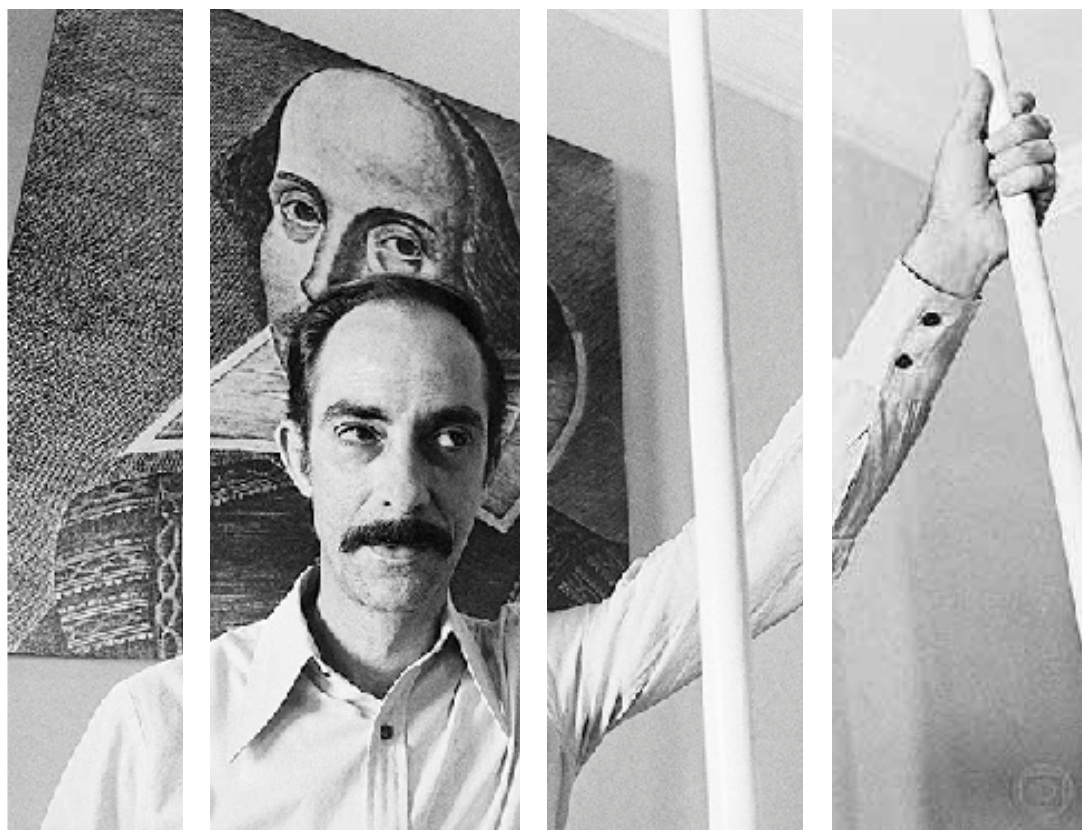


Dias Gomes entre textos e cenas:

a construção e a reconstrução de um autor



Dias Gomes. S./d., fotografia (montagem).

Kátia Rodrigues Paranhos

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisadora do CNPq. Coorganizadora, entre outros livros, de *Cena, dramaturgia e arquitetura: instalações, encenações e espaços sociais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. katia.paranhos@pq.cnpq.br

Dias Gomes entre textos e cenas: a construção e a reconstrução de um autor

Dias Gomes between texts and scenes: construction and reconstruction of an author

Kátia Rodrigues Paranhos

RESUMO

As balizas temporais que enquadram e classificam as obras de um autor estão associadas a processos de demarcação de seu sentido que se revelam muitas vezes móveis e fugidios. Nessas operações, empreende-se um trabalho de apropriação e reapropriação de seu significado por vezes estranho às intenções que guiaram os autores dessa ou daquela obra. Dias Gomes e sua produção teatral não escaparam, obviamente, a determinadas periodizações e classificações que implicam, no fundo, maneiras de ver e editar que procedem a construções e reconstruções várias, quando não a desconstruções. Neste artigo, pretendo examinar a trajetória do dramaturgo Dias Gomes tendo como referências básicas os textos teatrais e os livros lançados pelas editoras Civilização Brasileira, nos anos 1970, e Bertrand Brasil, na década de 1980.

PALAVRAS-CHAVE: Dias Gomes; autoria; edições.

ABSTRACT

The temporal landmarks that frame and classify an author's work are associated with processes of meaning demarcation that can be ever changing and elusive. These operations involve the appropriation and reapropriation of its meaning, which can be at odds with the intentions having guided the authors of this or that work. Dias Gomes and his theatrical production have not escaped a few periodizations and classifications that ultimately imply ways of seeing and editing that lead to a number of different constructions, if not deconstructions. In this article, I intend to examine the trajectory of playwright Dias Gomes having as basic reference theatrical texts and books issued by publishing houses Civilização Brasileira in the 1970s and Bertrand Brasil in the 1980s

KEYWORDS: *Dias Gomes; author; editions.*



eu sempre fui e nunca deixei de ser homem de teatro [...]. Eu não abandonei o teatro, em absoluto. E considero a minha experiência na televisão uma extensão da minha experiência teatral, nada mais do que isto. Inclusive a temática é a mesma, algumas novelas de televisão são adaptações de peças de teatro.

(Dias Gomes, 1981)

O dramaturgo e escritor Alfredo de Freitas Dias Gomes nasceu no bairro do Canela em Salvador, Bahia, no dia 19 de outubro de 1922, e faleceu aos 76 anos, em 18 de maio de 1999, vítima de acidente de carro em São Paulo. Escreveu sua primeira peça, *A comédia dos moralistas*, aos 15 anos de idade, em 1937. Embora não tenha sido encenada, a obra foi premiada em

1939 num concurso do Serviço Nacional de Teatro e publicada no mesmo ano pela Fênix Gráfica, da Bahia, a expensas de um tio entusiasta, Alfredo Soares da Cunha.¹ Ela foi seguida por *Esperidião* (1938), *Ludovico* (1940), *Amanhã será outro dia* (1941) e *O homem que não era seu* (1942). Em 1942, o jovem autor conhece a sua primeira realização teatral de sucesso com *Pé de cabra*, produzida e encenada pelo ator Procópio Ferreira e exibida em diversas capitais brasileiras entre 1943 e 1944. A peça foi proibida na estreia, no dia 31 de julho de 1942, por ser considerada marxista. Liberada mais tarde, serviu, no entanto, para caracterizar Dias Gomes como comunista muito antes de ele ingressar de fato no Partido Comunista Brasileiro.²

Em 1942, o crítico teatral Viriato Correia, do jornal *A manhã*, destaca:

O teatro brasileiro ganhou um escritor. Esse escritor é um rapaz que, ao que parece, ainda não tem vinte anos. É A. Dias Gomes, que Procópio, na última sexta-feira, apresentou no Serrador, com a peça Pé-de-cabra.

Raramente um autor, principalmente um autor que, fisicamente, ainda está na adolescência, fez, em teatro uma estréia tão auspiciosa.

Dias Gomes tem tudo que é necessário a um escritor dramático. Tem firmeza no desenho dos personagens. Em duas ou três linhas fixa os caracteres. Tem brilho no diálogo, concisão na frase. Constrói as falas com o verdadeiro senso teatral. Os seus períodos estão cheios de desfechos imprevistos.

Procópio teve talvez o melhor papel desta temporada.

O teatro nacional está de parabéns – ganhou um autor.

*Mais tempo, menos tempo, Dias Gomes será o escritor mais festejado da cena brasileira.*³

Em 1944, a convite de Oduvaldo Viana (pai), Dias foi trabalhar na Rádio Pan-Americana de São Paulo, fazendo adaptações de peças, romances e contos para o programa “Grande Teatro Pan-Americano”. Regressou ao Rio de Janeiro em 1948, empregando-se em várias emissoras de rádio: Rádio Tupi, Rádio Tamoio (1950), Rádio Clube do Brasil (1951) e Rádio Nacional (1956). Paralelamente à criação de textos teatrais, continuou a atuar nesta área até a década de 1960, onde fez de tudo: direção administrativa, redação de textos (humorismo, variedades, dramaturgia), além de rádio ator. Seu principal trabalho, entretanto, foi como adaptador de peças do repertório universal exibidas no programa semanal “Grande Teatro”, com duração de dez anos. Neste período também escreveu alguns contos e romances: *O chefe* (1938), *O ressuscitado* (1938), *Duas sombras apenas* (1945), *Um amor e sete pecados* (1946), *A dama da noite* (1947) e *Quando é amanhã* (1948).⁴

Para muitos críticos a trajetória de Dias Gomes pode ser definida em duas fases: o período das “peças da juventude”, entre as décadas de 1940 e 1950, e o do “pagador de promessas”, a partir de 1960, com a encenação da peça no Teatro Brasileiro de Comédia/TBC, em São Paulo. Na chamada primeira fase, além dos textos acima citados, podemos incluir: *João Cambão* (1942), *Zeca Diabo* (1943), *Eu acuso o céu* (1943), *Um pobre gênio* (1943), *Doutor ninguém* (1943), *Sinhazinha* (1943), *Beco sem saída* (1944), *O existencialista* (1944), *Phalus* (1948), *A dança das horas* (1949 – teatralização do romance *Quando é amanhã*, de 1948) e *Os cinco fugitivos do juízo final* (1954).⁵

É interessante observar que nesses trabalhos Dias traz à cena alguns temas relevantes da realidade brasileira: o problema do cangaço e a questão fundiária em *Zeca Diabo* e o preconceito racial em *Doutor ninguém*, tema tratado por meio da paixão de um jovem e brilhante médico negro por

¹ Para o crítico Alves Ribeiro, do jornal *Estado da Bahia*, o jovem autor “revela [...] qualidades excepcionais de escritor e de psicólogo, tratando com seriedade e desenvoltura o tema que se propõe estudar. [...] Fazendo a sua estréia com um dos gêneros literários mais difíceis – o teatro – o Sr. Alfredo Dias Gomes apresenta-se como um victorioso no mundo das letras, fazendo jus às melhores referências da crítica brasileira”. *Apud* MERCADO, Antonio. Coleção “Dias Gomes”. In: DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *Peças da juventude*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994, p. 19, v. 5 (Coleção Dias Gomes).

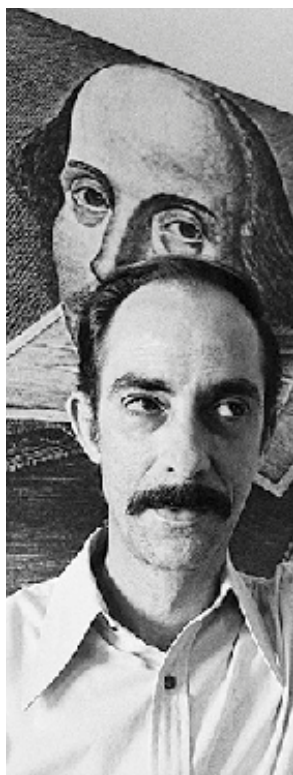
² “A curiosidade pelo marxismo, despertada pela censura do DIP a minha peça de estréia, seria no ano seguinte por minha filiação ao Partido Comunista”. DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 93. Dias Gomes se manteve nas fileiras do PCB dos anos 1940 até a década de 1970, sendo membro do comitê cultural e secretário geral do Instituto Brasil-Cuba.

³ CORREIA, Viriato. O teatro brasileiro ganhou um escritor. In: DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *Peças da juventude*, op. cit., p. 41 e 42. *Pé de cabra* foi apresentada pela primeira vez no dia 7 de agosto de 1942, no Teatro Serrador, Rio de Janeiro. Conta a história de Batista, presidente de um banco que perde tudo e é preso depois de um golpe dado pela sua própria mulher. Torna-se um ladrão, o “Pé de cabra”, mas um “ladrão filósofo”. No programa não há referência ao diretor que, à época, era considerado mero ensaiador. Ver DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *Pé-de-cabra*. *Peças da juventude*, op. cit.

⁴ Ver ZAMORANO, Miguel Ángel. *El teatro de Dias Gomes: miradas sobre el teatro brasileño contemporáneo*. Madrid: FCHB/Fundamentos, 2011.

⁵ O sucesso de *Pé de cabra* levou Procópio a propor um contrato de exclusividade ao escritor. Nele, obrigava-o a fazer quatro peças por ano, tendo o ator o direito de recusar uma delas. Durante sua vigência, entre 1943 e 1944, Procópio encenou *João Cambão*, *Zeca Diabo* e *Doutor ninguém*. Ver MERCADO, Antonio, p. 7 e 18.

⁶ DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: Secretaria da Cultura/Serviço Nacional de Teatro, 1981, p. 35-37. Em 1978, Dias Gomes relembra mais uma vez os tempos iniciais de sua trajetória: “Por incrível que pareça, através de tantos anos, após tantas lutas, tantas experiências positivas e negativas, tantas revelações e tantos traumas, meus valores essenciais se mantiveram intactos. O que eu queria ser e o que eu queria fazer, continuam sendo o que eu quero ser e o que eu quero fazer. Continuo querendo que me vejam como queria que me vissem àquela época. [...] voltando àquelas primeiras experiências, se já não me reconheço na forma, ainda me reconheço de algum modo no conteúdo”. DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. Dias Gomes. Respondendo a perguntas de Ferreira Gullar e Moacyr Félix. *Encontros com a Civilização Brasileira*, n. 6, Rio de Janeiro, 1978, p. 126.



uma moça branca da sociedade baiana, cujos pais aceitam o rapaz como profissional, mas o rejeitam como genro. Em *Eu acuso o céu*, apresentada no rádio, o pano de fundo é constituído pela seca no Nordeste e migração dos retirantes para o litoral. *Um pobre gênio* enfoca uma greve operária, a exploração dos trabalhadores nas indústrias e a luta de classes. *Os cinco fugitivos do juízo final*, apresentada no Teatro Glória em 1954, tem como mote o impasse criado por cinco almas (um negro, um ladrão, um rei, uma prostituta e uma senhora honesta), que se recusam a comparecer ao “juízo final”. Nota-se, portanto, uma clara opção de ordem temática: as peças desse período tratam de aspectos sociais, resultando na intensificação dramática dos conflitos, na crescente importância das motivações de natureza política e econômica e no grande vigor da linguagem utilizada pelos personagens.

No depoimento concedido em 1977 ao Serviço Nacional de Teatro/SNT, Dias Gomes recorda, de modo bastante peculiar, a experiência teatral daqueles anos:

a minha divergência com o teatro da época, não [era] propriamente com o Procópio [Ferreira], mas com o teatro da época. Nessas peças eu já fazia o mesmo teatro que viria a fazer depois. Já tinha uma noção de que a dramaturgia brasileira deveria surgir de uma análise da realidade brasileira, dos problemas brasileiros, do comportamento do homem brasileiro, suas aspirações, frustrações. Estas peças já colocavam estas questões tentando uma análise, ainda [...] superficial, é claro, da realidade brasileira. Em Doutor ninguém era o problema racial, em Zeca Diabo era o problema do cangaço e no Pobre gênio era o operário, o problema das classes, a luta de classes. O teatro que, quinze anos mais tarde, eu faria com O pagador de promessas já se anunciava nestes trabalhos. Por isto eu acho que, nas duas fases do meu trabalho teatral, não existem discordâncias quanto ao conteúdo. O que acontece é que, tecnicamente, as primeiras peças são terrivelmente imaturas, sem vivência, são muito fracas. [...] Quero repetir que isto não é uma crítica ao Procópio, mas a uma mentalidade generalizada, caracterização do teatro da época, aliás o pior que já se fez no Brasil em todos os tempos. É aquela célebre lacuna entre o Arthur Azevedo e, mais ou menos, a década de 50, período marcado por uma dramaturgia alienada e alienatória, digestiva, plasmada nos moldes europeus destinada a uma platéia da pior qualidade. Nos anos quarenta começam a surgir realmente as primeiras manifestações, primeiro de revalorização do espetáculo, de consciência do espetáculo teatral, com a vinda de Ziembinski, dos diretores europeus, dos Comediantes e tudo o mais que todos sabem. Aí é que se conseguiu um novo conceito de teatro no Brasil, com essa movimentação dos anos quarenta e com o TBC na casa dos cinqüenta. [...] [Antes] Não havia uma consciência da responsabilidade do espetáculo teatral [...] O espetáculo era algo improvisado, desde o cenário, os figurinos, o diretor, a iluminação, tudo era improvisado. [...] A nota dominante era a improvisação. E, além disso, era a época dos astros, dos “estrelas” [...] herdado do Leopoldo Fróes. Esta tradição era seguida pelo Procópio, pelo Jayme Costa, pela Dulcina. Muitas vezes o “estrela” nem ensaiava, só aparecia no ensaio geral e, como existia o ponto, ele nem precisava decorar. Ele aprendia as marcas e pronto. É claro que ele lia um bocado em casa, tinha uma noção da peça, mas a chave da sua atuação era o ponto. [...] o problema não existia num ponto isolado do teatro desta época. A improvisação atingia todos os setores. Não existia diretor, existia apenas um ensaiador [...]. O espetáculo teatral não era um todo coordenado. O nosso teatro estava atrasado de uns vinte ou trinta anos em comparação com o resto do mundo. Esta mentalidade não existia mais nem na Europa nem na América. Por isso é que Ziembinski foi tão importante.⁶

Sobre a dramaturgia nacional daquele período, Dias Gomes tem opiniões contundentes:

*Mesmo os autores mais importantes da época, o Oduvaldo Vianna pai, o Gastão Tojeiro, por exemplo, que eram uma espécie de continuadores de Martins Pena, [...] que buscavam os tipos que eram tidos como brasileiros, [...] na verdade [eram] superficiais. Estes tipos não eram aprofundados e a realidade que se apresentava era uma realidade romântica, com uma abordagem pitoresca, procurando-se o lado pitoresco. Não se mergulhava dentro do homem, dentro da realidade. Isso só começou a existir na dramaturgia [...] a partir dos anos cinquenta em diante. Até então havia aquele negócio do homem do campo brasileiro, do caipira, valorizado, dando lições ao homem da cidade, aquelas coisas que caracterizam um certo tipo de teatro dos anos trinta, vinte, por aí. Mas isso não ia ao fundo das coisas, não se buscava a verdade do homem brasileiro dentro da sua realidade, dentro da sociedade em que vive, seus conflitos, sua forma de ser e de pensar, com os seus desejos e pretensões. Não se perguntava sobre os problemas deste homem, sobre quem o esmaga. Essas perguntas não eram feitas de modo algum. Abordava-se apenas o pitoresco da coisa.*⁷

Vale ressaltar que o teatro brasileiro, entre as décadas de 1940 e 1950, procurou se “modernizar” em diferentes direções teóricas, cênicas e/ou performáticas. Nesse processo de renovação está presente “a turma da Polônia” (Ziembinski, Zygmunt Turkow, Irena Stypinska e Boguslaw Samborski); os grupos amadores, como o Teatro do Estudante e Os Comediantes; “a turma” do Teatro dos Sete; os artistas agrupados no Teatro Popular de Arte, no Teatro Maria Della Costa, no Teatro Brasileiro de Comédia/TBC, na Escola de Arte de Dramática, no Teatro Paulista do Estudante; os diretores e cenógrafos italianos como Adolfo Celi, Gianni Ratto, Ruggero Jacobbi e de outras nacionalidades, como o belga Maurice Vaneau; dramaturgos como Abílio Pereira de Almeida, Dias Gomes, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho.⁸

Para Dias Gomes, “desde meados da década de 50, um surto dramático agitava nossos palcos”:

*O desenvolvimento juscelinista, carregado de forte nacionalismo, valorizando o produto nacional [...] favorecia o nascimento de uma dramaturgia brasileira, com raízes fincadas em nossa realidade e sobretudo ambiciosa por sua proposta estética e pela qualidade de seus textos. [...] A esse movimento eu me vinha juntar e pressentia que agora – ao contrário do tempo em que escrevera minhas primeiras peças – o momento era propício, e o terreno, fértil para o semeio de meu teatro, que nessa nova fase guardava profunda identidade com a primeira, acrescentando-se apenas a maturidade e o domínio técnico.*⁹

Em 1960, com a encenação de *O pagador de promessas*¹⁰ (de 1959) no TBC, em São Paulo, inicia-se o que muitos críticos chamam a segunda fase da carreira do teatrólogo.¹¹ A história de Zé do Burro é efetivamente uma profunda reflexão sobre a intolerância, cuja delicada condução em linguagem teatral dá extraordinária beleza. Em síntese, o personagem principal percorre uma distância de sete léguas, desde seu lugarejo no interior da Bahia até Salvador, carregando uma enorme cruz, para pagar a promessa que fez a Iansã (Santa Bárbara) na igreja e no altar da santa, pedindo a cura de seu burro, sendo impedido pelo pároco, daí resultando um drama que é trazido às últimas consequências, com toda a carga de questões (valores,

⁷ DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *Depoimentos V*, op. cit., p. 38.

⁸ Ver PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

⁹ DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *Apenas um subversivo*, op. cit., p. 166. Em um artigo de 1956, Jorge Andrade destacava: “‘teatro brasileiro’ não são textos estrangeiros bem encenados nem tampouco atores de primeira linha – é sobretudo texto, direção, interpretação, cenografia, música [...] determinados por nossa realidade. É necessário criar uma dramaturgia na qual os atores brasileiros sejam insuperáveis”. Apud AZEVEDO, Elizabeth et al. (org.). *Jorge Andrade 90 anos: (re)leituras*. V. 1: A voz de Jorge. São Paulo: USP/Fapesp, 2012, p. 14.

¹⁰ *O pagador de promessas* estreia no TBC no dia 29 de julho de 1960 com direção de Flávio Rangel, cenário e figurinos de Cyro Del Nero e com Leonardo Vilar, Nathália Timberg e Cleyde Yáconis nos principais papéis. Em 1961, a peça virou filme dirigido por Anselmo Duarte, conquistando o Palma de Ouro no Festival de Cannes. Foram convidados os atores Leonardo Vilar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Geraldo Del Rey, Norma Benguel, Othon Bastos e Antonio Pitanga. Em 1988, *O pagador de promessas* foi apresentado no formato de minissérie na TV Globo. Ver XEXÉO, Artur. *Janete Clair: a usineira de sonhos*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996.

¹¹ Ver PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*, op. cit., e MAGALDI, Sábato. *O moderno teatro brasileiro. Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

¹² DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. Nota do autor. *Teatro de Dias Gomes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 9-11, v. 1.

¹³ Sobre a persistência e permanência do drama na dramaturgia brasileira, ver NOSELLA, Berilo Luigi Deiró, NEVES, Larissa de Oliveira e MEDEIROS, Elen de. Perspectivas sobre o drama moderno no Brasil: revisitando a história. *OuvirOUver*, v. 13, n. 1, Uberlândia, 2017.

¹⁴ Ver COSTA, Iná Camargo. *Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – FFLCH/USP, São Paulo, 1987, e FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, João Quartim de (org.). *História do marxismo no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998, v. III.

princípios, convicções ou ainda dogmatismo, radicalismo, intransigência) a partir de um fundo de sentido cultural e religioso. Vale a pena reproduzir uma parte do texto de Dias Gomes para o programa da peça:

O homem, no sistema capitalista, é um ser em luta contra uma engrenagem social que promove a sua desintegração, ao mesmo tempo que aparenta e declara agir em defesa de sua liberdade individual. Para adaptar-se a essa engrenagem, o indivíduo concede levianamente ou abdica por completo de si mesmo. O pagador de promessas é a estória de um homem que não quis conceder – e foi destruído. Seu tema central é assim, o mito da liberdade capitalista [...].

Como Zé do Burro, cada um de nós tem suas promessas a pagar. A Deus ou ao Demônio, a uma idéia. [...] O pagador de promessas não é uma peça anticlerical [...]. Zé do Burro é trucidado não pela Igreja, mas por toda uma organização social, na qual somente o povo das 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 princípio, me é concedida. Da luta que travo com a sociedade, quando desejo fazer valer o meu direito de escolha, para seguir o meu próprio caminho e não aquele que ela me impõe. Do conflito interior em 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. E sua morte não é inútil, não é um gesto de afirmação individualista, porque dá consciência ao povo, que carrega o seu cadáver como bandeira.¹²

Na passagem da década de 1950 para a seguinte, o teatro épico brechtiano de certa forma tornou-se padrão de uma parte da dramaturgia militante. Todavia, Dias Gomes não produziu uma efetiva ruptura com os formatos dramáticos, como a que ocorreu em grupos teatrais como o Teatro de Arena e, posteriormente, o Centro Popular de Cultura/CPC e o Opinião. Ele buscou um lugar entre as formas épicas e as dramáticas.¹³ Neste “entrelugar” suas peças combinam características de uma e de outra estética teatral, formando um híbrido do tradicional e do moderno do ponto de vista das vanguardas artísticas da época. Elas resultam da combinação de diferentes estilos dramáticos que ao coexistirem permitem várias formas de identificação e de interpretação.

Essa hibridação de matrizes estético-culturais distintas (dramáticas e épicas) fazia parte da perspectiva lukacsiana adotada pelo Comitê Cultural do Partido Comunista Brasileiro (PCB) nos anos 1960, o qual Dias Gomes integrava.¹⁴ Nos movimentos artísticos engajados simpáticos ao comunismo, isso ficou evidente como estratégia de estabelecimento de uma comunicação popular mais direta e intensa. Tornou-se necessário que os artistas comprometidos se apropriassem de aspectos da cultura popular (imaginários, valores, crenças, formas simbólicas e materiais, personagens típicos e folclóricos) para poderem, de algum modo, promover a identificação, a conscientização e, pretensamente, a reação política das camadas populares com o capitalismo e a suas formas perversas de dominação. Foi o que aconteceu com as suas peças desta época: em *O pagador de promessas* na representação do sincretismo religioso e de tipos populares: capoeiras, mães de santo, baianas de acarajé, o homem humilde e inocente, a mulher

fogosa e interesseira; em *A invasão*, os migrantes, os trabalhadores de fábrica, os favelados; em *A revolução dos beatos* estão sertanejos, coronéis e devotos; em *O berço do herói*, militares, religiosos, prostitutas e mais coronéis; e em *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* encontramos a malandragem, a escola de samba, o jogo do bicho. As peças de Dias Gomes, sobretudo as dos anos 1960, desenvolveram-se em uma perspectiva estilisticamente polifônica, contando com possibilidades para a identificação do épico brechtiano, do melodrama, da comédia de costumes, do teatro de revistas e da tragédia.

Dias Gomes e “Dr. Getúlio”

Vejamos, por exemplo, o caso de *Dr. Getúlio*, que estreou em 10 de agosto de 1968 em Porto Alegre no Teatro Leopoldina, com direção de José Renato e música de Silas de Oliveira e Walter Rosa. A peça foi encenada pelo Grupo Opinião. Fundado imediatamente após o golpe de 1964, o grupo carioca contava com artistas ligados ao Centro Popular de Cultura/CPC da União Nacional de Estudantes/UNE, que se encontrava na ilegalidade, e com outros artistas interessados nas discussões sobre o teatro de protesto e na difusão da dramaturgia nacional-popular. O marco da fundação foi o musical *Opinião* com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), cuja direção coube a Augusto Boal do Teatro de Arena. A experiência fez tanto sucesso que o grupo recebeu o nome Opinião. Entre os envolvidos, os mais atuantes foram Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha), Paulo Pontes, Teresa Aragão, Armando Costa, João das Neves, Pichin Plá e Denoy de Oliveira.

A estratégia adotada pelo Opinião tinha por fundamento o envolvimento das camadas populares num processo de conscientização revolucionária, buscando “[...] numa catarse cívica o encontro entre atores e público, cúmplices de um ritual de protesto”.¹⁵ Tanto na forma quanto no conteúdo, o grupo propunha o musical como formato mais apropriado para uma “plataforma político-cultural” de construção de uma “frente ampla” de resistência democrática à ditadura.¹⁶ Posição partilhada pela maioria da direção do Partido Comunista Brasileiro/PCB à época, contrária ao enfrentamento armado.¹⁷

Ao lado de Ferreira Gullar, ex-cepecista e membro do PCB, Dias Gomes escreveu *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, texto dramático em que duas histórias se desenvolvem paralelamente. No plano da representação do que acontece, Simpatia, Tucão, Marlene, passistas e músicos da escola de samba ensaiam o enredo sobre a trajetória de Getúlio Vargas, destacando os momentos finais de sua vida. No plano da representação do acontecido, as cenas da vida de Getúlio, ensaiadas na quadra da escola, materializam-se diante da plateia. Trata-se, portanto, de encenação dentro da encenação, teatro dentro do teatro, numa linguagem marcadamente metalinguística. Não por acaso o ator que representava Getúlio Vargas também atuava como Simpatia. O mesmo recurso era utilizado para outros personagens como Alzira Vargas/Marlene; Autor/Moleque Tião; Gregório Fortunato/Bola Sete; Bejo Vargas/Quibe; e Oswaldo Aranha/Gasolina.

Ao final da peça, as duas tramas se entrelaçam e a morte de Getúlio, personagem do enredo, será também a de Simpatia, presidente da escola, que lutava pela manutenção da posição conquistada pelo voto com o bicheiro Tucão, ex-presidente, que não aceitava a derrota na eleição que fez de Simpatia o novo líder. Marlene, ex-amante de Tucão e namorada de

¹⁵ MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política*: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta, 1982, p. 77.

¹⁶ Ver COSTA, Iná Camargo, *op. cit.*, p. 102.

¹⁷ Ver RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC à era da Tv. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 127.

¹⁸ DIAS GOMES, Alfredo de Freitas e GULLAR, Ferreira. Dr. Getúlio, sua vida e sua glória. In: *Teatro de Dias Gomes, op. cit.*, p. 681, v. 2.

¹⁹ Cf. GULLAR, Ferreira. Fim de papo. In: *Resmungos*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 144 e 145.

²⁰ Ver COSTA, Iná Camargo, *op. cit.*, p. 105.

²¹ DIAS GOMES, Alfredo de Freitas e GULLAR, Ferreira. Dr. Getúlio, sua vida e sua glória. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 10 e 11.

Simpatia, encarna outro motivo do ódio entre os dois homens.

Na primeira rubrica da peça, encontra-se a seguinte indicação: “A ação transcorre, toda ela, na quadra da escola de samba. É um grande pátio, onde não há móveis, utensílios de qualquer natureza. Apenas um praticável onde fica a bateria”.¹⁸ Na maior parte das vezes, a bateria introduz o samba-enredo recorrentemente executado ao longo da peça, permanecendo em silêncio nos momentos em que o ensaio conta parte da trajetória de Getúlio Vargas. Nos momentos finais ela tem uma função decisiva para promover uma atmosfera sonora de suspense sobre o desfecho da vida de Getúlio e de Simpatia, vítimas de um golpe. Evidencia-se, assim, o paralelo com o golpe de 1964.¹⁹

Na diferenciação entre factual e ficcional, muda-se a estrutura dos diálogos. Em prosa estão os diálogos dos personagens baseados na vida real – Getúlio, seu irmão Benjamim, Alzira Vargas e Carlos Lacerda. Em verso, as falas dos autores que assumem as funções de narradores e as conversas de Simpatia e Tucão. Dessa forma, produziu-se um efeito paradoxal: as cenas do enredo, ou seja, da dramatização de momentos da vida de Getúlio Vargas, ganham aspectos realistas, enquanto aquelas que correspondem à vida das personagens da escola conquistam um tom lúdico, que os versos e as músicas lhes atribuem.

Para Dias Gomes, Ferreira Gullar e os integrantes do Opinião, a peça misturou arte popular, experimentalismo estético e engajamento político ao incorporar o humor e a musicalidade das escolas de samba, com o objetivo de promover a conscientização social e a luta popular contra as injustiças sociais. Ferreira Gullar, em parceria com Vianninha, escreveu para o Grupo Opinião *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, farsa musical em verso, baseada na literatura de cordel. Com Dias Gomes, Gullar mesclou prosa e verso no drama musical *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, cujo título remete ao samba-exaltação do enredo da escola de samba da peça. Essa peça, assim como outras de Dias Gomes, incorpora traços do teatro épico brechtiano dentro de uma estrutura predominantemente dramática: o tempo - a duração de um ensaio; o lugar - a quadra; e a ação - a disputa entre o atual e o ex-presidente da Escola pelo poder e pela mulher que, sintomaticamente, trocou o segundo pelo primeiro. Entretanto, o aprofundamento psicológico, outra característica fundamental do drama, é negligenciado em favor da mistificação de Getúlio Vargas e da importância da tomada de consciência e da luta popular.²⁰

Sem dúvida prevaleceram a complacência e a recusa em abordar de frente um assunto como o mito Getúlio Vargas, ainda mais se considerarmos que o golpe de 1964 foi associado ao golpe militar de 1945, no qual ele havia sido deposto, e que a autodenominada “Revolução de 1964” assumiu um claro e manifesto sentido político antigetulista e antipopulista. Nessa perspectiva, falar de Getúlio era fazer descer goela abaixo dos militares e civis golpistas um tema indigesto, algo que adquiria, mesmo que por vias oblíquas, um caráter desafiador. Seja como for, o mito não foi enfrentado segundo as exigências do teatro épico. No samba-enredo de Silas de Oliveira e Ferreira Gullar evidenciam-se elogios rasgados ao então presidente, à “Revolução de 1930”, “às leis trabalhistas e à Previdência Social” supostamente criadas pelo “estadista”, ou a “Getúlio [que] já coberto de calúnias e de glória/ meteu uma bala no coração: saiu da vida para entrar na história/e daquela carta derradeira o povo fez sua bandeira, na luta pela emancipação”.²¹

Em certa medida, a encenação e montagem diferenciadas sobrepujam qualquer tipo de discussão mais aprofundada sobre o significado dos governos Vargas para a sociedade brasileira. Ao contrário, o nacionalismo, o denominado “novo desenvolvimentismo” e a criação das leis sociais assustavam os golpistas de 64, mas também alimentavam os sonhos de boa parte do imaginário de esquerda.

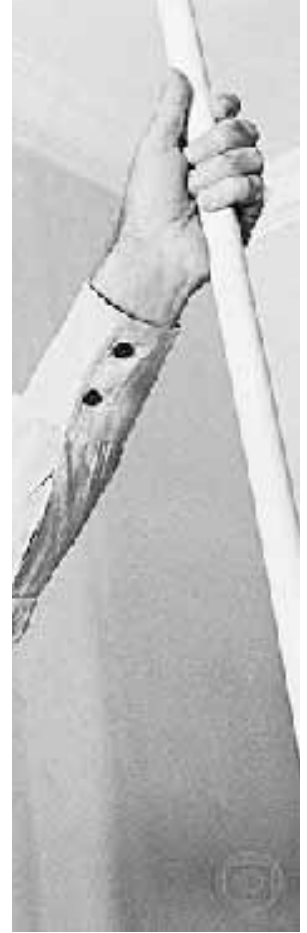
Em 1983, ano do centenário do nascimento de Vargas – quando a ditadura vivia seus estertores, mas subsistia, por mais cambaleante que estivesse –, *Dr. Getúlio* voltou à cena numa versão intitulada *Vargas*, estreando em 3 de outubro no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro. Basicamente é o mesmo tema, a mesma proposta formal com algumas alterações na coreografia, cenários, figurinos e, principalmente, na concepção cênica de Flávio Rangel e na música de Edu Lobo e Chico Buarque. O samba-enredo da dupla famosa reedita, mais uma vez, velhos argumentos:

*Foi o chefe mais amado da nação
A nós ele entregou seu coração
Que não largaremos mais
Não, pois nossos corações hão de ser nossos
A terra, o nosso sangue, os nossos poços
O petróleo é nosso, os nossos carnavais
Sim, puniu os traidores com o perdão
E encheu de brios todo o nosso povo
Povo que a ninguém será servil
E partindo nos deixou uma lição
A Pátria, afinal, ficar livre
Ou morrer pelo Brasil*

*Abram alas que Gegê vai passar
Olha a evolução da história
Abram alas pra Gegê desfilar
Na memória popular.*²²

Destaque-se que a utilização da música nos espetáculos era um dos modos mais eficazes de aproximação com o público. Os primeiros indícios de música e ação dramática nas peças de Dias aparecem no *Pagador de promessas* com a roda de capoeira, depois, o tema do bumba meu boi na *Revolução dos beatos* e o samba do Bola Sete em *Invasão*. Já as canções de *O berço do herói* são claramente reveladoras da influência brechtiana: não visam falar apenas ao sentimentalismo fácil ou provocar a exaltação emocional, mas estão organicamente integradas à ação e ao pensamento, fazendo avançar a trama ou comentando-a criticamente. Assim, Brecht contribuía com sua teorização e o exemplo de sua dramaturgia para derrubar os preconceitos - inclusive do próprio Dias - em relação ao musical. De fato, a música não precisava, “diluir e abafar a força das ideias”.²³

Se por um lado *Dr. Getúlio* não desconstrói o mito, como citado anteriormente, por outro, abre uma janela pouco explorada pela literatura teatral: o enredo de escola de samba como estrutura básica do gênero dramático-musical, ou seja, um modo próprio de organizar e desenvolver a narrativa dramática, libertando-a da rigidez do encadeamento causal das cenas e atendo-se, brechtianamente, aos momentos capitais mais expressivos da ação dramática. Neste caso, o texto teatral destina-se explicitamente



²² “Dr. Getúlio” (Edu Lobo e Chico Buarque). Vargas, ou o dr. Getúlio, sua vida e sua glória. In: DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *Os espetáculos musicais*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992, p. 42 e 43, v. 4. (Coleção Dias Gomes).

²³ DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *Os espetáculos musicais*. Coleção Dias Gomes, op. cit., p. 9.

²⁴ O texto de abertura do número 2, "Teatro e realidade brasileira", é de Dias Gomes. Ver DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968. A RCB teve vinte e dois números, compreendendo os anos de 1965 a 1968, quando foi extinta pelo AI-5.

²⁵ DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. Nota introdutória. In: VIANA FILHO, Oduvaldo e GULLAR, Ferreira. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, s/p. A Coleção Teatro da editora Zahar foi inaugurada em 1967 com *O teatro de Brecht* de John Willett, paralelamente ao lançamento do *Teatro dialético* de Brecht pela editora Civilização Brasileira, coleção Teatro Hoje. Também da Civilização Brasileira foram três outras obras de Brecht lançadas em 1966: *Breve antologia; Poemas e canções*; e a peça teatral *O senhor Puntilla e seu criado Matti*. As duas orelhas do *Teatro dialético* foram assinadas por Dias com o título "Pode o teatro transformar o mundo?".

²⁶ DIAS GOMES, Alfredo de Freitas e GULLAR, Ferreira. *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, 1968, op. cit., p. X. Prefácio de Antônio Callado e orelha do livro, escrita por Paulo Francis. Reeditado com o título *Vargas, ou o dr. Getúlio, sua vida e sua glória*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, com prefácio de Antônio Callado e a orelha de Paulo Francis.

²⁷ Ver DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *Teatro de Dias Gomes*, op. cit., v. 1 e 2.

²⁸ Para Dias Gomes, sua produção poderia ser "dividida" em duas fases: a primeira, de 1942 a 1944, na qual viveu do contrato de exclusividade com Procópio Ferreira e a segunda, em que buscou o rádio, o teatro (mais uma vez) e a televisão como meios de produção e de sobrevivência. Ver DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *Depoimentos V*, op. cit., p. 43 e 44. No entanto, "Teatro de Dias Gomes" reúne nove peças, já publicadas algumas e outras inéditas em livro, do teatrólogo que alcançou projeção internacional com o *O pagador de promessas*. Textos que integram o que se pode chamar de a segunda fase do famoso es-

a comentar a realidade político-social. O centro do debate é o golpe militar de 1964 (João Goulart X Getúlio Vargas). Recurso intencional explorado habilmente pelos autores, faz com que os personagens ficcionais da escola de samba falem sempre em versos rimados, enquanto os históricos usam a prosa coloquial.

Textos e edições

Em 1965, Ênio Silveira, editor da *Civilização Brasileira* e membro do Partido Comunista, cria a *Revista Civilização Brasileira*. São convocados para o conselho de redação, nomes como Alex Viany, Antônio Houaiss, Dias Gomes, Ferreira Gullar, Cavalcanti Proença, Moacyr Felix, Nelson Werneck Sodré, Octavio Ianni e Paulo Francis. A revista dava destaque aos temas culturais, expressando o florescimento artístico em curso, apesar do golpe militar. Em cada número eram dedicadas cerca de cem páginas, ou até mais, a questões de cultura em sentido estrito, especialmente a brasileira. Havia seções regulares de literatura, teatro, cinema, artes plásticas, música e cultura brasileira. Foi publicado um número especial apenas sobre teatro, organizado por Ênio Silveira, Moacyr Félix e Dias Gomes, em julho de 1968 (os dois outros números extras dedicaram-se aos 50 anos da Revolução Russa, em 1967, e à invasão da Checoslováquia, em 1968), fato que dá a dimensão do significado político-cultural que o teatro alcançara naqueles anos.²⁴

Por falar em teatro, em 1966, a peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* é encenada pelo grupo Opinião com a direção de Gianni Ratto, no Rio de Janeiro. É interessante registrar que o "bicho" dá início à coleção *Teatro Hoje* da editora Civilização Brasileira, coordenada por Dias Gomes:

Cada novo volume deverá responder a esta pergunta: isto serve à busca de caminhos próprios para o nosso teatro? [...].

Importante é dar aos nossos autores, diretores e atores, as armas necessárias para prosseguir na revolução iniciada na década de cinqüenta, quando um surto de dramaturgia nativa ameaçou lançar as bases de um teatro brasileiro autêntico. [...] Este movimento está sendo, no momento, contido por fatores políticos e econômicos, que dificultam o acesso ao palco dos nossos melhores autores, desencorajando-os a prosseguir em suas pesquisas.

[...] só a análise aprofundada [da] realidade, com o conseqüente equacionamento dos nossos problemas e o estudo do comportamento do nosso homem em face deles, poderão levar-nos a uma dramaturgia brasileira autêntica. É preciso sermos fiéis ao nosso povo e ao nosso tempo. [...]

*Mas é evidente que também as grandes obras da dramaturgia mundial, a experiência e a filosofia do teatro desenvolvida por diretores e teatrólogos alienígenas nos armam e nos dão o sentido do universal, sem o que toda arte é efêmera. Por isso, uma das séries da Coleção Teatro Hoje será dedicada aos autores estrangeiros, clássicos e modernos. Outra série recolherá ainda o pensamento suscitado pelo teatro, como arte ou como fato social. Mas não seremos ecléticos; o ecletismo é uma forma de descomprometimento e de irresponsabilidade. E nós, [...] estamos demasiadamente comprometidos no processo de emancipação da cultura brasileira para adotarmos atitudes equívocas.*²⁵

Por ocasião da primeira montagem de *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, em 1968, os temas "novo teatro" e "nova dramaturgia" são retomados

na introdução do livro com o mesmo título publicado naquele ano pela Civilização Brasileira, de certa maneira definindo os postulados estéticos dos autores:

*“Dr. Getúlio” se insere na linha do novo teatro brasileiro que parte da premissa estética de que é preciso libertar o palco de todas as convenções anteriormente estabelecidas. E vai além procurando estabelecer novas convenções. Estas, não arbitrárias, mas ditadas pela forma que escolheu, inspiradas numa tradição popular. [...] O enredo é uma forma narrativa livre, aberta, que pode prescindir até mesmo da lógica formal, muito embora sua característica de desfile pressuponha uma ordenação. Mas essa ordenação pode ser quebrada, subvertida, sem prejuízo de uma unidade e uma coerência próprias. Uma cena não precisa, necessariamente, ser uma seqüência lógica da anterior. Do mesmo modo inexistente qualquer compromisso com o realismo. O anacronismo e a inadequação passam a ser elementos universalizantes. O autor, o diretor e o ator têm absoluta liberdade para criar.*²⁶

Em 1972, a editora Civilização Brasileira reúne em dois volumes o *Teatro de Dias Gomes* com nove peças: *O pagador de promessas* (1959), *A invasão* (1960), *A revolução dos beatos* (1961), *Odorico, o bem-amado ou uma obra do governo* (1962), *O berço do herói* (1963), *O santo inquerito* (1964), *O túnel* (1968), *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (1968/1983) e *Vamos soltar os demônios* (de 1969 e reeditada em 1984 com o título *Amor em campo minado*).²⁷ A marca distintiva destas publicações é que as peças foram agrupadas pela ordem cronológica a partir de “O pagador”, estabelecendo-se como critério norteador a “maturidade” literária e política do autor. É como se, ao fim e ao cabo, fosse possível senão sepultar, ao menos desconsiderar o que se passou antes desse marco temporal.²⁸

Numa bem cuidada edição, a publicação conta com análises e comentários de Dias Gomes, Sábado Magaldi, Flávio Rangel, Paulo Francis, Yan Michalski, Antônio Callado, além de um precioso ensaio de Anatol Rosenfeld.²⁹ Este autor salienta:

*Dias Gomes pertence aos “rebeldes sadios”, aos dramaturgos que fazem de sua obra focos de perturbação. [...] O pagador de promessas e O santo inquerito são tragédias, quase no sentido clássico do termo. A invasão é um largo quadro naturalista que apresenta, em essência, apenas uma situação, um recorte da vida de um grupo humano. Odorico, o bem amado e O berço do herói são tragicomédias de forte caráter farsesco, sobretudo a primeira. O túnel é uma espécie de parábola política, menos uma peça que um capricho, aliás brilhante [...]. Vamos soltar os demônios é uma peça psicológica, de desmascaramento, na qual o autor, nos moldes de um drama matrimonial, critica precisamente o intelectual que costuma criticar a realidade; se a literatura vive necessariamente exilada no Não, o porta-voz deste Não é uma realidade que tampouco escapa ao Não; também no caso do intelectual a realidade está longe de alcançar o seu sonho. A revolução dos beatos e Dr. Getúlio, ao fim, são peças que se apóiam em tipos tradicionais de espetáculos brasileiros populares, no Bumba-meu-Boi e no enredo e desfile carnavalesco das escolas de samba. O teor popular, no entanto, é acentuado em quase todas as peças, antes de tudo por se tratar de uma dramaturgia “em favor do povo”, depois porque os conflitos, problemas e personagens, embora quase sempre de alcance e significado universais, se afiguram eminentemente brasileiros, como são eminentemente nacionais os costumes, condições e situações.*³⁰

critor baiano. Fase que se inicia em 1959, precisamente com a tragédia de Zé-do-burro, obra que, transposta para o cinema, trouxe para o Brasil o principal prêmio de um dos festivais de Cannes. [...] Sem desprezar as peças anteriores, dotadas de específico valor, há que se dar destaque ao grupo que compõe a segunda etapa de sua atividade criadora. Nela pratica então um teatro mais próximo da problemática do homem em si e em relação com o mundo moderno: sua estrutura social, os traumas que dela derivam, a ética em mudança, o debate dos rumos da sociedade”. Texto retirado da orelha de *Teatro de Dias Gomes*, op. cit., v. 1 e 2.

²⁹ Em 1982 Anatol Rosenfeld republica o mesmo ensaio num livro autoral e examina os temas do “herói humilde”, do teatro popular e o misticismo na obra de Dias Gomes. Ver os seguintes capítulos: O herói humilde: o herói e o teatro popular; A obra de Dias Gomes; O misticismo popular na obra de Dias Gomes. In: ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982. Sobre a análise de Rosenfeld e a coleção de 1972 da Civilização Brasileira, ver COSTA, Iná Camargo. *Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular*, op. cit.

³⁰ ROSENFELD, Anatol. A obra de Dias Gomes. In: DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *Teatro de Dias Gomes*, op. cit., p. XII-XIII, v. 1. *A invasão* foi apresentada pela primeira vez no Teatro do Rio, dia 25 de outubro de 1962, no Rio de Janeiro, sob a direção de Ivan de Albuquerque. Espetáculo com grande êxito de público e de boa parte da crítica. A belíssima canção “O morro não tem vez”, de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, com acompanhamento ao violão de Baden Powell, foi produzida especialmente para a peça. No entanto, em 1968 a sua exibição foi proibida. *A revolução dos beatos* foi apresentada no dia 17 de novembro de 1962, no TBC, em São Paulo, com direção de Flávio Rangel e música de Catulo de Paula. Já *Odorico, o bem-amado ou uma obra do governo* foi encenada pelo Teatro de Amadores de Pernambuco com direção e cenários de Alfredo de Oliveira, em 1969, no Teatro Santa Isabel em Recife.

Em 1970, uma nova montagem estreou no Teatro Gláucio Gil, no Rio de Janeiro, sob a direção de Gianni Ratto e música de Elton Medeiros. *O berço do herói* deveria ter sido levada à cena no Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, na noite de 22 de julho de 1965, sob a direção de Antonio Abujamra e música de Edu Lobo. Duas horas antes da estreia, a peça foi interdita pela censura, que manteve a proibição do texto por cerca de vinte anos. A primeira encenação de *O berço do herói* ocorreu no Teatro The Playhouse, do Departamento de Teatro e Cinema da Pennsylvania State University, em 28 de novembro de 1976, com direção de Manuel Duque e tradução de Leon F. Lyday. *O santo inquérito*, dirigida por Ziembinski, foi apresentada no dia 23 de setembro de 1966 no Teatro Jovem, também no Rio de Janeiro. Esta peça teve várias edições e montagens. Uma das versões cênicas mais famosas foi dirigida por Flávio Rangel, estreando no Teatro Anchieta em 25 de agosto de 1977, em São Paulo. *O túnel*, escrita em 1968 por encomenda do diretor José Celso Martinez Correa, com o advento do AI-5, foi vetada pela censura. No caso de *Amor em campo minado*, a primeira versão é de 1969. Chamava-se *Vamos soltar os demônios*. A peça foi encenada no dia 12 de julho de 1984 no Teatro Santa Isabel, no Recife, sob a direção de Aderbal Júnior. Ver LIDAY, Leon. *A bibliography of latin american theater criticism, 1940-1974*. Austin/Texas: University of Texas Press, 1976, e DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *Apenas um subversivo*, op. cit..

³¹ EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 112.

³² DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *Apenas um subversivo*, op. cit., p. 255. No formato Telepeças (adaptações de peças para a TV) foram transmitidas em momentos bem diferentes: na TV Tupi (“TV de Vanguarda”), *O bem-amado*, numa adaptação de Benjamin Cattan, em 1964 e *O santo inquérito*, em adaptação de Antonio Mercado, na TV Globo (“Aplauso”) em 1979. Ver XEXÉO, Artur, op. cit.

³³ DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *Dias Gomes*. Respon-

Não é demais lembrar que durante esses anos, Dias Gomes abordou de maneira sistemática os sentidos do teatro, da arte e da política. Para tanto, dialoga com Ernest Fischer, Jean Paul Sartre, John Gassner, Paul-Louis Landsberg e Georg Lukács – clássicos dos estudos literários, que experimentavam grande prestígio naquele período. Evidentemente, ao mesmo tempo, o seu trabalho individual pode ser remetido aos autores mencionados com os quais compartilhava (ou não) debates, desejos e sonhos.

Considero interessante destacar que na década de 1960 o modelo de intelectual engajado estava em voga em diferentes países, o que levava, em muitos casos, a uma verdadeira cisão faústica: ou estava engajado no processo histórico ou se “esvaziava” em artifícios formalistas. Dias Gomes utilizava os textos de Paul-Louis Landsberg para entender o lugar do intelectual na sociedade e a sua relação com o público. Vale recordar uma passagem de Terry Eagleton na qual ele discute a ideia de autor como produtor. Baseando-se nos trabalhos de Walter Benjamin, traduzido no Brasil pela primeira vez pela *Revista Civilização Brasileira*, ele ressalta:

*O artista verdadeiramente revolucionário, portanto, nunca se ocupa apenas com o objeto artístico, mas com os meios da sua produção. O “engajamento” não se limita à apresentação de opiniões políticas corretas pela arte; ele se revela no grau em que o artista reconstrói as formas artísticas à sua disposição, transformando autores, leitores e espectadores em colaboradores.*³¹

Em 1969, pressionado pela censura, que vetara vários textos seus, e sentindo que dificilmente poderia continuar sua obra teatral se não se adaptasse às novas limitações impostas pelo regime vigente, Dias Gomes resolveu experimentar um novo meio de expressão, a televisão.

*Eu já recebera convite semelhante da TV Rio poucos anos antes e não aceitara. Agora, minha situação econômica não me permitia sequer hesitar. Tinha várias peças proibidas, e as que ainda não estavam sê-lo-iam certamente. Não me seria permitido prosseguir com minhas experiências teatrais, pois minha dramaturgia vivia do questionamento da realidade brasileira, e essa realidade era banida dos palcos, considerada subversiva em si mesma pelo regime militar. O “modelo” dramático que viria a ser imposto pela ditadura nos anos 70 me excluiria completamente. [...] Minha geração de dramaturgos – a dos anos 60 – erguera a bandeira do teatro popular, que só teria sentido com a conquista de uma grande platéia popular, evidentemente. Um sonho impossível, o teatro se elitizava cada vez mais, falávamos para uma platéia a cada dia mais aburguesada, que insultávamos em vez de conscientizar. Agora ofereciam-me uma platéia verdadeiramente popular, muito além dos nossos sonhos. Não seria inteiramente contraditório virar-lhe as costas?*³²

Na perspectiva de Dias Gomes, uma parte da sua obra teatral foi como que “transportada” para a TV.

*Se você analisar, vai ver que as sete ou oito experiências que realizei [...] formam um painel da realidade brasileira [...] que guarda perfeita sintonia com aquele outro painel que tentei com minhas peças teatrais. Em alguns casos, como *O bem-amado* e *Bandeira 2*, não passam de meras transposições, ou traduções, para uma nova linguagem, de temas já explorados no palco. O espigão tinha *O túnel* como ponto de partida. Roque Santeiro, que foi proibida, girava dentro do universo comum a *O pagador de promessas*, *A revolução dos beatos* e *O berço do herói*.³³*

Em 1989 – ano da passagem dos cinquenta anos de vida artística do dramaturgo –, sob a coordenação do diretor Antonio Mercado, é publicada a Coleção Dias Gomes pela Bertrand Brasil.³⁴ Registrou-se aí uma virada classificatória. Nesta publicação, os critérios de seleção das obras foram diferentes dos adotados em 1972. A ideia inicial consistia em distribuir um vastíssimo material por sete volumes, dando conta de uma grande diversidade de gêneros, enfoques e níveis de abordagem, a ponto de no quinto livro editarem as “peças da juventude” pela primeira vez, trabalho correspondente ao período definido por muitos críticos, de forma preconceituosa, como “a primeira fase” do dramaturgo, até devido a sua ligação com Procópio Ferreira. Para Mercado, “é muito pouco provável que algum crítico retivesse na memória longínquas encenações de inícios dos anos 40 (aliás, duas peças dessas peças nunca chegaram ao palco, tendo apenas sido transmitidas em versões radiofônicas). O que não impediu [...] que se fizessem algumas análises comparativas entre as obras mais maduras da ‘2ª fase’ e os textos virtualmente inéditos da ‘1ª fase’”.³⁵

Cabe registrar que para Dias Gomes e um número significativo de críticos, o teatro brasileiro dos anos 1920 e 1940 era considerado atrasado em comparação ao da Europa e da América. “Em 1944, como eu não queria conceder e não queria fazer teatro como me impunham, comédia de *boulevard* essencialmente, preferi sair do teatro e ganhar a vida trabalhando no rádio”.³⁶ A “célebre lacuna entre o Arthur Azevedo e [...] a década de 50” mencionada anteriormente, pode ser resumida numa das várias histórias de Dias:

Para ilustrar melhor este conflito entre o teatro que eu desejava e o teatro da época, vou contar um episódio, sem querer fazer nenhuma crítica ao Procópio, pessoa que me inspira grande respeito e carinho. Doutor ninguém, por exemplo, tratava do problema racial, e o herói era um médico negro. A peça foi encenada em São Paulo e eu fui à estreia. Levei um grande susto quando vi que o negro tinha virado branco. O preconceito racial fora transformado em preconceito de classe, a peça tinha sido modificada, o médico passou a ser filho de uma lavadeira.

[...] O que havia era a concepção de que o público não aceitava um herói negro no palco. O Procópio me disse exatamente isto, a mentalidade da época refletida nesta atitude. Sobre estes preconceitos do palco de então, ele me disse: “meu filho, há dois tabus que você jamais conseguirá quebrar no teatro – todo negro tem que ser criado, todo padre tem que ser bom”. Parece que eu quebrei os dois... o padre de O pagador de promessas é um peste. Hoje já se pode colocar um ator negro como protagonista. Mas, naquela época, era inaceitável o negro como protagonista.

[...] Houve um grande hiato na minha vida teatral, que foram os anos que eu passei ganhando a vida no rádio. [...] Na minha cabeça, permanecia a obsessão de voltar ao teatro. Os problemas econômicos, a falta de um chão teatral, de condições que, enfim, permitissem o meu trabalho no teatro, me detinham. Essas condições começaram a aparecer nos anos 50, [...], companhias mais estáveis, nova concepção do espetáculo teatral, surto de dramaturgia. Aí eu comecei a encarar a minha volta ao teatro como uma realidade possível, imediata.³⁷

Assim sendo, os cinco volumes iniciais são dedicados ao teatro. Nos três primeiros, as peças são reunidas em função da prevalência temática: v. 1: “Os heróis vencidos” (*O pagador de promessas* e *O santo inquerito*); v. 2: “Os falsos mitos” (*A revolução dos beatos*, *O bem-amado* e *O berço do herói*); e v. 3: “Os caminhos da revolução” (*A invasão*, *O túnel*, *Amor em campo minado* e

dando a perguntas de Ferreira Gullar e Moacyr Félix, *op. cit.*, p. 133. Essas “transposições” ou reapropriações também podem ser detectadas nos personagens Zeca Diabo e Odorico Paraguaçu das peças *Zeca Diabo* e *Odorico, o bem-amado*, que vão reaparecer em 1973 em *O bem-amado*, primeira novela em cores da TV Globo e do horário das 22h. Ver ROLLEMBERG, Denise. Ditadura, intelectuais e sociedade: O bem-amado de Dias Gomes. In: AZEVEDO, Cecília et al. (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, e SACRAMENTO, Igor. Dias Gomes com Opinião: o individual e o coletivo na consolidação da dramaturgia nacional-popular. *Baleia na Rede*, v. 9, Marília, Unesp, 2012.

³⁴ Desde 1996 a Bertrand Brasil faz parte do grupo editorial Record, um conglomerado que engloba várias editoras, tais como: Record, Civilização Brasileira, José Olympio, Rosa dos Tempos, Nova Era e Difel.

³⁵ MERCADO, Antonio, *op. cit.*, p. 7 e 8.

³⁶ DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. Apêndice I: O teatro, que 15 anos mais tarde, eu faria com “O pagador de promessas” já se anunciava nestes trabalhos. In: *Peças da juventude*, *op. cit.*, p. 372.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 371, 372 e 380.

³⁸ De acordo com Antonio Mercado, “reverberam aqui os temas identificados nos volumes anteriores; mas o foco maior de interesse [...] é a tentativa de construção de um espetáculo musical autenticamente brasileiro – objetivo perseguido por praticamente todos os dramaturgos do nosso teatro moderno”. MERCADO, Antonio. Coleção “Dias Gomes”. In: DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *Os heróis vencidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 9, v. 5 (Coleção Dias Gomes).

³⁹ “Selecionamos de comum acordo com o autor as seguintes obras: *Pé de cabra*, por ter sido a primeira peça encenada e um grande sucesso à época de sua apresentação; *Eu acuso o céu*, que, embora não tenha sido montada (apenas transmitida em versão radiofônica), é possivelmente a mais representativa das peças da ‘1ª fase’; e *Os cinco fugitivos do juízo final*, peça de transição que permitirá ao leitor acompanhar todas as etapas da evolução do dramaturgo [...]”. MERCADO, Antonio. Coleção “Dias Gomes”. In: DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *Peças da juventude*, op. cit., p. 37.

⁴⁰ O volume 1, *Os heróis vencidos*, foi publicado em 1989. Os seguintes: v. 2, *Os falsos mitos*, em 1990, v. 3, *Os caminhos da revolução*, em 1991, v. 4, *Os espetáculos musicais*, em 1992, e v. 5, *Peças da juventude*, em 1994. A peça *Meu reino por um cavalo* de 1988 não foi incluída na coleção. Em 2012, data em que se comemoraria os 90 anos de Dias Gomes, Luana e Mayra Dias Gomes organizaram um livro contendo artigos, depoimentos e entrevistas do pai no período de 1967 a 1998. Ver DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *Dias Gomes* (entrevistas e artigos – organização e apresentação de Luana e Mayra Dias Gomes). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

⁴¹ CHARTIER, Roger. Editar Shakespeare. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 33.

Campeões do mundo). O volume 4 foi reservado aos “espetáculos musicais” (*Vargas, As primícias e O rei de Ramos*), levando em consideração a especificidade do gênero.³⁸ No volume 5 foram editadas as “peças da juventude” (*Pé de cabra, Eu acuso o céu e Os cinco fugitivos do juízo final*).³⁹

O mesmo caráter seletivo também orientaria a organização dos dois últimos volumes. Os volumes 6 (“Rádio e TV”) e 7 (“Contos”) trariam, também de modo inédito, parte dos roteiros para o rádio e para a televisão e os contos de ficção não dramática. Mas devido a questões editoriais, a coleção não foi finalizada.⁴⁰

Há que ressaltar que a coleção é uma edição primorosa e marca, sem dúvida alguma, uma maneira de “ver” e de “editar” a obra de Dias Gomes. Além da apresentação de Antonio Mercado, a publicação manteve as análises e os comentários de 1972, acrescidos de ampla fortuna crítica – com nomes como Ariel Marques, Alberto Guzik, Décio de Almeida Prado, Macksen Luiz, Leon Lyday, Ênio Silveira, Jairo Arco e Flexa, Maria Helena Kühner, Luís Carlos Maciel –, artigos, entrevistas e fotos de Dias Gomes e de vários espetáculos e referências bibliográficas.

Desse modo, ao examinar o percurso do dramaturgo e do escritor Dias Gomes é importante avaliar a feitura do texto teatral tanto na época em que a peça foi escrita e (re)publicada, quanto no momento em que foi encenada, permitindo uma reflexão sobre o impacto da obra artística, em especial a teatral, nas relações sociais e na cultura contemporânea. Nesse sentido, não há como não lembrar de Roger Chartier, ao dizer que “as obras sempre se oferecem à leitura de forma particular. Conforme a época e o gênero, as variações dessa forma são mais ou menos importantes e dizem respeito, de modo separado ou simultâneo, à materialidade do objeto, à grafia das palavras ou ao próprio texto”.⁴¹

Afinal, o que é um autor senão o resultado do seu “apagamento”? Em outras palavras, um autor não é uma ilha, vivendo em regime de isolamento, desconectado da intrincada teia de relações que envolve todos nós. A indagação, de inspiração foucaultiana, possibilita refletir sobre a trajetória de Dias Gomes tendo como referência a sua atuação a partir da década de 1940, distanciando-se assim da representação instituída por muitos críticos do “escritor-monumento” de *O pagador de promessas*.

Artigo recebido em janeiro de 2017. Aprovado em fevereiro de 2017.