso de desmistificação e de denúncia do período varguista considerando suas experiências políticas e profissionais, optou-se por fazer um elogio ao ex-presidente quando havia recursos para fazer-lhe uma análise crítica? Por que, em 1968, fazer um elogio a Vargas recuperando de modo positivo a sua memória?

3. Dias Gomes, o sujeito histórico e sua trajetória

“A verdade é filha do seu tempo e não da autoridade.”

Bertolt Brecht

O texto dramático *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* rememora o passado nacional por meio de uma produção artística que atribui sentido às ações políticas de Getúlio Vargas, estabelecendo uma relação entre o Brasil de 1930 a 1954 e o Brasil de 1964 a 1968. Trata-se de uma revocação, uma construção racional que demandou trabalho de pesquisa e escrita, e não uma lembrança passiva, intuitiva ou automática. Assim sendo, esta produção artística parte de uma intenção consciente que lhe é anterior e que orienta o seu sentido e o seu caráter.

Rememorar é atualizar no presente imagens do passado conferindo-lhes sentido, daí que “*Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*” é uma rememoração que seleciona alguns eventos e exclui outros de modo a atribuir coerência ao que se deseja fazer lembrar. Neste processo, atua tanto a imaginação e a razão criativa daquele que lembra quanto o contexto presente de onde o passado é revocado.

Sendo o tempo presente o ponto de partida de toda rememoração, este texto, como toda realização humana, é uma produção materialmente ancorada, socialmente determinada, e produzida no interior de uma temporalidade específica que marca o seu caráter e orienta o seu sentido. Sendo, portanto, reflexo de um posicionamento de dentro desta realidade.¹⁸

A compreensão de que toda ação humana está materialmente ancorada é uma perspectiva materialista da história, segundo a qual o que distingue os homens dos outros animais é o fato de conseguirem produzir seus meios de existência, agindo sobre a natureza, transformando-a de modo a atender às suas necessidades. Num jogo relacional, onde toda ação (movimento intencionado) sobre a matéria transforma a matéria, ao mesmo passo em

¹⁸ Escrito no ano de 1968, em meio a Ditadura Civil- militar, quando o Brasil era então presidido pelo general Artur Costa e Silva. Ano marcado na História como um período de forte crítica aos costumes morais e as formas políticas de governo. Neste ano intensificaram-se no Brasil os protestos e a resistência contra a Ditadura, a exemplo de greves de trabalhadores e protestos de rua, dos quais o caso mais notório foi a “Passeata dos Cem Mil”, que reuniu em junho, no Rio de Janeiro, milhares de brasileiros opositores ao Regime. Em resposta à oposição e para ratificar seu poder de mando à frente da gerência do Brasil, o governo Civil-Militar promulgou o Ato Institucional de número 05, que atribuiu ao presidente poder de exceção, lhe permitindo decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmeras de Vereadores; intervir nos Estados e nos Municípios; cassar os mandatos eletivos federais, estaduais e municipais; suspender os direitos políticos de qualquer cidadão que se opusesse ao Regime; o poder de aplicar como medidas de segurança, quando julgar necessário: a liberdade vigiada; proibição de frequentar determinados lugares; domicílio determinado; e dentre outras restrições de direitos, a suspensão da garantia de *Habeas Corpus*, nos casos de crimes políticos contra a segurança nacional. O AI 5 significou o endurecimento da Ditadura Civil-Militar no Brasil e o início dos chamados “Anos de Chumbo”, período mais repressivo marcado pela forte censura e pela perseguição cruel àqueles que se manifestassem contrários à situação. O texto do Ato Institucional de número 05 encontra-se disponível na íntegra em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm>. Acesso em 18 Jan 2015

que transforma o agente da ação. Parafraseando Karl Marx, “[...] ao produzirem seus meios de existência, os homens produzem indiretamente sua vida material” (ENGELS; MARX, 2001, p. 10 e 11).

Diferente da perspectiva idealista segundo a qual são as ideias que determinam o ser social, o materialismo histórico tem por lastro a compreensão de que “[...] são os indivíduos reais, suas ações e suas condições materiais de existência, tanto as que eles já encontram prontas, como aquelas engendradas de sua própria ação” (ENGELS; MARX, 2001, p. 10) que produzem a estrutura social, existindo uma correlação entre a estrutura social e política e a produção humana.

De modo que cada homem e cada mulher que agem com o intuito de garantir sua existência material, que se empenham em atividades que lhe proporcionem o que comer, beber, vestir, morar e, atendidas estas necessidades fisiológicas, se empenham na satisfação de novas necessidades, estão, com suas ações, não apenas garantindo sua própria existência vital, como também colaborando com a existência de organizações que lhe são exteriores e nas quais eles se inserem: o Estado e a sociedade¹⁹.

É o modo como agimos, o modo como produzimos e as relações que estabelecemos que definem quem nós somos e que corroboram com a construção contínua da ordem social. Da atividade humana depende tanto a manutenção do *status quo* quanto a proposição de outras formas de organização e vivência. Compreendendo isto não caímos no equívoco epistemológico de pensar separadamente homem e sociedade²⁰.

Quem diz isso explicitamente é Karl Marx. Ao afirmar que “[...] os homens fazem a sua própria história” (MARX, 2011, p.25), este filósofo ressalta que o homem é o produto de sua própria atividade, de suas práxis, de sua experiência, reforçando também o papel dos sujeitos na história coletiva e não apenas na feitura da própria vida. Afinal, são “os homens”, no plural, que fazem a própria história, e não indivíduos isolados.

¹⁹ Quando aqui empregamos o conceito de sociedade nos referimos tanto à sociedade brasileira que, no ano de 1968, era gerida politicamente pela ditadura civil-militar que, a este tempo, teve à frente Costa e Silva, como nos referimos também a grupos menores que existiram no interior deste contexto político; organizações de trabalho, instituições, empresas que atuam seja na prestação de serviços, seja na produção, distribuição ou venda de determinado produto.

²⁰ Um único indivíduo não produz sozinho e por si só tudo o que precisa para garantir a própria existência, sendo-lhe necessário estabelecer intercâmbios com outros homens. Estes intercâmbios são de ordem diversa e são condicionados pela posição que cada homem ocupa dentro da sociedade e pelo modo como cada sociedade se organiza para reproduzir sua existência. Havendo, pois, uma dependência material dos homens entre si, tão antiga quanto o próprio homem, e que é organizada segundo modos de produção específicos que já assumiram diversas formas, havendo, pois, uma história dos modos de produção e reprodução social (ENGELS; MARX, 2001).

Porém, Marx faz uma ressalva a esta assertiva: “[...] os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles que escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram.” (MARX, 2011, p.25). Com esta afirmação o filósofo indica a dupla dimensão do sujeito na perspectiva materialista. Por um lado, o homem, e não as estruturas e instituições sociais, é o agente da ação, porém todo homem age sob circunstâncias determinadas socialmente e que são anteriores à sua vontade “[...] eis, portanto, os fatos: indivíduos determinados com atividades produtivas segundo um modo determinado entram em relações sociais e políticas determinadas [...]. A estrutura social e o Estado nascem continuamente do processo vital de indivíduos determinados” (ENGELS; MARX, 2001, p.18).

O título deste capítulo toma de empréstimo de Karl Marx o conceito “sujeitos históricos”, terminologia que reforça o papel da ação humana na produção da realidade, ao mesmo passo em que relembra que toda ação humana está historicamente circunscrita, sendo, portanto, objetiva e subjetivamente condicionada pelas circunstâncias em que se inscreve.

Contudo, não devemos compreender a determinação histórica apenas numa dimensão negativa castradora da liberdade de ação. As circunstâncias delimitam as possibilidades de atuação do agente, mas também se apresentam como oportunidades de ação, como lastro material e potencializador que capacita o agente ou mesmo que o pressiona a agir num jogo dialético em que as circunstâncias históricas delimitam as condições de possibilidade e, ao mesmo passo que constroem, habilitam a ação.

O tempo presente em que ocorre a escrita é uma base material de onde o escritor elabora e comunica sua compreensão acerca da realidade em que vive. Neste sentido, a afirmação de que o texto dramático é uma produção parcial, contextualizada e situada não significa que o dramaturgo seja um reproduzidor da ideologia que lhe é contemporânea, mas também não abre espaço para pensarmos que a produção artística seja o fruto de uma pulsão criativa desconectada da materialidade. O artista posiciona-se socialmente, esteja ele consciente disto ou não.

Dias Gomes rememora positivamente um ex-ditador num período de endurecimento da Ditadura Civil-Militar brasileira, não porque tenha sido obrigado a fazer isso, ou porque houvesse uma ideologia homogênea própria a todos os contemporâneos ao Regime Militar. A ideologia do grupo dirigente de um país não é forçosamente, ou mesmo nunca é, a ideologia de todos os membros deste país, havendo no interior desta organização política pensamentos diversos e divergentes que se relacionam entre si. Cada grupo dialogando ao seu modo com o grupo dirigente.

A determinação histórica não age como uma sentença simples de causa e consequência em que podemos prever infalivelmente seus resultados. O sujeito histórico pode rompê-la, superá-la, contestá-la, mas sempre partindo de sua materialidade, como um lastro concreto onde atua. Como disse Edward Thompson: “the [...] men can, by a voluntary act of social will, surmount in any significant way the limitations imposed by ‘circumstances’ or ‘historical necessity’”²¹ (THOMPSON, 1958, p. 89).

O que determinou o caráter da rememoração de Getúlio Vargas neste escrito de Dias Gomes não foi um ideal “espírito de época”, mas uma compreensão particularizada, embora forjada social e historicamente, a respeito dos Governos Vargas. Esta compreensão pode tanto ter sido elaborada ao longo dos anos em que Dias Gomes foi contemporâneo a Getúlio Vargas e materializada em texto no ano de 1968, como pode também, e é o mais provável, ser uma crítica ao modelo político-econômico da Ditadura Civil-Militar brasileira, num esforço que recupera elementos do passado nacional para justificar um posicionamento frente à conjuntura político-econômica brasileira contemporânea ao momento em que se deu à escrita, numa perspectiva política tradicional que, ao invés de propor novas formas de organização, busca no passado modelos políticos que se supõem serem melhores que o modelo atual.

No texto *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* está cristalizado um ponto de vista temporal a respeito do estadista, um enquadramento de uma imagem que se construiu e reconstruiu ao longo dos anos. Quem enquadra é Dias Gomes; o ponto, a posição de onde enquadra é o seu posicionamento político-social no ano da escrita, 1968.

Como está explícito na Ideologia Alemã: “A produção das ideias, das representações e da consciência está, a princípio, direta e indiretamente ligada à atividade material dos homens; ela é linguagem da vida real” (ENGELS; MARX, 2001, p.18). Com isto se justifica, na análise aqui realizada do texto *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, o estudo da trajetória de Dias Gomes, de seu trabalho, e dos mecanismos de que lançou mão para garantir sua existência material. Ele foi um intelectual, um agente social que engajou o exercício de sua profissão na luta política, trabalhando com a elaboração e a reprodução de ideais, tendo seus trabalhos significativa repercussão no Brasil e no mundo. Sua produção revela, dentre outras coisas, seus posicionamentos frente à realidade político-social brasileira.

3.1. O sujeito

²¹ “[...] os homens podem, por um ato voluntário de vontade social, superar de forma significativa as limitações impostas pelas ‘circunstâncias’ ou pela ‘necessidade histórica’.” (Thompson, 1958, p.89)

Alfredo de Freitas Dias Gomes (1922-1999) era ainda criança na reviravolta política de 1930 que depôs a elite cafeicultora paulista e trouxe ao papel central da política brasileira o gaúcho Getúlio Dorneles Vargas. Baiano, nascido em Salvador, órfão de pai desde os 3 anos de idade, foi morar com a mãe e o irmão no Rio de Janeiro em 1935, ano do Levante Comunista liderado pela Ação Nacional Libertadora - ANL^{que} tinha por objetivo derrubar o Governo Vargas e instalar um governo popular chefiado por Luís Carlos Prestes. Em 1937, ano em que Getúlio Vargas dissolveu o congresso e decretou o “Estado Novo”, Dias Gomes era então um menino de 15 anos concluindo o curso ginásial e escrevendo sua primeira peça: *A comédia dos moralistas*, premiada um ano depois num concurso organizado pelo Serviço Nacional de Teatro e pela UNE.

Em 1942 participou de manifestações pela entrada do Brasil na Segunda Guerra em favor dos aliados e estreou no teatro profissional com a peça *Pé de Cabra*. Encenada por Procópio Ferreira²², a peça teve boa aceitação pela crítica e pelo público, levando Procópio a propor um contrato de exclusividade no qual Gomes se comprometia a escrever quatro peças por ano. No cumprimento deste acordo, Dias Gomes escreveu em 1943: *Zeca Diabo*, *Doutor Ninguém*, *João Cambão*, *Um pobre Gênio* e *Eu acuso o céu*, sendo apenas as três primeiras encenadas por Procópio Ferreira e as outras transmitidas como rádio novela anos depois (GOMES,1998; CAMPEDELLI,1982).

O contrato dava a Procópio Ferreira o direito de recusar um texto, ocasião que obrigava o escritor a escrever uma quinta peça. Gomes comenta que começou a se desentender com Ferreira quanto ao argumento de seus textos e às personagens que escrevia para o ator. Quando concebeu *Dr. Ninguém*, escreveu uma peça que tinha por protagonista um médico negro que não era aceito pela família de sua noiva por conta de sua cor. Quando Procópio encenou a peça substituiu o preconceito racial pelo preconceito de classe: o médico deixou de ser negro e foi representado como filho de uma lavadeira. Segundo rememora Dias Gomes, Procópio teria argumentado a respeito da mudança: “- Meu filho há dois tabus que você jamais conseguirá quebrar no teatro: todo negro tem de ser criado, todo padre tem de ser bom” (GOMES, 1981, p.36).

²² Procópio Ferreira, nasceu no Rio de Janeiro em 1898. Estudou na Escola Dramática do Rio de Janeiro. Foi ator, diretor de teatro e dramaturgo, tendo interpretado mais de 500 personagens. Atuou nos diversos gêneros teatrais, desde o teatro de revista até a tragédia grega, sendo que no início de sua carreira atuava em circo-teatro, espaço em que além das acrobacias e das palhaçadas próprias ao universo circense também se apresentavam adaptações teatrais. Conta-se que Procópio teria dito que começou a fazer sucesso quando deixou de pensar com a própria cabeça e começou a pensar com a cabeça do público. Seu maior sucesso no teatro foi com o espetáculo *Deus lhe pague* de Juracy Camargo. (Disponível em: <http://www.teatroprocopioferreira.com.br/>. Acesso em:28 gosto 2014)

Hoje, quando analisamos a obra de Dias Gomes, aferimos que suas produções contrariaram estes dois tabus do teatro brasileiro que foram evidenciados por Procópio Ferreira. Em *Dr. Ninguém*, Gomes propôs levar aos palcos o negro como um médico, profissional especializado, e não como um escravo ou trabalhador braçal, como era comumente representado. E em *O pagador de promessas* denunciou a intolerância religiosa e os preconceitos do padre Olavo.

O processo de concepção, escrita, venda e montagem do texto dramático *Pé de Cabra* é comentado pelo escritor em sua autobiografia e numa entrevista ao SNT em 1981. Para o que propõe esta dissertação cabe no momento destacar um acontecimento deste processo: A peça foi montada pelo ator e produtor Procópio Ferreira e sua estreia foi cancelada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, sendo liberada na condição do corte de dez páginas do texto. Dias Gomes tinha então 19 anos e seu texto foi acusado de ser uma propaganda marxista. Sobre tal acusação, argumenta: “Juro por Deus, que até então não havia lido uma só linha de Marx ou de qualquer discípulo seu (Veio daí o meu interesse posterior pelo marxismo)” (GOMES, 1998, p. 66 e 67).

Ao passo que Dias Gomes estreou no teatro profissional e, segundo suas declarações, começou a interessar-se pelas ideias marxistas, o Brasil entrou na Segunda Guerra Mundial e Getúlio Vargas, contrariamente à posição que tinha mantido até então de alinhamento ideológico com os países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão), posicionou-se ao lado dos aliados. Esta reorientação política de Vargas diante do nazi-fascismo propiciou o apoio do Partido Comunista Brasileiro ao estadista. Mesmo na clandestinidade desde 1928, em fevereiro de 1942 o PCB publicou uma declaração dando “seu inteiro apoio e sua plena colaboração à posição democrática assumida pelo governo da República” (SCHWARTZMAN, 2000, p.271).

O ano de 1945 ficou marcado na História pelo desfecho cruel e monumental da Segunda Guerra Mundial por meio das explosões nucleares em Hiroshima e Nagasaki, dando fim ao período que Eric Hobsbawm chamou de “a Era da catástrofe”, referindo-se ao longo período de guerras e ostensiva mortandade que assolou o mundo na primeira metade do “breve século XX”.

Foi também em 1945 que Getúlio Vargas foi deposto, marcando o fim do Estado Novo e o início do processo de redemocratização do país.

Segundo o historiador Boris Fausto, o fim do Estado Novo se deu muito mais pelo posicionamento político internacional do Brasil do que pelo esgotamento da política varguista. Com a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, os opositores de Vargas

exploraram a contradição entre o apoio do Brasil às democracias e a manutenção da ditadura de Vargas, a cúpula militar retirou o apoio ao estadista, os estudantes se organizaram, contrários à manutenção da ditadura no país, e em 1943 a UNE e suas sessões estaduais organizaram passeatas por todo o país, que denunciavam o autoritarismo e a censura da ditadura Varguista, as quais foram dissolvidas violentamente pela polícia; a imprensa também se posicionou favorável à realização das eleições. Diante das pressões da sociedade civil e dos seus opositores, após quase 15 anos à frente da administração política do país, Vargas viu-se obrigado a marcar a data das eleições gerais de 1945, declarando que não se candidataria para estas. (FAUSTO, 2014)

Por ocasião das eleições surgiram os três partidos políticos que protagonizaram a política pública brasileira entre 1945 e 1964: a UDN (União Democrática Nacional), PSD e o PTB, estes dois últimos herdeiros políticos da política Varguista:

A partir da máquina do Estado, por iniciativa da burocracia, do próprio Getúlio, e dos interventores nos Estados surgiu o Partido Social Democrático (PSD), em junho de 1945. Afinal em setembro daquele mesmo ano foi fundado o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), sob a inspiração também de Getúlio, do Ministério do Trabalho e da burocracia sindical. (FAUSTO, 2014, p.213)

Vargas tentou ainda manter-se na direção do país, e nesta empreitada contou com o apoio do Partido Comunista Brasileiro que, segundo as orientações vindas de Moscou aos PCs de todo o mundo, devia apoiar os governos integrantes da frente antifascista ainda que fossem governos ditadores. Um exemplo do apoio do PCB a Vargas em 1945, foi a surpreendente declaração de apoio de Luis Carlos Prestes a permanência de Vargas na direção política do país. Prestes permaneceu como preso político durante quase todo o Estado Novo, sendo anistiado em 1945 após 9 anos de prisão.

Em meados de 1945, comunistas e trabalhistas se engajaram numa campanha favorável à manutenção de Vargas no poder, conhecida como Queremismo, o que revelou – ou fez parecer – a intenção do estadista em se manter no poder, levando os antigetulistas a apressarem sua queda. Foi o General Góis Monteiro, então Ministro da Guerra, quem mobilizou as tropas do Distrito Federal. “A transição entre os dois regimes dependeu, assim, da iniciativa militar. Mais ainda, uma figura importante da Revolução de 1930, que levara Getúlio ao poder – o General Góis Monteiro” (FAUSTO, 2014, p.215). Forçado a sair da presidência, Vargas soube lidar com este fato inevitável de modo estratégico e sem sair da cena política nacional: Fez uma declaração pública de que concordava com seu afastamento, não sofreu sanções políticas nem foi exilado, retornando a São Borja – sua cidade natal. As

vésperas da eleição, declarou seu apoio ao General Eurico Gaspar Dutra²³, membro do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e ex-ministro de Guerra de seu governo, o que mudou os rumos da eleição (PANDOLFI, CPDOC)²⁴. A vitória de Dutra “mostrou a força da maquina eleitoral montada pelo PSD a partir dos interventores e o prestígio de Vargas entre os trabalhadores. Mostrou também o repúdio da grande massa ao antigetulismo, associado ao interesse dos ricos”. (FAUSTO, 2014, p.212)

Assim, em 1945, ano em que pela primeira vez as mulheres puderam votar nas eleições presidenciais brasileiras, o Brasil voltou a vivenciar o regime democrático eleitoral, visto que desde 1930 não tinham acontecido eleições presidenciais. Neste mesmo ano, Dias Gomes, abandonou a faculdade de Direito e, por convite de Oduvaldo Vianna, com quem trabalhava na rádio Pan-Americana desde 1941, filiou-se ao PCB. O Partido, que até então atuava na clandestinidade, pôde tornar-se legal em 1945, aproveitando-se do processo de democratização, o que repercutiu na adesão em massa ao partido.

3.2. A adesão ao Partido Comunista Brasileiro (1945)

Ana Paula Palamartchuk, em sua tese de doutorado defendida em 2003, analisa a trajetória de alguns militantes do PCB buscando relativizar a concepção de que o PCB foi um partido-instituição portador de uma identidade homogênea cujas características transcendiam as práticas de seus membros. Logo na abertura de sua tese ela resume a história do PCB até 1945:

Se os trabalhadores eram caso de polícia, quem dirá os comunistas. Dos anos 20, desde sua constituição em 1922, até 1945, passando por dois pequenos intervalos entre 1934-35 e 1937, em que puderam atuar um pouco mais abertamente, os “comunistas” não eram conhecidos como cidadãos, eram “criminosos”, “pregadores da revolução armada”, “militantes do credo vermelho”, “subversivos” e outros adjetivos já bem conhecidos. (PALAMARTCHUK, 2003, p. 2)
[...]. No intervalo de existência legal do PCB, entre 45 e 47, a militância antes clandestina passou a ser declarada comunista, organizar atividades públicas e teve que partilhar sua experiência política com centenas de recém ingressos no partido. Nesse momento a visão entre os comunistas é de que estava em pleno curso, sem possibilidades de retorno a um regime autoritário, a construção de um país democrático. (PALAMARTCHUK, 2003, p. 12)

²³ Eurico Gaspar Dutra atuou assumiu posições de destaque durante a trajetória política de Getúlio Vargas a frente da presidência do Brasil. Comandou a repressão aos comunistas no levante de 1935; atuou decisivamente juntamente com Gois Monteiro na instauração da ditadura do Estado Novo em 1937; foi ministro da Guerra dos governos Vargas até 1945 quando deixou o cargo para concorrer as eleições presidenciais.

²⁴< <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/artigos/DoisGovernos/CassacaoPC>>. Acesso em: 21 Agosto 2014.

Entre 1945 e 1947, com a redemocratização política, o Partido Comunista Brasileiro viveu um período de legalidade no qual aproveitou para aproximar-se ainda mais das camadas populares²⁵ criando uma rede de comunicações, com a publicação de vários periódicos em todo o país. “Deve-se lembrar que tal rede indiscutivelmente se constituiu de um dos mais significativos aglomerados de comunicação da época, talvez só suplantado pelos Diários Associados” (RUBIM, 1995, p. 30). Neste período, muitos intelectuais - notadamente os artistas - filiaram-se ao partido, motivados também pela presença carismática de Luís Carlos Prestes que, libertado da prisão após nove anos de cárcere, assumiu a direção do PCB por determinação da Internacional Comunista.

Embora *a priori* a produção artística não tenha em si um fim utilitário e não tenha outro compromisso a não ser de ordem estética e mágica, as artes do século XX, notadamente a arte moderna, reivindicaram para si um compromisso social (HOBSBAWM, 1996), o que torna coerente a adesão destes artistas ao partido, ainda que na maioria dos casos estes atuassem apenas como cartões de visita e divulgadores do ideário do PCB, sem intervir no seu funcionamento. Numa defesa a soberania nacional que se materializava na denúncia da forte presença do capital estrangeiro - notadamente norte-americano - no país, e por uma postura antiimperialista, os intelectuais filiados ao PCB tinham a missão de divulgar em suas produções o ideal de solidariedade e o desejo de conquista de uma sociedade livre das desigualdades sociais (MORAES, 1994).

Foi neste contexto que Dias Gomes filiou-se ao PCB, formalizando sua adesão às ideias marxistas e socializantes:

Com o fim da Guerra e a vitória das chamadas “forças democráticas”, o Partido Comunista saiu da ilegalidade. Seu líder, o lendário Cavaleiro da esperança, Luis Carlos Prestes, deixou a prisão da ditadura [...]. Eu já havia lido a lendária biografia de Prestes escrita por Jorge e começava a vislumbrar um objetivo para onde podia canalizar minha anárquica rebeldia. [...] Era fácil recrutar-me, embora me fosse difícil aceitar a palavra de ordem do Partido naquele momento: apoiar Getúlio²⁶, apoiar o carrasco de Prestes. Como tantas

²⁵ “Graças a mobilização nos estados, o partido conseguiu ampliar significativamente os seus quadros: de três mil membros em abril de 1945, pulou para cerca de duzentos mil [...] em meados de 1947. O PCB tornara-se um partido de massas. (MORAIS, p.133)

²⁶ De 1930 a 1945 o Partido comunista Brasileiro posicionou-se sempre contrário ao governo Vargas com exceção no ano de 1942, quando apoiou o posicionamento do Estadista em favor dos Aliados (União Soviética, Estados Unidos e Império Britânico). A política Varguista de cooptação dos trabalhadores através do atrelamento dos sindicatos ao Estado e da concessão de direitos trabalhistas chocava-se com o ideal comunista de emancipação do proletariado, colocando Getúlio Vargas e o PCB em posições antagônicas e rivais. Durante o Estado Novo as lideranças do PCB foram perseguidas e muitos foram presos. Porém, em 1945, quando tornou-se insustentável a manutenção do poder ditatorial, Getúlio Vargas tentou orquestrar a transição da ditadura do

outras palavras de ordem contraditórias com as quais aprendi a conviver nos meus quase 30 anos de militância, engolia-as em nome do “centralismo democrático” e da obediência à linha partidária. [...]. Eu era e sempre seria um péssimo militante. (GOMES,1998, p.100-101)

Em janeiro de 1945, mesmo ano em que Dias Gomes filiou-se ao PCB, aconteceu em São Paulo o I Congresso Brasileiro de Escritores, que “significou um dos principais sinais de alerta no processo da chamada redemocratização do Brasil no fim da segunda Guerra Mundial” (MOTA,1977, p.137). Neste evento reuniram-se escritores de todas as regiões do país²⁷, compondo um espaço de confronto dos posicionamentos ideológicos defendidos pelos intelectuais que, em meio a um momento crítico da vida política nacional - fim do Estado Novo -, se propuseram a repensar o processo cultural do país. Segundo Mota, este encontro foi um divisor de águas na história da cultura contemporânea no Brasil, e a partir das discussões que ali aconteceram “enriquecia-se a noção de cultura, ampliando o sentido de engajamento, adensando-se e oferecendo novos conteúdos à temática da militância política do intelectual” (MOTA,1977, p.137).

O Congresso foi produzido pela ABDE (Associação Brasileira de Escritores) e nele se fizeram presentes instituições como a UNE (União Nacional dos Estudantes) e a SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais). Dentre as questões que foram debatidas no Congresso, algumas das que foram citadas por Mota são também do interesse desta pesquisa na medida em que se fizeram sentir na produção de Dias Gomes: Debateu-se a questão da reforma agrária como fator central para a democratização da cultura no país; foi levantada a necessidade de um movimento de educação popular, bem como denunciado o elitismo econômico nas escolas superiores; no que tange ao conceito de “liberdade”, a tese do congresso condenava toda e qualquer espécie de censura, solicitando do Governo Federal a suspensão das medidas restritivas adotadas pelo DIP. Houve ainda teses que denunciavam a infiltração de produções literárias infantis norte-americanas no país e, dentre outras considerações nacionalistas, a defesa do Brasil como um país em desenvolvimento e do

Estado Novo para a democracia mantendo-se no poder, e para isso patrocinou a formação de dois partidos políticos (o Partido Social Democrata –PSD- e o Partido Trabalhista Brasileiro –PTB); e permitiu a legalização do Partido Comunista Brasileiro.

²⁷ Para citar alguns: Mario de Andrade, Monteiro Lobato, Cruz e Souza, Antônio Candido, Caio Prado Junior, Jorge Amado, Raquel de Queirós, Carlos Lacerda, Gilberto Freyre, Manuel Bandeira, Sergio Buarque de Holanda, Astrojildo Pereira, Carlos Castelo Branco, Fernando Sabino, Otto Lara Rezende, Luiz da Câmara Cascudo, José Américo, Aurélio Buarque de Hollanda, Graciliano Ramos, Sergio Milliet, Afrânio Peixoto, Alberto Passos Guimarães, Alina Paim, João Mangabeira, Luiz Viana Filho, Nelson de Souza, Oswald de Andrade, Pedro Calmon, Aníbal Machado, Carlos Drummond Andrade, Cecília Meireles, José Lins do Rego, João Acioli, Abner Mourão, Fernando Sabino, Nélcio Reis, Ademar Vidal, Raul Gomes, Florestan Fernandes. Todos os Estados brasileiros estavam representados por delegações neste congresso. Para acessar uma lista completa dos participantes, ver MOTA, 1977, p. 137-140.

intelectual como ideólogo responsável pela proliferação de uma cultura democrática e de uma política nacional desenvolvimentista (MOTA, 1977, p. 137-153).

No dia 26 de janeiro de 1945 o Congresso aprovou um manifesto-proposta sobre aquilo que a ABDE entendia por uma política democrática de educação e cultura. Dentre as sugestões aos escritores do Brasil contidas neste manifesto, cito uma que se fez evidentemente sentir na produção cultural brasileira, e em específico na produção de Dias Gomes e que evidencia a consciência desses intelectuais sobre o papel social da arte numa sociedade de classes, onde o engajamento foi tomado como um critério de legitimação da produção artística:

O primeiro congresso brasileiro de escritores: Considerando que à cultura incumbe o dever de se integrar inteiramente ao estudo, debate e solução dos grandes problemas do país e à defesa e ao amparo das classes que até hoje viveram privadas de seus benefícios [...] sugere a Associação Brasileira de Escritores, como instituição de classe e a todos os escritores que a constituem nas diversas unidades da Federação, que [...] embora não se deva confundir agitação, propaganda e literatura com obra de arte e não seja possível atingir o escritor o máximo de sua força, na língua e no estilo, senão entregando-se, na plenitude da liberdade, à sua própria inspiração, tenham presente os escritores a ideia de que somente a literatura e a arte que desempenham um papel social, servem à coletividade de seu tempo, e se alimentam e se renovam em contacto com todas as camadas sociais, podem realizar uma comunhão fecunda entre o povo e os criadores da cultura (1945, apud MOTA, 1977, p. 144 a 146)

O engajamento nas causas populares, a defesa da reforma agrária, a postura nacionalista, o combate à intervenção dos Estados Unidos no Brasil, foram tomados como critérios legitimadores da produção de artistas como Dias Gomes que, adeptos às ideias marxistas, se definiam como intelectuais de esquerda a serviço da nação.

Em 1947, não tendo um inimigo comum contra quem lutar, os Estados Unidos e União Soviética mais uma vez se reorientavam como inimigos mortais²⁸. O período que se estendeu até a década de 1990, embora não tenha sido historicamente homogêneo, foi marcado por uma situação internacional de contínuo embate entre as duas superpotências vencedoras da Segunda Guerra conhecida como Guerra Fria (HOBSBAWM, 1996). Neste cenário, a política externa norte-americana empenhou-se no combate ao avanço da influência soviética sobre o globo através de uma política anticomunista.

²⁸ “A democracia só se salvou porque, para enfrentá-lo [o nazifascismo] houve uma aliança temporária e bizarra entre capitalismo liberal e comunismo: basicamente a vitória sobre a Alemanha de Hitler foi, como só poderia ter sido, uma vitória do Exército Vermelho. [...] Uma das ironias deste estranho século é que o resultado mais duradouro da revolução de Outubro, cujo objetivo era a derrubada global do capitalismo, foi salvar seu antagonista [...]” (HOBSBAWM, 1996, p.17)

Os efeitos da Guerra Fria não tardaram a se fazer sentir no Brasil. Eurico Gaspar Dutra, então presidente do país, formalizou o apoio do Brasil aos Estados Unidos rompendo relações com a União Soviética. Conseqüentemente os comunistas foram novamente perseguidos e, em maio de 1947, o registro do PCB foi mais uma vez cassado e o partido posto na ilegalidade. As acusações aceitas pelo Tribunal Superior eleitoral afirmavam que:

- a) “o partido é uma organização internacional orientada pelo comunismo marxista-leninista da União da Republicas Socialistas Soviéticas;”
- b) “em caso de guerra com a Rússia, os comunistas ficariam contra o Brasil;”
- c) “o partido é estrangeiro e está a serviço da Rússia.”²⁹

As novas perseguições conduziram o Partido a uma radicalização, que o fez abandonar a concepção de frente democrática e a defesa da via pacífica para assumir uma postura que defendia a luta armada, a deposição do governo e a imediata tomada do poder do Estado. Este radicalismo provocou a evasão de muitos dos novos filiados, restando ao partido menos de vinte mil membros. Acompanhando este radicalismo, o PCB aderiu ao centralismo democrático que pregava a submissão incondicional ao Partido Comunista da União Soviética e, enquanto política cultural, aderiu ao realismo socialista – termo cunhado pelo dramaturgo Máximo Gorki em oposição ao realismo crítico burguês.

Desde a Revolução Russa o Partido Comunista preocupou-se em orientar a produção artística para que esta também estivesse a serviço da construção de uma sociedade socialista, e para isso os artistas deveriam engajar sua produção no ponto de vista histórico da classe trabalhadora. Porém, o maniqueísmo intensificado pela Guerra Fria com a bipolarização da política internacional e o avanço da influência centralizadora de Josef Stalin reverberou em esforços para atingir um maior controle da produção discursiva e simbólica.

Em 1937, no primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos, o stalinista Andrei Jdanov fez um discurso que é considerado a pedra fundamental do realismo socialista. Nele, além de elogiar a literatura soviética em contraposição à literatura burguesa, Jdanov advoga em favor da subordinação da produção artística a propaganda ideológica do Partido.

As orientações teóricas do realismo socialista indicavam que a produção artística deveria transcrever as atitudes dos operários e dos camponeses diante da realidade, revelando a luta que se trava no interior da sociedade entre explorados e exploradores, bem como entre o projeto socialista e o projeto capitalista. As produções épicas – que informavam sobre o

²⁹ SECRETARIA DE DOCUMENTAÇÃO (ORG.), Cancelamento do Registro do Partido Comunista do Brasil, 7.5.1947. Disponível em <<http://www.justicaeleitoral.jus.br/arquivos/tse-resolucao-1841-cancelamento-do-registro-do-pcbp.5>> Acesso em 16 Ago.2014.

passado³⁰ - também eram tidas como ferramenta útil à educação comunista dos trabalhadores. (MORAIS, 1994; FISCHER, 1987)

Os intelectuais que não orientassem seu trabalho segundo as ordenações táticas do partido eram acusados de cometerem desvios burgueses e estarem traindo o povo, foi o caso no Brasil por exemplo de Raquel de Queiroz, Sergio Buarque de Holanda, Lêdo Ivo, Cyro dos Anjos. Este estado de tensão e de patrulha ideológica que pretendeu subordinar a produção artística às razões políticas do Partido Comunista Brasileiro provocou o afastamento de muitos intelectuais do Partido, como é o caso por exemplo de Drummond, que só se manteve vinculado ao PCB de maio a novembro de 1945. (MORAIS, 1994)

Dentre os artistas brasileiros que se adequaram a esta orientação do partido destaca-se o caso de Jorge Amado, que escrevia textos por encomenda para o Partido. Mas de um modo geral o PCB não tinha um corpo de trabalho capaz de censurar a produção de todos os seus membros. Segundo Denis de Moraes, as orientações do realismo socialista marcaram as diretrizes culturais do PCB no período de 1947 (cassação do PCB) a 1953 (morte de Stalin), se fazendo sentir principalmente na publicação de periódicos.

A situação de clandestinidade foi uma norma que acompanhou os adeptos das ideias marxistas no Brasil, notadamente os filiados aos PCB. Esta situação se refletia na perseguição policial a estes indivíduos bem como na censura a seus trabalhos, que antes de se tornarem públicos tinham de ser submetidos à apreciação de uma comissão de censores cujos critérios nunca foram muito claros. No que tange ao teatro, os escritores dos textos dramáticos podiam ser obrigados a substituírem palavras ou frases inteiras, suprimir parte do roteiro, e em alguns casos toda peça podia ser impedida de ser publicizada, o que fazia com que muitos produtores se negassem a investir na montagem de textos teatrais que parecessem subversivos. Nesta conjuntura, era pouco sustentável um trabalho dramaturgico empenhado na crítica social e a ordem política, prevalecendo no Brasil os trabalhos teatrais cômicos que atraíam público e driblavam a censura.

Na década de 1940, Dias Gomes se defrontou com a inviabilidade material de “ganhar a vida” com o teatro, e o trabalho no rádio – veículo cada vez mais popular e que contava com o apoio do Estado- tornou-se para ele uma possibilidade concreta de trabalho e sustento.

3.3. O rádio, um novo espaço de trabalho e de atuação política

³⁰ “O jdanovismo valorizava o ‘romantismo revolucionário’ – um romantismo de novo tipo, voltado para a mitificação dos heróis positivos.” (MORAIS, p.125)

Em 1944, terminado o contrato de exclusividade com a Companhia Procópio Ferreira, o escritor foi convidado por Oduvaldo Vianna, que havia assistido à encenação de *Pé de Cabra*, para trabalhar na Rádio Pan-Americana, emissora que acabara de fundar. Sem melhor perspectiva, Dias Gomes aceitou o convite, mudando-se a contragosto do Rio de Janeiro, onde havia uma cena teatral mais dinâmica, para São Paulo, onde residiu até 1950. Neste momento atuou num novo segmento da indústria cultural brasileira a qual teve de se adequar: o rádio. (GOMES, 1998; GOMES, 1981; SACRAMENTO, 2012)

O autor relembrou assim sua relação com Oduvaldo Vianna:

Oduvaldo infundia respeito e até medo aos atores quando os dirigia. De físico avantajado, calvo, o crânio pequeno, desproporcional ao corpanzil, rolava nos lábios sempre uma enorme piteira que costumava triturar com os dentes quando algum ator “entripava” ao dizer o texto de sua novela. Dizia-se comunista - por influência dele eu viria a me filiar ao Partido -, mas agia como um fascista em seus métodos de trabalho, contradição que vim a descobrir em vários dirigentes partidários. Comigo a relação era outra, paternal, afetiva, talvez por minha pouca idade; levava-me freqüentemente a almoçar em sua casa, onde vim a conhecer Vianinha, ainda garoto, iniciando aí uma amizade que seguiria ao longo da militância partidária e da luta comum por uma dramaturgia militante. (GOMES, 1998, p. 95)

Esta fala nos revela a relação conflituosa que mantinha com o Partido. Por um lado, condenava a rigidez disciplinar exigida pelas lideranças, comparando a prática destes com a dos fascistas, mas, por outro, demonstrava afinidade com os ideais da militância comunista e concordava em engajar sua produção na luta pela transformação social. Ao reatualizar em sua autobiografia sua trajetória como militante filiado, em vários momentos o escritor faz questão de reforçar que, se tinha uma afinidade ideológica com o PCB, tinha por outro lado divergências em relação à prática disciplinar que se esperava de um militante comunista.

Analisando a trajetória de Dias Gomes enquanto um militante comunista nas tramas comunicacionais, o pesquisador Igor Sacramento identificou que os comunistas com quem o escritor se relacionava eram normalmente boêmios, artistas e amigos seus (Oduvaldo Vianna e Mario Lago), além de outros com quem trabalhou no rádio (Gilda Abreu e Alberto Leal).

Depois da sua filiação ao PCB, em 1945, Dias Gomes não chegou a ter uma atuação ativa na militância. Ele seguiu o seu trabalho radiofônico, tendo apenas participado de reuniões entre intelectuais e do apoio aos candidatos do partido. Apesar de compartilhar determinados princípios políticos com os militantes comunistas, não se conformava com a disciplina imposta pela instituição. Então, ele passou a constituir vínculos com comunistas boêmios, com um estilo de vida libertário. (SACRAMENTO, 2012, p.86)

Na Rádio Pan-Americana Dias Gomes se dedicou inicialmente à radiofonização de romances e peças para o programa *Grande Teatro Pan-Americano* e, embora tenha atuado em outros programas da rádio, a exemplo do quadro *A vida das palavras*, o *Grande Teatro Pan-Americano* foi o programa em que fez maior sucesso. Cabe aqui lembrar que o diretor da rádio Oduvaldo Vianna foi o primeiro autor a lançar uma radionovela no Brasil, em 1940 (SACRAMENTO,2012).

A Rádio Pan-Americana tinha se estruturado sobre dois eixos: na dramaturgia e na música. Na dramaturgia, contava com radionovelas e radioteatros. A emissora anunciava programas de música erudita (ou semi-erudita), com bem equipadas orquestras, ao lado de “programas regionais”, nos quais se executavam polcas, valsas, choros, sambas, emboladas, cateretês, música sertaneja e outros gêneros populares, com acompanhamento de um conjunto chamado de “regional” (conjuntos com poucos instrumentos, sem estrutura orquestral). Pelo fato de ser uma emissora paulistana, numa estratégia de popularização, a *Rádio Pan-Americana* enfatizou a música sertaneja, contando com programas específicos para a dupla Xandica e Xandoca e para Os Três Sertanejos. (SACRAMENTO, 2012, p. 92)

A Pan-Americana era tida como a rádio mais popular de São Paulo entre os anos de 1930-1940. Porém, no final de 1944, num momento de crise financeira, seus proprietários venderam-na para o grupo das Emissoras Unidas, chefiado por Paulo Machado de Carvalho. Os novos dirigentes substituíram o *Grande Teatro Pan-Americano* por um programa composto exclusivamente de músicas norte-americanas, e a rádio passou a dedicar a maior parte de suas transmissões para programações esportivas (SACRAMENTO, 2012, p.101); um golpe cultural, nos esforços dos intelectuais nacionalistas que defendiam o antiimperialismo e a resistência a influência cultural norte-americana no Brasil como bandeiras de luta pela emancipação da sociedade brasileira.

Após o cancelamento do seu principal programa, a saída de Dias Gomes da rádio era coisa certa. Seu programa de despedida seria uma adaptação de *Pé de Cabra*, tendo Mario Lago, que também era militante comunista e amigo de Dias Gomes, no papel principal. Dias Gomes conta que antes de iniciar o programa estava fazendo algumas considerações quando dois policiais, informados pelo DOPS de que na rádio atuavam militantes comunistas, entraram no estúdio. Irritado, sem saber exatamente o que aqueles homens faziam ali, mas incomodado com a intromissão destes, mesmo já tendo acordado com o diretor da rádio de que ele jamais seria vigiado em seu trabalho, Dias Gomes aproveitou-se dos microfones abertos para fazer uma crítica contra a ditadura do Estado Novo: “Agora mesmo, senhores ouvintes, este estúdio acaba de ser invadido por dois cães policiais, dois agentes da ditadura.

Eu não admito isso e, em sinal de protesto, vou tirar este programa do ar” (GOMES,1998, p. 97). Ao dirigir-se à cabine da técnica para efetivar o que havia prometido foi agredido pelos policiais, mas conseguiu se salvar correndo entre o público que acabava de sair de um programa de auditório. Dali correu para a sacada da sala dos diretores de onde continuou gritando: “Estou sendo espancado por dois agentes da ditadura! - gritei. - Talvez seja morto por eles, como outros já o foram pela polícia de Felinto Muller! Essa é a ditadura fascista de Vargas, tão fascista como as de Mussolini e Hitler” (GOMES, 1998, p.98). O diretor da rádio, aflito com o escândalo, pediu que parasse e prometeu que nada lhe aconteceria, mas por motivos de segurança, nesta noite Dias Gomes preferiu não dormir em casa (GOMES, 1998; SACRAMENTO, 2012).

Novamente por intermédio de Oduvaldo Vianna, Dias Gomes conseguiu um trabalho na rádio Difusora, do conglomerado dos Diários Associados fundado por Assis Chateaubriand. Trabalhou principalmente no programa *Teatro da Saudade*, que radiofonizava clássicos da literatura e das artes cênicas no Brasil. Tendo a oportunidade de adaptar obras do realismo, do modernismo e romances, o escritor pôde abordar temas sociais, além do exacerbado sentimentalismo das obras românticas (SACRAMENTO,1992).

Foi demitido da rádio Difusora em 1947, após ter aproveitado o seu programa *A Vida das Palavras* para satirizar um encontro diplomático que estava acontecendo no Hotel Cassino Quitandinha. Nesta ocasião foi assinado o TIAR - Tratado Internacional de Assistência Recíproca, no qual ficou acordado que um ataque contra um país americano significaria um ataque a toda a América, o que justificaria a intervenção armada dos Estados Unidos no país americano que tivesse sua “segurança” ameaçada. Num contexto de Guerra Fria, um acordo como este tinha clara intenção de barrar o avanço da influência soviética em solo americano ao mesmo tempo em que dava aos Estados Unidos plenos poderes para se colocarem no lugar de protetor e regulador da América.

Depois da demissão Gomes demorou de encontrar um novo emprego por conta de sua fama de “comunista”. Ainda assim, em 1948 foi empregado pelo Rádio América, onde coordenou programas de dramaturgia, até ser contratado pela Rádio Bandeirantes, então pertencente a Adhemar de Barros que, eleito governador de São Paulo com a ajuda do PCB, deixou a direção da rádio para seu genro João Saad. Na Bandeirantes, Gomes tinha a função de diretor artístico e podia contratar funcionários para a emissora e, sendo assim, contratou Mário Lago para organizar os programas musicais.

A militância comunista implicava riscos - como o de perseguição, de prisão e em casos-limite, de morte [...] sem contar o preconceito social

disseminado contra o comunismo. Mas também oferecia uma rede de proteção e solidariedade entre os camaradas no Brasil e no exterior, o sentimento de se pertencer a uma comunidade que se imaginava na vanguarda da revolução mundial e podia dar apoio e organização a artistas e intelectuais em luta por prestígio e poder, distinção e consagração em seus campos de atuação, para si e para o partido (RIDENTE, 2010, p.12).

Acompanhando a trajetória de Dias Gomes pelo rádio, é possível vislumbrar a relação entre o comunismo e sua vida profissional. Embora tenha atuado em meios de comunicação da iniciativa privada, o que o livrava das interdições do Partido, mas o atrelava às interdições da indústria cultural, nas emissoras em que trabalhou contou a seu favor as relações que tinha com outros comunistas, notadamente Oduvaldo Vianna, que tinha a prática de trabalhar com pessoas em quem confiava profissionalmente e com quem convergia politicamente: “ele procurava profissionais qualificados, mas também aqueles que, além da qualificação técnico-artística, tinham uma identificação política com o comunismo como Cláudio Santoro e Mário Lago” (SACRAMENTO, 2012, p.122).

Na direção artística da rádio Bandeirantes, Gomes priorizava a escrita de novos textos ou adaptação de clássicos nacionais e, na música, a radiodifusão de músicas populares brasileiras, além de condenar a vinculação de produções norte-americanas. Como militante comunista, a presença dos Estados Unidos era tão indesejada na produção cultural como o era na vida política e econômica do país, e o nacionalismo antiimperialista configurava-se em prática revolucionária.

Gomes era um defensor do “caráter pedagógico do rádio como instrumento para a afirmação da brasilidade” e como uma forma de representar a realidade nacional:

Para Dias Gomes, ao rádio caberia a consolidação da identidade nacional, valorizando a sua arte, a sua cultura e as tradições populares. Isso também fazia parte de uma leitura romântica de resgate do folclore. Nesse sentido, Dias Gomes afirmava ser o popular a base da estruturação da cultura nacional [...]. Dias Gomes acreditava que deveriam ser os principais objetivos das emissoras os seguintes: valorizar a cultura nacional, preservar as tradições populares e “espelhar o sentir” do povo brasileiro. (SACRAMENTO, 2012, p.115)

Embora tenha referido-se a si mesmo como um mal militante (GOMES, 1998), sua prática profissional estava em consonância com as indicações do PCB aos quadros do partido.

Os artistas e os intelectuais do PCB faziam parte de uma empreitada mais ampla da época, de popularizar a arte e a cultura brasileira, registrando a vida do povo, aproximando-se do que se supunha fossem seus interesses, comprometendo-se com sua educação, buscando ao

mesmo tempo valorizar suas raízes e romper com o subdesenvolvimento. (RIDENTI, 2010, p.12)

Em 1950, Getúlio Vargas – candidato do PTB e do PSB –, é reeleito presidente do Brasil com 48% dos votos. Nesta ocasião o PCB posicionou-se contrário à eleição de Vargas, haja vista que o Partido tinha então adotado a bandeira da revolução e da luta armada como caminho para a tomada do poder e conquista de uma sociedade mais justa. Fazendo campanha para que o povo votasse em branco, acusou Vargas de ser um agente do imperialismo, o que não impediu o retorno do Estadista à gerência do país (MORAIS,1994). Em 1951 Getúlio Vargas assumiu novamente a presidência do Brasil, mas agora numa situação bastante diferente da anterior. Eleito pelo voto civil, teve de adequar-se ao regime democrático constitucionalista.

Nesta época Dias Gomes continuou atuando no rádio. Antes de completar um ano na Rádio Bandeirantes, Gomes pediu demissão para acompanhar sua companheira, que havia conhecido ainda na Rádio Difusora e com quem viveu por 33 anos. Janete Clair havia sido convidada para trabalhar no Rio de Janeiro na rádio Tamoio e Dias Gomes a acompanhou, conseguindo um emprego numa rádio associada, a Tupi, que funcionava no mesmo prédio. Da rádio Tupi foi para a rádio Tamoio, em 1951. De lá migrou para a Rádio Clube do Brasil a convite de Hugo Borghi, filiado ao Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e apoiador de Getúlio Vargas, que, em nome do apoio ao então presidente, foi contemplado com um empréstimo do Banco do Brasil com o qual se tornou o proprietário da Rádio Clube do Brasil (GOMES, 1998; SACRAMENTO, 2012).

Em 1952, sem conseguir pagar o empréstimo, Borghi perdeu a emissora, que passou a pertencer a Samuel Wainer, também um apoiador de Getúlio. Mesmo com as mudanças na rádio, Dias Gomes continuou trabalhando na emissora até que, em 1953, uma reportagem sensacionalista publicada no jornal “Tribuna de Imprensa”, dirigido por Carlos Lacerda, noticiava que diretores da Rádio Clube levaram flores para Stálin com o dinheiro do Banco Brasil (GOMES,1998; SACRAMENTO, 2012).

O que tinha ocorrido era que Dias Gomes havia ido a União Soviética juntar-se à comissão de escritores que participou das comemorações do 1º de maio. Gomes, cumprindo um ritual protocolar que todas as delegações realizavam, levou junto com a delegação brasileira uma coroa de flores para pôr no túmulo de Lenin, localizado na Praça Vermelha. Este momento acabou sendo registrado por um fotógrafo e a fotografia foi parar na primeira página do jornal Tribuna de Imprensa que era dirigido por Carlos Lacerda (GOMES,1998; SACRAMENTO, 2012).

A repercussão da matéria teve um impacto negativo na carreira de Dias Gomes que além de ser demitido da Rádio Clube do Brasil não conseguiu vender seus escritos a nenhuma outra emissora, sendo preciso para burlar esta recessão, que Janete Clair e jornalista Moisés Weltman assinassem as radionovelas que escrevia para que elas fossem radiofonizadas (MORAIS, 151)

Em sua autobiografia, Gomes comenta que por conta disso foi demitido da rádio e ficou nove meses sem conseguir quem o empregasse (GOMES, 1998).

Nem as flores eram para Stálin, que naquele momento nem túmulo tinha ainda, e tampouco o dinheiro era de qualquer banco, era do “agiotado de esquerda” que nem por motivos ideológicos deixou de cobrar-me, tostão a tostão, com juros. Mas a campanha contra Getúlio, pegando Samuel Wainer de tabela, valia tudo. E eu levava as sobras. (GOMES, 1998, p.145)

Com o nome na “lista negra”, conseguiu trabalhar pra TV TUPI por nove meses escrevendo teleteatros, shows, peças policiais e humorísticas, mas usando como disfarce o nome de amigos e da própria esposa, até ser oficialmente contratado para escrever os roteiros do Teleteatrinho Kibon. E retornou a trabalhar no rádio sendo contratado pela Rádio Nacional, onde escrevia o programa *Todos cantam sua terra*, cuja narração ficava a cargo de Paulo Gracindo. Estes trabalhos lhe proporcionaram uma estabilidade financeira que o favoreceram a retornar a escrever para o teatro. E, em 1954, ano do suicídio de Getúlio Vargas, a companhia de Jayme Costa encenou, no Teatro Glória, *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final*, marcando a volta de Dias Gomes ao teatro brasileiro.

Entre 1951 e 1954 Vargas governou o Brasil num regime democrático, sem contar com o poder e as bases de apoio com que contou durante o Estado Novo. Neste período optou por um discurso e por uma prática que se chocava cada vez mais com os setores conservadores do país. Na economia adotou uma linha nacionalista, responsabilizando o capital estrangeiro pelos problemas na balança de pagamento e investindo na nacionalização da produção de energia através da criação da Eletrobrás e da Petrobrás. Teve nos trabalhadores urbanos sua base de apoio, o que não evitou que neste período eclodissem greves com massiva adesão dos trabalhadores³¹. Sem contar com uma base aliada nas Forças Armadas, com relações políticas conturbadas com os Estados Unidos por conta de sua política nacionalista, a deposição de Vargas era desejada e pregada pelos seus opositores. Porém “não pegaria bem” diante da “nação” dar um golpe político num presidente eleito

³¹ Em março de 1953 em São Paulo eclodiu uma greve geral desencadeada pelo setor têxtil e que mobilizou 300 mil trabalhadores durante 24 dias. (FAUSTO, 2014, p.227)

democraticamente. Fazia-se necessário, para preservar a imagem de coerência e justiça política, agir legalmente e preservar a democracia.

O acontecimento que criou a situação ideal para a deposição de Vargas foi o atentado envolvendo Carlos Lacerda, que foi assim sintetizado por Boris Fausto:

[...] figuras próximas a Getúlio sugeriram ao chefe da guarda presidencial do Palácio do Catete – Gregório Fortunato – que ele deveria ‘dar um jeito’ em Lacerda. Fiel servidor de Vargas por mais de trinta anos, Gregório armou o assassinato da figura mais ostensiva da oposição. Se a ideia criminosa era desastrosa, mais desastrosa foi a execução. Na madrugada de 5 de agosto de 1954 um pistoleiro tentou matar Lacerda a tiros [...] acabou assassinando o acompanhante de Lacerda – o Major da Aeronáutica Rubens Vaz-, enquanto Lacerda ficou apenas levemente ferido. Vargas tinha agora contra si um ato criminoso que provocou indignação geral, um adversário com mais trunfos para lançar-se contra ele [Lacerda] e a aeronáutica em estado de rebelião. (FAUSTO, 2014, p.230)

A oposição usou o fato para fomentar o movimento pela renúncia. Vargas foi condenado pela imprensa, que afirmou que o presidente, embora estivesse numa democracia, atuava como nos tempos de ditadura. Ficou mau visto pelo povo, e perdeu oficialmente o apoio das Forças Armadas. Na manhã de 24 de agosto de 1954, Vargas deu um tiro no próprio peito. Último ato do estadista – ato radical que pegou de surpresa e calou seus adversários –, o suicídio foi compreendido como um sacrifício pelo Brasil e pelo povo brasileiro, “a massa urbana saiu as ruas em todas as grandes cidades, atingindo os alvos mais repressivos de seu ódio, como jornais de oposição e a representação diplomática dos Estados Unidos no Rio de Janeiro” (FAUSTO, 2014, p.231). O PCB, que passara todo o mandato democrático contrário a Vargas, com o suicídio, alterou seu posicionamento político em relação ao estadista e a partir daí engajou-se totalmente no apoio ao nacional populismo que tinha em Vargas seu principal exemplo.

O dia do suicídio de Vargas é rememorado por Dias Gomes em sua autobiografia (1998):

Na noite da véspera [...] após assistir ao ensaio de *Os cinco fugitivos do juízo final*, no antigo teatro Glória, na Cinelândia, a caminho de casa, passara em frente ao Palácio do Catete e decidira parar o carro para observar. Havia grande aglomeração. Falava-se na deposição iminente de Getúlio Vargas, dizia-se que o ministério estava reunido [...] muitos estavam ali como eu para assistir a um espetáculo histórico; o povo envenenado pela campanha maciça das oposições (que incluíam o PCB) parecia mesmo desejoso de livrar-se daquele que levava ao poder quatro anos antes. Pensei na volubilidade das massas, tão fáceis de manobrar. [...] Não discutia a linha do Partido, mas temia pelo que viesse a acontecer. Livrávamo-nos de Getúlio e

ficaríamos nas mãos de quem? De Lacerda? Dos generais que traíram Vargas naquele momento? Alguém gritou “Morra Getúlio!” (GOMES, 1998, p.150-151)

Cheguei na Standard às 8 e 30 [...] Sargirardi aumentou o volume do rádio, e todos puderam escutar, perplexos, Heron Domingues, locutor do *Repórter Esso*: “Atenção, atenção! O presidente Vargas acabara de suicidar-se com um tiro no coração”. Todos nos olhamos sem saber o que dizer, sem ação e sem voz, como se o tiro tivesse ricocheteado em todos nós. Vi que as secretárias choravam. [...] [a massa popular] convulsionada pela revolta e pela súbita tomada de consciência daquele mesmo povo que na véspera, gritava “Morra Getúlio!”. O grito seria substituído por “Morra Lacerda! Morra o imperialismo Americano! como se a história tivesse dado uma volta sobre si mesma num giro de 180 graus”. (GOMES, 1998, p.151-152)

O impacto provocado pelas manifestações populares inviabilizou a deflagração de um golpe político. O Vice-Presidente Café Filho assumiu a gerência do país, e as eleições de outubro de 1955 foram garantidas. Houve ainda por alguns meses a atuação política de dois presidentes interinos, mas em 1956 assumiu a presidência da República Juscelino Kubitschek, getulista, membro do PSD e também apoiado pelo PTB. Dando continuidade à experiência democrática que se estendeu até o golpe de 1964, Kubitschek foi sucedido pelos também eleitos presidentes Jânio Quadros (1961)³² e João Goulart (1961-1964)³³.

3.4. *O Pagador de Promessas* (1959), um marco na carreira de Dias Gomes

³² Jânio Quadros foi presidente do Brasil por apenas 7 meses (31/01 a 27/08 de 1961), apoiado pela coligação PTN –PDC-UDN-PR-PL. Um governo breve mas que deixou história, foi o primeiro presidente a tomar posse em Brasília, nova capital da República, lembrado pelo uso do humor em suas campanhas, por exemplo a campanha do “tostão contra o milhão” e a campanha de combate a corrupção no país cujo jingle era uma marchinha “varre varre vassourinha [...]”. Foi um continuador da política varguista de desenvolvimento. Quadros buscou estabelecer relações diplomáticas e comerciais com todas as nações que estivessem interessadas em intercâmbios pacíficos, ampliou as bases da ação diplomática brasileira, inclusive reestabelecendo relações diplomáticas com a China e com Cuba. Quando, por um gesto de cortesia, condecorou o ministro de Cuba, Che Guevara com a “Ordem do Cruzeiro do Sul”, foi acusado por seus opositores de que estaria se aliando a Cuba e a Fidel Castro para instaurar o comunismo no Brasil. Carlos Lacerda – então governador da Guanabara, na noite de 24 de agosto de 1961, fez um discurso no rádio acusando Quadros de estar articulando um golpe de Estado. No dia seguinte Jânio Quadros comunicou sua renúncia ao Congresso Nacional afirmando que “forças terríveis” se levantaram contra ele no exercício da presidência e, assim, retornava ao seu trabalho como professor e advogado, mas que mantinha-se a serviço da pátria, aclamando a força política dos cidadãos que constroem o país através de seus trabalhos. Não houve nenhuma tentativa significativa para que Quadros retrocedesse de sua decisão. (FAUSTO, 2014)

³³ João Goulart atuou como Ministro do Trabalho no período democrático do governo Vargas e foi vice-presidente do Brasil tanto no governo de Juscelino Kubitschek quanto no governo de Jânio Quadros. Quando Quadros renunciou, Goulart estava na China e os ministros militares foram contrários ao seu governo, embora a constituição garantisse que, na impossibilidade do presidente eleito exercer a presidência, o vice-presidente assumiria esta função. Goulart conseguiu retornar ao país através de uma proposta conciliatória na qual tomaria posse da presidência, mas governaria numa república parlamentar, onde parte do poder executivo era transferido do Presidente para o Primeiro Ministro. Em 1962 foi convocado um plebiscito para saber se a população preferia a manutenção do parlamentarismo ou o retorno ao presidencialismo e, em janeiro de 1963, o parlamentarismo foi rejeitado, retornando o país ao regime presidencialista com João Goulart a frente do governo. (FAUSTO, 2014)

De 1944 a 1954 Dias Gomes trabalhou quase que exclusivamente para o rádio, os textos teatrais que escreveu até este período tiveram pouca repercussão, mesmo depois que adquiriu fama como dramaturgo. Os críticos teatrais costumam chamar seus trabalhos dramaturgícos escritos até a década de 1950 de “peças da juventude”. Em 1959 Dias Gomes escreveu aquele que seria o seu trabalho artístico mais importante, inaugurando uma nova fase na sua dramaturgia (a fase madura), surpreendendo os críticos de surpresa e inserindo seu nome na memória da dramaturgia nacional.

O Pagador de Promessas, que foi inicialmente escrito como peça de teatro, teve por suportes midiáticos: texto (1959), peça teatral (estreia em 1960 numa montagem do TBC com direção de Flávio Rangel), filme (1962 com direção de Anselmo Duarte) e minissérie (1988 com direção de Tizuka Yamasaki)³⁴. O texto de teatro foi montado em diversos países e o filme ganhou destaque na história do cinema brasileiro.

Seu argumento gira em torno da história de Zé, um homem do campo que, para salvar a vida de um amigo - um burro -, vai a um terreiro de candomblé e faz uma promessa diante da imagem de Santa Bárbara. Promete que se o amigo for curado irá dividir parte de suas terras com pessoas mais pobres do que ele e carregará uma cruz até a Igreja da Santa. Tendo sido atendido em sua promessa- ao menos foi assim que compreendeu a repentina cura do burro-, acredita que não há nada mais lógico do que cumprir com a palavra empenhada. E assim sendo, caminha por sete léguas, na companhia de sua esposa, carregando nos ombros uma pesada cruz até a escadaria da igreja. Ao chegar na igreja esbarra na intolerância do padre Olavo, que não admite que uma promessa feita num terreiro de candomblé seja paga numa igreja católica. Quando tenta argumentar que Santa Barbara e Iansã são a mesma entidade o padre o contradiz, reforçando as fronteiras que separam o culto africano do culto cristão:

- Não é a mesma coisa não senhor. Essa confusão vem do tempo da escravidão. Os escravos africanos burlavam assim os senhores brancos. Fingiam cultuar santos católicos, quando na verdade estavam adorando seus próprios deuses. Não só Santa Bárbara, muitos santos foram vítimas dessa farsa. (*O Pagador de Promessas*, 1962)

A fronteira entre estes dois cultos também estava clara para a Mãe de Santo, que sugeriu a Zé do Burro, como ficou conhecido na trama, que levasse a cruz para o terreiro, pois lá ele seria bem recebido e poderia cumprir o prometido. E a história prossegue, apresentando

³⁴Concebida inicialmente com doze capítulos, a minissérie foi reescrita, por imposição da censura, e apenas oito dos doze capítulos foram exibidos. Por ser uma obra mais extensa, a minissérie dava maior destaque à questão da Reforma Agrária, fato que fez com que um grupo de latifundiários pressionasse a emissora para que o programa não fosse ao ar.

os conflitos a que Zé do Burro é submetido enquanto tenta simplesmente ficar em paz com a própria consciência fazendo o que julga ser certo.

As personagens apresentam-se como arquétipos de agentes sociais cujos conflitos o escritor quis revelar. Além de Zé do Burro e sua esposa Rosa, ganham destaque no enredo os seguintes personagens: O padre Olavo - para quem os dogmas da Igreja são mais verdadeiros do que a fé do homem comum; o Repórter - que está mais interessado em conseguir um furo de reportagem do que em noticiar a verdade pelo exercício de um jornalismo socialmente responsável; e a polícia, que sem querer confrontar a autoridade do sacerdote passa a tratar Zé do Burro como um inimigo público, numa alusão aos abusos da política anticomunista no Brasil - qualquer um que perturbasse a ordem social, ainda que não tivesse nenhuma ligação consciente com as teorias marxistas, era tratado como subversivo e comunista³⁵.

Igor Sacramento analisa esta produção correlacionando-a com depoimentos contemporâneos de críticos teatrais e do próprio Dias Gomes publicados na Folha de São Paulo, correlacionando estes dados com um alicerce bibliográfico dentre os quais são citados: Nietzsche, Raymond Willians, Bourdieu, Adorno Aristóteles e Mikhail Bakhtin (SACRAMENTO, 2012, p.162 a 220). Sacramento descreve *O Pagador de Promessas* como uma tragédia moderna em comparação com tragédia clássica. Segundo ele

[...] a peça se faz como uma tragédia moderna. Diferentemente da antiga tragédia (da Antiguidade, do medievo, do Renascimento), em que o mal é promovido por meio da ação de homens distintos (reis, nobres, guerreiros), a inevitabilidade da tragédia pertence também a atos de homens comuns e é própria do conflito (a incomunicabilidade, para nos atermos a *O Pagador de Promessas*) que se instaura entre esse homem e as instituições sociais que lhe deram forma e que o limitam (até o limite de lhe tirarem a vida). Ou seja, o mal deixa de ser transcendente (da natureza das divindades) e passa a ser imanente (circunscrito à própria estrutura social). (SACRAMENTO, 2012, p.164)

Sem se abster da “crítica à função autor”, que contraria a ideia tradicional de autoria segundo a qual o escritor do texto teria total responsabilidade pela construção dos sentidos contidos em sua produção, Sacramento analisa também como, através desta produção, Dias Gomes estava intervindo no debate social e efetuando uma crítica aos limites do ideal de liberdade burguês.

O Pagador de Promessas [...] é o próprio paradoxo da ausência de liberdade, mesmo havendo um ideal de liberdade na formação da

³⁵ Para estudos sobre a política anticomunista no Brasil ver MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2002

cultura ocidental moderna. O impacto da realidade social injusta sobre a vida de Zé-do-Burro, impedido de cumprir a sua promessa pelos representantes do poder estatal – a Igreja e a Polícia –, foi fatal. (SACRAMENTO, 2012, p.167)

O Pagador de Promessas contesta também duas categorias muito usadas no forjamento da ideia de identidade brasileira: as ideias de sincretismo religioso e de mestiçagem cultural (FREYRE, 1933), evidenciando elementos que nos permitem contestar a ideia de brasilidade assentada no encontro harmônico entre as matrizes étnicas e a de democracia racial como base da identidade nacional brasileira, categorias que acobertam os conflitos raciais presentes em nossa sociedade (ORTIZ, 1994)³⁶.

Esta representação do povo brasileiro demonstra que, ainda que para o homem comum, o “João ninguém”, o “Zé do Burro”, seja possível conciliar elementos culturais de origens distintas, existe uma classe dominante empenhada em reforçar as fronteiras que separam a cultura branca da cultura negra, a crença cristã das crenças africanas.

Sem ser panfletário e óbvio, o próprio espaço cênico é revelador desta segregação. Quase toda trama se desenrola nas escadarias da igreja, diante da porta sempre fechada e vigiada pelo padre, que não permite que Zé do Burro adentre o sagrado espaço cristão. Ao pagão é permitido apenas habitar as escadarias, estar à margem, na borda, mas nunca atravessar a fronteira pela porta da frente.

O Pagador de Promessas insere-se entre as interpretações de Brasil, de brasilidade e de povo brasileiro, que buscaram na produção cultural e na organização social os elementos

³⁶ Em seu livro “Cultura Brasileira e Identidade Nacional” (1994), Renato Ortiz analisa o caminho percorrido pelas gerações de intelectuais que pensaram a identidade nacional e a cultura brasileira do final do século XIX até os anos da Ditadura Civil Militar. Ele analisa:

1. A categoria de mestiço empregada no final do século XIX nas interpretações de Brasil, que relacionava a identidade brasileira à questão racial, apontando como modelos desta perspectiva “principalmente as considerações de Silvio Romero sobre o português, os apontamentos de Euclides da Cunha sobre a origem do bandeirante e do nordestino e os escritos de Nina Rodrigues, que refletiam a ideologia da supremacia racial do mundo branco” (p. 20);
2. A obra *Casa Grande & Senzala* (1933) de Gilberto Freyre, como continuadora da perspectiva da raça como elemento identitário da sociedade brasileira;
3. As obras de Caio Prado Junior e Sergio Buarque de Holanda, *Evolução Política do Brasil* (1933) e *Raízes do Brasil* (1936) como fundadoras de uma tradição intelectual que busca no universo acadêmico uma compreensão da realidade nacional;
4. A substituição da “raça” pela “cultura” como referência da identidade nacional. Apontando a criação do ISEB (1950) como gênese de um outro paradigma de definição da sociedade brasileira, assentado filosófica e socialmente na análise da cultura popular;
5. A reverberação da tradição intelectual do ISEB -que concebia o domínio da cultura como elemento de transformação socioeconômica-, que trouxe conceitos como “cultura alienada”, “colonialismo” e “autenticidade cultural”, bem como o ideal nacionalista como estratégia de desenvolvimento, para a mesa de trabalho dos intelectuais brasileiros;
6. Como as contribuições do ISEB irão marcar a produção dos Centros Populares de Cultura da UNE, dos intelectuais questionadores da ordem capitalista e por fim são incorporadas pela ideologia de Segurança Nacional durante a ditadura Civil Militar.

definidores da identidade nacional. Distintamente da abordagem proposta por intelectuais tais como Silvio Romero e Gilberto Freyre que tinham o conceito de *raça*, como referencia para composição da identidade brasileira, os intelectuais dos anos 1950 vão dar um novo rumo à discussão.

Segundo Ortiz, “a problemática da cultura brasileira tem sido, e permanece até hoje, uma questão política [...] e a identidade nacional está inteiramente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e a própria construção do estado brasileiro” (p.8). Quando se fala em identidade nacional é preciso atentar que:

Toda identidade é uma construção simbólica (a meu ver necessária), o que elimina, portanto as dúvidas sobre a veracidade ou a falsidade do que é produzido. Dito de outra forma, não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos. O ‘pessimismo’ de Nina Rodrigues, o ‘otimismo’ de Gilberto Freyre, o ‘projeto’ do ISEB são as diferentes faces de uma mesma discussão, a da relação entre cultura e Estado. Na verdade, falar em cultura brasileira é falar em relações de poder. (ORTIZ, 1994, p.8)

A construção do caráter da personagem Zé do Burro, filia-se a uma perspectiva romântica moderna³⁷ que vê no homem do povo, preferencialmente de origem rural um ideal de nacionalidade e de pureza, livre do egocentrismo e da ganância capitalista; e que o qualifica como um modelo de herói íntegro, fiel à palavra empenhada mesmo quando as situações lhe são adversas, capaz de agir de acordo à própria consciência e lutar pelo que acredita ser o certo mesmo que isto lhe custe a vida. É o herói incorruptível que não cedeu para sobreviver, por mais que tenha sido tentado e forçado a fazer isso. Sobre esta personagem, Dias Gomes diz:

Zé do Burro é trucidado não pela Igreja, mas por toda uma organização social, na qual somente o povo nas ruas com ele confraterniza e a seu lado se coloca, inicialmente por instinto e finalmente pela conscientização produzida pelo impacto emocional de sua morte. (...) O Pagador de promessas nasceu, principalmente, dessa consciência que tenho de ser explorado e impotente para fazer uso da liberdade que, em principio, me é concedida. Da luta que travo com a sociedade quando desejo valer o meu desejo de escolha para seguir o meu próprio caminho e não aquele que ela me impõe. Do conflito anterior que me debato permanentemente sabendo que o preço da minha sobrevivência é a prostituição total ou parcial. Zé-do-Burro faz aquilo que eu desejaria fazer – morre para não conceder. Não se prostitui. (GOMES, 1998, p.180)

³⁷ (LOWY; SAYRE, 1995)

Sobre o uso político do teatro, Brecht - em sua perspectiva didática - defende que o público deve ser confrontado com argumentos que o possibilitem posicionar-se em relação à situação das personagens. Isso se dá em *O Pagador de Promessas*: Com o desenrolar dos fatos somos convencidos de que existe uma coerência na argumentação de Zé do Burro. Ainda que a honestidade de suas intenções seja totalmente deturpada pelas três instituições com que o beato teve de se relacionar (a Igreja, a polícia e a mídia), fica claro seu direito em cumprir com a promessa, haja vista que “a casa de Deus, não é propriedade do padre”.

Outro elemento da dramaturgia dialética proposta por Brecht é a opção estética e política de representar “o mundo tal qual ele se transforma”. Em *O Pagador de Promessas* é demonstrada a transformação que se opera no povo que observa a saga do beato. A perseverança de Zé do Burro desperta a consciência das pessoas obrigando-as a tomar uma decisão, a sair do seu estado de letargia e agir contra o abuso autoritário do opressor.

Se inicialmente o padre aparece como o guardião de um saber, de uma ordem discursiva que lhe atribui o poder de definir quem entra e quem não entra na Igreja e de agenciar outras instituições sociais na efetivação deste poder, a persistência do camponês frente ao dogmatismo do sacristão conduz à conscientização popular de seu direito de fé - o povo tem o poder de permitir sua entrada na Igreja e, por alargamento, onde quer que seja.

Segundo Foucault, o poder não é um atributo, uma propriedade focada em um único ponto, mas uma relação de forças operatórias que passa tanto pelos dominantes quanto pelos dominados (FOUCAULT, 2003). A última cena desta história, em que a população - enfrentando a polícia e passando por cima do padre - carrega Zé do Burro e sua cruz para dentro da igreja, é ilustrativa de que o poder também está nas mãos do povo, desde que este queira e tenha consciência disto³⁸.

3.5. Os anos 60

A década de 1960 foi um período peculiar da história. Marcada mundialmente pela revolução cultural, pela mobilização das mulheres em busca da igualdade de oportunidade entre os sexos, pelo questionamento da família nuclear e patriarcal, pelo interesse crescente dos jovens da classe média e dos artistas, pela cultura das classes populares, foi à década em que se fez sentir o fim da “Era de Ouro” do desenvolvimento econômico iniciada na década de 1950 e, principalmente, “a década da agitação estudantil por excellence”. (HOBSBAWM, 1995, p.95)

³⁸ A construção social do herói é um mote comum na produção de Dias Gomes. Exemplo disso são os textos *O Pagador de Promessas* (1959), *O berço do herói* (1965) e *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (1968).

As circunstâncias históricas deste período³⁹ favoreceram o questionamento das estratégias políticas contrárias ao desenvolvimento atual do capitalismo, potencializando a aproximação entre arte e política de esquerda e espalhando, principalmente pelos chamados países de terceiro mundo, a crença na possibilidade de uma revolução social que estabelecesse uma realidade menos desigual. O estudioso Marcelo Ridenti evidencia que neste período:

Foram vitoriosas ou estavam em curso inúmeras revoluções de libertação nacional, algumas marcadas pelo ideário socialista e pelo papel destacado dos trabalhadores do campo, como a revolução cubana de 1959, a independência da Argélia em 1962 e outras, além da guerra antiimperialista em curso no Vietnã, lutas anticoloniais na África, etc. [...] havia exemplos vivos de povos subdesenvolvidos que se rebelaram contra as potências mundiais. [...] Paralelamente colocava-se em cheque o modelo soviético de socialismo, por ser considerado burocrático e acomodado a ordem internacional estabelecida pela Guerra Fria, incapaz de levar as transformações sociais, políticas e econômicas necessárias para chegar ao comunismo, portanto, aquém do necessário para a gestação do *homem novo*. ” (RIDENTI, 2000, p. 33 e 34)

A década de 1960 foi um período bastante tumultuado na vida política pública brasileira. No início da década acreditava-se no desenvolvimento de uma revolução social e política no Brasil, que vinha se desenrolando desde o período democrático do Governo Vargas -1951-, com a manutenção da democracia eleitoral até o governo de João Goulart - 1964- e sua política que acompanhou uma crescente mobilização da população pelas chamadas “reformas de base” (agrária, educacional, tributária) e outras reformas que possibilitassem uma distribuição menos desigual das riquezas nacionais bem como estender a toda população os direitos de cidadania.

Porém, em meados da década, houve uma guinada política. O golpe deflagrado em primeiro de abril de 1964 depôs o presidente João Goulart, interrompendo o período democrático eleitoral e abriu um novo capítulo da História política brasileira com a Ditadura Civil-Militar, que se perpetuou no país até 1985.

Segundo citação de Jacob Gorender reproduzida por Marcelo Ridenti:

O período 1960-1964 marca o ponto mais alto das lutas dos trabalhadores brasileiros deste século, até agora. O auge da luta de classes, em que se pôs em xeque a estabilidade institucional da ordem burguesa sob os aspectos do direito de propriedade e da força coercitiva do estado. Nos primeiros meses de 1964, esboçou-se uma situação pré-revolucionária e o golpe direitista se definiu, por isso

³⁹ Guerra fria e aparente falência do modelo soviético de Revolução social como caminho para a construção e consolidação de uma sociedade mas justa e para o fim da exploração e da opressão entre os homens.

mesmo, pelo caráter contra-revolucionário preventivo. (GORENDER, 1987: p.66-67 apud RIDENTI, 2000: p.36)

Esta década foi, também, bastante significativa na carreira de Dias Gomes. Neste período dedicou-se quase que exclusivamente ao teatro, haja vista que após o golpe e a derrubada do governo de João Goulart foi demitido da Rádio Nacional pelo Ato Institucional nº 1⁴⁰. Nesta década escreveu os seus trabalhos teatrais mais importantes⁴¹, com exceção de *O Pagador de Promessas*, que, escrito em 1959, virou filme premiado com a Palma de Ouro no festival de Cannes em 1962 e é considerada como a obra prima deste escritor.

De 1965 a 1968, Gomes trabalhou no conselho de redação da Revista *Civilização Brasileira* que, segundo Carlos Guilherme Mota, foi “um dos marcos fundamentais na história da cultura e do pensamento político progressista no Brasil” (MOTA, 1977, p.205).

Por serem representativas do posicionamento de Dias Gomes frente ao Regime Civil-Militar, cabe aqui uma referência a pelo menos duas produções deste dramaturgo, escritas na segunda metade da década de 1960, mesmo período em que foi escrito *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*:

3.6. *O Berço do Herói*

O Berço do Herói é uma comédia que satiriza o interesse dos grupos dominantes em construir heróis populares e fazer uso destas memórias para legitimar sua posição de dominação. A peça conta a história de Cabo Jorge, de quem dizia-se ter sido morto em combate contra os alemães quando lutava na Força Expedicionária Brasileira na Segunda Guerra Mundial. Ele teria sido o primeiro soldado brasileiro a morrer em defesa da honra e da democracia e que, agindo inspirado divinamente pelo Senhor do Bonfim, sacrificou sua vida pela dos colegas de Batalhão. O ato heroico era prova de sua santidade e o tornou santo e padroeiro de uma cidadezinha do interior baiano que até então era uma cidade desconhecida e pobre, mas que passou a atrair uma grande quantidade de romeiros, fazendo com que toda a economia local girasse em torno de sua memória - da quermesse na igreja à numerosa clientela do prostíbulo. Cabo Jorge foi rememorado com um monumento em praça pública e,

⁴⁰ Decretado em 9 de abril de 1964, o primeiro Ato Institucional decretado pelo Regime Militar estabeleceu modificações profundas no Poder Legislativo brasileiro. Dentre os poderes atribuídos ao governo militar estava o de cassar mandatos legislativos, suspender os direitos políticos ou afastar do serviço público todo aquele que pudesse ameaçar a ordem social que eles denominaram de segurança nacional. O texto completo do AI1 encontra-se disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-01-64.htm>

⁴¹ *A Invasão* (1960); *A Revolução dos Beatos* (1961); *Odorico, o Bem-Amado* (1962); *O Berço do Herói* (1963); *O Santo Inquirido* (1964); *O Túnel* (1968).

dentre as homenagens que recebeu, tornou-se o nome de um batalhão do exército, tema de livros e filme.

Aproximadamente dez anos após sua suposta morte, Cabo Jorge, desconhecendo a sacralização de sua memória, resolve retornar à cidade natal. Neste movimento é descoberto pelas lideranças locais (Major Chico Manga, Vigário, Prefeito e Antonieta, mulher que, declarando ser a viúva do Cabo Jorge, era mantida por uma pensão pública e pelo prestígio em ter sido a mulher do santo, quando na verdade era a amante do Major Chico Manga). O direito de Jorge em retornar à sua cidade e esclarecer o mal entendido, de que na verdade não era um herói de guerra e sim um desertor, choca-se com os interesses destas lideranças, afinal a cidade vive de uma lenda e a verdade desmoronaria a ordem social estabelecida. Jorge constata que está em perigo, pois é um homem mais útil àquela sociedade morto do que vivo.

A seguinte cena de coro revela um pouco da abordagem que Dias Gomes faz do caso:

Coro: Não são os heróis que fazem a História, é a História quem faz os heróis, porém no caso de nosso Cabo Jorge, foi a História ou fomos nós? Este ponto ficará esclarecido no decorrer de nossa história; o que importa no momento esclarecer é que sem ele, sem sua glória, este lugar não teria conhecido as maravilhas e as conquistas da civilização cristã ocidental” (GOMES, 1999, p. 25)

Em 1965 o texto original da peça foi submetido à censura e liberado antes de ser montado pelo diretor de teatro Antônio Abujamra com estreia prevista para acontecer no Teatro Santa Isabel. Porém, horas antes da estreia os produtores do espetáculo foram informados de que esta tinha sido proibida. Não houve tempo de publicizar a nova decisão da censura e no horário previsto várias pessoas se aglomeraram na porta do teatro para assistir ao espetáculo.

A justificativa dos censores foi de que na montagem alterou-se o texto original e mesmo após a argumentação do escritor e do diretor de que tais alterações que realizaram eram procedimentos comuns no processo de construção de um espetáculo quando este passa do texto para o palco, a proibição não foi retirada. O que mais despertou a revolta dos artistas foi que uma comissão de censores tinha comparecido ao ensaio geral um dia antes da estreia mas não se pronunciou contrária às mudanças e tampouco solicitou qualquer alteração.

A peça estava pronta, dinheiro e tempo de trabalho tinham sido investidos. Era necessário que fosse encenada tanto para arrecadar o dinheiro investido e pagar os artistas envolvidos quanto para concluir o ciclo de construção teatral - concepção, montagem, ensaio e partilha com o público.

Na tentativa de resolver o caso, organizou-se uma assembleia de artistas de teatro que decidiram por insistir pela liberação da peça. Um advogado, Dr. Sobral Pinto, abraçou a causa. Outros elencos leram em cena aberta uma nota dedicando seus espetáculos ao elenco de *O Berço do Herói*. Diante desta mobilização, as autoridades responsáveis passaram a dizer que o espetáculo seria liberado e que era só uma questão de tempo até que um novo parecer fosse decretado, o que não ocorreu. Na tentativa de resolver o impasse, os atores do espetáculo, montados com figurino e maquilagem, foram ao encontro do governador do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, e o encontraram à porta de sua casa. Diante da comitiva, o Governador declarou que estava ciente de que aquele grupo se encontrava ali por conta de *O Berço do Herói*, mas que nada adiantaria, pois ele tinha pessoalmente lido a peça e ordenado sua proibição. O argumento era de que o texto era “pornográfico e subversivo”, e que havia outras peças como esta que também deveriam ser proibidas. “[...] a de Nelson Rodrigues por exemplo. Mas esse é só pornográfico. Dias Gomes é pior, é também subversivo” (GOMES, 1965).

Em 1975 Dias Gomes fez uma adaptação desta peça para a televisão, tendo por novo título *Roque Santeiro*. Alterou alguns personagens, e para driblar a censura substituiu o ofício do protagonista, que ao invés de soldado foi representado como alguém que fazia santos, mas mantendo o sentido original da peça. As alterações não foram suficientes para que a novela fosse ao ar, sendo também proibida às vésperas da estreia, quando já contava com trinta capítulos gravados. No dia e horário em que estava prevista a estreia da nova telenovela da Rede Globo de Televisão, ao invés do primeiro capítulo, o que os telespectadores brasileiros puderam ver foi uma nota lida por Cid Moreira informando a proibição arbitrária da censura. A telenovela só pôde ir ao ar em 1985, quando o Brasil já estava no processo de abertura política e no fim da Ditadura Civil-Militar⁴².

3.7. *O santo inquérito*

Trata-se de um texto no qual Dias Gomes novamente se utiliza da arte para fazer uma crítica à Ditadura Civil-Militar, em específico à prática intransigente dos Inquéritos Policiais-Militares (IPM), que acusaram, investigaram e condenaram inúmeras pessoas durante o Regime, adotando a tortura e a perseguição como método investigativo.

⁴²Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/roque-santeiro/censura.htm>> acesso em 04 de Jan 2015.

Em 1965 o Regime Militar decretou o AI 2⁴³, submetendo o Poder Judiciário ao Poder Executivo e atribuindo às Forças Armadas a competência exclusiva de investigar e julgar os acusados de cometer crimes contra o que nomearam de Segurança Nacional. Este ato institucional conferiu legalidade e institucionalizou a repressão e a perseguição contra os opositores do Regime Militar, fazendo do Judiciário parte do sistema repressivo do Estado Militarizado no Brasil. Assim, a Ditadura Civil-Militar construiu um aparato legal para desarticular a oposição ao Regime afirmando estar empenhada em fazer uma “limpeza” na sociedade brasileira, eliminando os supostos focos de comunismo, corrupção e imoralidade em favor dos valores cristãos e democráticos e pela defesa e continuidade de uma suposta Revolução iniciada em 1964, que tinha por inspiração os interesses e a vontade da Nação Brasileira.

Os IPMs durante a ditadura eram abusivos e cruéis, utilizavam da tortura para conseguir confissões e não foram poucos os casos em que sujeitos comuns com nenhuma ou pouca ligação com os grupos opositores ao Regime foram presos, torturados e mortos sob a alegação de que tinham cometido crimes contra a segurança nacional, quando de fato não passavam de cidadãos que pensavam diferente da normatização que o Regime Civil-Militar desejou impor (ARNS, 2011).

Escrito em 1966, *O Santo Inquérito* é uma história ambientada na Paraíba do século XVIII e que tem por protagonista Branca Dias, personagem que Dias Gomes constrói tendo por inspiração lendas e narrativas históricas que recontam a sua trajetória, personagem histórica de origem judaica que viveu em Pernambuco e foi julgada pelo tribunal do Santo Ofício (CHAVES; PEREIRA). Em sua reconstituição, Dias Gomes não se preocupa em retratá-la com exatidão histórica, mas em usar sua experiência para ilustrar os equívocos e a crueldade das estratégias autoritárias e violentas de investigação e julgamento que, longe de quererem apurar a verdade sobre os fatos, têm por objetivo a manutenção de um *status quo* através da eliminação dos pensamentos contrários e da manutenção do temor à repressão.

Em *O Santo Inquérito*, a jovem Branca Dias salva a vida do padre Bernardo quando este se afogava e com isso desperta a paixão do sacristão, que, acreditando estar sendo tentado pelo diabo através da presença desta moça, e supostamente na tentativa de protegê-la e livrá-la de influências pecaminosas, a denuncia ao Tribunal do Santo Ofício. A partir daí a jovem passa por uma série de interrogatórios. Seu pai é preso e seu noivo, além de preso, é torturado

⁴³O texto integral do Ato Institucional de número 02 está disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil/03/AIT/ait-02-65.html> acesso em 21 de Jan de 2015.

até a morte por não concordar em denunciar a noiva, haja vista que acredita em sua inocência. A jovem fica vários dias presa sem saber quais as acusações que pesam sobre ela, e não concorda em abjurar dos crimes de heresia e prática de atos contra a moralidade, pois sabe que jamais cometeu tais faltas contra a fé e a religião e se identifica como uma boa cristã.

A inocência das ações e das palavras de Branca Dias é deturpada pelo discurso de seus acusadores que, de forma artilosa e sistemática, atribuem novo sentido às intenções originais dos argumentos da personagem. O que quer que ela diga e faça é compreendido pelo visitador do Santo Ofício como prova de sua culpa: “Branca Dias: “[...] Eu não entendo... Eles não dizem... Só acusam, acusam! E fazem perguntas, tantas perguntas!” (GOMES, 1989, p.291).

A relação que Dias Gomes estabelece entre os abusos e arbitrariedades no julgamento de Branca Dias pelo Tribunal do Santo Ofício, que teriam ocorrido no século XVIII, e os abusos e arbitrariedades dos IPMs que ocorreram durante o Regime Civil-Militar é clara. As práticas investigativas, tanto do Tribunal do Santo Ofício quanto dos IPMs durante o Regime Civil-Militar, estavam institucionalmente e legalmente cobertas, enquanto estratégias de proteção da ordem instituída, contra doutrinas revolucionárias e práticas subversivas. Porém, ambas as práticas foram absurdas e abusivas, como ilustra Dias Gomes através da fala das personagens: “Padre Bernardo: [...] aqueles que trazem em si a verdade tem o dever sagrado de estendê-la a todos, eliminando os que querem subvertê-la, pois os que têm o direito de mandar têm também o direito de punir” (GOMES, 1989, p.289-290); “Visitador: [...] A finalidade da tortura é apenas obter a verdade” (GOMES, 1989, p.381).

Ao rememorar a saga de Branca Dias, que assim como muitos dos presos pelos IPMs, foi julgada e condenada sem saber o motivo, Gomes rememora a ação dos inquisidores que, imbuídos de uma legalidade clerical, faziam cometer atos de crueldade contra aqueles que julgavam estarem desviados das leis de Deus, numa alusão clara à Ditadura Civil-Militar - ainda mais quando correlacionamos o texto com o ano em que foi escrito. Dias Gomes se empenha em demonstrar como aqueles que são imbuídos do poder de investigar e julgar são capazes de forjar provas e ressignificar os acontecimentos. Um poder que arvora ser justo mas que atua como um deturpador de valores.

Em 1968, ano mundialmente conhecido pelas manifestações estudantis do maio francês e marcado no Brasil pelo acirramento da repressão da Ditadura Civil-Militar com a promulgação do Ato institucional nº5, Alfredo de Freitas Dias Gomes escreveu, a pedido do diretor José Celso Martinez, *O Túnel*, uma peça alegórica que expressa a opinião do escritor a respeito do Brasil de 1968, comparando o país a um imenso túnel congestionado durante anos,

onde os homens e os automóveis, sem saber exatamente porque e como, permanecem imobilizados e à mercê das decisões de um invisível “diretor de trânsito” (GOMES, 1991). Neste mesmo ano escreveu *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, texto, cujo caráter e uso que efetua do passado, interessa a esta dissertação.

Em 1969 a censura já havia proibido quase todas as suas peças de serem encenadas, e Gomes aceitou o convite da Rede Globo de Televisão, no ar desde 1965, para trabalhar escrevendo as novelas da emissora, onde se consolidou como famoso dramaturgo com novelas de sucesso, a exemplo de *O Bem-Amado* (1973) – primeira novela em cores da televisão brasileira -, *Saramandaia* (1975), *Roque Santeiro* (1985) dentre outras produções de novelas e minisséries.

Na década de 60 a pressão [...] veio de forma oficial, pela censura imposta pelo regime militar e até pelo governador da Guanabara Carlos Lacerda. Janete, não raro, assumiu as despesas da família quando as peças do autor foram oficialmente censuradas [...]. Sem emprego e com duas peças interdadas pela censura, Dias aceitou o convite de Boni para escrever novelas. (SILVA JUNIOR, 2001, p.81)

Na Rede Globo de televisão foi contratado para substituir a dramaturga cubana Gloria Magadam, que vinha comandando o núcleo de dramaturgia da Globo com novelas ambientadas em paisagens exóticas e estrangeiras. Juntamente com sua esposa, Janete Clair⁴⁴, e com Daniel Filho, foi o responsável por mudanças estéticas e conceituais nas novelas da emissora, optando por cenários nacionais, mais próximos do universo do telespectador brasileiro. Sua primeira novela, *Verão Vermelho*, rompe “com o cordão umbilical que havia com o folhetim impresso, procurando introduzir temáticas mais sociais, mais brasileiras.” (SILVA JUNIOR, 2001, p.80)

A novela era ambientada no tempo dos coronéis, no interior da Bahia, e já tratava da terra e dos tipos populares regionais – repentistas, capoeiristas, a festa do senhor do Bonfim etc.[...] já era uma temática totalmente nossa, um linguajar nosso, com raízes nossas. (SILVA JUNIOR, 2001, p.80)

Ao aceitar o convite para trabalhar “para o inimigo”, afinal a Organizações Globo era apoiadora do Governo, Gomes justificou sua atitude:

Não me seria permitido prosseguir com as 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 [...]. Minha geração de

⁴⁴ Roteirista de irmãos coragem (1970), Pecado Capital (1976), dentre outras.

dramaturgos – a dos anos 60 – ergueu a bandeira do teatro popular [...]. Um sonho impossível, o teatro se elitizava cada vez mais, falávamos para uma platéia a cada dia mais aburguesada [...]. Agora ofereciam-me uma platéia verdadeiramente popular. (GOMES, 1998, p.256)

De fato, a partir de 1968, toda crítica ao Regime era tomada como ação subversiva e comunista, logo, passível de investigação e punição. Havia uma vigilância e uma repressão aguda em especial às produções teatrais. Neste contexto político, em que estava absolutamente inviável para Gomes viver de seu teatro, o convite para trabalhar na Rede Globo de Comunicações, onde teria a oportunidade de partilhar seu trabalho com grande parte da população brasileira, pareceu-lhe a melhor e mais racional das opções.

Obviamente havia outras, menos glamourosas e mais perigosas. Após o Golpe de 1964 alguns militantes de esquerda radicalizaram seus posicionamentos se engajando na luta armada. Houve aqueles que abandonaram temporariamente seu fazer artístico enquanto fonte de renda, empregando-se em atividades mais modestas, e atuando politicamente em esfera restrita, à espera de tempos melhores. Houve casos de autoexílio por parte de intelectuais que sem querer abandonar suas pesquisas e o caráter combativo e questionador de suas produções, preferiram se retirar do país antes de serem capturados e forçados violentamente a isso. Houve também aqueles que insistiram com suas práticas, sendo presos, torturados e/ou mortos.

Dias Gomes, bem ou mal, pragmático que era, escolheu subir ao palco de maior visibilidade no período, a rede de televisão brasileira em franca ascensão. Não podemos negar que em sua atuação na Rede Globo foi ainda vítima de perseguição política, mas por outro lado foi também defendido e protegido pelos proprietários e pelos administradores da emissora.

Na década de 1970 Dias Gomes desligou-se do Partido Comunista Brasileiro, segundo ele “com a tranquilidade dos casamentos que terminam simplesmente porque os cônjuges se dão conta de que não existem mais motivos para viver juntos” (GOMES, 1998, p.268). Foram muitos os que se desligaram do Partido após o Golpe de 1964. A esquerda que unia forças mantendo-se ligada ao PCB, divergiu quanto às estratégias para lidar com a nova situação política, e a hegemonia que o partido exercia esfacelou-se, havendo várias cisões e dissidências que originaram novos partidos políticos e organizações revolucionárias, umas armadas e outras não⁴⁵.

Viúvo de Janete Clair, com quem teve quatro filhos e viveu trinta e três anos, casou-se novamente em 1984 com a atriz Bernadeth Lyzio, com quem teve uma filha.

⁴⁵ Para saber mais, indico ler RIDENTI 2015.

3.8. *Apenas um subversivo*

Em 1998, Gomes publicou pela Bertrand Brasil sua autobiografia. O título desta narrativa é uma referência às palavras que Carlos Lacerda usou quando proibiu a encenação de *O Berço do Herói* (1965) no Rio de Janeiro. Para desqualificar a produção de Dias Gomes, Lacerda teria dito que este escritor era “pornográfico e subversivo”⁴⁶. Gomes, refutando a pornografia como uma característica sua, mas querendo ser lembrado como um homem cuja produção questionou e incomodou a ordem estabelecida, intitulou sua autobiografia de *Apenas um subversivo*.

Na escrita desta narrativa Dias Gomes fez um balanço da própria trajetória e relatou diversos acontecimentos que considerou representativos em sua formação, organizando-os temporalmente como um conjunto coerente e orientado, como se o homem que ele se tornou em sua maturidade já o acompanhasse desde a infância, e todas as suas ações já o dirigissem a este fim, como etapas necessárias do desenvolvimento de um projeto de vida. (GOMES, 1998; BOURDIEU, 1998)

Ao mesmo passo em que conta a sua própria história, Gomes vai deixando claro que quer ser lembrado como um “homem de teatro”, e que - segundo ele - só se afastou deste por questões de ordem econômica e política, mas não por sua própria vontade. Declara que o teatro é uma prática política e educativa com força para mobilizar os homens, provocando o desejo pela busca da compreensão dos mecanismos que regem as relações sociais. Para Gomes, o teatro seria um laboratório de descondicionamento de nossa percepção da realidade.

Em sua autobiografia, Gomes - um típico artista moderno - se apresenta como um artista político, atuante no enfrentamento das desigualdades e das opressões, contrário à regulação rígida do comportamento e da moral - sejam as regras da escola primária, sejam as diretrizes do Partido Comunista - ; um trabalhador das artes que se apropriou das possibilidades de trabalho que teve para desenvolver uma dramaturgia brasileira que versasse sobre a identidade nacional e sobre a realidade do país, e principalmente, um partidário da compreensão da potência das artes em *abrir a mente* das pessoas, com atenção especial ao teatro, que pelo meio de representação que utiliza – representação de ações humanas através de ações humanas – orienta os homens a olharem pra si, pensar a si mesmos, e a si na relação com o outro, com o que lhe é exterior e do qual participa. (GOMES, 1998)

O sociólogo Pierre Bourdieu (1998) observa que, quando se escreve uma biografia ou mesmo uma autobiografia é comum recontarmos acontecimentos da vida de um indivíduo

⁴⁶ GOMES, *Apenas um subversivo*, 1998.

atribuído às ações deste sujeito uma constância, uma coerência e um encadeamento. Quando na verdade são muitos os caminhos e as possibilidades que se cruzam, haja vista que o real é descontínuo e formado por elementos únicos com os quais o sujeito pragmático tem de se relacionar.

Os estudos biográficos têm por referência o posicionamento presente do sujeito para daí recuperar acontecimentos do seu passado, selecionando alguns eventos considerados relevantes para sua formação, atribuindo às ações do agente um objetivo único e uma práxis consciente. Consciência esta que na verdade o sujeito só terá depois de realizada a ação e vivenciadas as suas consequências.

Getúlio Vargas é uma personagem muito mencionada na autobiografia de Dias Gomes. Sua presença acompanha o relato autobiográfico da infância do escritor até a década de 1960, reaparecendo na década de 1980 em ocasião da remontagem do espetáculo *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, a convite da Funarj - Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro, o que nos faz notar uma presença viva e a proximidade imaginativa das reverberações das ações do presidente Vargas nas memórias de Dias Gomes.

Na autobiografia os posicionamentos de Dias Gomes estão sempre em conflito com a presença de Vargas. Para dar um exemplo: Gomes conta que no ano de 1939, atuando no movimento estudantil, foi com uma comissão de estudantes falar pessoalmente com o presidente Getúlio Vargas e solicitar que este retrocedesse na decisão implementada pelo projeto de reforma educacional organizado pelo ministro da Educação e da Saúde Gustavo Capanema⁴⁷, e que teria extinguido o colégio Universitário transferindo seus alunos para o Colégio Pedro II:

Fomos encontrá-lo, baixotinho, barrigudinho, mãos cruzadas nas costas, caminhando tranquilamente, escoltado por um capitão do Exército que, ante nossa aproximação algo atabalhoada, levou a mão ao revolver. Getúlio impediu que sacasse a arma e acenou para nós, sorrindo. Aproximando-nos, gaguejei algumas palavras, misturei tratamentos, “excelência”, “senhor”, “você”, dominado pelo nervosismo, e entreguei um abaixo-assinado. Sempre sorrindo - o sorriso é uma arma devastadora quando a serviço dos ditadores - ele me estendeu a mão e também a todos os colegas e disse que fôssemos tranqüilos, tomaria providências imediatas. Não tomou nenhuma. (GOMES,1998, p.52)

Noutro trecho ele resume assim a prática política de Vargas:

⁴⁷ Na busca de referências que esclarecessem sobre a mencionada extinção do Colégio universitário e sua incorporação ao Colégio D. Pedro II, foi encontrado um decreto lei assinado pelo então presidente Getúlio Vargas. Para ver o documento acessar: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4131-26-fevereiro-1942-414130-publicacaooriginal-1-pe.html>> Acesso em: 28 agosto 2014

Os ventos totalitários já sopravam no Brasil desde 1937, quando Getúlio, num golpe bem articulado, dissolveu o Congresso, fundou o Estado Novo e tornou-se ditador. Sua simpatia pela aliança que se formou entre Roma e Berlim, entre Hitler e Mussolini, a qual viria juntar-se mais tarde o Imperador Hiroito, do Japão, era indisfarçável. Copiando os métodos da Goebels, o DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, controlava a imprensa e o rádio, censurava o teatro e o cinema, lançando por todo o país uma maciça campanha de cartazes anti-comunistas e forjava uma imagem simpática do ditador que o povo, pouco esclarecido, engolia com facilidade, alheio às atrocidades praticadas pela polícia de Felinto Muller. (GOMES, 1998, p.51)

Fica evidente a divergência entre o caráter da rememoração de Vargas neste texto autobiográfico e o caráter da rememoração de Vargas que Gomes efetuou em *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*. Diferentemente do governante justo, do estadista preocupado com os interesses do Brasil e dos brasileiros, lembrado no texto de 1968, a autobiografia rememora Vargas como um político dissimulado que faz uso do carisma como estratégia para iludir os inocentes, capaz de desarticular uma insurreição com falsas promessas e que usava métodos de controle semelhantes aos utilizados por Hitler e Mussolini tanto no cuidado com a propagação de uma autoimagem carismática, nas estratégias de controle dos discursos, como no uso da violência e da crueldade como meios de vigilância e repressão. É notável que nesta narrativa Dias Gomes não quis correlacionar a sua trajetória a um posicionamento favorável a Vargas.

A autobiografia é o produto de um exercício de autorreflexão. Neste processo autorreflexivo o escritor debruça-se sobre si mesmo como objeto de investigação e arguição. Narra a própria história, atribuindo sentido, coerência e continuidade a ações pragmáticas efetuadas no decorrer de uma vida. A autobiografia configura-se como um retrato do modo como Dias Gomes gostaria de ser lembrado, nos permitindo acessar fragmentos de sua autoimagem (*self-image*), do modo como ele via a si mesmo, como ele enxergava o mundo e como queria ser visto.

A autobiografia é, pois, uma representação consciente que este sujeito faz de si mesmo, ainda que não seja a reprodução exata de suas ações é a expressão de suas relações e de suas atividades reais, fruto de sua existência material, sendo este o principal motivo para tratar este texto escrito como uma fonte valiosa de informações, cujo uso é bastante recorrente nesta dissertação que investiga os elementos que influenciaram na rememoração que Dias Gomes opera sobre Getúlio Vargas.

Gomes trabalhou na emissora Globo até sua morte, em 1999, quando sofreu um acidente de carro em São Paulo. Foi velado com honras na Academia Brasileira de Letras,

onde tinha sido ocupante da Cadeira 21 na sucessão de Adonias Filho. Deixou uma produção extensa⁴⁸ em sua atuação no teatro, no rádio, no cinema e na TV brasileira. Sua formação artística se deu de modo pragmático através de suas experiências de trabalho. Para o rádio, adaptou e traduziu centenas de obras da literatura universal, o que lhe forneceu um grande capital intelectual. Após terminar o colegial tentou cursar direito e engenharia, mas não concluiu nenhum dos dois cursos. Engajou-se no PCB, o que certamente facilitou seu acesso a literaturas marxistas, atuou na Revista Civilização Brasileira ao lado de intelectuais renomados de diversas áreas do conhecimento⁴⁹.

O fato de ter trabalhado no rádio, no teatro e na televisão foi uma experiência que atribuiu a este sujeito uma visão privilegiada do alcance social e dos usos da dramaturgia. Embora nunca tenha sido preso, foi um dos artistas mais censurados deste país⁵⁰, sofrendo as sanções de duas ditaduras: a Ditadura Vargas e a Ditadura Civil-Militar.⁵¹

⁴⁸ Anexo 1

⁴⁹ “Em torno da editora Civilização Brasileira, e depois da Revista Civilização Brasileira, continuaram a reunir-se muitos “nacionalistas” da fase precedente [ISEB]. Ênio Silveira, Moacyr Felix e Manoel Cavalcante Proença – substituído após sua morte por Dias Gomes – foram os principais mobilizadores da revista fundada em 1965.” (PECAULT, p.206)

⁵⁰ “Dias Gomes foi indiciado em cinco IPMs, entre eles o da Radio Nacional, o do Partido Comunista e o da Imprensa Comunista. (ROLLEMBERG, 2009, p. 382)

⁵¹ Dias Gomes- 50 anos de criação. Rio de Janeiro. Editor executivo: Anderson Campos. Cooperativa dos profissionais de imprensa do Rio de Janeiro, Maio de 1989 / Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. Ano 1, n°4. Setembro de 1965 / Brasil, Ministério da Educação e Cultura. Secretaria da Cultura. Serviço Nacional de teatro. Depoimentos V. Rio de Janeiro, 1981 / CAMPEDELLI, Samira. Literatura comentada: Dias Gomes – textos selecionados; estudos histórico-literário; biografia e atividades de compreensão e criação. São Paulo: Abril educação, 1982./ GOMES, Dias. *Os espetáculos musicais (Vargas, As primícias, O rei de ramos)*. **Coleção Dias Gomes. Vol.4**– Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 1992 /GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 1998.

4. Arte e sociedade: Dias Gomes e a tradição intelectual brasileira

“A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente.”

Ernst Fischer

Dias Gomes (1922-1999) atuou em diversos segmentos da indústria midiática brasileira entre as décadas de 1940 e 1990 - rádio, literatura, teatro, televisão e cinema. Vivenciou atentamente alterações políticas e institucionais ocorridas na História do Brasil no século XX, sendo perseguido e censurado pela repressão de duas ditaduras⁵². Nas décadas de 1940 e 1950 atuou no rádio, quando este já tinha uma programação voltada para as classes médias e populares, e na década de 1960 passou a integrar os quadros de trabalho da Rede Globo- num momento em que a televisão se consolidava como o mais importante canal de comunicação de massa do país, tendo nas telenovelas e nos programas de auditório seus *campeões de audiência*-, de modo que seu nome e seu trabalho percorreram parte importante da história da indústria cultural brasileira, bem como da história da dramaturgia nacional.

O que fez dele uma agente de mediação, elaboração e reprodução discursiva num período em que ganhou impulso o estabelecimento de uma série de instituições e organizações, apoiadas em meios técnicos de transmissão cultural, orientada para a produção em larga escala e para a difusão generalizada de formas simbólicas, possibilitando uma circulação de alcance nacional de produções culturais, cuja presença se tornou quase que onipresente da vida social do país.

A leitura de seus textos evidencia que Gomes optou por engajar seu trabalho na análise crítica da sociedade brasileira, advogando em favor do homem comum, do trabalhador, do homem do campo, dos sem-teto, dos vencidos, sempre satirizando as estratégias de poder dos grupos dominantes (latifundiários, políticos profissionais, autoridades religiosas e militares, dentre outros).

Além de cuidar dos elementos estéticos cuja intenção é a fruição do bom acabamento dos signos, sua produção revela que o escritor tinha também por intenção agir diretamente no real, produzindo ou, ao menos, contribuindo para a produção de uma conscientização política da população através da arte.

Cabe aqui dizer que Dias Gomes foi um intelectual, um sujeito atento às relações sociais de sua atualidade, que organizou e partilhou representações sobre elas, contribuindo

⁵² Ditadura do Estado Novo e Ditadura Civil-Militar.

para a reflexão social e em alguma medida para a construção contínua da realidade. Segundo Gramsci, “não existem não-intelectuais, [...] não existe atividade humana da qual se possa excluir toda intervenção intelectual”, porém “nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectual” (GRAMSCI, 1982, p.7). Neste sentido, intelectual seria aquele que se identifica e é identificado socialmente como tal.

Para justificar uma análise de Dias Gomes à luz desta categoria (intelectual), basta que pensemos um pouco na potência que tem um produto artístico – no caso uma telenovela – , transmitida por uma rede de televisão e partilhada (fruída) por toda extensão do território nacional; o grau de aceitação e de identificação que a população desenvolveu com a representação da vida cotidiana operada por estas elaborações discursivas, bem como o impacto destas produções na vida das pessoas comuns, como a sugestão diária de modos de agir, vestir, comer, e se relacionar; contribuindo inclusive para a manutenção da ideia de unidade brasileira, na medida em que possibilita que a população de todo território nacional partilhe cotidianamente uma mesma produção discursiva.

Na trajetória de Dias Gomes, sua adesão a grupos produtores e divulgadores de ideias políticas, bem como as diversas interdições que sofreram seus textos artísticos revelam que ele tinha consciência e desejava atuar no estudo e na representação da realidade nacional. Sua atuação era socialmente reconhecida no forjamento de representações críticas à realidade brasileira. Embora não tenha sido um político profissional, a prática política se faz presente em toda sua produção.

O posicionamento e a função que Gomes desempenhou trabalhando como escritor nos permite identificá-lo enquanto um *intelectual orgânico*⁵³, haja vista que sua atividade profissional foi exercida num espaço socialmente construído, atendendo às necessidades de um modo de produção específico e, portanto, a uma necessidade orgânica da sociedade em que vivia. Ainda que inserido na lógica de produção burguesa, Gomes buscou exercer o papel de mobilizador e crítico da realidade social e contribuir para a transformação da sociedade e, mesmo quando atuava como um trabalhador especialista - como no caso das rádios, em que trabalhava diariamente, ou na televisão, onde se empenhou na escrita de uma novela por ano - ainda assim nos convidava, com seus dramas, a desconfiar da trama política institucional.

Conforme arguimos no capítulo 2: O trabalho intelectual sempre é politicamente posicionado - estejamos cientes disso ou não - haja vista que não vivemos numa sociedade homogênea, mas em contextos socialmente estruturados que envolvem relações de poder,

⁵³ (Gramsci, 1982).

disputas e situações de desigualdade. Toda produção intelectual é fabricada a partir de motivações reais vividas no tempo presente. Toda produção intelectual é portanto, ideológica⁵⁴, pois construída a partir do lugar e da função que ocupamos na sociedade, trazendo em si as marcas de nossos posicionamentos na estrutura social. Nossa consciência é um exercício prático, objetivado num tempo e lugar; é a busca e a construção de um sentido que ordene a multiplicidade de relações que compõe a sociedade e assim oriente nossas práticas.

Corroborando com a concepção materialista histórica de que as ideias são produzidas no seio das relações sociais, chamo de ideológico o sentido que Dias Gomes atribui às ações políticas de Getúlio Vargas. Se a representação de Vargas produzida por este dramaturgo tem um caráter e não outro é porque responde a exigências históricas específicas, motivações reais vivenciadas pelo seu autor. Sabendo que foi um posicionamento ideológico, nos interessa

⁵⁴ Segundo Thompson (1995) a categoria “ideologia” se refere às maneiras como o sentido serve, em circunstâncias particulares, para estabelecer e sustentar relações de poder que são sistematicamente assimétricas (relações de dominação). Segundo ele, ideologia não é um cimento social, visto que a estabilidade das sociedades não está baseada em um consenso no que se refere a valores e normas particulares. A estabilidade pode se assentar justamente na diversidade, na proliferação de divisões entre indivíduos e grupos. De acordo com essa concepção, “a ideologia pode ser vista como ‘sistemas de pensamento’, ‘sistema de crenças’, ou ‘sistema simbólico’, que se refere à ação social ou à prática política” (1995, p.14).

Karl Marx é o teórico mais importante da história desta categoria e os teóricos contemporâneos que a utilizam dialogam diretamente com sua obra. Thompson identifica três concepções de ideologia nos escritos de Marx:

- 1- Concepção polêmica: “ideologia é uma doutrina teórica e uma atividade que olha erroneamente as ideias como autônomas e eficazes e que não conseguem compreender as condições reais e as características da vida sócio-histórica” (THOMPSON, 1995, p.51). Esta concepção é encontrada na crítica que Marx faz aos jovens hegelianos em “A ideologia alemã”.
- 2- Concepção epifenomênica: ideologia é “um sistema de ideias que expressa os interesses da classe dominante, mas que representa relações de classe de uma forma ilusória. (THOMPSON, 1995, p.51). Esta concepção é encontrada mais claramente no prefácio de “Uma contribuição à crítica da economia política”.
- 3- Concepção latente: “ideologia é um sistema de representações que serve para sustentar relações existentes de dominação de classe através da orientação das pessoas para o passado em vez de para o futuro, ou para imagens e ideias que escondem as relações de classe e desviam da busca coletiva de mudança social. (THOMPSON, 1995, p. 58). Thompson chama esta concepção de latente pois Marx não usa o conceito de ideologia nos contextos onde essa concepção aparece, ao invés disso ele fala de “ilusões”, “ideias fixas”, “espíritos” ou “fantasmas”, “que andam no meio do povo e despertam suas superstições e preconceitos”. De um modo ou de outro, ideologia aparece nos escritos de Marx com uma conotação negativa.

A partir das formulações de Marx, “ideologia” ganhou outros desdobramentos nos trabalhos de intelectuais mais recentes. Nesta pesquisa, que analisa uma produção narrativa de um escritor profissional, cujo trabalho teve repercussão nacional e internacional e que figura entre os mais reconhecidos nomes da dramaturgia brasileira, a categoria ideologia é utilizada na perspectiva apontada por Istvan Mészáros, para quem *toda formulação conceitual racional sobre a realidade sócio histórica é ideológica*. Nesta perspectiva “[...] a ideologia não é ilusão nem superstição religiosa de indivíduos mal-orientados, mas uma forma específica de consciência social, materialmente ancorada e sustentada.” (MESZÁROS, 2004, p.65)

Na perspectiva meszariana, ideologia não é sinônimo de ilusão, utopia, alienação e não é uma característica específica das ideias favoráveis à ordem e à classe dominante. Ideológica é toda produção simbólica, toda explicação e busca de sentido para o real, do mundo de relações. Pois, não sendo a sociedade um todo homogêneo, os discursos sobre ela são produzidos no interior de suas discrepâncias, contradições, desníveis, conflitos e disputas.

saber a que interesses esse posicionamento serviu e como saber isso nos esclarece sobre a vida política pública brasileira:

4.1. O ISEB

Analisando a produção de Dias Gomes, nota-se um alinhamento ideológico e temático entre seus escritos e as ideias desenvolvidas e difundidas pelo ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros-, criado em 1955 enquanto instituto oficial⁵⁵ e autônomo, mas vinculado ao Ministério da Educação e Cultura.

O ISEB, conforme informa seus estatutos, propunha-se a ser um centro de altos estudos políticos e sociais, empenhado na análise crítica da realidade brasileira, de modo a lançar as bases de um “pensamento brasileiro” não alienado e autônomo e, através desta elaboração teórica, orientar a direção do desenvolvimento nacional. Nele atuaram intelectuais que se dedicaram ao estudo da realidade nacional, propondo um projeto de Brasil que se efetivaria pelo desenvolvimento industrial e capitalista do país, a ser promovido por uma burguesia nacionalista e antiimperialista capaz de integrar a nação neste objetivo⁵⁶ (TOLEDO, 1977).

Os intelectuais do ISEB pautavam a ideia de identidade brasileira com uma abordagem filosófica e sociológica, defendendo a hipótese de que é na cultura popular que se encontram

⁵⁵ Durante o governo de Juscelino Kubitschek, este grupo de intelectuais foi convidado pelo próprio presidente para participar da legitimação do projeto nacional-desenvolvimentista do governo. Decorridos os cinco anos da gestão desenvolvimentista de Kubitschek, ao invés da emancipação nacional a expansão industrial do país reforçou a relação de dependência metropolitana por conta do ônus dos financiamentos externos. Questionando as “realizações nacionalistas” de então, os intelectuais do ISEB empenharam-se na elaboração de um novo nacionalismo, preocupado não apenas em promover o desenvolvimento, mas principalmente a emancipação nacional que, segundo os ideólogos do instituto, significava fundamentalmente a proteção contra o capital privado estrangeiro. A principal contradição evidenciada por estes ideólogos foi a emancipação nacional *versus* o imperialismo. A partir de 1961, com o acirramento das contradições sociais, houve uma crescente politização da vida nacional no país. Nesta conjuntura o ISEB desempenhou uma ativa influência ideológica e alinhou-se a outras organizações – o PCB e a Ação Popular, por exemplo - para lutarem em apoio ao governo de João Goulart e as Reformas de Base: agrária, bancária, universitária, etc. Embora a produção discursiva iseblana não tencionasse a luta de classes nem tampouco propusesse o romper com o capitalismo, sua presença não foi tolerada pelo regime político instaurado a partir de 1964, sua extinção nos primeiros dias de abril foi uma das ações de repressão do regime militar que evidenciou o tratamento que o estado militarizado dispensou às organizações que ameaçassem disputar o tutelamento político-ideológico do Estado (MOTA, 1977; TOLEDO, 1977).

⁵⁶ Em 1955, a reivindicação por parte de setores interessados no incentivo à promoção do desenvolvimento nacional leva o Presidente da República a instituir o ISEB. Caio Navarro de Toledo, analisando a produção teórica deste instituto, informa que “a ideia-matriz que permitiu a criação do ISEB estava sendo gestada desde os primeiros anos do último governo Vargas. Pode-se mesmo afirmar que o ISEB sucedeu o Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política (IBESP)”. Criado em 1953, este instituto de estudos e pesquisas, diretamente vinculado ao Ministério da Educação e Cultura arvorava-se a ser um espaço de estudos e de proposições acerca da realidade brasileira frente às demandas do moderno capitalismo. O IBESP já reunia em sua interior parte dos principais intelectuais que constituíram o ISEB (Álvaro Vieira Pinto, Cândido Mendes, Alberto Guerreiro Ramos, Nelson Werneck Sodré e Roland Corbisier)” (TOLEDO, 1977, p.184).

as raízes da identidade nacional. Seus ideólogos deram demasiada atenção à importância da elaboração de uma consciência nacionalista para o desenvolvimento do país e à diminuição das desigualdades sociais. Defendiam a produção cultural como elemento de transformação social, o que não quer dizer que apoiassem produções culturais realizadas pelo povo, mas para o povo, através do trabalho de ideólogos [que acreditavam] que atuariam segundo os interesses do povo e da nação, e enquanto decifreadores da realidade nacional, trabalhando para construir um Brasil industrializado, soberano e popular (ORTIZ, 1994; RIDENTI, 2010; RIDENTI, 2000; PECAULT, 1990; TOLEDO, 1977).

Embora tenha sido extinto após o golpe de 1964, o instituto deixou sua marca no trabalho de diversos intelectuais que sobreviveram ao Regime⁵⁷. Suas ideias estavam em consonância com o posicionamento do PCB e com o de outros núcleos intelectuais de esquerda contrários à Ditadura Civil-Militar: posicionados numa perspectiva muito mais antiimperialista do que anticapitalista, defendendo uma aliança entre a burguesia e o proletariado, e a democracia burguesa como etapa necessária para desenvolvimento da nação. Este posicionamento esteve no centro da vida cultural brasileira desde 1950 e atravessou toda década de 1960. Nesta perspectiva, o desenvolvimento econômico e a consciência nacionalista realizariam o projeto de desenvolvimento nacional, conquistando a autonomia e a independência do país em prol da coletividade, representando o fim de todas as dependências e alienações⁵⁸.

Renato Ortiz, por exemplo, informa que os textos dos teatrólogos Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri sobre o teatro nacional estão marcados por conceitos difundidos no Brasil por este instituto, tais como “arte engajada”, “cultura alienada” e “teatro nacional”, e que dois documentos importantes do cinema - *Uma Situação Colonial*, de Paulo Emílio Salles Gomes, e *Estética da Fome*, de Glauber Rocha - são exemplos claros de como as ideias desenvolvidas pelo ISEB se mantiveram vivas na produção discursiva das décadas de 1960 e 1970 (ORTIZ, p. 148-149).

Segundo Ridenti (2010), esta seria uma hipótese para compreender porque a produção cinematográfica do período, embora politicamente engajada, pouco retrata a burguesia, a indústria, a cidade e menos ainda o proletariado urbano, privilegiando a problemática rural em

⁵⁷Criado em julho de 1955 (Decreto nº57608) por Café Filho, político que assumiu o governo após o suicídio de Getúlio Vargas, o ISEB foi extinto em abril de 1964 pelo decreto nº53884, assinado por Paschol Ranieri Mazzili.

⁵⁸Caio Navarro de Toledo faz uma análise crítica ao projeto nacional-desenvolvimentista, evidenciando como esta perspectiva não dá conta da totalidade histórica, deixando escapar por exemplo que o desenvolvimento dos países periféricos se concretizava como mais uma etapa da internacionalização do capitalismo avançado. Toledo evidencia que na produção iseiana a crítica ao modo de produção capitalista pulverizava-se numa defesa da desalienação global, alcançada por toda coletividade através do desenvolvimento econômico da nação.

detrimento da problemática urbana. Mesmo quando aborda as questões do campo, a produção do Cinema Novo foca sua atenção na crítica ao latifúndio e na denúncia da miséria, sem abordar as formas de luta e os projetos populares que pudessem questionar o papel da burguesia nacional.

Para o projeto de Brasil fomentado pelo ISEB - um modelo nacionalista de desenvolvimento do capitalismo conhecido como nacional-desenvolvimentismo -, a burguesia industrial de orientação nacionalista seria o principal agente do desenvolvimento do país e conseqüente diminuição das desigualdades sociais, em contraposição à burguesia latifundiária-mercantil e ao espólio do imperialismo. Segundo esta concepção, a burguesia nacional, apoiada pelo proletariado e sob a orientação do Estado, seria o agente histórico protagonista do processo de industrialização, condição *sine qua non* para tirar o país do subdesenvolvimento e torná-lo uma nação soberana e justa.

A proximidade ideológica entre a produção discursiva de Dias Gomes e as ideias defendidas pelo ISEB é uma pista importante para entender porque Gomes escolheu rememorar positivamente Getúlio Vargas.

Getúlio Vargas consolidou-se como uma referência política na história econômica nacional quando se pensa no processo de modernização do país. O Golpe de 1930 - que conduz Vargas pela primeira vez à presidência do Brasil - depôs do poder uma oligarquia agrária, cuja administração da economia nacional emperrou o processo de industrialização, orientando a economia nacional como uma economia agrário-exportadora, cujo principal produto de exportação - o café - centralizava os investimentos do Estado. Já entre 1951-1954, quando governou sob um regime democrático, Vargas buscou aplicar um programa econômico industrial capitalista nacionalista e com forte controle estatal, favorecendo a modernização do país.

Quando Dias Gomes rememora Getúlio Vargas, privilegiando o período democrático em detrimento do período ditatorial e dando ênfase à sua política nacionalista, está em consonância com a face da política varguista privilegiada pelo ISEB, que tem Vargas como uma referência positiva de nacionalismo e de industrialização.

Para compreender a historicidade da rememoração de Vargas que Dias Gomes realiza, é importante nos atentarmos às continuidades que percorreram as alterações políticas nacionais: Os dois partidos políticos criados sob influência direta de Vargas (PTB e PSD) se aliaram na eleição dos três presidentes que governaram o Brasil após a morte do estadista (Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart), de modo que o varguismo - o uso político da rememoração positiva de Getúlio Vargas - foi utilizado para legitimar a ação

política destes governos e conquistar a simpatia da população. Sendo assim, a experiência democrática interrompida pela ditadura Civil-Militar⁵⁹ era varguista - ao menos no plano da memória, das representações e da propaganda.

4.2. O Partido Comunista Brasileiro

Dentre os grupos com os quais Dias Gomes dialogou e aos quais integrou concomitantemente à sua trajetória como dramaturgo, destaca-se a sua filiação ao Partido Comunista Brasileiro entre os anos de 1945-1973, o que lhe fez vivenciar distintos momentos do partido em relação aos seus intelectuais e às suas diretrizes culturais, bem como a posicionamentos distintos do PCB em relação a Vargas⁶⁰. Não deixando de ser significativo o fato de ter permanecido no Partido mesmo depois da divulgação do relatório Krushev em 1956⁶¹, tendo se desfilado apenas na década de 1970 num contexto em que houve muitos rompimentos com o Partido por conta das divergências em relação ao modo como o PCB reagiu ao Golpe de 1964 e às estratégias de oposição ao Regime Militar.

Na década de 1960 a relação entre o PCB e os intelectuais a ele filiados não é simples e não pode ser explicada como a reprodução das diretrizes dadas pela Internacional Comunista, principalmente após a divulgação do relatório Krushev⁶². Na prática, não haviam diretrizes claras do Partido Comunista Brasileiro em relação à política cultural, e apesar de haver um comitê cultural, a influência mais incisiva do Partido, na sociedade, em relação à produção cultural vinha da atuação concreta dos próprios artistas como, por exemplo, o Teatro

⁵⁹ Aqui cabem algumas reflexões conceituais sobre a Democracia e sobre os diversos projetos políticos que reivindicaram para si a alcunha de *regime democrático*. Em sua raiz etimológica grega, este conceito funde governo e povo. E pressupõe que a legitimidade de um governo se assenta na população, nas pessoas que compõem o corpo social, e em última instância significa que o poder está nas mãos do povo. Porém, desde a formulação deste conceito, jamais se efetivou uma experiência histórica em que o poder fosse conscientemente exercido pela população. Surgindo então a ideia de uma *democracia representativa*, em que os cidadãos exerceriam seu poder político e atuariam na administração política da sociedade por meio de um gesto simbólico, o voto, através do qual o eleitor colabora na escolha de um outro sujeito, um representante que exerce por ele este poder.

⁶⁰ Como já foi exposto no capítulo 2, com a comoção popular provocada pelo suicídio de Vargas o PCB, que passara todo o mandato democrático contrário ao estadista, alterou seu posicionamento político e engajou-se no apoio ao nacional populismo que tinha em Vargas sua principal referência.

⁶¹ De acordo com Palamartchuk, "a divulgação do relatório contendo os crimes da chamada Era Stalinista, no XX Congresso das PCUS em 1956, abalou os alicerces da relação dos intelectuais com o Partido Comunista Brasileiro. Com isso muitos artistas, escritores e intelectuais deixaram o PCB." (PALAMARTCHUK, 2003, p.02). O relatório divulgado por Nikita Khrushchov denunciou o uso da violência, de execuções e outros abusos de poder cometidos por Stalin contra seus adversários e colocava em questão o culto à personalidade do estadista.

⁶² Com o declínio do stalinismo fomentado pela divulgação do Relatório Krushev, o PCB reviu sua linha política, abandonando a perspectiva de tomar o poder pela luta armada, optou por defender a via pacífica como caminho para alcançar a revolução. Esta via pacífica se efetivaria através de um governo nacional e democrático apoiado por uma frente única formada pelo proletariado urbano, o campesinato, a pequena burguesia e a burguesia nacional. (MORAIS, p.135)

Opinião, o Teatro de Arena e a Revista Civilização Brasileira, dentre outros exemplos de entidades que não pertenciam ao Partido mas que tinham em seus quadros militantes comunistas.

Dias Gomes chegou a ser dirigente do comitê cultural do PCB no Rio de Janeiro e atuou no CTI – Comando dos Trabalhadores Intelectuais –, organização que propunha formar uma frente única, democrática e nacionalista pela melhoria das estruturas da sociedade brasileira. Em sua autobiografia, ele afirma veementemente que o Partido nunca censurou suas produções e que o comitê cultural do PCB não tinha estrutura para controlar a produção de seus membros (GOMES, 1998).

Segundo Marcelo Ridenti:

A partir de meados dos anos 50, na esteira das denúncias de Krushev no XX Congresso do Partido Comunista da URSS, e também da consolidação da “democracia populista” e do ascenso dos movimentos de massa no Brasil, foram ocorrendo certas mudanças de rumo no PCB, inclusive na área cultural, com o abandono do zdanovismo e a proposição de uma arte nacional e popular, que permitem aproximar os setores culturais do Partido de certos traços românticos – nem sempre perceptíveis nos documentos oficiais do PCB, mas evidentes nas práticas e nas formulações diferenciadas entre si de seus militantes do campo artístico e intelectual.” (RIDENTI, 2000, p.67)

Palamartchuk, ao dissertar sobre a composição e a identidade do Partido Comunista Brasileiro, descreve o PCB como um partido policlassista que abrigou interesses políticos distintos. Tanto a tese desta autora – que investiga a relação entre os escritores, o Estado brasileiro e o comunismo entre as décadas de 1920 e 1950 –, quanto os estudos de Marcelo Ridenti – que analisam o papel político e o posicionamento dos artistas e intelectuais brasileiros nas décadas de 1960 e 1970 –, convergem em dois aspectos importantes: O nacionalismo e a defesa das liberdades democráticas se apresentaram como elemento unificador da produção cultural dos intelectuais comunistas no Brasil.

4.3. A Revista Civilização Brasileira

Outro grupo defensor da produção cultural como elemento de conscientização política e de transformação social com o qual Gomes dialogou e ao qual integrou foi o conselho de redação da Revista Civilização Brasileira (RCB).

A RCB foi criada por Ênio Silveira e posicionou-se criticamente contrária à Ditadura. Os colaboradores da revista eram, em sua maioria, próximos ao PCB, mesmo assim a revista era independente do Partido. Segundo Carlos Guilherme Mota, a Revista Civilização

Brasileira foi um espaço que abrigou textos de artistas e outros intelectuais que pensavam criticamente a arte e a sociedade brasileira. Fruto de uma era populista, modificou paulatinamente sua orientação até seu fechamento, em 1968, sendo marcada por uma postura antiimperialista (defesa dos recursos nacionais, por exemplo) e nacional desenvolvimentista - pela defesa da cultura popular e do papel educativo e político das artes (MOTA,1977).

Segundo Daniel Pecault, “Ênio Silveira, Moacyr Felix e Manoel Cavalcante Proença – substituído, após sua morte, por Dias Gomes – foram os principais mobilizadores da revista fundada em 1965” (PECAULT, 2010, p. 206). Dentre os intelectuais que estiveram à frente da revista é possível citar também Antônio Houaiss, Alex Viany, Álvaro Sodrê, Edson Carneiro, Ferreira Gullar, Paulo Francis, Cavalcanti Proença, Nelson Werneck Sodrê, Paulo Francis, Marialice Foracchi, O. Ianni, Glauber Rocha dentre outros, todos associados a campanhas nacionalistas (MOTA, 1977; PECAULT, 2010; ORTIZ, 1994; RIDENTI, 2000).

Em 1968, por ocasião do AI-5, a RCB foi extinta. Antes disto, neste mesmo ano, “foi publicado um número especial apenas sobre teatro, em julho de 1968 (os dois outros números extras dedicaram-se aos 50 anos da Revolução Russa, em 1967, e a invasão da Checoslováquia, em 1968 – o que dá a dimensão do significado político-cultural que o teatro alcançara naqueles anos)” (RIDENTI, 2000, p.133-134).

Correlacionando as informações obtidas sobre a RCB e a narrativa *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, nota-se uma correspondência ideológica e temática. Além de defenderem o passado populista brasileiro como uma experiência positiva de governo, seus discursos tocam em questões comuns quando analisam o cenário político brasileiro, por exemplo:

1. A defesa da democracia. No caso do texto dramático isso se verifica na ênfase dada ao período democrático dos Governos Vargas e à exclusão de referências ao uso de medidas centralizadoras, autoritárias e violentas como recursos de governo;
2. O nacionalismo. Um dos exemplos no texto dramático é a criação de cenas que rememoram a campanha pela nacionalização da exploração do petróleo;
3. O anti-imperialismo. No texto dramático evidencia-se a oposição entre nacionalistas *versus* entreguistas.

4.4. Artistas na resistência à Ditadura Civil-Militar

No início da década de 1960 havia a crença de que estava em curso uma revolução social no Brasil⁶³, as conquistas políticas e a manutenção da democracia representativa desde 1945, bem como a crescente preocupação que os administradores do Estado vinham demonstrando com as questões sociais convergiram com politização da vida nacional e com o amplo engajamento das produções culturais do período⁶⁴. O próprio PCB, ainda que estivesse na ilegalidade, via na política de João Goulart um passo importante para o desenvolvimento nacional que conduziria a uma inevitável revolução social, e por isso apoiava o então presidente.

O chamado populismo de esquerda e o PCB tinham muitos pontos de contato, ambos reivindicando a progressiva libertação do povo para a construção de uma nação brasileira, independente do imperialismo e livre do atraso feudal remanescente do campo [...]. Parte dos nacionalistas de esquerda pertencia a um partido legal, o Partido dos Trabalhadores Brasileiros (PTB). (RIDENTI, 2010, p.29)

Os partidários do PCB na década de 1960⁶⁵ defendiam uma revolução em duas etapas. Embasados na compreensão de que o Brasil ainda preservava resquícios feudais, defendiam que primeiro deveria haver no país uma revolução “burguesa” que tirasse o país do atraso econômico, desenvolvesse suas forças produtivas e o defendesse da presença exploradora do imperialismo norte-americano, e só depois disso poderia acontecer uma revolução comunista. “Dessa forma, a grande tarefa dos comunistas seria juntar suas forças às da burguesia nacional e de outros setores progressistas para levar a cabo a revolução democrática burguesa no Brasil, etapa necessária para a emancipação da classe trabalhadora.” (RIDENTI, 2010, p.28)

Quando o Golpe Civil-Militar, com o apoio logístico e estratégico dos Estados Unidos, interrompeu o processo democrático que vinha se desenvolvendo no Brasil desde 1945 e depôs João Goulart com significativa facilidade, sem encontrar grandes resistências, a maneira como o PCB lidou com esta reviravolta política fez com que muitos militantes

⁶³ “A proximidade imaginativa da revolução social no Brasil esteve presente antes de 1964 num círculo socialmente mais alargado e a partir desta data, num mais restrito, mas sempre com presença forte no meio intelectual, a revolução era um tema candente nos anos 1960, um dado da imaginação social do período” (RIDENTI, 2010, p. 77).

⁶⁴ “No Rio de Janeiro os Centros Populares de Cultura (CPC) improvisavam teatro político em portas de fábrica, sindicatos, grêmios estudantis e na favela, começavam a fazer cinema e lançar discos. O vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente. O jornalismo político dava um extraordinário salto nas grandes cidades, bem como o humorismo” (SCHWARZ, p. 81).

⁶⁵ Ainda orientados pela análise do VI Congresso da III Internacional Comunista.

desacreditassem do Partido, fazendo surgir inúmeras dissidências da esquerda marxista até então quase que centralizada pelo PCB.

Uma mudança que se evidenciou refere-se ao *status* que os intelectuais, notadamente os artistas, assumiram dentro da resistência à Ditadura. Se a *esquerda* foi politicamente vencida na disputa pela direção do Estado, por outro lado ela passou a ser dominante no plano cultural. O golpe de 1964 impediu o avanço das reformas de base, mas não foi capaz de eliminar de imediato da memória social a cultura política de esquerda, que se colocou como porta-voz das aspirações e necessidades populares de modo que a cultura política questionadora da ordem capitalista se afirmou sobretudo após 1964⁶⁶.

Falando sobre o papel das artes no processo de conscientização crítica e resistência à ditadura instalada em 1964, Daniel Pecault argumenta que a produção artística teve mais impacto neste campo do que os textos científicos:

A cultura de oposição se constrói tanto ou mais através dessas manifestações artísticas do que através do “consumo” de textos de cientistas sociais. Dos espetáculos de teatro de Arena às músicas do Opinião, dos festivais da canção aos filmes do Cinema Novo, do Tropicalismo aos *happenings* nas artes plásticas, tudo é motivo para a participação de um público considerável naquilo que, por uma razão ou outra, parece portador de uma linguagem contestadora. (PECAULT, 2010, p. 250 -251)

As artes foram utilizadas como instrumento de mobilização das massas contra a ditadura, como constata Ridenti:

Os artistas tiveram participação política ativa, principalmente nos movimentos sociais de 1968, em São Paulo e no Rio de Janeiro. A “classe teatral” realizava inúmeras assembléias e reuniões para preparar a intervenção conjunta dos atores nas manifestações de massa nas ruas. [...]. Durante os anos de ditadura militar em que havia manifestações de massa, os teatros sempre se abriam para militantes dos movimentos de oposição ao regime convocarem a platéia a participar de manifestações públicas contra o regime vigente. (RIDENTI, 2010, p. 72)

Marcelo Ridenti argumenta que houve duas correntes estéticas que polarizaram o debate cultural e a crítica ao Estado militarizado durante a década de 1960. A primeira, identificada como “vanguardista” ou “formalista”, compreendia que a revolução que se almejava alcançar deveria antes ser manifesta numa revolução na forma de produzir arte. Com

⁶⁶ Em seu conjunto, o movimento cultural destes anos é uma espécie de floração tardia, o fruto de dois decênios de democratização, que veio amadurecer agora, em plena ditadura, quando as suas condições sociais já não existem, contemporâneo dos primeiros ensaios de luta armada do país. (SCHWARZ, p.106)

esta corrente estética identificava-se o Teatro Oficina, o Tropicalismo, dentre outros. A segunda corrente estética que protagonizou a produção artística do pós-golpe teria sido a “nacional-popular”. Caracterizada mais pelo seu conteúdo do que por sua forma, a estética nacional-popular se empenhava em retratar a “realidade brasileira” segundo a perspectiva dos explorados, e identificava nos oprimidos, no homem do campo, no suposto nordestino, no morador das periferias a raiz identitária do povo brasileiro. Os adeptos do nacional-popular estariam convencidos de que buscavam uma cultura genuinamente nacional e popular enquanto matéria para composição de uma arte verdadeiramente engajada:

No campo do nacional e popular da década de 1960, poderiam ser alinhados os CPCs da UNE, uma primeira fase do Cinema Novo, o Teatro de Arena, a música de Geraldo Vandré, de Sergio Ricardo, de Chico Buarque, entre outros empenhados na busca das raízes da cultura brasileira, da libertação nacional, no avanço pela superação do imperialismo e dos supostos resquícios feudais nas relações de trabalho no campo. (RIDENTI, 2010, p. 80)

Segundo Ridenti, as proposições estéticas tropicalistas eram preferidas pela esquerda armada urbana, enquanto que o modelo nacional-popular seria defendido pela esquerda que optou pela via pacífica de resistência à ditadura. (2010, p.95)

Dias Gomes, artista adepto à estética nacional-popular, estava inserido na tradição ideológica brasileira que, nas décadas de 1960 e 1970, acreditava na potência político-pedagógica da produção artística e defendia o uso da cultura popular como elemento de formação e conscientização do povo.

4.5. A função social do artista

O historiador Eric Hobsbawm (1994), ao analisar o papel dos artistas no século XX, afirma que estes profissionais perceberam antes dos profetas profissionais (historiadores, economistas, sociólogos) as transformações e revoluções que alterariam, no decorrer deste século, a ordem social burguesa. Esta argumentação de Hobsbawm ajuda a solidificar a ideia de que o artista, enquanto trabalhador sensível às subjetividades de cada época, é capaz de apreender a dinâmica das relações sociais e fazer com que outras pessoas venham a tomar consciência dessa dinâmica. E não apenas isso: o artista, além de interpretar o mundo, também pode propor mudanças, projetos de sociedade e novos hábitos que orientem a prática dos sujeitos.

Ernest Fischer, em seu livro *A necessidade da arte*, analisa a produção artística enquanto uma forma de trabalho que acompanha a humanidade desde as primeiras sociedades.

Além de abordar questões referentes à forma e à capacidade mágica da arte, este escritor argumenta principalmente sobre a função desta atividade nas sociedades de classe e o papel social desempenhado pelos artistas.

Usualmente, o artista reconhecia uma dupla missão social: aquela que lhe era indiretamente imposta pela cidade, pela corporação ou pelo grupo social e aquela que lhe vinha indiretamente da experiência coletiva por ele assumida, isto é, aquela que lhe vinha de sua própria consciência social. As duas missões não coincidiam necessariamente e, passavam a se chocar com demasiada frequência, isso era um sinal de crescentes antagonismos no interior da sociedade”. (FISCHER, p. 57 e 58)

Quanto a Dias Gomes, seus escritos sobre a função social da arte e do artista demonstram que este sujeito tinha consciência da função social da atividade que exercia, não fugindo às responsabilidades de sua produção por meio da defesa de um ideal de neutralidade. A respeito do engajamento Gomes argumenta que:

O artista ao engajar-se, não abdica da menor parcela de sua liberdade, ao contrário, ele a ganha, permanentemente. Pois a liberdade não é um estado, mas um ato. O artista engajado exerce a liberdade sob a forma de libertação contínua. E a exerce de maneira integral, como artista e como homem, já que o homem pode existir sem o artista, mas o artista jamais pode abdicar de sua qualidade e sua experiência humanas. [...] O engajamento não constitui um obstáculo na busca da verdade, mas uma condição para que possamos conhecê-la em toda a sua plenitude e expressá-la esteticamente. Conhecimento e engajamento não são polos que se repelem [...] Pois a aventura humana não é uma soma de acontecimentos, cabendo ao artista unicamente constata-los, dependendo então a dignidade e a exatidão dessa constatação de sua neutralidade, de seu não comprometimento. (GOMES, *Teatro e Realidade Brasileira*, Revista Civilização Brasileira, Caderno especial nº2. Rio de Janeiro: julho de 1968)

Dias Gomes compreende o engajamento como um exercício de liberdade. Para ele o comprometimento com um projeto político não reduz a qualidade artística de sua produção e ainda a qualifica socialmente.

Podemos compreender o engajamento como uma tomada de posição diante da esfera político pública, e o artista engajado como aquele que compromete seu trabalho não apenas com as questões internas próprias a composição formal de sua produção, mas também com o que é exterior a ela, e é próprio da realidade sócio-histórica em que é produzida, num posicionamento de crítica ou de reforço de determinados aspectos da realidade instaurada.

Dentre os aspectos a serem criticados nos artistas que se identificavam como engajados -no Brasil -, uma delas, sem dúvida, é a ambição ou mesmo a ilusão de serem os

porta-vozes dos anseios populares e das necessidades nacionais, tais quais seres iluminados que, por ocuparem uma posição intelectual privilegiada, saberiam mais que o povo, o que o povo precisa. Desta prática intelectual decorreram e decorrem diversos equívocos, deturpações e a manutenção de outros valores e outros interesses que não os que beneficiam mais amplamente a coletividade. Quando acompanhamos a trajetória dos intelectuais brasileiros ditos engajados, nos deparamos em muitos casos com grandes decepções: não foram poucos os que, quando lhes foi benéfico, mudaram seu posicionamento, engajando suas produções no interesse de outros grupos e nunca da emancipação nacional.

Feita esta ressalva às armadilhas do engajamento podemos então dizer que, mesmo por trás da ideia de neutralidade, há sempre um compromisso de valor com o que se está comprometido, com quem você é, e no que você acredita. Haja vista que a realidade não se apresenta ao sujeito cognoscente como uma verdade inerente em si, cabendo ao intelectual apenas extrair a verdade das coisas e elaborar conceitos exatos sobre o ser. Tanto o artista quanto os outros intelectuais, são sujeitos que agem de modo objetivo e pragmático, sujeitos históricos que exercem a sua atividade no trato com a natureza e com os outros homens, tendo em vista a realização de determinados fins e determinados interesses.

Já falamos no capítulo 2, que a inteligência cuida dos interesses do vivente e organiza a realidade de modo compreensível segundo o posicionamento social de cada sujeito, de modo que não é necessário aqui nos delongar na desqualificação do ideal de neutralidade enquanto critério de qualificação da produção intelectual. Todo discurso é ideológico na medida em que está ancorado na materialidade, é produzido a partir de motivações reais vividas no presente e deixa transparecer em seu interior as exigências históricas do contexto social em que foi produzido. Neste jogo dialético as ideologias não existem apenas enquanto abstrações conceituais, elas podem se materializar e se concretizar em práticas diversas no interior das relações sociais.

Mesmo as produções contemporâneas ditas pós-modernas, que se expressam por formas fragmentadas de ordenação do discurso, são produções sociotemporais e, portanto, ideológicas. Nenhum de nós está acima ou fora da realidade socio-histórica em que vive. Parafraseando Kátia R. Paranhos: “Arte e política misturam-se e contaminam-se, negociando continuamente a resistência e a gestão daquilo que é em relação ao que pode vir a ser, ponto em tensão o que está “dentro” e o que está “fora” do sistema instituído.” (PARANHOS, p. 138). Nesta perspectiva, a liberdade artística encontra-se na ação consciente da ordem social em que é produzida; no desenvolvimento da consciência de que se está inserido numa realidade heterogênea, cuja organização é objeto constante de disputa.

4.6. O Estado e a produção cultural durante o Regime Militar

Nos vinte anos que se seguiram ao Golpe houve um crescimento da indústria de discos e do movimento editorial, aumentou o número de leitores de jornais e o número de produções cinematográficas, tendo por grandes investidores o Estado e as multinacionais. Ortiz verificou que “durante o período de 64-80 ocorre uma formidável expansão, a nível da produção, da distribuição e do consumo de bens culturais. É nesta fase que se dá a consolidação dos grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação de massa (TV Globo, Ed. Abril, etc.)”. (ORTIZ, 1994, p. 83)

O Estado empenhou-se em organizar as diretrizes desta indústria, elaborando inclusive um Plano Nacional de Cultura (1975), fomentando o desenvolvimento e a implementação de uma série de instituições apoiadas em meios técnicos de reprodução e de transmissão cultural, orientadas para a produção em larga escala e para a difusão generalizada de formas simbólicas. Neste período se dá a implementação de uma verdadeira indústria cultural no país, o que na verdade corresponde ao estágio do desenvolvimento do próprio capitalismo, o chamado “milagre brasileiro”.

A relação entre Estado – entidade exterior à sociedade que orienta o seu funcionamento – e cultura – todo aspecto simbólico da vida social, os padrões de significados incorporados e partilhados num determinado contexto social – é tão antiga quanto a civilização humana. De fato, o controle da produção simbólica, das possibilidades de entendimento e da forma como os homens pensam a si mesmos e a si em relação com o mundo é um mecanismo muito mais eficaz de controle do que a coerção, a punição e a violência explícita, por ser um controle tácito, e que se faz incorporar no cotidiano dos sujeitos, submetendo-os a determinados padrões e comportamentos e orientando suas ações.

Não é difícil entender porque o Regime Militar apoiava a produção cultural. Afinal não basta dar um golpe, destituir um presidente e colocar outro(s) no seu lugar, é necessário que a sociedade reconheça a legitimidade do novo governo, permitindo tal alteração. Apesar da coação pela censura, a produção cultural de esquerda foi não apenas tolerada pelo Regime Militar, mas também, em larga medida, incorporada pela indústria cultural, afinal como bem disse Roberto Schwarz “não se fabrica de um dia para o outro um passado novo” (SCHWARZ, p. 107-108).

Ao contrário do que o senso comum possa imaginar, o Estado autoritário não se relacionou com a produção cultural apenas pela repressão. Antes, investiu no dinamismo cultural como um meio de integrar a diversidade nacional. A produção cultural interessou ao

Regime Civil-Militar na medida em que contribuía para o forjamento da ideia de uma unidade nacional e de uma identidade brasileira, cuja segurança seria salvaguardada pela intervenção do Estado militarizado, o que legitimava sua existência. Daí a importância para o Regime Militar de existirem meios de comunicação que interligassem as diversas regiões que compõem o Brasil, conferindo identidade e coesão à ideia de sociedade brasileira.

São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato repressor atinge a especificidade da obra mas não a generalidade de sua produção. O movimento cultural pós-64 se caracteriza por dois movimentos que não são na verdade contraditórios; por um lado ele é um período da história onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais, por outro ele se define por uma repressão ideológica e política intensa. Isso se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada. Por isso a censura encontrará resistência até mesmo na área empresarial. (ORTIZ, p.89)

O Estado militarizado investiu na infraestrutura das telecomunicações e fomentou a implantação da TV no Brasil, entregando sua exploração à iniciativa privada através de concessões públicas. Nunca tinha se investido tanto em cultura neste país, porém com o forte controle do aparelho estatal. “O Estado deixa às empresas privadas a administração dos meios de comunicação de massa e investe sobretudo na esfera do teatro (Serviço Nacional de Teatro), do cinema (EMBRAFILME), do livro didático (Instituto Nacional do Livro), das artes e do folclore (FUNARTE)”. (ORTIZ, p.87-88)

O discurso de instituições como TV Globo, Abril Cultura, empresas de discos em vários pontos se assemelham à sua ideologia. Até mesmo as multinacionais, agindo no interior do mercado brasileiro, recuperam as categorias de nacional e popular. [...] as telenovelas, assim como o consumo de produtos distribuídos e financiados pelo Estado, contribuem para que as relações de poder se reproduzam no interior da própria cultura. (ORTIZ, p. 125)

Com a entrada de Dias Gomes na Rede Globo, a leitura de Brasil e de identidade brasileira efetivada por ele, seus esforços em retratar os homens comuns e as questões populares – tenha ele querido isto ou não – passaram a servir ao projeto de integração nacional forjado pela ideologia de Segurança Nacional, que buscava no nível do discurso integrar as diferenças regionais no interior de uma hegemonia estatal.

Em 1964, com o Golpe Militar, a esquerda - toda ela, dos comunistas leninistas aos socialdemocratas e outras variantes - foi derrotada no plano da disputa política pela administração do Estado Nacional Brasileiro. Porém, no plano cultural, a cultura de esquerda

– contestadora da ordem social estabelecida e que buscava no povo os temas de sua produção –, foi forte o suficiente para não ser banida, sendo absorvida pelo projeto cultural modernizador do Regime Militar, que fez o possível para desvinculá-la do projeto de sociedade que a originou.

Com a consolidação da indústria cultural após 1964, a estética nacional-popular, sua abordagem contestadora das desigualdades sociais, a busca romântica pela identidade brasileira no homem do povo e a crítica à Ditadura foram absorvidas com facilidade pelo mercado das artes, seja na música, no cinema, no teatro ou na literatura - o mesmo se deu com a estética tropicalista. Desse modo, a cultura que se pretendia revolucionária em sua origem encontrou grande aceitação no mercado e um lugar dentro do projeto modernizador de comunicação e cultura do Regime Militar. A produção cultural de esquerda tornou-se um grande negócio, e liderou as produções editoriais e artísticas do país nas primeiras décadas da Ditadura Civil-Militar.

Ao chamar para o serviço intelectuais socialmente reconhecidos por sua preocupação com as questões populares, a indústria cultural fomentada pelo Regime Militar se apropria das categorias do nacional e do popular como elementos definidores da identidade brasileira e se coloca como protetora e promotora desta identidade. Assim, a difusão nacional destas produções culturais, inspiradas na cultura popular, é utilizada pelo Estado como um meio de dar materialidade à ideia de uma cultura nacional. A permanência destes intelectuais e a difusão de sua produção também confere ao Regime a sensação de continuidade histórica, como se nenhuma alteração violenta tivesse se dado na sociedade.

Com o desenvolvimento da indústria cultural, o artista intelectual engajado na revolução social cedeu lugar ao profissional competente, concentrado na própria carreira e no próprio bem-estar, ainda que simpático às necessidades dos menos favorecidos. (RIDENTI, 2010; ORTIZ, 1994)

A entrada de Dias Gomes na Rede Globo de Televisão é um exemplo disso. Porém, devemos levar em conta que, ainda que na posição de trabalhador assalariado e especialista de uma empresa capitalista que recebia apoio do Regime Militar, Gomes não abandonou seu papel de observador e crítico. Tal contradição pareceu não atormentar o dramaturgo, na medida em que compreendia que trabalhando na televisão poderia partilhar suas produções com um público maior e verdadeiramente popular, enquanto que com o teatro estaria sempre limitado a um público pequeno e notadamente burguês. (GOMES, 1998)

O espectro do comunismo, que acompanhou a imagem de Dias Gomes, era tolerado na medida em que seu trabalho tinha qualidade e caiu no gosto do público, conquistando

excelentes percentuais de audiência. A presença de um intelectual com a sua ideologia foi possível na emissora Rede Globo durante o Regime Militar por conta da sua eficiência como profissional, numa função especializada que tinha pouquíssima mão de obra capacitada no país. Aliás, por ser uma atividade inteiramente nova, não havia, até então, de modo algum, mão de obra excedente para a escrita de telenovelas brasileiras. Além disso, suas críticas e proposições eram conservadoras, na medida em que, embora fosse crítico a realidade brasileira, não propunha uma ruptura com o capitalismo. Identificado com o romantismo nacional e popular, recorria ao passado nacional e à contestação das desigualdades sociais como temática de suas produções, sem com isso propor novas formas de organização.

4.7. Em 1968, um elogio a Vargas é uma crítica romântica à Ditadura Civil-Militar

Michael Löwy e Robert Sayre são os formuladores do conceito “Romantismo revolucionário”, que caracteriza uma visão de mundo crítica à modernidade capitalista e burguesa, “uma recusa resignada à aceitação do presente burguês” (LOWY; SAYRE, 1995, p.56) através de uma nostalgia em relação ao passado, onde os verdadeiros valores humanos estariam salvaguardados, e uma esperança num futuro, onde seriam rompidas as barreiras impostas pelo capitalismo. De modo que “a lembrança do passado serve como arma para lutar pelo futuro” (LOWY; SAYRE 1995, p.44). Marcelo Ridenti utilizou este conceito para caracterizar a produção artística brasileira realizada entre a década de 1950 e início da década de 1970 como uma resposta e uma crítica aos moldes do desenvolvimento capitalista. Segundo Ridenti, a brasilidade revolucionária “resultou da construção coletiva de diversos agentes sociais, comprometidos com projetos de emancipação dos trabalhadores ou do povo a partir de experiências de vida e de lutas descontínuas ao longo do século XX, no processo de modernização da sociedade”. (RIDENTI, 2010, p.10)

As obras deste período apresentam uma valorização das possibilidades de transformação e de construção de um novo mundo por um novo homem. Porém, o modelo deste “homem novo” estava no passado, no homem do povo com raízes rurais.

A questão da identidade nacional e política do povo brasileiro estava recolocada, buscava-se ao mesmo tempo recuperar suas raízes e romper com o subdesenvolvimento, o que não deixa de ser um desdobramento à esquerda da chamada era Vargas, propositora do desenvolvimento nacional com base na intervenção do Estado. (RIDENTI, 2004, p.84)

A escrita da obra *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* é uma atitude "romântico revolucionária" à moda brasileira. Dias Gomes rememora Getúlio Vargas e exalta sua política nacional desenvolvimentista e suas ações econômicas centralizadoras e protecionistas em contraposição à política econômica de alinhamento com o capitalismo internacional e de boa vizinhança com os Estados Unidos, instaurada durante o Regime Militar. Trata-se de uma crítica contra o presente concreto e histórico em que o autor estava imerso, através da rememoração de um passado supostamente mais justo, e cujo desenvolvimento teria sido interrompido pelas mesmas forças políticas que no presente sustentavam o Regime Militar.

Dito isso, ratificamos a afirmação de que Dias Gomes não foi forçado por um ideal "espírito da época" a elaborar um elogio a Vargas. O esforço de produzir uma rememoração acerca desta personagem da história nacional surge inicialmente do fato de ser ele um escritor e ter a dramaturgia como seu trabalho – o seu ganha-pão –; segundo, porque Gomes era um defensor da concepção de arte enquanto um meio de análise e de educação social, defendendo o engajamento político como prática legitimadora da necessidade social da produção artística; terceiro porque, como confirmam os estudos históricos e econômicos, Getúlio Vargas foi um eficiente administrador da economia brasileira, encabeçando um processo de industrialização e de modernização de caráter nacionalista que se intensificou nos governos que o sucederam (Juscelino Kubistchek, João Goulart) e que, embora não tenha feito implantar no Brasil um modo de organização que diluísse as desigualdades sociais, é lembrado por ter sido o primeiro estadista a lidar com as reivindicações do trabalhador brasileiro não apenas como um caso de polícia, mas como reivindicações de um sujeito de direitos, necessário à ordem social e com o qual tinha de negociar.

Embora Getúlio Vargas tenha também governado num regime de ditadura, atualizar sua lembrança no Brasil do ano de 1968 não é necessariamente um elogio à forma ditatorial de governo, visto que as ditaduras não são sempre iguais, embora elas tenham o mesmo princípio desde a Roma Antiga – o poder de exceção atribuído ao dirigente em períodos considerados críticos à ordem social, poder que se sobrepõe às leis instituídas e às magistraturas eleitas.

Getúlio Vargas subiu ao poder num golpe político que destituiu a elite cafeeira paulista da gerência do país, elite esta que forçava a presidência do Brasil a gerir a economia nacional segundo seus interesses, praticamente monopolizando os investimentos nacionais na empresa cafeeira, o que contribuía para o atraso do desenvolvimento industrial da nação. O Regime Militar assumiu a gerência do Brasil com um golpe que depôs do governo João Goulart, presidente apoiado pelos nacionalistas e pelos comunistas e que as elites brasileiras

passaram a ver como um perigo, haja vista que este pretendeu efetivar uma série de reformas sociais.

O modo trágico como Vargas deixou definitivamente a presidência do país, selando sua trajetória política com um suicídio e uma carta testamento, registrando como suas últimas palavras o amor ao país e ao povo brasileiro, e a declaração de que teria lutado contra forças internacionais que espoliam a nação mas que não contribuem para o seu crescimento, determinaram o caráter da memória de Getúlio Vargas no imaginário nacional.

A análise que Daniel Pecauly faz destas duas últimas ações do estadista ilustra a importância destes acontecimentos no forjamento da identidade brasileira e da memória nacional:

Dois episódios marcaram simbolicamente a conjunção do nacionalismo com a participação popular: a campanha que culminou na criação da Petrobrás, a campanha nacional do petróleo, em outubro de 1953, e a emoção desencadeada pelo suicídio de Vargas. [...] o contexto no qual ocorreu o suicídio de Getúlio Vargas, em 24 de agosto de 1954, instituiu o nacionalismo como modalidade de soberania popular. A carta-testamento deixada pelo antigo ditador contribuiu para associar a luta contra os adversários da nação ao reconhecimento do povo como encarnação concreta da nação. De um lado, atribuiu a responsabilidade da crise à intervenção “subterrânea de grupos internacionais” e às maquinações dos privilegiados para impedir as reformas sociais; de outro, apresentou o sacrifício pessoal de Vargas como uma dádiva que permitiria a sobrevivência do povo. [...] A morte selou, assim, a fusão do povo com a nação. O getulismo torna-se um mito fundador (PECAULT, p.100).

Não é à toa que a geração intelectual brasileira de 1954-1964 tem o nacionalismo como sua bandeira de luta. O nacionalismo passa a significar ativação política das massas e resistência ao imperialismo. Em 1968, ao rememorar positivamente Getúlio Vargas, Gomes estava rememorando o estadista deposto por forças políticas atuantes durante o regime militar e cujo Golpe de Estado encerrou um processo de desenvolvimento -que se dizia ser- herdeiro do varguismo.

É nesta conjuntura que Dias Gomes efetiva esta rememoração, reatualizando um enquadramento representativo que valoriza a política nacionalista como modelo estatal capaz de garantir o desenvolvimento econômico da nação e protegê-la do espólio imperialista, e Getúlio Vargas como o mito que personifica estes dois aspectos.

Ao analisar *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* esta dissertação evitou abordar a arte como vestígio, mas pensá-la também como um meio ativo que se propõe a representar a sociedade e, em certa medida, orientar a ação sobre ela. Sendo um meio de atuação no processo de forjamento da identidade nacional e, por alargamento, da memória nacional. O

estudo do caráter da rememoração de Vargas neste texto ilustra como, embora a história tenha sido como foi, o modo como ela é rememorada e se faz presente varia de acordo com o tempo e o lugar de onde ela é recuperada, ao ponto da rememoração de Getúlio Vargas – um ex-ditador – em 1968 fazer parte de uma campanha pela redemocratização do país.

5. Passado presente – Movimentos de uma (in)conclusão

Para além da divisão social do tempo em dias, meses, anos, horas, que tem por função organizar as atividades humanas a partir da padronização da sensação de duração temporal, tomamos ciência da existência do tempo pelo movimento das coisas, pelas transformações que se operam em nossa volta: é um corte que cicatriza, uma planta que cresce, um arroz que cozinha, uma criança cujos dentes vemos nascer, etc. As mudanças, as variações, os desenvolvimentos atestam a existência de um tempo no qual fluímos. E por vezes nos iludimos com a imagem de que o tempo transcorre em etapas sucessivas que vão se alternando e que se tocam apenas em suas fronteiras: passado, presente e futuro. Os estudos em Memória, ao contrário, evidenciam a coexistência destas dimensões qualitativas do tempo: Passado, presente e futuro coexistindo a cada instante, sendo o presente o ponto de contato destas três dimensões temporais.

O passado se faz presente no que fica da experiência vivida, na informação transmitida e/ou recuperada; e o futuro atua tal qual um horizonte de expectativa ao qual dirigimos nossas ações. De modo que toda ação presente tende ao futuro e o passado é uma virtualidade, um centro de referências que qualifica cada passo, cada gesto, cada ato, estejamos cientes disso ou não. Chamamos de memória o *passado presente*, aquilo que tem influência ativa, permanece vivo - ou é revivido - do que se passou.

Sendo um conceito lato, a memória é investigada enquanto um atributo - capacidade de armazenamento de informações -, e enquanto uma ação – atribuição de um sentido às experiências - e é requerida por diversas ciências que se interessam pelos processos que influem na lembrança e no esquecimento.⁶⁷ Ao que tange as ciências humanas, principalmente

⁶⁷ Como informado na introdução, não faremos aqui uma genealogia dos estudos em memória, já tendo sido anteriormente apresentadas duas boas opções de outras estudiosas que se dedicaram a esta tarefa. Os teóricos da memória explicitamente presentes nesta arguição são Maurice Halbwachs e Jacques Le Goff. Além destes dois estudiosos, os escritos do filósofo Henri Bergson foram fundamentais a elaboração da compreensão a cerca da memória partilhada por esta dissertação. Bergson evidencia que a memória não é uma qualidade psíquica e que o cérebro humano não é um arquivo, sendo sua matéria encarregada de atualizar informações e não de armazená-las.

Este estudioso refere-se a lembrança como o enquadramento do passado, ou seja uma ação criativa que seleciona o que quer se fazer lembrar. Neste sentido rememorar é atualizar o acontecido, por meio de determinado enquadramento, esta rememoração será sempre parcial e por conseguinte diferente do passado em geral (daquilo que se passou) pois é operada a partir dos interres do tempo presente (tanto os de ordem coletiva quanto os de ordem individual).

A leitura dos escritos de Bergson demonstram que, somos constituídos de memória, pois memória é o que tem duração, memória é tempo e somos todos seres no tempo. Nesta lógica todos os seres vivos têm memória, mas nem todos têm consciência da virtualidade de que participa. A condição do grau de liberdade é justamente a atenção, quanto mais atentos ao que movemos e ao que nos move, mais aptos estaremos para acessar camadas mais profundas da realidade. Em Bergson liberdade é poder escolher conscientemente o que fazer, não abrindo mão do impulso criador que nos habita, nem tão pouco de nossa intuição. A alienação está assim relacionada à

aquelas que se dedicam a acompanhar as sociedades humanas no tempo, a memória é a atualização do acontecido, o modo como o passado se faz presente, atribuindo sentido histórico para a existência de determinada organização social, ou para o questionamento da legitimidade de determinada organização; como um feixe de significações, uma forma de conhecimento socialmente elaborada e que confere sentido à vida em comunidade, orientando a interação social, e a vida pública.

Por se tratar de um lastro que capacita, informa e possibilita a ação presente, do mesmo modo que há disputas pelo poder político na gestão das sociedades contemporâneas, há também uma disputa pelo modo como o passado destas sociedades será contado e informado.

Uma retrospectiva histórica do século XX, por exemplo, é capaz de demonstrar que a manipulação e o uso deliberado de determinadas elaborações a respeito do passado foram o agente legitimador das grandes hecatombes que assolaram o século XX, validando nacionalismos, fascismos, stalinismos e suas práticas autoritárias, justificando ações violentas e assassinas contra determinados grupos, entendidos como entraves à manutenção e ao desenvolvimento de determinada ordem.

Por outro lado, um estudo histórico das últimas décadas do século XX e do século XXI pode também demonstrar como o passado vem sendo um centro de interesse e de disputa de grupos social e/ou economicamente marginalizados que reivindicam para si melhores condições de existência, lutando pelo reconhecimento de uma identidade que lhes qualificaria para efetivar conquistas sociais. Fazendo da luta pela memória uma extensão da luta de classes, uma ferramenta de legitimação e manutenção do *status quo*, ou de crítica à ordem estabelecida; um instrumento nos processos de inclusão ou de exclusão social.

É preciso que estejamos atentos aos discursos sobre o passado, atentos às representações, às leituras e explicações de mundo, cientes de que existe uma distância entre os eventos acontecidos e como eles nos são reapresentados, uma distância entre a história vivida e o que se lembra dela.

Tanto nos pequenos agrupamentos como nas sociedades nacionais a memória atua no forjamento de uma identidade de grupo, conferindo unidade e orientando o convívio social de um agrupamento, através da partilha de um passado comum e de uma perspectiva de futuro.

adaptação, a vida automática que não reflete sobre sua existência. (DELEUZE, Gilles. Bergsonismo. Tradução: Luiz B.L. Orlandi, 1ª ed. São Paulo: 34 Ltda, 1999/ MACIEL, Auterives. Teorias da memória II: Henri Bergson. 16-22 de jul de 2014. Notas de Aula.)

A memória que se estabelece como nacional legitima a existência de determinada burocracia estatal ao mesmo passo que ilumina uma compreensão do que é ser brasileiro. A memória nacional é um resumo da história partilhado pela sociedade, cuja produção não é determinada necessariamente pelos historiadores profissionais, sendo produzida no interior dos meios políticos e partilhada pelos meios de difusão simbólica (as artes, as festas, o sistema de comunicação de massa, o sistema de ensino, os museus, os monumentos, as comemorações cívicas, etc.).

Jacques Le Goff (1990), em seu estudo sobre as relações que os homens em sociedade estabelecem com o passado e sobre os modos como o passado é reatualizado, é incisivo ao destacar a importância do tempo presente nesta reatualização. O presente é entendido como o lugar do devir, do útil e do interesse, o aqui e agora que recupera o passado quando lhe é útil e necessário, de modo que lembramos sempre o que nos interessa e ressignificamos o acontecido com base em nosso atual contexto.

Dias Gomes e Ferreira Gullar não eram historiadores e ao recuperarem fatos do passado nacional e os organizar em sua narrativa não tinham a preocupação com os critérios de veracidade e os compromissos éticos que acompanham o trabalho de um profissional da história, mas certamente tinham outros compromissos próprios à atividade que exerciam no papel de artistas, prática discursiva também atuante no reforço de uma memória nacional ou na confrontação de uma memória que se queira hegemônica.

A arte, ainda que goze de certa liberdade quando comparada a outras metodologias de representação do real, não é um discurso gratuito e deslocado do momento presente em que se inscreve. Autor e obra são resultado-síntese de um contexto, de uma trajetória, de inter-relações que se não os determina, sem dúvida, os condiciona.

A ideia de um indivíduo único como autor de um texto, como o único responsável pela criação e pelo sentido de uma produção discursiva torna-se cada vez menos sustentável, na mesma medida em que avança a compreensão de que os saberes se constroem a partir de saberes preexistentes que são produzidos e transmitidos socialmente em continuidades ou em saltos geracionais.

Michel Foucault, filósofo que dedicou parte de seus esforços no estudo das práticas discursivas na sociedade ocidental, evidencia que numa sociedade como a nossa cujo modelo político, herdeiro do modelo grego, tem como pilar a prática discursiva, é preciso ter sempre em mente que os discursos não são construções aleatórias e livres, ou que sejam apenas regulados pela linguística, são antes práticas interessadas e coagidas pela vontade de verdade

e pela vontade de poder; um jogo de signos que pode tanto estar em consonância com a ordem social como se opor a ela, trazendo em si as marcas de seu posicionamento.

Foucault enfatiza que as produções discursivas são fabricadas no interior das relações sociais, enquanto produtos destas relações. Sem negar a existência de um indivíduo, de um homem que escreve, este homem passa a ser visto como um sujeito coletivo de dimensão histórica e cultural, cuja ação e comportamento são sempre socialmente estruturados e socialmente significativos. A autoria, a autoridade que determina o sentido do texto, assenta-se antes no contexto em que ele é produzido e pelo qual circula do que na vontade criativa do sujeito que o escreveu.

Roland Barthes foi outro estudioso que também afirmou já estar decretada a “morte do autor” como proprietário do sentido do discurso. Segundo Barthes,

Um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (2004, p.4)

Barthes e Foucault concordam que o escritor que assina um texto não inaugura com isso uma discursividade nova, não cria por ele mesmo representações. O que o escritor faz é se apropriar e reatualizar discursividades já existentes, dizendo de uma forma nova o que já foi dito, a partir da posição que ocupa na sociedade, das práticas discursivas com as quais dialoga e das condições de possibilidade presentes.

Segundo Maurice Halbwachs - um dos primeiros estudiosos a se ocupar da dimensão social da memória - o que constitui um grupo, “é um interesse, uma ordem de ideias e de preocupações, que sem dúvida se particularizam e refletem em certa medida as personalidades de seus membros” (HALBWACHS, 1990, p.122). Nos capítulos anteriores evidenciamos alguns dos grupos com os quais Dias Gomes dialogava e aos quais ajudou a compor (ISEB, RCB, PCB, etc.). Vimos que Gomes circulou por diversos grupos intelectuais que viam a si mesmos e à sua produção como agentes da revolução brasileira na superação da nova ordem social em direção a uma nova etapa de desenvolvimento de inspiração socialista, mas que, em última instância, não tinha por intenção romper com o capitalismo. Vimos também como o caráter da rememoração de Getúlio Vargas, presente no texto dramático aqui analisado, se correlaciona com a produção intelectual destes grupos.

Ao apresentar a autobiografia de Dias Gomes, evidenciamos que Getúlio Vargas foi uma personagem política presente nesta narrativa. Comparando a autobiografia com o texto

dramático é notório que, afora a coincidência da autoria dos textos e da referência à mesma personagem histórica, nota-se um dissenso entre elas no tocante à representação de Vargas. Em *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória (1968)* temos uma reatualização positiva das ações de Getúlio Vargas, o nome do estadista aparece como sinônimo de modernização, desenvolvimento, política justa e heroísmo nacional; já em *Apenas um subversivo (1998)*, Gomes referiu-se a Vargas com um político dissimulado, um “Ditador autoritário” e o comparou a Hitler e Mussolini.

De fato, há informações suficientes sobre a prática política de Getúlio Vargas para fomentar diversos enquadramentos desta mesma personagem histórica. Vargas é lembrado por ter conseguido articular forças políticas antagônicas em momentos críticos da política nacional, por ter trazido para a mesa de trabalho presidencial o caso do trabalhador brasileiro como um sujeito de direitos, tendo ocorrido durante seu governo um avanço legal no trato com os trabalhadores. Mas também é lembrado como ditador, por ter governado num regime de exceção durante os anos de 1937 a 1945. Lembrado por sua política centralizadora - que fica bem ilustrada na cerimônia de queima das bandeiras estaduais que ocorreu no Rio de Janeiro um mês após a implementação do Estado Novo⁶⁸. Lembrado pela perseguição aos intelectuais que manifestavam simpatia ao ideário comunista, é lembrado também por sua simpatia à política nazifascista e pelo emprego de estratégias de controle similares às de Hitler, seja no cuidado com a propaganda política e com a divulgação de uma autoimagem carismática e de um governo nacional e popular, seja no uso da repressão violenta contra os opositores de sua política.

Não é de se estranhar que exista sobre esta mesma personagem da história nacional posicionamentos tão distintos. O que chama a atenção, é que opiniões tão diversas partiram de um mesmo sujeito. O mesmo escritor que reatualizou a memória de Vargas em 1968 como um estadista comprometido com a defesa nacional e como um idealista valoroso; em 1998, quando rememorou a influência da política varguista em sua trajetória de vida, referiu-se a esta mesma personagem evidenciando seu autoritarismo e a violência de sua prática política.

Os dois textos são posteriores à morte de Vargas. São representações do passado nacional operadas em presentes distintos (1968 e 1998) como duas leituras de um mesmo

⁶⁸ Nesta cerimônia vinte e uma bandeiras estaduais foram queimadas e em seu lugar foram hasteadas vinte e uma bandeiras do Brasil. Neste exemplo de teatralização do político, Getúlio deixou claro seu posicionamento diante das discussões acerca do federalismo e do desejo de autonomia das elites estaduais, questão que acompanha o Brasil desde a época da independência, como quem diz que a autonomia dos estados dali em diante estava subjugada à política nacional cuja direção estaria centralizada em suas mãos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xKoh2n1OT04>>. Acesso em: 28 Agosto 2014.

passado, uma mesma personagem e uma mesma série de acontecimentos. Mas por que leituras tão distintas? Ora, o que há de realmente diferente são as circunstâncias de produção, o tempo presente de onde foram construídas as respectivas memórias e por consequência o posicionamento político-social de Dias Gomes nos dois distintos momentos. O que corrobora com a compreensão de que a relação que estabelecemos com o passado muda a depender do tempo presente de onde agimos e do futuro que desejamos construir e dos grupos com os quais dialogamos. Citando Halbwachs:

cuando la reflexión está en juego, cuando en lugar de dejar que el pasado reaparezca, se le reconstruye por un esfuerzo de razonamientos, puede que se le deforme, puesto que se desea darle un mayor grado de coherencia. Es la razón o la inteligencia la que escogería entre los recuerdos, apartaría algunos de ellos, y dispondría de otros siguiendo un orden conforme a nuestras ideas del momento; así puede explicarse el porqué de las alteraciones. Sin embargo, hemos señalado que la memoria es antes que todo una función colectiva. (HALBWACHS, 2004, p.36-337)

Todo relato parte do tempo presente. É o presente que esclarece a ação passada e determina a compreensão que temos dela. De modo que o caráter da memória de Vargas tanto na autobiografia, quanto no texto dramático, como o de todo enquadramento do passado, é determinado pelas necessidades e pelos interesses do tempo presente do enunciatador.

A divergência entre o caráter da memória de Getúlio Vargas nestes dois textos escritos por Dias Gomes ilustra bem que o passado é recuperado sempre em função do tempo presente e do posicionamento que se quer defender.

Dias Gomes viveu no Brasil de 1922 a 1998 tendo sido contemporâneo aos governos Vargas. Ainda assim, ao longo da dissertação argumentei que as memórias de Vargas feitas por este escritor não são frutos de lembranças individuais produzidas e armazenadas contemporaneamente aos fatos, mas que são reconstruções posteriores construídas através de diversos filtros sociais.

Do ponto de vista da memória, Maurice Halbwachs assinalou que:

Em realidade, nunca a imagem de um falecido se imobiliza. À medida em que recua no passado, muda, porque algumas impressões se apagam e outras se sobressaem, segundo o ponto de vista de onde a encaramos, isto é, segundo as condições novas de onde ela se encontra quando voltamos para ela (1990, p.74).

No que se refere a Getúlio Vargas, esta afirmação mostra-se bastante apropriada. De fato, nos 58 anos após a morte do ex-presidente sua memória foi reelaborada sob diferentes

aspectos por jornais, revistas, eventos públicos e outros suportes artificiais que contribuíram para a perpetuação desta personagem histórica no imaginário nacional (FERREIRA, 2006).

Os governos Vargas, seu nome e sua fama deixaram traços profundos no pensamento nacional. Marieta de Moraes Ferreira, pesquisadora associada do CPDOC, define a memória de Getúlio Vargas como uma memória em disputa; analisa as diferentes reconstruções da memória do estadista nos períodos políticos que sucederam sua morte e afirma que a memória de Getúlio Vargas tem influência viva nos rumos políticos do país. Enquanto esteve vivo, seu apoio pessoal à candidatura do general Eurico Gaspar Dutra contribuiu para a vitória deste na eleição presidencial de 1945. Após a morte do estadista, sua herança política foi requerida pelos presidentes do Brasil, tanto no período de suas candidaturas quanto para legitimar suas ações de governo. Segundo Ferreira, o período de Ditadura Civil-Militar foi um contexto em que a memória de Vargas foi tratada abertamente de modo negativo pelo discurso oficial, não apenas pela relação política que se supunha entre João Goulart – presidente deposto pelo Golpe de 64 - e Vargas, mas também e principalmente pelas divergências entre o projeto político econômico defendido por Vargas (nacional-desenvolvimentismo, intervenção do Estado na economia através de medidas protecionistas em relação ao capital estrangeiro e da estatização de importantes fornecedoras de energia) e o da Ditadura Civil-Militar (abertura ao capital estrangeiro, atrelamento político aos interesses dos Estados Unidos).

Não é de se espantar que a deposição em março de 1964 de seu principal herdeiro, o presidente João Goulart, e o afastamento da cena política de um grande número de partidários do PTB e do PSD - partidos cuja origem está diretamente ligada a Vargas - tenham proporcionado uma conjuntura negativa para o cultivo de sua memória. Os militares que tomaram o poder em 1964 apresentaram-se como aqueles que iam pôr fim à era Vargas (FERREIRA, 2006, p.3).

É nesta conjuntura política - Ditadura Civil-Militar - que Dias Gomes elabora em seu texto *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* uma homenagem ao estadista em contraposição ao discurso do Estado militarizado, mas em consonância com a tradição intelectual de esquerda que lhe era contemporânea.

Ao longo de sua trajetória vivida, Dias Gomes adquiriu experiências e ferramentas para fazer uma análise crítica não apenas à Ditadura Civil-Militar, mas à organização política da sociedade brasileira, podendo propor outras formas de organização e de gestão política que fossem condizentes com a realidade socializante que sempre defendeu em suas produções. Ao invés disso – no texto analisado por esta dissertação - este escritor optou por rememorar um modelo político do passado como crítica à ordem vigente.

Gomes podia até ser subversivo, mas não era radical, ao contrário, conservador em sua crítica à Ditadura Civil-Militar, não rompe de modo criativo com a política elitista brasileira. Seu posicionamento nos remete ao alerta que Karl Marx nos faz sobre o trato com o passado:

A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem estar empenhados em transformar a si mesmos e as coisas, em criar algo nunca antes visto, exatamente nessas épocas de crise revolucionária, eles conjuram temerosamente a ajuda dos espíritos do passado, tomam emprestados os seus nomes, as suas palavras de ordem, o seu figurino, afim de representar com essa venerável roupagem tradicional e essa linguagem tomada de empréstimo, as novas cenas da ordem mundial. (MARX, 2011, p. 25 e 26)

Conhecer o passado nos esclarece sobre os processos de construção e organização social, aprendemos com a experiência vivida a quais possíveis resultados podem levar determinadas ações, o que não significa que devemos repeti-las, antes aprender com os erros. Para uma real transformação da realidade material dos homens, no sentido da emancipação humana, é imprescindível nos despir de toda superstição que nos prende ao passado, aprender com ele, saber de sua presença viva, mas não deixar que nos governe.

As sociedades contemporâneas precisam elaborar sua própria organização a partir de suas necessidades, sem importar modelos do passado ou do estrangeiro, elaborando um projeto que tenha suas bases reais nas necessidades e nas potências da população, do tempo e do espaço presentes. E nós artistas, precisamos nos atentar para isso.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. 1ª Ed. Coleção: Os Pensadores. Volume IV. São Paulo: Abril S/A Industrial e Cultural, 1973.
- ARNS, Dom Paulo Evaristo. **Brasil: Nunca Mais**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- AUMONT, Jacques. **Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas: Papirus, 2008.
- BARTHES, Roland. **A morte do autor**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **Escritos sobre teatro**. Textos reunidos e apresentados por Jean-Loup Rivière, tradução Mário Laranjeira; revisão da tradução Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1997.
- _____. **Teatro Completo em doze volumes**: Volume 6 – Os fuzis da senhora Carrar / Vida de Galileu/ Mãe Coragem e seus filhos. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BERSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, J; FERREIRA, M (cord.) **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p.183-191.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch, 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- CAMPEDELI, Samira. **Dias Gomes/ seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios**. São Paulo: Abril educação, 1982.
- CHAVES, Rosana Ramos. PEREIRA, André Luís Mitidieri. **Branca Dias: uma cristã-nova quinhentista na paraíba de 1750 – História e Ficção em O santo inquirido, de Dias Gomes**. Revista UNIABEU Belford Roxo V.6 Números 12 janeiro- abril 2013, ISSN 2179-5037.
- COGGIOLA, Osvaldo. **Governos militares na América Latina – A era das ditaduras Chile, Argentina e Brasil; luta armada e repressão**. Coordenador Jaime Pinsk, Coleção Repensando a História. São Paulo: Ed. Contexto, 2002.
- ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **A ideologia alemã**; Tradução de Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2014.
- _____. Getúlio Vargas, **O poder e o sorriso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- FOUCAULT, M. **A verdade e as formas jurídicas**. Tradução Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Moraes, supervisão final do texto Léa Porto de Abreu Novaes et al., Rio de Janeiro: NAU, 2003.
- _____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.
- _____. **O que é um autor**. Tradução Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro, 6ª ed. Lisboa: Nova Veja, 2006.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. **Getúlio Vargas: Uma memória em disputa**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006.16f.
- FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Tradução Leandro Konder, 9ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- GRAMSCI, Antônio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Tradução Carlos Nelson Coutinho, 4ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1982.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**.1968. Tradução: Laurent Léon Shaffter. 4ª Edição. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

- _____. **Los marcos sociales de la memoria**. Tradução de Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica. Barcelona: Antropos, 2004.
- HOBBSAM, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX:1914-1991**; tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JUNIOR, Gonçalo Silva. **Pais da TV- A História da TV brasileira contada por Gonçalo Junior**. São Paulo: Conrad Editora, 2001.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 1924. Tradução: Bernardo Leitão. Coleção Repertórios. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- LOWY, Michael. SAYRE, R. **Romantismo e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- LOWY, M; SAYRE, R. **Revolta e Melancolia - O romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- Marx, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**; Tradução e notas Nélvio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MESZAROS, Istvan. **O poder da ideologia**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MACIEL, Auterives. **Teorias da memória II: Henri Bergson**. 16-22 de jul de 2014. Notas de Aula
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**, São Paulo: Ática, 1977.
- MORAES, Dênis de **O imaginário vigiado: A imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- NETO, Lira. **Getúlio (1945-1954) – Da volta pela consagração popular ao suicídio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PALAMARTCHUK, Ana Paula. **Os novos bárbaros: escritores e comunismo no Brasil (1928-1948)**. 383 p. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.
- PALLOTINE, Renata. **Introdução à dramaturgia**. Serie Princípios. São Paulo: Ed. Ática, 1988.
- _____. **Dramaturgia. A construção da personagem**. São Paulo: Ática, 1989.
- PANDOLFI, Dulce. **Entre dois governos: 1945-1950. A cassação do Partido Comunista no cenário da Guerra Fria**. Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/artigos/DoisGovernos/CassacaoPC>. Acesso em: 21 Agosto 2014.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Pelas bordas: História e teatro na obra de João das Neves*. In. PARANHOS, Kátia Rodrigues (org) **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.
- PECAULT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. São Paulo: Ática, 1990.
- PRADO, Décio de Almeida. **Teatro brasileiro moderno**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *A personagem no teatro*. In Candido, Antônio. **A personagem de ficção**. Coleção debates; dirigida por J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.81-102.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução a análise do teatro**. Tradução: Paulo Neves; revisão de tradução: Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade Revolucionária**. São Paulo: UNESP, 2010.
- _____. **O fantasma da revolução brasileira**. 2ª ed. revisada e ampliada. São Paulo: UNESP, 2010.
- _____. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. **Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960**. Tempo social, revista de sociologia da USP, v,17, n.1. Junho de 2005.p.81-110.

ROLLEMBERG, Denise. **Ditadura, intelectuais e sociedade: O bem amado de Dias Gomes**. In Cultura política, memória e historiografia. Org. Cecília Azevedo ...[et al.]. – Rio de Janeiro: Ed FGV, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: DESA, 1965.

RUBIM, Antônio Albino Canela. **Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 1995.

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

SCHWARTZMAN, Simon. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

THOMPSON, E. P. **Agency and choice – 1” The new Reasorner, no.5, summer of 1958**, p.89. disponível em: <https://www.marxists.org/archive/thompson-ep/1958/agency1.htm> Acesso em 13 de jan 2015.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis: Vozes, 1995.

TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB: Fábrica de Ideologias**. São Paulo: Ática, 1977.

VARGAS, Getúlio. **Diário**. Edição e introdução de Celina Vargas do Amaral Peixoto. Rio de Janeiro: FGV; São Paulo: Siciliano, 1995. 2 v

WANDERLEY, Erika Kubik da Costa. Orientador Profº Drº João Roberto Martins Filho. **A institucionalização da repressão judicial na Ditadura Civil-Militar brasileira**. Disponível em http://www.sinteseeventos.com.br/abcp/trabalho_ErikaWanderley.pdf

Fontes

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

_____. **O berço do herói e as armas de Carlos**. In. Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. Ano 1, nº4, p.257-269, set.1965.

_____. **Personalidade teatrais. Depoimentos V**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Secretaria da Cultura, SNT, 1981.

_____. **Os heróis vencidos**. Coleção Dias Gomes volume 1. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. **Os caminhos da revolução**. Coleção Dias Gomes volume 3. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

_____. **Os espetáculos musicais**. Coleção Dias Gomes volume 4. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

_____. **O pagador de promessas**. 31ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

_____. **O berço do herói**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. **Teatro e Realidade Brasileira**. Revista Civilização Brasileira, Caderno especial nº2. Rio de Janeiro: julho de 1968.

_____. GULLAR, Ferreira. **Dr. Getúlio, sua vida e sua glória**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

Aporte filmico

O Pagador de Promessas. Direção de Anselmo Duarte. Produção de Oswaldo Massaini. Dynafilmes, 1962 (98min)

Anexo

Produções dramáticas de Dias Gomes

Teatro: A comédia dos moralistas (1939); Esperidião, inédita (1938); Ludovico, inédita (1940); Amanhã será outro dia (1941); Pé-de-cabra (1942); João Cambão (1942); O homem que não era seu (1942); Sinhazinha (1943); Zeca Diabo (1943); Eu acuso o céu (1943); Um pobre gênio (1943); Toque de recolher (revista), em parceria com José Wanderlei (1943); Doutor Ninguém (1943); Beco sem saída (1944); O existencialismo (1944); A dança das horas (inédita), adaptação do romance Quando é amanhã (1949); O bom ladrão, inédita (1951); Os cinco fugitivos do Juízo Final (1954); O pagador de promessas (1959); A invasão (1960); A revolução dos beatos (1961); O bem-amado (1962); O berço do herói (1963); O santo inquérito (1966); O túnel (1968); Vargas (Dr. Getúlio, sua vida e sua glória), em parceria com Ferreira Gullar (1968); Amor em campo minado (Vamos soltar os demônios) (1969); As primícias (1977); Phallus, inédita (1978); O rei de Ramos (1978); Campeões do mundo (1979); Olho no olho, inédita (1986); Meu reino por um cavalo (1988).

Telenovelas :A ponte dos suspiros, sob o pseudônimo de Stela Calderón (1969); Verão vermelho, (1969/1970); Assim na terra como no céu (1970/1971); Bandeira 2 (1971/1972); O bem-amado (1973); O espigão (1974); Saramandaia (1976); Sinal de alerta (1978/1979); Roque Santeiro (1985/1986); Mandala, sinopse e primeiros 20 capítulos (1987/1988); Araponga, com Ferreira Gullar e Lauro César Muniz (1990/1991); O fim do mundo (1996); Mandacaru (1997)

Minisséries: Um tiro no coração, em co-autoria com Ferreira Gullar, inédita (1982); O pagador de promessas (1988); Noivas de Copacabana (1993); Decadência (1994); O fim do mundo (1996).

Seriados: O bem-amado (1979/1984); Expresso Brasil (1987).

Cinema: O pagador de promessas, direção de Anselmo Duarte; (1962); O marginal (roteiro), direção de Carlos Manga (1974); O rei do Rio (adaptação de O rei de Ramos), direção de Bruno Barreto (1985); Amor em campo minado, direção de Pastor Vera, Cuba (1988).

Uma ontologia da produção escrita de Dias Gomes foi reunida na Coleção Dias Gomes, coordenação de Antônio Mercado pela editora Bertrand Brasil, composta dos seguintes volumes: 1 Os heróis vencidos; 2 Os falsos mitos; 3 Os caminhos da revolução; 4 Espetáculos musicais; 5 Peças da juventude; 6 Rádios e TV 7 Contos.

Obs.: Além destes textos dramáticos Gomes produziu também contos, artigos para revistas, textos sobre dramaturgia e crítica teatral além de sua autobiografia *Apenas um subversivo* (1998)