**IGOR PINTO SACRAMENTO**

# NOS TEMPOS DE DIAS GOMES
# A TRAJETÓRIA DE UM INTELECTUAL COMUNISTA NAS TRAMAS COMUNICACIONAIS

**ECO/UFRJ**

**2012**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

# NOS TEMPOS DE DIAS GOMES
# A TRAJETÓRIA DE UM INTELECTUAL COMUNISTA NAS TRAMAS COMUNICACIONAIS

**IGOR PINTO SACRAMENTO**

Tese de doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e
Cultura da Escola de Comunicação da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
parte dos requisitos para a obtenção do título de
Doutor em Comunicação e Cultura.
Orientadora: Profª Drª Ana Paula Goulart Ribeiro

**ECO/UFRJ**
**2012**

Sacramento, Igor Pinto.

Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais./Igor Pinto Sacramento – Rio de Janeiro, 2012.

Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2012.

500 f.

Orientadora: Ana Paula Goulart Ribeiro

1. Dias Gomes – Intelectual – Trajetória 2. Indústria Cultural – Brasil – História 3. Dramaturgia – Brasil – História 4. Comunismo – Brasil – História. I. Ribeiro, Ana Paula Goulart (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. III. Título.

**NOS TEMPOS DE DIAS GOMES**
**A TRAJETÓRIA DE UM INTELECTUAL COMUNISTA NAS TRAMAS COMUNICACIONAIS**

**IGOR PINTO SACRAMENTO**

Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura, sob a orientação da Profª. Drª. Doutora Ana Paula Goulart Ribeiro.

**Banca Examinadora**

_____

Profª Drª Ana Paula Goulart Ribeiro - Orientadora
Doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ), ECO/UFRJ

_____

Profª Drª Iluska Maria da Silva Coutinho
Doutora em Comunicação Social (UMESP), FACOM/UFJF

_____

Profº Dr° João Batista de Macedo Freire Filho
Doutor em Literatura Brasileira (PUC-Rio), ECO/UFRJ

_____

Profª Drª Marialva Carlos Barbosa
Doutora em História (UFF), ECO/UFRJ

_____

Profª Drª Maria Immacolata Vassallo de Lopes
Doutora em Ciências da Comunicação (USP), ECA/USP

**Rio de Janeiro**
**2012**

## DEDICATÓRIA

*A todos aqueles que não se acomodam.*

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pelo amor e apoio inigualáveis. Sem ela, pouco me seria possível.

Ao meu pai e familiares, pela torcida carinhosa.

Ao Daniel, pela companhia atenta e alegre.

À Clara e à Vanissa, pela amizade da vida inteira.

A todos os meus amigos, pelos risos, conversas e distrações, especialmente ao Nelson Luiz, ao Luiz Alberto, à Izamara Bastos, à Kátia Lerner e ao Wilson Borges.

Àqueles amigos com quem compartilhei as angústias e delícias de ser doutorando: Danielle Brasiliense, Carla Baiense Félix, Talitha Ferraz, Fernanda Lima Lopes, Bruno Campanella, Sofia Zanforlin, Fernanda Gomes, Mayka Castellano, Ericson Saint-Clair, Israel Oliveira, Simone do Vale e Janine Miranda Cardoso.

À minha orientadora, parceira e amiga, Ana Paula, pelos dez anos de convivência e confiança. É uma honra tê-la por perto, sempre com palavras afetuosas e sensatas.

Ao Marco, pela grande amizade que temos.

À Marialva, pela alegria de todos os nossos encontros e pela sabedoria de mestre.

Ao João, pelo incentivo e colaboração, fundamentais na minha formação como pesquisador.

À Iluska e à Immacolata, pelas gentilezas nos momentos em que convivemos.

Aos professores Marcelo Ridenti e Marcos Napolitano, pelas interlocuções presenciais ou mediadas por seus textos.

Aos professores da ECO, pelo compartilhamento do saber.

Aos funcionários da ECO, pela atenção e simpatia.

Ao CNPq, pela bolsa.

**RESUMO**

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

O objetivo principal desta tese é analisar as relações entre as culturas comunistas e os segmentos da indústria cultural brasileira (o teatro, o cinema, o rádio e a televisão) na trajetória artístico-intelectual de Dias Gomes, entre 1939 e 1999. Procurando uma nova chave explicativa para o estudo das relações entre as esquerdas e as mídias, para além da insistente dicotomia entre "cooptação" e "infiltração", a tese defende a ideia de que Dias Gomes atuou como um mediador cultural, tendo a sua trajetória marcada por diversas hibridizações e interlocuções entre o campo da política e o da mídia. Nesse sentido, atesta que as mediações culturais de Dias Gomes se deram, especialmente, de duas formas: como circularidade (alianças, associações e intermediações) e como tensões (conflitos, acusações e oposições), presentes nas relações com determinados agentes e configurações ideológico-estruturais do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e das mídias. Para essa análise, foi cunhado, desenvolvido e aplicado o conceito-método de *biografia comunicacional*, a partir do qual, no lugar de centrar a narrativa nas ações ou nos trabalhos de um protagonista, o foco recai sobre as práticas e as mediações socioculturais envolvidas nos processos de produção, circulação e consumo de textos, que, ao se associarem a um indivíduo, constituem a vida a que se referem e pela qual existem. Dentro dessa perspectiva, a tese considera o circuito social da experiência de Dias Gomes com as indústrias midiáticas e com o PCB, tomando como seus objetos as "narrativas de si" (seus relatos autobiográficos), as produções dele e as "narrativas dos outros" que valoraram as suas atividades, trabalhos e posicionamentos, colaborando para a constituição de diferentes imagens públicas. São analisados, nesta tese, todos os trabalhos assinados por Dias Gomes (ensaios, artigos, peças, novelas) que foram publicados, transmitidos ou exibidos entre 1939 e 1999, bem como os modos como eles foram reconhecidos e valorados (pela crítica especializada e pelos pares) no interior daqueles campos sociais e nos trânsitos entre eles.

**Palavras-chave:**
Dias Gomes; comunismo; indústria cultural; mediação; biografia comunicacional.

**ABSTRACT**

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

The main objective of this thesis is to analyze the relationships between the Communists and the Brazilian cultural industry segments (theater, cinema, radio and television) through the artistic and intellectual trajectory of Dias Gomes, between 1939 and 1999. Looking for a new explanatory key for the study of relations between the leftist intellectuals and the media, in addition to the persistent dichotomy between "cooptation" and "infiltration", the thesis is that Dias Gomes served as a cultural mediator, and its trajectory was marked by several hybridizations and dialogues between the political field and the media field. In this sense, it states that the cultural mediation of Dias Gomes occurred, especially in two ways: as circularity (alliances, associations and intermediaries), and as tensions (conflicts, objections and oppositions), present in the relations with certain agents and the diverse structural settings of the Brazilian Communist Party (PCB) and of the media. For this analysis, it was created, developed and applied the concept of *communicational biography*. Instead of focusing on the actions or the narrative of a protagonist in the work, the attention falls on practices and sociocultural mediations that were involved in the processes of production, circulation and consumption of the texts that was associated with Dias Gomes life and work. Within this perspective, the thesis considers the social circuit of Dias Gomes experience with the media industries and the PCB, taking as its objects the "narratives of the self" (his autobiographical accounts), and the "narratives of others" that attributed values and meanings to his activities, jobs and positions, contributing to the development of different public images of Dias Gomes. This thesis analyses all works signed by Dias Gomes (essays, articles, plays, novels) that have been published, transmitted or displayed between 1939 and 1999 as well as the ways in which they were recognized and valued (by the critics and his pairs) inside those fields and between them.

**Key words:**

Dias Gomes; communism; cultural industry; mediation; communicational biography.

**SUMÁRIO**

**Introdução** 1

**Capítulo 1. O biográfico numa perspectiva comunicacional**

1.1. Uma nova abordagem de Dias Gomes 11

1.2. Entre o político e o midiático 17

1.3. A biografia comunicacional 23

1.4. O intelectual, o público e outras mediações 33

**Capítulo 2. Devires intelectuais**

2.1. Sob o domínio do teatro cômico 45

2.2. A formação comunista 79

2.3. Nas ondas do rádio paulistano 89

2.4. Sob nova direção 111

**Capítulo 3. A caminho da revolução**

3.1. Nas ondas do rádio carioca 119

3.2. Do teatro às ondas nacionais 131

3.3. A dramaturgia revolucionária 154

3.4. Fora do ar 201

**Capítulo 4. A televisão no caminho**

4.1. Dias Calderón 241

4.2. A moderna telenovela brasileira 254

4.3. Um adeus ao comunismo partidário 324

4.4. Modernizações consolidadas 329

**Capítulo 5. Devires críticos**

5.1. O eterno retorno 369

5.2. Crise intelectual 412

5.3. Tramas policiais 439

5.4. A crise utópica 448

**Conclusão** **461**

**Referências bibliográficas**

Obras analisadas 471

Textos escritos por Dias Gomes 473

Depoimentos citados 474

Jornais e revistas consultados 474

Livros, artigos e demais textos acadêmicos 475

## Introdução

Minha aproximação à obra de Dias Gomes se deu pela televisão. Lembro-me de, ao assistir a *O Fim do Mundo*, ter me encantado com a narrativa satírico-fantástica sobre a liberação dos desejos dos habitantes da fictícia Tabacópolis quando da revelação do final dos tempos. No mesmo ano de 1996, me encontrei novamente com a obra de Dias Gomes. Tive de ler para o colégio *O Santo Inquérito*. A peça enfoca a trágica saga de Branca Dias, cristã-nova perseguida pela Inquisição, que foi julgada, condenada, presa e executada, mesmo sem provas. Desde então, comecei a colher mais informações sobre a trajetória dele, adquirir títulos e acompanhar suas novas produções televisivas. Impressionaram-me tanto a variedade temática e estilística quanto o engajamento político.

Desde a minha graduação em Comunicação Social pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ), venho me dedicando à análise das relações entre intelectuais de esquerda e as indústrias midiáticas, com destaque para a televisão. Na monografia de final de curso, trabalhei sobre como o *Jornal Nacional* construiu suas "notícias nacionais" em meio aos diversos discursos sobre a nação que disputavam a hegemonia da representação nos 1970. Já no mestrado, concentrei meus esforços na análise do que "estava em jogo" na presença e na participação de cineastas de esquerda como David Neves, Eduardo Coutinho, Geraldo Sarno, Gustavo Dahl, Hermano Penna, Maurice Capovilla, João Batista de Andrade, Paulo Gil Soares e Walter Lima Júnior, oriundos do Cinema Novo, em dois programas jornalísticos da *TV Globo*, no *Globo Shell Especial* e no *Globo Repórter*. No doutorado, meu interesse era especificar as relações entre intelectuais de esquerda com a televisão a partir da trajetória de Dias Gomes.

O objetivo principal do meu projeto de tese era escrever a trajetória de Dias Gomes como *teledramadurgo*, observando continuidades e rupturas com o tempo em que ele era *dramaturgo* e filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Pretendia discutir os limites e as possibilidades de atuação desse autor no período em que trabalhou na *TV Globo*, analisando as relações entre as novas formas artísticas produzidas pelo *teledramaturgo* e as antigas formas, pelo *dramaturgo*, enfocando as mutações da convivência entre o nacional e o popular como manifestação político-estética no quadro das novas agendas da contemporaneidade, com as "mortes" da ideologia, da utopia e da política. Nesse contexto, marcado pela presença das indústrias

e tecnologias midiáticas, bem como pela hegemonia dos discursos pós-moderno e neoliberal, caber-me-ia refletir sobre os novos desafios, lugares e papéis do intelectual contemporâneo.

Minha ideia era especificar, a partir da trajetória de Dias Gomes, o processo de envolvimento de artistas de esquerda (notadamente simpáticos ao comunismo) com a televisão. Assim, poderia complexificar, a partir da "consistência" de uma trajetória individual (VELHO, 1994: 47), o intenso processo de transformações e permanências nas obras de um artista de esquerda na televisão. Essa escolha me traria, com certeza, novas questões, não só pelo fato de me dedicar a um indivíduo, mas também porque o período de análise aumentaria. Enquanto os cineastas trabalharam na *TV Globo* principalmente nos anos 1970, Dias Gomes trabalhou na emissora entre 1969 e 1999 (ano de sua morte). Esse alargamento na duração possibilitaria a análise das relações entre autor, obra e contexto no tempo de distintas configurações, sejam elas socioculturais, políticas, intelectuais, artísticas e midiáticas.

Com a minha entrada no doutorado, e especialmente com o início da pesquisa, Ana Paula Goulart Ribeiro (minha orientadora) e eu tivemos a certeza de que uma análise da trajetória de Dias Gomes centrada na televisão poderia até nos trazer certa "consistência", mas limitaria a variedade e a diversidade dos processos comunicacionais envolvidos. A partir de então, optamos por estudar a trajetória artístico-intelectual de Dias Gomes no tempo de sua duração, e, nesse tempo – ou melhor, nos muitos e diferentes tempos que ela abarca –, esmiuçar as incursões do artista no PCB e nas indústrias midiáticas brasileiras (no teatro, no rádio, no cinema e na televisão). Assim, pretendemos fazer da biografia de Dias Gomes um entrecruzamento entre a história e a comunicação no Brasil. Dessa maneira, não corremos nem o risco de forçar rupturas entre o dramaturgo e o teledramaturgo nem o de cindir a trajetória individual da história social. Pretendemos, ao detalhar cada período de sua carreira, mostrar as intensas relações sincrônicas e diacrônicas, pontuais e longas, entre projetos individuais e sociais (coletivos, institucionais, partidários, midiáticos).[1]

Nessas conversas, o objetivo principal da minha tese se redefiniu. Trata-se de uma análise das relações entre a intelectualidade comunista e as indústrias midiáticas (teatro, rádio, cinema e televisão) a partir da trajetória de Dias Gomes. Assim, pudemos

[1] A noção de projeto, desenvolvida por Alfred Schutz (1979), ganhou uma leitura antropológica de Gilberto Velho (1987 e 1994), a qual tributo. Trata-se de uma perspectiva que tem como base a capacidade de os indivíduos escolherem, dentro de um campo de possibilidades socialmente limitado, um regime de condutas organizado para atingir fins específicos.

observar as mediações entre o *campo político* e o *campo midiático* que se teceram na vida daquele artista e o tornaram um "intelectual público".[2] A partir disso, foi possível considerar as especificidades políticas do PCB (nas formulações de linhas, diretrizes e políticas culturais, assim como no estabelecimento de limites e possibilidades de atuação dos seus artistas e intelectuais) e as particularidades estruturais das indústrias midiáticas com as quais Dias Gomes se envolveu ao longo de sua carreira, entre 1939 e 1999. Assim, consideramos as imbricações entre a formação dele como intelectual de esquerda e como profissional das mídias na sua produção artístico-intelectual (peças, radionovelas, roteiros, telenovelas e outros textos).[3]

Destacamos o fato de essas formações serem, até certo momento, concomitantes. Enquanto iniciava a sua carreira como dramaturgo, começava a sua militância no PCB, que se deu entre 1945 e 1973, com idas e vindas, mais ou menos participação e diferentes relações e posicionamentos. Com isso, desfazemos a impressão de que, primeiro, Dias Gomes foi um dramaturgo comunista e, depois, um teledramaturgo. De fato, as atuações de Dias Gomes nos órgãos e organizações do PCB e das mídias não se deram como um movimento sucessório (do comunismo às mídias, ou, do engajamento à alienação, como muitos preferem observar), mas num processo concomitante. Cientes disso, nós optamos por analisar as obras produzidas por Dias Gomes entre os anos 1940 e 1990 em relação àquelas formações culturais e às mediações e hibridizações estético-

---

[2] Como veremos, a noção contemporânea de intelectual está tão atrelada à atuação no espaço público que a denominação "intelectual público" é redundante, por que, afinal, faz parte de um dos compromissos do intelectual: "publicar e discursar na esfera pública" com uma "disposição perpétua para não permitir que meias verdades e ideias preconcebidas norteiem a vida das pessoas" (SAID, 2005: 36).

[3] A noção de campo trabalhada por Pierre Bourdieu (1989) diz respeito a um espaço social e simbólico no qual um conjunto de agentes atua dentro de específicas relações de poder. É um lugar marcado por hierarquia e estruturado por determinadas regras e lógicas de interesses. Trata-se, portanto, de um espaço de lutas no qual estes agentes (participantes de um determinado campo) disputam poder, posição e legitimidade com base na quantidade específica de capitais acumulados (econômico, cultural ou simbólico, especialmente). Enquanto o capital econômico corresponde aos bens financeiros, no caso específico do capital cultural, as bases da acumulação são a instrução e o refinamento adquiridos. Já o capital simbólico diz respeito à distinção, ao prestígio, a reputação e o poder de nomeação conquistado por um agente ou seus pares. O poder de nomeação, por sua vez, se relaciona à capacidade de um determinado indivíduo "fazer crer" e "fazer ver", ou seja, influenciar os outros agentes do seu campo ou de outro sobre determinada questão e/ou disputa. Obviamente, esses capitais se relacionam e se convertem um em outro, desempenhando relações extremamente complexas e imbricadas. Assim, o grau de poder, bem como o capital acumulado obtido pelos agentes, pode oscilar positiva ou negativamente no tempo histórico, mas as relações no interior do campo são dinâmicas. No contexto contemporâneo, os mais diferentes campos sociais têm sido atravessados, mobilizados e remodelados pela atuação do campo midiático (RODRIGUES, 2000), que atua de forma reticular no atravessamento, re-estruturação e re-articulação dos diferentes campos sociais com o campo midiático.

políticas presentes em cada momento.[4] Essa análise também se tornou um dos nossos objetivos específicos.

As formações de Dias Gomes como intelectual, artista e profissional da mídia, no entanto, não se concretizaram nas ações e discursos meramente provindos da vontade individual. Além de terem sido socioculturalmente compostas, abrigaram diferentes processos comunicacionais: na produção, circulação e reconhecimento de sentidos e práticas sociais. Por isso, outro objetivo específico definido para esta tese foi analisar o circuito social da experiência de um intelectual de esquerda com as indústrias midiáticas, considerando as relações entre "as narrativas de si", os produtos de sua autoria, e as "narrativas sobre si" (dos outros) na formação das imagens públicas de Dias Gomes.[5] Ou seja, a trajetória dele é analisada, ela mesma, como um *circuito comunicacional* em que se consideram as práticas e as representações de e sobre Dias Gomes nas instâncias de produção, circulação e reconhecimento dos discursos nos campos político e midiático.[6] Coube-me "religar" os elos estabelecidos entre essas práticas e representações e analisar as memórias discursivas produzidas nesse processo, incluindo seus enquadramentos, silenciamentos e apagamentos.

No decorrer da escritura da tese, outra questão surgiu: sobre a presença do *romantismo* nas narrativas sobre e de Dias Gomes, na sua formação política e nos seus trabalhos artístico-midiáticos. As manifestações românticas apareceram no modo como Dias Gomes se afirmou como "apenas um subversivo", na sua autobiografia, e nas

---

[4] A aproximação da noção de *formação cultural* (E.P. Thompson) e de *campo social* (Pierre Bourdieu) se dá justamente para ressaltar a especificidade de experiências culturais formadas dentro de um espaço sócio-simbólico onde se dão disputas, se configuram hábitos e se negociam posições, estilos e regras.

[5] De fato, as "narrativas de si" são sempre "narrativas sobre si". Concordando com Bakhtin (2003), as modalidades de discursos em primeira pessoa constroem uma imagem do "eu" como um "outro". Certamente, não se trata de um outro qualquer, mas do "outro" que o "eu" reconhece como um "eu", mas que não coincide espaço-temporal e axiologicamente com o "eu". Isso faz com que as "narrativas de si" serem sempre "sobre si". Utilizo essa distinção, no entanto, para diferenciar representante e representado nos processos discursivos.

[6] A noção de campo em Pierre Bourdieu será aqui trabalhada dentro de uma perspectiva marxista não estruturalista, enfatizando as disputas e os conflitos internos a um campo social, mas observando o quanto todo campo se imbrica com outros campos e lógicas sociais de organização e confronto por poder e prestígio. Com isso, concordo com o investimento de Bourdieu contra o subjetivismo e a crença em que tudo é gerado exclusivamente a partir de aspectos subjetivos centrados no indivíduo (como a intenção, a ação, a consciência, a expressão, a criação) em favor da estrutura, da observação de como os aspectos subjetivos são moldados e coagidos pelos valores, normas e representações sociais – e, particularmente, dos campos sociais de que cada indivíduo faz parte. Ou seja, não serão menosprezados a criatividade humana e o processo histórico. Sendo assim, o campo pode ser considerado tanto um "campo de forças", na medida em que constrange os agentes nele inseridos, quanto um "campo de lutas", no qual os agentes atuam conforme suas posições, mantendo ou modificando estrutura dele (BOURDIEU, 1989, 1996 e 2007).

formas como reagiu às contradições dos tempos que ele viveu, associando-se ou não a críticas formadas dentro de determinados grupos político-intelectuais.

O termo romântico tem sido, no senso comum, associado à ingenuidade, à pureza e ao sentimentalismo. O romantismo é um fenômeno social polissêmico e reticular. Ele também abrange aqueles significados, mas conta com muitas outras perspectivas ideológicas e formas de existência. Pode ser visto como um movimento literário e filosófico do século XIX, mas também como um modo específico de sensibilidade (NUNES, 2008). Também pode ser entendido como uma das matrizes da modernidade – e da subjetividade moderna –, assim como o iluminismo (TAYLOR, 2005). Numa perspectiva mais ampla, o romantismo constitui uma visão social de mundo, uma *estrutura básica de sentimento* que, desde meados do século XVIII até a contemporaneidade, atravessa as mais diferentes manifestações socioculturais, da arte à política, da identidade pessoal à dos grupos (LÖWY, 1990). Ou seja, paradoxalmente, o romantismo valoriza o indivíduo (subjetividade e voluntarismo; decisões e pulsões) e a comunidade na qual se inserem os indivíduos, vista como conjunto orgânico no qual é possível a concretização de uma utopia (uma vontade coletiva de futuro).

Na realidade moderna, os românticos têm a convicção de que tanto no nível individual quanto no social há a carência de "certos valores humanos essenciais que foram alienados" pelo projeto hegemônico de modernidade: urbana e capitalista (LÖWY e SAYRE, 1995: 40). Nesse sentido, novas sensibilidades foram propostas para a observação de outras dimensões: para apreciar o mundo natural, para elogiar a autonomia da "natureza individual", para considerar a vocação pessoal e consagrar para os desejos e experiências pessoais, para articular o sentimento de pertencimento à nação e a comunidades, para consolidar a formação das identidades nacionais e para impulsionar o engajamento político e as utopias sociais. Em comum, essas sensibilidades guardavam a insatisfação com a modernidade capitalista (LÖWY e SAYRE, 1995).

Minha aproximação do romantismo justamente se dá a partir desses entendimentos. O romantismo é constituinte da modernidade e de processos de constituição das subjetividades modernas, embora ele, também, se estabeleça como alternativa. Trata-se de uma "autocrítica da modernidade" (LÖWY e SAYRE, 1995). O romantismo emergiu num determinado momento histórico, mas atravessa a modernidade ocidental nas diversas configurações da individualidade e da comunidade.

Por conta disso, diversas categorias modernas como o “eu”, a autoria, o engajamento, a vocação e a intelectualidade se imbricaram com concepções românticas.

A partir disso, julguei ser necessário analisar, também, as formas de sua aparição na trajetória de Dias Gomes. Afinal, como mostrarei ao longo da tese, noções que o caracterizaram como autoria, engajamento, intelectualidade e vocação são bastante relacionadas à visão social de mundo romântica nas suas múltiplas formas de existência. Entre elas, destaquei a valorização do “eu” e da “natureza individual”, as crenças utópicas na transformação social pela arte, a importância da crítica e do posicionamento ideológico e a afirmação dos “laços comunitários” entre os militantes comunistas. Algumas delas podem ser vistas como aparentemente contraditórias entre si. Mostrarei como eles se associaram numa vida. Esse me pareceu um objetivo específico que poderia contribuir para especificar ainda mais o que estava em jogo no envolvimento de Dias Gomes com a intelectualidade comunista e com as indústrias midiáticas. É interessante pontuar, ainda, que, em geral, a ideia de romantismo se associa à Janete Clair e raramente ao Dias Gomes. Isso se dá mais pela ênfase de análises que restringem o romantismo à exacerbação de um sentimentalismo estético dicotômico, empobrecendo tal matriz e o seus agentes.

A minha ideia inicial, no entanto, não se perdeu totalmente. No processo de pesquisa, ela foi tomando uma forma mais robusta. O desafio de tomar como o objeto os *mundos específicos* de uma trajetória artístico-intelectual me parecia uma contribuição muito maior. A partir disso, foi possível analisar, além das mediações entre o campo político e o campo midiático operadas na trajetória de Dias Gomes, os modos como ao longo do tempo de sua carreira um conjunto diferenciado de processos comunicacionais (produções de textos e imagens públicas, constrangimentos e censuras, bem como reconhecimentos, consagrações e recusas) foi estruturado como a conformação dos sentidos circulantes dentro de determinados regimes e contextos socioculturais.

De modo a aprofundar o conjunto de questões sumarizadas aqui, a tese foi dividida em cinco capítulos. No capítulo 1, *O biográfico numa perspectiva comunicacional*, desenvolvo a minha perspectiva de estudo da trajetória de Dias Gomes a partir da formulação do conceito de *biografia comunicacional*. Apesar de elaborado no decorrer da produção desta tese, ele parte de pressupostos teórico-metodológicos e de autores como Mikhail Bakhtin, Pierre Bourdieu e Raymond Williams que permitem constituir a biografia como objeto da comunicação. Nesse sentido, acredito que tal perspectiva poderá ser explorada em outras pesquisas. Ou seja, nesse capítulo, formulo

esse novo conceito e apresento seus princípios epistemológicos, para nos próximos, demonstrar a sua aplicação com a realização de uma biografia comunicacional de Dias Gomes.

Já no capítulo 2, *Devires intelectuais*, focalizo a trajetória de Dias Gomes nos anos 1940, quando ele teve vários começos: na carreira como dramaturgo, no trabalho no rádio e na militância no PCB. Nesse momento de "estreia" na vida pública, muitas expectativas e devires foram propostos em relação a ele, e ele se envolveu em diferentes contextos, sejam o da modernização do teatro brasileiro, da consolidação do rádio paulistano ou da crescente adesão de artistas e intelectuais ao PCB.

Observo no capítulo 3, *A Caminho da Revolução*, como a vinculação de Dias Gomes ao PCB foi um modo de estabelecimento de relações que permitiram a sua permanência na indústria radiofônica e também mote para perseguições anticomunistas e para a sua demissão da *Rádio Clube do Brasil*. Além disso, nos anos 1950, ele escreveu duas peças *Cinco Fugitivos do Juízo Final* (1954) e *Pagador de Promessas* (1959), trabalho que no teatro como no cinema o consagrou como um dos principais dramaturgos do país.

Analiso, em seguida, a posição de Dias Gomes diante de movimentos artístico-políticos formados dentro de uma "estrutura de sentimento da brasilidade romântico-revolucionária" (RIDENTI, 2005). Nos anos 1960, enquanto muitos dramaturgos se organizavam em grupos teatrais alternativos (Teatro de Arena, Teatro Opinião e CPC), ele não se vinculou a nenhum dos grupos, apesar de compartilhar algumas ideias em peças como *Invasão*, *Revolução dos Beatos*, *O Bem Amado*, *O Berço do Herói*, *O Santo Inquérito* e *Dr. Getúlio*. Mesmo durante esse momento de expectativa revolucionária, Dias Gomes se manteve como funcionário da *Rádio Nacional* até 1964, quando foi demitido por decreto publicado no *Diário Nacional* junto com outros comunistas. Nessa década, ele atuar no CTI e na equipe editorial da *Revista Civilização Brasileira*, órgãos associados ao PCB.

No capítulo 4, *A televisão no caminho*, o foco recai sobre a primeira década de trabalho de Dias Gomes na televisão, quando ela é imaginava como uma extensão do teatro nacional-popular com a vantagem da ampliação para uma audiência efetivamente popular. Em 1973, ele se desvincula do PCB. A televisão, principalmente na sua forma teledramatúrgica, foi vista por muitos artistas de esquerda, como por Dias Gomes, tanto como possibilidade de realizar obras nacional-populares para o amplo público da televisão quanto como maneira de garantir inserção institucional no contexto de auge da

ditadura militar, com repressão e censura à produção intelectual. Se, por um lado, a contratação daqueles artistas garantiu um "empréstimo" de capital simbólico para a televisão, por outro, tal vinculação possibilitou experiências televisuais engajadas. No cinema, ela colaborou no roteiro de *O Marginal*, dirigido por Carlos Manga. Já, no teatro, *O Rei de Ramos*, uma adaptação da telenovela *Bandeira 2*, foram encenadas.

Depois, no capítulo 5, *Devires críticos*, trato da produção artística de Dias Gomes durante os anos 1980 e 1990. Na televisão, na penúltima década do século XX, quando se consolidou uma teledramaturgia "pós-moderna", o teledramaturgo dedicou-se à reedição de antigos sucessos (*O Bem Amado* e *O Pagador de Promessas*) em novos formatos (seriado e minissérie, respectivamente), mas também participou de novas produções como *Mandala* e *Roque Santeiro*. Ele ainda fundou a Casa de Criação Janete Clair, numa tentativa de superar a "crise de criatividade" dos autores àquela época e formar novos profissionais. No teatro, ele teve encenadas as peça *Amor em Campo Minado*, que tratam da situação intelectual no contexto pós-ditadura militar. No cinema, houve as adaptações das peças *O Rei de Ramos* e de *Amor em Campo Minado*. Analiso as novas formas de politização da produção televisiva de Dias Gomes diante das novas questões colocadas pelo contexto dos anos 1990. Nesse momento, Dias Gomes escreve para a *TV Globo* tramas policiais (*Araponga* e *Noivas de Copacabana*), crônicas sociais (*Decadência*), histórias de realismo fantástico (*O Fim do Mundo*) e de realismo regional (*Dona Flor e seus Dois Maridos*, adaptação da obra homônima de Jorge Amado).

Por ter lidado com os diferentes produtos e processos midiáticos, segui algumas orientações mais específicas. No caso da produção teatral, a análise se concentra na *leitura integral* das peças. No caso do rádio, pela ausência de preservação e de organização de acervos, não pude analisar os produtos para além das fontes secundárias (as notícias nos jornais). Em relação ao cinema, a análise também será dos filmes que contaram com a sua colaboração no roteiro e/ou foram adaptações de suas peças. No caso da produção televisiva, a análise conta com particularidades. No caso das produções ficcionais com cerca de 30 capítulos (o caso das minisséries, por exemplo), a análise da obra como um todo. A dimensão do todo nas telenovelas, pela impossibilidade de analisar capítulo a capítulo, será dada pela consideração da estrutura narrativa delas, seus enredos, personagens, tramas e representações. Quando possível, analisei um dos capítulos das telenovelas e de seriados longevos como *O Bem-Amado* (1980-1984), dando preferência ao primeiro ou ao último capítulo, por conta de suas

peculiaridades narrativas, de um é a apresentação e do outro, o desfecho da história.[7] A escolha por um ou por outro foi a partir do maior número de comentários e críticas publicados na imprensa.

No cinema e na televisão, analisarei as encenações. Ou seja, a transmutação do roteiro num suporte audiovisual dentro de um específico regime de mediações que envolveram uma equipe de produção, para além do autor. No teatro, isso não ocorrerá. Tal fato cria um impasse metodológico. Afinal, a encenação é parte de um conjunto de condições sociais de produção próprias (dinâmicas institucionais, lógicas produtivas, equipe, elenco, direção), diferentes daquelas do texto dramático. Esse impasse será minimizado pelas entrevistas com profissionais envolvidos e pelos relatos na imprensa existentes sobre as produções, bem como, quando possível, pelos programas das peças – documentos que apresentam a concepção da encenação. Não estou, com isso, em busca da "verdadeira intenção" das encenações dos textos de Dias Gomes, mas buscando a *cosmovisão* que se inscreveu nas encenações – naquilo que foi consumido pelo público e que produziu memórias, reconhecimentos e posicionamentos.[8]

Ao enfatizar a análise das mediações entre os produtos midiáticos e a cultura política comunista ao longo da trajetória de Dias Gomes, espero evitar conceber a produção cultural como mera reprodução das ideologias, das estruturas sociais e das regras de um campo, midiático ou político. O interesse é mostrar as múltiplas determinações e imbricações, bem como os deslizamentos e fugas, do artístico na relação com o social e o político, num determinado processo histórico. Afinal, a produção artística pode contar com uma "consciência prática" vivida no próprio fazer, sem classificação ou racionalização prévia, como uma experiência coletiva (WILLIAMS, 1979). Nesse caso, se estrutura um sentimento comunitário, que, inicialmente, não pode ser plenamente identificado, incorporado e dominado.

---

[7] Uma das maiores dificuldades da pesquisa histórica em televisão no Brasil é o acesso aos programas. Diferente do acesso aos impressos, que o pesquisador pode contar, por exemplo, com a Biblioteca Nacional, o acervo dos programas televisivos é privado. Então, recorri, pelo internet, a colecionares que continham em seus acervos teleficções assinadas por Dias Gomes. Nesse processo, não consegui assistir a capítulos inteiros de *A Ponte dos Suspiros*, *Verão Vermelho*, *Assim na Terra como no Céu* e *Bandeira 2*. Nesses casos, optei por considerar os vestígios daquelas emissões em sinopses e resumos publicados pelos jornais, bem como em trechos citados em outros programas da *TV Globo* e em alguns vídeos disponíveis no YouTube. A partir da telenovela *O Bem-Amado*, consegui ter acesso a todas as produções na íntegra.

[8] A noção bakhtiniana de cosmovisão não pretende entender os fenômenos literários como uma entidade completa, mas em sua dimensão inacabada. Tal noção designa como formas, ideias, espaços, tempos e personagens estão sempre em processo de acabamento num determinado universo literário-dialógico (BAKHTIN, 2005).

Como sabemos, a trajetória de Dias Gomes foi marcada pela estrutura de sentimento da brasilidade romântico-revolucionária, que emergiu entre os anos 1950 e 1960. Será que foi apenas por ela? Quais outras formações? Quais cânones? Quais tendências e estilos? Quais visões de mundo? Como se construíram rupturas e continuidades ao longo do tempo de sua carreira? Quais especificidades? Quais produções? Quais reconhecimentos? Quais representações? Quais constrangimentos? Quais mediações?

Passemos à história.

## Capítulo 1. O biográfico numa perspectiva comunicacional

*Aceito a tarja que me pregaram na testa: subversivo. Minha única dúvida é se realmente a mereci, se de fato incomodei bastante.*

**Dias Gomes**

### 1.1. Uma nova abordagem

Os estudos acadêmicos sobre a produção artística de Dias Gomes têm privilegiado o teatro e a televisão. No caso do teatro, concentram-se na sua "dramaturgia moderna", produzida e encenada nos anos 1960, após *O Pagador de Promessas*, quando sua obra teatral teria atingido sua "maturidade" político-estética (ALVES, 2003; CARVALHO, 1994; COSTA, 2001; COSTA, 1987; LANGARO, 2004; MENEZES, 2003; PIRES, 2004; RODRIGUES, 2002; SOUZA, 2002; VALONES, 2000). Assim, são pouco lembrados os "momentos de formação" da dramaturgia de Dias Gomes, nos anos 1940 e 1950. As "peças da juventude" do dramaturgo, quando comentadas, são para demonstrar como nelas já estavam em gestação seu estilo e o posicionamento político-ideológico assumido mais tarde e que ali estavam presentes sem um acabamento maduro. Nessa perspectiva evolucionista, não se estuda a especificidade histórica da estética das produções anteriores à sua consagrada dramaturgia moderna, mas na medida em que elas são embriões do seu teatro maduro: são, portanto, entendidas como pré-modernas. Além disso, aquelas que seriam suas "peças tardias", escritas depois dos anos 1970, também são parcialmente esquecidas. São lembradas quando prolongam a sua dramaturgia moderna. Não nego que haja relações. Mas relação é diferente de evolução.

No caso da televisão, a maioria dos trabalhos acadêmicos também se concentra no moderno. Analisam as telenovelas de Dias Gomes produzidas no contexto da modernização televisiva dos anos 1970 (AGUIEIROS, 2001; AMARAL, 1991; MEDEIROS, 2000; PAIVA, 2003; PASCHOALINO, 2004). Todas essas análises, de diferentes modos, verificaram *a partir das* obras do teledramaturgo questões específicas (identidade nacional e política; ética; latinidade e realismo mágico; política e resistência civil; engajamento e alienação). Todavia, eles não têm o interesse de percebê-las *no interior das* pressões e limites determinantes da televisão e da sociedade brasileira de diferentes épocas, já que levam pouco em consideração os vários indivíduos (além do

próprio escritor) envolvidos na totalidade do terreno de lutas ideológicas em que cada obra foi possível.[9]

Na primeira abordagem, encontra-se o acabamento, o produto acabado que tem autor, diretor e meio produtor. Assim, o objeto está pronto para as aproximações com o que, em princípio, estaria fora dele. Toma-se, assim, o paradigma representacional. Já, na segunda abordagem, busca-se o *inacabamento*, o processo de acabamento que nunca se completa por inteiro, mas provisória e situacionalmente, de que fazem partes os conflitos, as disputas e as práticas de reconhecimento dentro do sistema de significações vivido pelos realizadores (escritores, produtores, diretores, atores, roteiristas, cinegrafistas, técnicos) e pelo público (especializado ou não) no calor dos acontecimentos, isto é, na existência presente dos eventos e não quando já estão mortos e passados.

O que me interessa, portanto, são os diversos modos como foram vividos os diferentes processos de fazer produtos culturais de que participou Dias Gomes, inclusive os das telenovelas. Assim, não se isola o trabalho do escritor, mistificando-o como algo distinto, porque é superior: espiritual, elevado, único. Certamente, todo trabalho cultural é feito num espaço povoado por um conjunto de forças e regras que regem as lógicas da sua produção cultural e com as quais os artistas têm que invariavelmente negociar. Por isso, é preciso procurar nas lógicas do campo artístico –

---

[9] O conceito de ideologia conta com uma enorme variedade de acepções, como sistema de pensamento, como um corpo de ideias característico de um determinado grupo ou classe social, como ideias que ajudam a legitimar um poder político dominantes, uma falsa consciência, uma comunicação sistematicamente distorcida, o conjunto de ideias e valores dominantes, formas de pensamento e de ação motivadas por interesses e como aquilo que confere determinada posição a um sujeito (EAGLETON, 1997: 15). Todavia, a marxista ainda hoje é constantemente retomada, complementada ou refutada. A ideologia envolve um duplo movimento de inversão e de deslocação (as ideias ganham prioridade na vida social, ao mesmo tempo em que são desligadas dela) e é imposta pela classe dominante. Ou seja, a ideologia é um processo racionalização que deve ser entendido em sua realidade e materialidade, nas condições que possibilitaram a sua existência e nas maneiras como é mantido, reproduzido, contestado e transformado. Como deixarei evidente, a apropriação que faço do conceito de ideologia é tributária daqueles autores que formularam uma "teoria da ideologia na prática" (EAGLETON, 1997: 140-142). As contribuições de Antonio Gramsci com o conceito de hegemonia, de Mikhail Bakhtin com o de ideologia do cotidiano, de Raymond Williams com o de estrutura de sentimento e de Pierre Bourdieu com conceitos como *habitus* e capital simbólico trouxeram as ideologias para a terra, para as práticas e relações concretas e cotidianas, colocando o foco nas lutas entre indivíduos (não apenas entre Estados e instituições) com diferentes posições ideológicas, tomando-as como matrizes de interpretação enraizadas em grupos sociais concretos cujas diferenciações são expressões da própria organização social. Assim, da ideologia como arraigada unicamente ao cognitivismo (à questão da "falsa" consciência), eles partiram para o historicismo, reconhecendo que as disputas são travadas por desiguais, por diferentes, por dominantes e dominados, vencidos e vencedores, que não estão nunca em situação cômoda ou fixa, mas que, por conta dos conflitos, assumem posições móveis, relacionais e intercambiantes num dado processo histórico específico. Dessa maneira, foi possível estudar as *microestruturas* da ideologia presentes numa trajetória intelectual, e também "religar" as ideias a uma formação ideológica: noutras palavras, uma formação discursiva que regula sentidos díspares numa rede de significações concreta.

"mundos paradoxais capazes de inspirar e de impor os 'interesses' mais desinteressados" – o princípio da existência da obra naquilo que ela tem de histórico e de trans-histórico, bem como analisar a obra como um "signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela também é sintoma" (BOURDIEU, 1996: 15-16). Seguindo essa perspectiva, procuro mostrar o trabalho de Dias Gomes como sendo limitado por diversas determinações sociais (as mercadológicas e as estatais, extrínsecas ao campo, e as estéticas, técnicas, profissionais e direcionais, intrínsecas ao campo) em diferentes graus e intensidades e não como sendo puramente fruto do bel-prazer do autor. E é no conjunto dessas determinações (sucumbindo, negando, incorporando, reproduzindo e resistindo) que os autores produzem.

A exceção nos trabalhos acadêmicos sobre a produção televisiva de Dias Gomes é a dissertação de mestrado de José Dias (1992). Seu objetivo foi analisar as transformações na cenografia nas três versões da trama de *O Bem Amado*, para o teatro, em 1969, e para a televisão, como telenovela, em 1973, e como seriado entre 1980 e 1984. Diferente da tendência geral dos outros trabalhos, esse privilegiou os processos de criação e realização daqueles produtos culturais. Mas, como os outros, acabou se debruçando sobre o mesmo recorte da carreira de Dias Gomes: o moderno.

Chama a atenção o fato de que a "memória acadêmica" sobre Dias Gomes produza tantos silenciamentos. Ao enquadrar a obra dele como "moderna", lembra-se muito mais das peças e telenovelas consagradas pelo seu modernismo. Assim, as outras produções dramatúrgicas servem ou como a "tradição superada" ou como a "modernidade continuada". O trabalho de Dias Gomes no rádio, nesse enquadramento, não é comentado. No cinema, a adaptação de *O Pagador de Promessas* é a mais comentada, mas outras adaptações e até filmes produzidos a partir de roteiros dele são ignorados. A ausência de uma visada orgânica sobre a trajetória artístico-intelectual dele impede o entendimento da complexidade – das múltiplas aparências – de sua personalidade pública.

Na rememoração acadêmica, além disso, ganha destaque a análise da vinculação de Dias Gomes à televisão como exemplo da "cooptação ideológica" de intelectuais comunistas pela indústria cultural no contexto da ditadura civil-militar e da hegemonia do projeto de modernização autoritária.[10] Após a interpretação de Renato Ortiz (2001:

[10] Tradicionalmente, na abordagem da participação política, a *cooptação* tem sido usada em oposição à *representação*. Enquanto a primeira implica uma atuação débil, já que desprovida do sentido original de luta (o indivíduo ou grupos cooptados passam a legitimar a ordem social vigente), a segunda corresponde

180-181) sobre o "falso engajamento" que estaria impregnado na "cooptação" de artistas da revolução pela televisão, abriram-se duas perspectivas opostas: daqueles que, mesmo sem analisar qualquer produto televisivo, acreditam que as diferenças estruturais entre a arte engajada e a televisão já, de certo modo, seriam autoexplicativas dessa impossibilidade de qualquer ação real para a transformação social (FREDERICO, 2007a; MICELI, 1994) e daqueles que acreditam numa "qualidade individual" daqueles artistas que não foi totalmente abalada, mesmo na televisão (MOTA, 2001; NAPOLITANO, 2001b; PELEGRINI, 2000). Essa qualidade poderia ser tanto de ordem estética quanto ética. Nesse sentido, no lugar das dimensões normativas inscritas na cooptação, pode-se enfocar a rebeldia: a resistência diante dos intelectuais às normas sociais. Há, ainda, os que defendem a hipótese de que a entrada daqueles intelectuais nas indústrias midiáticas não exclusivamente como cooptação, mas como resultado, ora de uma provável "política cultural" do PCB (FREDERICO, 2007a; RUBIM, 1995), ora como uma "tática de infiltração" dos comunistas para consolidar, de dentro, a resistência à ditadura militar e ao modelo capitalista nacional, que já tinham as corporações midiáticas como maiores símbolos e sustentáculos materiais (PANDOLFI, 1995; ROEDEL, 2008). Há outros trabalhos que apontam para a insuficiência dessas três abordagens, acusando-as de incapazes de darem conta das nuanças e das contradições características desse processo (MORAES, 1991; RIDENTI, 2000). No entanto, nenhuma dessas modalidades de análise considerou totalmente o processo de relacionamento entre intelectuais comunistas e a televisão *no seu interior*, na sua especificidade histórico-comunicacional e contextos de produção, circulação e reconhecimento. Dessa forma, posso recuperar as complexidades do processo social no qual se deu as relações entre aqueles intelectuais e a televisão, indo além da simplificação dicotômica. Para isso, retomo o conceito de *ambivalência* tal como foi formulado por Mikhail Bakhtin (2008), o que me faz afastar das hipóteses de ter havido, por um lado, uma *resistência contra-hegemônica* de dentro daquelas novas relações profissionais, reforçando as táticas de aliança e de infiltração comunistas, e, por outro, uma *cooptação ideológica* pelas novas instituições de trabalho, configurando uma "traição" aos ideais esquerdistas. Certamente, essas hipóteses não se sustentam na análise da "consistência" de uma trajetória – repleta de modulações, inacabamentos e

---

à manutenção da "voz própria", a uma atuação independente, marcada pela autonomia e não pelo corporativismo. Sobre essa distinção, temos o já clássico artigo de Simon Schwartzman (1970).

contradições. Afinal, as ações humanas são ambivalentes e podem ser, por exemplo, ao mesmo tempo resistentes e colaboradoras.

Para tanto, a noção de *formação cultural* (THOMPSON, 1987) me é bastante cara. Pude considerar nos discursos (relatos, obras, críticas, documentos) representações da experiência de Dias Gomes em trânsito entre a cultura partidária e a cultura midiática – como lutas, valores, condutas e princípios dessas formações culturais estiveram intrinsecamente ligados à produção de rituais, práticas e textos *hibridizados* pelas próprias interlocuções que se estabeleceram na trajetória dele. Ao enfocar os *trânsitos* entre aqueles campos sociais, foi possível observar como, numa trajetória individual, circularam, se configuraram e dialogaram ideias, estilos de vida, ações, posicionamentos e modos de percepção da realidade distintos e até mesmo contrastantes. Afinal, essa *viagem* entre tipos distintos de *ethos* acaba fazendo um mesmo indivíduo assumir papéis sociais diferentes, tornando-se, em alguns casos, *mediador cultural* (VELHO, 2001).[11] Esse foi o caso de Dias Gomes. Como mediador cultural, ele não apenas lidou com diferentes códigos e papéis sociais, num intenso processo de metamorfose e de hibridização, mas, principalmente, estabeleceu "pontes ou canais de comunicação" entre diferentes campos sociais (VELHO, 2001: 25).

Na antropologia, onde o análise do ação de mediadores se firmou, existe um uso bastante comum. O mediador é tomado como um intermediário. Muitos antropólogos iniciaram tal análise a partir do papel dos intermediários políticos e usaram uma variedade de rótulos para designar ação deles. Eric Wolf (2001), por exemplo, num trabalho etnográfico no México, usa a noção de "corretor cultural" para descrever a ação daqueles que medeiam os interesses das comunidades locais perante os do governo nacional. Ele enfatiza que os indivíduos escolhidos para tal mobilidade são aqueles capazes de atender às expectativas da comunidade e da nação. Ainda ressalta que essa função permite um conjunto de recompensas econômicas e políticas. Esse trabalho se tornou fundamental para os estudos das relações entre as comunidades camponesas e as

[11] Na antropologia e na análise de discursos, a noção de *ethos* tem sido intensamente retrabalhada a partir do sistema aristotélico da retórica. Enquanto na antropologia corresponde aos aspectos morais, políticos e estéticos, bem como ao tom, o caráter e qualidade de vida de um determinado grupo (GEERTZ, 1989: 94), na análise de discursos, às marcas formais que remetem à pessoa do orador, com vistas ao público, ou seja, a "tudo aquilo que no proferimento do discurso contribuiu para criar uma imagem do orador destinada ao público", seus *modos de dizer* e os *modos de mostrar-se* (PINTO, 2009: 43). Na tese, considero a contribuição desses dois campos de conhecimento: da antropologia, na análise das formações culturais, e da análise dos discursos, na análise das "narrativas de si" e das "narrativas sobre si" em relação à trajetória de Dias Gomes.

instituições estatais. Acabou contribuindo para a perspectiva que toma o intermediário como aquele que promove a *conciliação* entre grupos e campos sociais distintos, amortecendo os conflitos, estabalecendo negociações e buscando promover a harmonia, buscando um denominador comum entre os interesses envolvidos.

No Brasil, é frequente a análise de mediadores culturais como aqueles que possibilitaram os encontros entre a cultura erutida e a popular, seja no samba (VIANNA, 1995) ou na poesia (GARDEL, 1996). Aqui ainda perdura o entendimento da mediação como uma possibilidade de reconciliação ou concordância entre campos sociais distintos. Enfatizando uma visão dual-idealista entre dois opostos, a mediação, nessa perspectiva, acaba destacando o processo *excepicional* de interação de duas manifestações culturais separadas, mas que sempre foram parte de uma mesma totalidade social. Nas análises políticas, a noção de mediação segue o mesma perspectiva. O mediador na política conta com uma capacidade de ajustar e conciliar suas múltiplas identidades e pertencimentos a determinados contextos para promover a comunicação entre e com diferentes grupos, o que lhe permite a manutenção da sua atuação (KUSCHNIR, 2000).

Se entendermos a mediação cultural como a relação entre diferentes, de fato, todos nós somos mediadores culturais. O que particulariza o papel de um mediador cultural é que o sua atuação acaba reinventando os códigos das redes de sentidos sociais dos mundos específicos – e distintos – por que trafega, renovando diálogos e conflitos (VELHO, 2010). Dessa forma, observo que as *mediações culturais* na trajetória de Dias Gomes se deram, especialmente, de duas formas: como *circularidade* (alianças, associações e intermediações) e como *tensões* (conflitos, acusações e oposições), presentes nas relações com determinados agentes e configurações ideológico-estruturais do PCB e das mídias.

Noutras palavras, entendo as mediações culturais como próprias do dialogismo, fazendo com que, na fronteira, opostos aparentes comuniquem-se e coexistam, geralmente, em relações carregadas de tensão. Digo opostos aparentes, porque, apesar das grandes divisões e diferenciações estabelecidas pela modernidade entre alto e baixo, erudito e popular, modernidade e tradição, burguesia e proletariado (HUYSSEN, 1997), existem zonas e espaços discursivos e não discursivos de comunicação, capilaridade e hibridização, entre diferentes campos, grupos, classes e atores sociais. A diferença é que os mediadores culturais como Dias Gomes se especializaram numa espécie de viagem

que estabelece de modo sistemático, planejado ou não, a aproximação e, até mesmo, a fusão de diferenças.

Essa perspectiva reconhece que a mediação cultural conta com um processo de hibridização, o que acaba permitindo a obaservação da formação e existência de identidades e formas culturais fronteiriças, entre o tradicional e o moderno, entre o erudito e o popular, entre o estrangeiro e nacional, entre o político e o midiático (CANCLINI, 2006). No trânsito característico aos mediaores são produzidas culturas híbridas, com mesclas diversas, oblíquas e, em alguns casos, concorrentes e opostas.

## 1.2. Entre o político e o midiático

Para confirmar a minha abordagem, como já disse, não analiso somente um ponto do envolvimento de Dias Gomes com as indústrias midiáticas, privilegiando, como em geral se tem feito, o teatro ou a televisão. Para perceber as especificidades da trajetória artístico-intelectual dele ao longo tempo, estudei os envolvimentos do escritor também com outros meios: o rádio e o cinema. Isso me permitiu observar que, na verdade, Dias Gomes não esteve sob vigorosos contragimentos mercadológicos somente durante o seu trabalho na televisão. Em outros momentos e meios, também houve o estabelecimento de regras próprias de um regime industrial de produção cultural e negociações com elas. No teatro, Dias Gomes trabalhou, principalmente, em companhais teatrais orientadas por uma racionalidade empresarial como a Companhia Procópio Ferreira e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Mesmo quando ele se envolveu com companhais e diretores que tinham os "valores artísticos" como prioritários, a dimensão comercial também foi constitutiva. No rádio, trabalhou nas mais diferentes funções (como roterista, ator, produtor e diretor) em empresas pautadas pela conquista ou manutenção do sucesso comercial, tanto em São Paulo (*Rádio Pan-Americana*, *Rádio Difusora*, *Rádio América* e *Rádio Bandeirantes*) como no Rio de Janeiro (*Rádio Tupi*, *Rádio Tamoio*, *Rádio Clube do Brasil* e *Rádio Nacional*). No cinema, teve textos dramáticos ou roteiros digiridos por cineastas como Anselmo Duarte, Carla Civelli, Carlos Manga e Bruno Barreto cujos projetos vão ao encontro do fortalecimento da indústria do setor e se colocam como um "cinema comercial". Na televisão, por fim, Dias Gomes esteve envolvido em diferentes processos. Ele ingressou na *TV Globo* em 1969, num momento em que a emissora iniciava um processo de modernização de sua produção ficcional, algo que já vinha sendo experimentado por outras emissoras. Na verdade, a modernização engendrada pela *TV Globo* fazia parte de

um projeto mais amplo de renovação da televisão. Nos anos 1970, a produção televisiva de Dias Gomes foi intensa. No horário das 22 horas, ele se destacou com novelas que debatiam temas políticos sob diferentes estéticas: grotescas, fantásticas, realistas, naturalistas e até românticas. Nos anos 1980, ele continua escrevendo obras de teleficção, mas agora muito mais marcadas por adapações de seus textos para o teatro e, até mesmo para a televisão, assim como de textos clássicos, além de ter estruturado a Casa de Criação Janete Clair, um departamento cultural que tinha como objetivo a formação de autores. Nos anos 1990, Dias Gomes retoma a produção ficcional inédita, especialmente em formatos mais curtos, mas também adaptou *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, seu último trabalho.

Por conta dessa dinâmica, mostro que os constragimentos próprios da indústria cultural não surgiram na trajetória de Dias Gomes na sua entrada na televisão. Eles, na verdade, tiveram várias configurações ao longo dos tempos e de acordo com as especificidades dos segmentos midiáticos em que ele se envolveu.[12] Entre os anos 1940 e 1990, a lógica da indústria cultural foi marcante no Brasil. Entre os anos 1940 e 1950, ela se desenhou sob um "capitalismo aventureiro" marcado por empresas baseadas no personalismo e na liderança do dono. Entre os anos 1960 e 1970, especialmente por conta da consolidação da televisão e das agências de publicidade, tal lógica se firmou sob "racionalidade empresarial moderna" caracterizada pelo investimento em pesquisas de opinião e de mercado para estruturem seus produtos. Já entre os anos 1980 e 1990, foram marcados por uma "racionalidade global", na qual a produção nacional de cultura foi se fazendo nas relações e concorrências com os produtos, inovações e lógicas internacionais (ORTIZ, 2001).

---

[12] Como um campo que se estrutura pelos imperativos da concorrência pela conquista de mercado, o campo da indústria cultural, diferentemente do sistema de produção erudita, se organiza "com vistas à produção de bens culturais destinados a não produtores de bens culturais ("o grande público") que podem ser recrutados tanto nas frações não intelectuais das classes dominantes ("o público cultivado") como nas demais classes (BOURDIEU, 2005: 105). No entanto, similarmente ao da produção erudita, seus agentes se caracterizam pela valorização da técnica e lutam por autonomia. Neste aspecto, no campo da indústria cultural, a autonomia não advém apenas da legitimação da qualidade artístico-cultural dos seus produtos e das disputas e negociações entre os agentes por autoridade e distinção, mas também pela amplitude do consumo, da popularidade e da audiência dos produtos, que também se converte em capital simbólico. A partir disso, como bem definiu Theodor Adorno (1987), uma racionalidade instrumental se coloca a serviço da formulação de procedimentos eficazes, de técnicas, que procuram subjugar tanto os produtos quanto a própria força subjetiva ao desejo de produzir mais a fim de extrair maior quantidade de valores, principalmente financeiros. Sendo assim, ao longo do trabalho, mesmo que use denominações como "meios de comunicação", "mídia" ou "veículos de comunicação", "indústrias midiáticas", elas são entendidas dentro noção de "campo da indústria cultural", formulada por Pierre Bourdieu (2005), mas também incorporando a reformulação do conceito de indústria cultural por Theodor Adorno (1987).

No Brasil, o campo da indústria cultural se legitimou com, basicamente, duas estratégias: a de aproximação à produção erudita somada à conquista do público cultivado e a de legitimação mercadológica pelos altos índices de consumo. Nas duas estratégias, há um caráter extremamente heterônomo na conquista da autonomia, isto é, com uma dependência de formas de consagração que lhe são externas (BERGAMO, 2006; ORTIZ, 2001). Além disso, esse campo se distingue por contar com uma lógica baseada numa racionalidade empresarial específica. Variável de acordo com as múltiplas transformações históricas da sociedade brasileira, ela não esteve somente presente no desenvolvimento de companhias, empresas ou conglomerados, mas também na profissionalização, na tensão entre a padronização inerente e a criatividade desejada, no domínio da técnica da comunicação massiva e na disputa por prestígio individual e ganho financeiro entre seus produtores. Dentro dessa perspectiva, ao longo da trajetória de Dias Gomes, analisarei as diferentes configurações do campo da produção industrial de cultura, inclusive a teatral. Dias Gomes esteve envolvido com um teatro estruturado não pela lógica vanguardista da "arte pela arte", mas daquela orientada pela conquista do grande público. Renato Ortiz (2001) argumenta que essa perspectiva romântica da arte purista, no Brasil, foi rara, já que o campo da indústria cultural se firmou muito proximamente (em nível temporal, social e estético-cultural) ao da produção erudita.

No PCB, Dias Gomes também viveu diferentes momentos e posturas em relação aos seus intelectuais e suas diretrizes culturais. Em 1945, entrou no partido por intermédio de Oduvaldo Vianna, seu amigo e, à época, empregador (era dono da *Rádio Pan-Americana*). Nesse momento, consolidava-se no PCB os princípios do "realismo socialista", que foram incorporados por alguns artistas, como por Jorge Amado, e criticado como dogmáticos e excessivamente autoritários por outros, como por Graciliano Ramos (MORAES, 1994). Nos anos 1950, no contexto da Guerra Fria, o PCB incorporou um conjunto de novos intelectuais seduzidos pelas suas manifestações pela "paz mundial" diante da ameaça atômica, mas também foi alvo de intensa repulsa e perseguição convervadora (RIBEIRO, 2003), além das acusações de que usava a estratégia da "quinta coluna" para se infiltrar nos mais diferentes setores da sociedade. A lógica da inserção se consagrou com a *Declaração de Março de 1958*. A partir daí, o PCB assumiu definitivamente a via pacífica do reformismo como eixo de luta e os membros do partido procuraram se inserir nos organismos da sociedade civil num tipo de estratégia chamada de infiltração. A ideia era ocupar "por dentro" as organizações da sociedade civil e direcioná-las na formação da política aliancista e na transformação do

PCB num partido burocrático de massas (VINHAS, 1982). Nesse momento, Dias Gomes foi alvo desse anticomunismo, quando foi a Moscou numa delegação de artistas do PCB e era diretor de programação da *Rádio Clube do Brasil*.

Nos anos 1960, o PCB se abriu em múltiplas frentes, intensificando a sua "política de alianças". Após o golpe de 1964, a direção do Partido passou a criticar o voluntarismo da fase anterior e a defender uma ampla política de alianças pluriclassistas para enfrentar a ditadura. Com isso, o PCB passou a distinguir das demais correntes de esquerda clandestinas. Alguns de seus militantes participaram das eleições políticas, ingressaram no Movimento Democrático Brasileiro (MDB) e defenderam sua participação em todas as instituições permitidas pelo regime militar. Foi um reforço da "infiltração", termo oriundo do trabalho que os militantes comunistas faziam com os operários nas horas de almoço nas fábricas e oficinas, conversando e distribuindo material de propaganda do partido (FERREIRA, 2002: 89-90; PANDOLFI, 1995: 200-206). No caso do campo cultural, isto implicou o gradativo abandono pelos militantes de formas mais artesanais de arte como forma de educar as massas e a inserção dos seus militantes nos diferentes seguimentos da indústria cultural, fato que se configurou uma nova "política cultural" dos comunistas (FREDERICO, 2007a: 295). A presença de comunistas na televisão teria ocorrido porque até 1964 a esquerda agia com desenvoltura e concorrência no campo cultural. Depois, o Estado se tornou um dos principais financiadores dos monopólios privados de difusão cultural que contrataram muitos artistas comunistas. Nos anos 1960, a atuação de Dias Gomes se deu em órgãos na *periferia* do PCB, na zona de influência do partido, mas sem a sua ingerência institucional. Ele trabalhou como editor da *Revista Civilização Brasileira* e atuou no Comando dos Trabalhadores Intelectuais (CTI).

Esse tipo de expansão e descentralização trouxe um problema de outra natureza: como abrir o partido e a manter sua adesão ideológica ao marxismo e ao socialismo? Para não perder suas bases ideológicas e militantes para outras organizações de esquerda clandestinas e revolucionárias, o PCB manteve o centralismo democrático herdado do modelo leninista de organização partidária como mecanismo de deliberação. O centralismo democrático favorecia a manutenção da disciplina, da lealdade, da hierarquia e da ideologia dos seus quadros nas táticas de infiltração e no interior das políticas de alianças, forjando, assim, unanimidades (FERREIRA, 2002: 282). Além disso, o modelo leninista exigia dos militantes comunistas um forte espírito de abnegação pessoal. Eles deviam servir de modelo às pessoas comuns, mostrando sua

devoção à causa, disciplina ao partido e correção no plano familiar, moral e profissional, atitudes mitificadas como próprias de um "autêntico bolchevista" (FERREIRA, 2002: 71-88). Nesse sentido, a vida pessoal regrada, cordata e ilibada era crucial para não levantar suspeitas sobre a militância clandestina.

Isso, porém, implicou uma forte fonte de tensão. Alguns intelectuais, ao se aproximarem do Partido, sentiram o peso de sua estrutura verticalizada e hierarquizada. O caráter militante da ação política não abria espaços para a criação de uma política cultural mais ampla. Ao criticarem o funcionamento da estrutura partidária, foram acusados da prática de "desvios" pequeno-burgueses (como a importância da autonomia da obra e dos rituais de consagração) e os fez se afastarem do Partido, pois tiveram de escolher entre seguir às diretrizes do Comitê Central ou, com o próprio alargamento do campo cultural propiciado pelo desenvolvimento da indústria cultural no Brasil, aderir ao campo de possibilidades que lhes era aberto para impulsionar as suas carreiras como cineastas, jornalistas, editores, dramaturgos, poetas, romancistas, músicos etc.

No entanto, isso não impediu que, na *periferia* do PCB, novas formas culturais fossem elaboradas por artistas e intelectuais que simpatizavam com os princípios comunistas, mas não com o dogmatismo partidário. Nos anos 1960 e 1970, boa parte das produções e movimentos estético-culturais que mobilizaram parte da nossa intelectualidade (Cinema Novo, Teatro de Vanguarda, Centros Populares de Cultura, Festivais da Canção e outros) estavam imersos numa *estrutura de sentimento* marcada pelo romantismo revolucionário que impulsionava estes agentes a tentar fundamentar no imaginário coletivo, através da circularidade de suas obras, um sentimento de brasilidade autêntico e anticapitalista, em muitas vezes, próximo do comunismo (RIDENTI, 2006). Esse caráter "rebelde" foi o que provocou as discussões e acusações sobre o "cooptação" destes artistas quando eles ingressaram nos aparelhos da indústria cultural.

Já nos anos 1970, o PCB, na clandestinidade, demonstrou vulnerabilidade orgânica. Ao mesmo tempo em que a combinação da ação política clandestina com a utilização dos espaços legais (especialmente através da atuação no interior do MDB) era entendida como a tática mais acertada, os comunistas continuavam sendo perseguidos. Entre 1973 e 1975, um terço de seu Comitê Central foi assassinado pela repressão, e milhares de militantes foram submetidos à tortura, alguns até a morte, dentre os quais o jornalista Vladimir Herzog e o operário Manuel Fiel Filho (ROEDEL et al, 2002: 60-67). Nessa época, em 1973, Dias Gomes deixou o PCB e se dedicou ao

trabalho na televisão. Será que isso representou a sua completa separação dos princípios críticos, progressistas e, até mesmo, comunistas?

Por conta disso tudo, observar os trânsitos de Dias Gomes entre o campo político e o campo midiático não permite a opção de ua dos polos da dicotomia – cooptação ou infiltração. Mesmo que aqueles fenômenos políticos tenham existido, numa observação crítica centrada numa trajetória, procuro perceber as múltiplas experiências sociais de Dias Gomes na sua complexidade: na relação com o PCB e seus militantes e simpatizentes, no trabalho nas mídias, nas posições que ocupou naqueles espaços, no modo como transitou entre esses campos e como relacionou as redes de sociabilidade e solidariedade produzidas, nas disputas vivenciadas e nas negociações realizadas.

Do mesmo modo como, até certo momento, a formação de Dias Gomes como intelectual comunista coincidiu com a de profissional da mídia, os modos possíveis de seu engajamento e compromisso também assimiram diferentes configurações históricas e sentidos públicos. São, portanto, muito mais complexas do que as simplificações dicotômicas nas quais o debate sobre a presença de artistas comunistas nas indústrias midiáticas se firmou. Ao apostar na análise das *mediações culturais* estabelecidadas por Dias Gomes entre a cultura comunista e a cultura midiática, conto a história dos envolvimento de intelectuais de esquerda com a indústria cultural de um modo muito mais específico e complexo, enfocando a multiplicidade de devires, ações, representações e determinações que tomaram *corpo* numa vida.

Enfim, esta tese analisa, na trajetória artístico-intelectual de Dias Gomes, as realizações dele e as representações a ele associadas no tempo de duração de sua carreira. Em 1939, publicou a sua primeira peça *A Comédia dos Moralistas*. Entre os anos 1940 e 1960, dividiu-se entre o teatro, o rádio e a militância comunista, além de algumas incursões como autor de televisão e como roteirista cinematográfico. Entre os anos 1970 e 1990, dedicou-se mais à televisão, mas também teve peças adaptadas para o cinema e novas peças encenadas. Mesmo que esse seja um esquema comum de periodização da trajetória de Dias Gomes, não pretendo mais forçar rupturas entre o dramaturgo e o teledramaturgo e nem impelir uma continuidade inerente centrada na sua "perenidade" subversiva.[13] Pretendo especificar a variedade de manifestações

[13] Anatol Rosenfeld (1972: xi) e Antonio Mercado (1991: 402), ao analisarem a obra teatral de Dias Gomes, reconheceram nela, respectivamente, uma "unidade fundamental" ou uma "coerência ideológica" que, apesar das mudanças históricas, mantinham-se constantes em si mesmas, garantindo a "integridade

comunicacionais de cada momento da duração da trajetória e mostrar os fortes elos que se estabelecem entre os tempos predecessores e os sucessores.

Para isso, proponho uma *biografia comunicacional*, na qual o foco não recai sobre a atividade individual, mas sobre o circuito comunicativo das produções discursivas imbricadas num indivíduo. Essa perspectiva busca romper com a tendência dominante nos estudos biográficos. Centrados mais no individual do que no social e mais no textual do que no contextual, eles acabam deshistoricizando as ações e celebrando as características imutáveis da personalidade. Trata-se de uma opção que, se não reforça as expectativas do senso comum, produz uma coerência teleológica. Desse modo, a narração biográfica acaba priorizando a unidade, a estabilidade, a continuidade e a semelhança.

### 1.3. A biografia comunicacional

A crítica às biografias tradicionais elaborada por Pierre Bourdieu em "A ilusão biográfica" tem sido uma referência obrigatória para os estudos do gênero. O sociólogo francês foi certeiro ao questionar a produção de uma *ilusão* na narrativa cronológica da maioria das biografias, atribuindo à vida um sentido, uma coerência e uma finalidade. A ilusão de coerência produzida não se aproxima do sujeito real, fragmentado e múltiplo, mas reforça "sujeito moderno", uno, indizível e orientado. Pare ele, o maior problema era o relato biográfico ser baseado no conjunto de acontecimentos que fazem parte de uma existência individual concebida como uma história. Para Bourdieu (2006: 190), ao contrário, os acontecimentos biográficos deveriam ser entendidos como colocações e deslocamentos no espaço. Nesse sentido, ele entende a trajetória individual pela metáfora do metrô, superando a linearidade tradicionalmente buscada e optando pela rede. Para ele, a vida deve ser explicada pela matriz das relações objetivas que existem entre as estações, ou melhor, entre os diferentes pontos da existência.[14]

---

de sua personalidade artística" (MERCADO, 1991: 72) e o seu "propósito crítico" (ROSENFELD, 1972: xii). Concebe-se, assim, o engajamento crítico como imanente a Dias Gomes. A partir dessa "ilusão biográfica", como nos disse Pierre Bourdieu (2006), aqueles críticos teatrais acreditaram que Dias Gomes realizou de modo semelhante os significados de sua produção artística, numa constância em si mesma, e negaram os processos de disputas pelo sentido sobre o autor e sua obra que se dão no mundo em favor da verossimilhança do estabelecimento de uma imagem acabada e pré-determinada.

[14] Nesse ponto, alguns autores criticam Bourdieu por produzir uma "ilusão objetivista", uma outra ilusão biográfica, na qual a trajetória do indivíduo é previamente determinada por uma específica matriz das relações objetivas. Ou seja, para esses autores, a vida humana não pode ser vista como produzida em linha reta e nem como rede de linhas objetivas pré-determinadas, mas de forma desordenada e descentrada (CLOT, 1989). Além da determinação, critica-se a previsibilidade que Bourdieu imputa à trajetória. Como no metrô, vários trilhos já existem e bastaria o indivíduo escolher qual seguir. Ou seja, a

Foi justamente a crítica de Bourdieu à linearidade na narrativa biográfica o aspecto mais explorado em novas abordagens. O sociólogo francês argumentava que, geralmente, os estudos biográficos têm encerrado no nome próprio um "desde sempre" para qualificar a trajetória do indivíduo com uma única ou um conjunto de características estáveis e harmônicas. Diante dessa crítica, a opção dos pesquisadores foi construir biografias que explorassem as múltiplas "facetas" do indivíduo biografado, aquelas conhecidas, mas principalmente aquelas desconhecidas que pudessem desfazer a "ilusão biográfica" (DOSSE, 2009: 47). Essa opção não tinha a intenção de recuperar a totalidade do sujeito, estabelecendo-lhe uma coerência. O objetivo era mostrar a diversidade e a fragmentação constitutivas do humano.

Ao analisarem essa multiplicidade de devires do personagem biografado, os estudos biográficos ainda tem se centrado no indivíduo e na busca por uma verdade do sujeito no mundo, entendendo-a não mais como totalidade, mas como fragmentação e multiplicidade. Isso, no entanto, não dirimiu os estudos biográficos de outros dilemas: a exemplaridade, a singularidade, a representatividade e a publicidade. A *exemplaridade* se relaciona ao fato de a escolha de se pautar pela conduta moral, religiosa, artística ou heróica do indivíduo biografado. A *singularidade* da vida do biografado também se tornou um critério. O biógrafo deve valorizar aquilo que o indivíduo teria de único no seu tempo, na sua sociedade e na sua geração. No entanto, ao mesmo tempo, deve-se considerar a *representatividade* da trajetória individual, isto é, o quanto ela se constitui como legítimo representante de um processo social. Além desses dilemas, há a *notoriedade.* As biografias, geralmente, são produzidas sobre "figuras públicas" (reis, militares, políticos, religiosos, pensadores, artistas). Ou seja, têm como protagonistas os "grandes homens", os "grandes personagens da história" (DOSSE, 2009; MADÉLENAT, 1984).

No Brasil, as provocações de Bourdieu também ressoaram. Dialogando com elas, alguns autores propuseram novos modelos de estudo biográficos que trabalhassem com os "sujeitos em fractais", como eles existem na realidade (DAMASCENO, 1999; PENA, 2004). A maioria, no entanto, acabou tentando criar modos de aplicar os ensinamentos do sociólogo francês. Eles partem da noção de trajetória para desfazer a

---

rede já está montada, antes de ser percorrida, antes da escolha e da sua construção. O indivíduo não participaria de sua construção. Ele apenas percorria. Ao contrário de traçar as matrizes objetivas, tem se preferido analisar o "fazer-se" dos personagens históricos ao longo de suas existências, tendo em conta os diferentes espaços sociais nos quais atuaram, mas também as suas percepções subjetivas, oscilações, hesitações e, até mesmo, o acaso (SCHMIDT, 2009: 80).

"ilusão biográfica" (AGUIAR, 2000; RATTS, 2007; SIMILI, 2008) ou perceber como ela foi elaborada no tempo (FACINA, 2004; RODRIGUES, 2007).

Por aqui, a biografia tem tido lugar de destaque nos estudos de história política. Por exemplo, em 1999, Carlos Eduardo Sarmento publicou *Chagas Freitas: perfil político*, no qual analisa a formação das práticas e identidades políticas de Chagas Freitas na sua trajetória. Adriana Barreto de Souza, em *Duque de Caxias – o homem por trás do monumento* (2008), analisa o cotidiano do homem que se tornou um mito, mostrando como os complexos processos socais que o construíram como "herói nacional": o "duque-monumento" que mais facilmente reconhecemos. Benito Schmidt nos livros *Um socialista no Rio Grane do Sul: Antonio Guedes Coutinho (1868-1945)* e *Em busca da terra da promissão: a história de dois líderes socialistas* articula as trajetórias de militantes socialistas com a história do movimento operário brasileiro.

Ângela Castro Gomes e Jorge Ferreira (2007) dialogaram intensamente com as renovações da biografia na historiografia francesa. Em *Jango: as múltiplas faces*, o objetivo dos autores é analisar diferentes visões e opiniões sobre João Goulart. O livro foi dividido em sete capítulos. Todos eles têm duas partes. Na primeira delas, os autores apresentam as relações entre o contexto político e a trajetória de Jango. Na segunda, documentos e entrevista da época. Assim, eles procuram conquistar a diversidade de identidades e representações do político. Esse investimento na representação da pluralidade dos sujeitos biografados se configura como uma nova verossimilhança para a narrativa biográfica, num momento em que não se imagina mais o sujeito como um monolítico, uno e indivisível.

Para esta tese, com o objetivo de reconhecer o processo de construção da figura social de Dias Gomes como um conjunto de processos de comunicação, elaborei o seguinte conceito-método: a *biografia comunicacional*. Com a sua realização, me pareceu possível analisar como se formaram a singularidade, a representatividade, a exemplaridade e a notoriedade de Dias Gomes ao longo de sua carreira. Assim, a trajetória individual pode ser entendida no seu "acontecer inacabado e indeterminado", nos seu próprio "fazer-se", que não é destituído de lógica racional ou de pressões estruturantes (THOMPSON, 1981: 97). O estudo biográfico não é realizado para demonstrar a sobredeterminação do individual sobre história (como protagonista dos acontecimentos) nem como uma sobredeterminação da história sobre indivíduo (como mero resultado da estrutura social). O objetivo passa a ser mostrar as múltiplas articulações entre o individual e o social que se deram na construção de uma figura

pública. Nesse sentido, não importa somente o *texto* individual e nem exclusivamente o *texto* sobre o indivíduo, mas quem o escreveu, como o representou, a quem o endereçado e quem o leu.[15]

Assim, pode-se observar como, em diferentes lugares e momentos, determinadas práticas, representações e apropriações sociais vão sendo construídas e dadas a ler (CHARTIER, 1998: 17). Ou seja, são levadas em conta as formas de reconhecimento durante o percorrer da trajetória, nos quais se produziram diversos discursos acerca da consagração, da estagnação e do declínio de determinado indivíduo nos seus campos de atuação. Considerando os textos produzidos pelo indivíduo, os textos sobre ele e aqueles sobre os seus textos, é possível começar a analisar uma trajetória individual numa perspectiva comunicacional.

O significado arcaico de texto é o de tecido. Sendo assim, o texto é composto por fios (com maior ou menor diversidade de procedências, cores e texturas) que ao se unirem a outros textos formam *tramas comunicacionais*. Nesse sentido, uma trajetória individual é um conjunto de textos entretecidos segundo específicas tessituras que constituem as práticas e as representações de uma vida. Ou seja, a vida é, também, um conjunto de textos enunciados ao longo de sua duração. E os enunciados não existem de modo isolado. Eles existem plenamente na cadeia de comunicação discursiva na qual cada enunciado é um elo inseparável (BAKHTIN, 2003: 306). Ou seja, cada enunciado isolado deve ser analisado em suas relações dialógicas com outros enunciados, para ser compreendido como um *discurso*: a linguagem no todo de sua integridade concreta e viva e não como uma abstração monológica (BAKHTIN, 2005: 181-185). Afinal, o sentido não está dentro do texto, mas nas relações dialógicas. É preciso, por isso, dar consistência sócio-histórica ao texto estudado.

No modelo teórico da *biografia comunicacional* que aqui formulo, o estudo da trajetória individual se concentra nas mobilidades das práticas sociais e discursivas nas quais o sujeito biografado se envolveu nos diferentes momentos de sua vida. Dessa maneira, tanto os posicionamentos quanto as imagens públicas do biografado na tessitura social constituem processos comunicacionais que precisam ser historicizados. Nesse sentido, procuro escrever a trajetória artística de Dias Gomes para além da análise textual de suas obras, mas de um modo que a minha escritura seja uma – das muitas possíveis – reconstrução do mundo do qual aqueles textos faziam parte, enfatizando a

[15] O trabalho de Marialva Barbosa (1997 e 2010), baseado na obra de Robert Darnton (1990), no estabelecimento de uma história dos sistemas de comunicação é, certamente, uma inspiração.

*comunicação*: as específicas práticas socioculturais de produção, de circulação e de reconhecimento dos sentidos propostos em produtos midiáticos.

Minha noção de comunicação é tributária daquela de Mikhail Bakhtin. Num de seus textos, foi certeiro ao afirmar que "estudar o discurso em si mesmo, ignorar a sua orientação externa, é algo tão absurdo como estudar o sofrimento psíquico fora da realidade a que está dirigido e pela qual é determinado" (BAKHTIN, 1998: 99). Evidentemente, aqui, está a noção de comunicação – de como toda enunciação se constitui como um "trabalho vivo de intenção", sempre em direção à exterioridade e à alteridade e, portanto, totalmente social. Esse trabalho não se trata, portanto, de uma *expressão* da consciência individual, mas de uma *mostração* – da construção da intencionalidade pela própria contextualização da enunciação no interior do todo social (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010: 14).

Pois bem, para Bakhtin, todo ato comunicativo é contextual – situado por sujeitos, instituições, tempos e espaços definidos. Nesse sentido, comunicar é um processo dialógico. Não se trata apenas de dizer alguma coisa para alguém, mas para alguém e com outrem. Ou seja, a alteridade, o interlocutor, os modos e as circunstâncias são constitutivos de todo ato comunicativo. Ele não existe isoladamente, como um sistema abstrato de formas normativas, uma vez que o discurso é povoado – ou superpovoado – por um conjunto de opiniões e intenções concretas de outrem sobre o mundo. Além disso, o discurso sempre evoca os contextos que tal ato viveu sua "vida socialmente tensa": é uma concreção sócio-ideológica viva enquanto opinião pluringue que se coloca nos limites do território do "eu" e nos limites do território do "outro" (BAKHTIN, 1998: 100). Todo discurso é, portanto, um discurso semi-alheio, estranho e próprio ao mesmo tempo. E a linguagem não é um meio neutro, mas é repleta das posições e dos contextos de outrem que a povoam no contexto de um novo ato comunicativo, com opiniões, tonalidades e acentos próprios, mas sempre numa constitutiva relação à alteridade.

Por isso, me coloco um conjunto de questões: quais os processos de produção de sentido inscritos nos diferentes trabalhos artísticos de Dias Gomes? Como tais trabalhos se articulam a diferentes contextos? Como são construídas e reconstruídas, relembradas e esquecidas, as imagens públicas de Dias Gomes nos discursos midiáticos? Como se deram diferentes posições de sujeito na duração de sua trajetória artística? Como tais posições diziam respeito às especificidades e aos entrecruzamentos entre os campos midiático, artístico e intelectual? Quais as pressões, conflitos, mediações e sujeitos

envolvidos na trajetória dele? Quais as práticas de produção, circulação e consumo dos trabalhos de Dias Gomes no tempo de sua exposição pública? Como analisar a trajetória artística de Dias Gomes como um processo de comunicações?

Orientado por essas questões, não me aproximo, portanto, de uma *biografia substancialista*, na qual o indivíduo biografado tem as suas ações atreladas a uma essência pessoal. Proponho uma *biografia dialógica*, na qual as ações individuais sejam visceralmente relacionadas a contextos sociais. Ou seja, busco pensar *juntas* as manifestações individuais e sociais em determinados regimes históricos.

Como sabemos, a relação entre "indivíduo" e "sociedade" é um dos problemas mais recorrentes nas Ciências Sociais. Nos estudos biográficos contemporâneos, esse problema se apresenta de modo bastante particular, pois não se quer mais uma biografia como mera consagração da memória de um indivíduo célebre ("do grande homem, com grandes feitos"). Passaram a ser produzidas biografias mais preocupadas com indivíduos comuns, com pessoas que viveram a história na posição de oprimidas. Nesse movimento de valorização da biografia, houve também o resgate da biografia intelectual como possibilidade de analisar as mediações entre autor, obra e público (DOSSE, 2009). Meu objetivo, portanto, é realizar empiricamente uma metodologia biográfica a partir de uma perspectiva comunicacional.

A imagem biográfica de Dias Gomes aqui produzida não é acabada como numa "ilusão biográfica" em que se identifica a priori uma característica a ser observado em desenvolvimento ao longo de toda uma vida. O que interessa, ao contrário, é o longo processo de acabamento, motivado tanto pelas posições tomadas por ele quanto pelos modos como ele foi posicionado e reconhecido. Ao longo de sua carreira, muitas imagens sobre ele e suas obras foram produzidas e circularam. O processo de construção, circulação e reconhecimento dessas "imagens públicas", os elos propostos entre elas, bem como a especificidade de cada uma delas, é que se cabe considerar numa *biografia comunicacional*. Para além de ser "apenas um subversivo", como ele próprio se intitulou em sua autobiografia, Dias Gomes foi muito mais coisas: teve muitos mais realizações e reconhecimentos que não se limitam a uma única forma de ação e de identificação.[16]

---

[16] Ao longo do processo de pesquisa que redundou nesta tese, escrevi dois artigos sobre os sentidos biográficos produzidos em relação à trajetória de Dias Gomes. Num analisei, como, a partir de sua morte, a imprensa reconstituiu a sua vida sob diferentes lógicas e interesses (SACRAMENTO, 2009), mas reforçando a autoridade das imagens produzidas sobre si por Dias Gomes em sua autobiografia (SACRAMENTO, 2010).

E é buscando essa pluralidade de ações e identificações que analisarei a sua *organicidade artística*. Essa organicidade não é um contraponto (mas está visceralmente associada) à multiplicidade, à diversidade, à mudança, enfim, à polifonia artística. Ou seja, mesmo que haja variações nos processos e formas artísticas, há uma orquestração dessa polifonia, realizada dentro do sistema comunicacional (autor, produtores, obras, público, críticos, pares e todas as mediações envolvidas) nas diferentes épocas. E a organicidade intelectual de Dias Gomes é parte da dialética entre o individual e o social: do processo da sua própria vida como uma *individuação*.

Nesse sentido, a análise da individuação permite colocar num só tempo e relação indivíduo e sociedade, sem qualquer separação falaciosa. A relação da pluralidade de pessoas (a "sociedade") com a pessoa singular (o "indivíduo"), como observou Norbert Elias (1994), tem se colocado de uma forma antagônica. Enquanto o ser humano singular é tomado como se fosse uma entidade existindo em completo isolamento, a sociedade é entendida tanto como um desestruturado somatório de indivíduo quanto como entidade que existe para além dos indivíduos. Ao contrário disso, pode-se considerar como os indivíduos se relacionam uns aos outros numa pluralidade, ou seja, numa sociedade. O reconhecimento de outros como membros da mesma sociedade é da ordem da cultura, do "documento de atuação" (GEERTZ, 1989), é constantemente renovado nas relações sociais. Isso demonstra o fato de o "eu" estar irrevogavelmente inserido num "nós", numa relação entremeada por atos, planos e propósitos de muitos "eus", ou seja, na multiplicidade de objetivos e anseios individuais dentro da totalidade de uma rede humana (ELIAS, 1994: 57).

A noção de individuação ressalta primeiramente o indivíduo (mesmo que não se trate de um indivíduo prometeico nem de um esmagado pelas estruturas), ela também compreende uma análise mais geral aplicável aos campos sociais nos quais os indivíduos agem e apreendem formas de conduta (HENRY, 2001: 162). Enfim, a noção de individuação coloca em questão o processo de construção social da individualidade. Nesse tipo de análise, a individualidade é compreendida *relacionalmente* na medida em que o indivíduo sempre compõe com os outros o "eu" e o "nós". O indivíduo se vê confrontado com essa tensão de dever ser como os outros ao se distinguir (HENRY, 2001: 158). Mas a sua individualidade não se reduz aos signos exteriores nem aos interiores, mas ao intenso diálogo que fazem a existência e configuração deles ser interdependente. É como se o "eu" vivesse *duas vidas* para si (agindo, falando e se pensando como individualidade), mas também uma *outra vida* para os outros, nos

discursos sobre o “eu” e com os quais o “eu” invariavelmente lida, aceitando, recusando ou negociando.

Noutras palavras, a identidade é um processo comunicacional, constituído pelas imagens de si, para si e para os outros, isto é, “a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros” (POLLAK, 1992: 204). Ou seja, a identidade não está relacionada com o que se é, mas com o que se torna e com o modo como as representações do “eu” pelos outros o afeta. É justamente por isso que as identidades são construídas dentro e não fora dos discursos. Elas são produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de determinadas formações e práticas discursivas e por estratégias e iniciativas próprias. São também construídas no interior de modalidades específicas de poder e de marcação da diferença e da exclusão (HALL, 2005:109). Sendo assim, os marcadores sociais da individualidade se dão no diálogo entre o “eu” e o “nós”, entre o “indivíduo” e “sociedade”.

Abandonar o indivíduo “em si” e tomar a construção social da trajetória individual em espaços públicos é uma das características da *biografia comunicacional* que estou propondo. Isso não significa fazer um estudo centrado na narração das ações do personagem biografado, mas as toma como o *fio condutor* da intriga, mostrando como outros fios engrossam o tecido de uma vida (os espaços e redes de sociabilidade, as leituras da realidade, a reelaboração pessoal, as representações do “eu” pelos outros, as imagens públicas, os códigos de conduta, o trabalho, a classe social, a etnia, o posicionamento político, o campo de atuação e a formação cultural) e constituem as *tramas comunicacionais* que unem, distinguem e medeiam as relações entre os indivíduos na sociedade.

Partindo da noção de que a comunicação se operacionaliza em um sistema, no qual estão envolvidos diversos atores e práticas (BARBOSA, 2010: 26), acredito que se possa elaborar uma perspectiva comunicacional de estudo do biográfico. Nesse sentido, recupera-se o “movimento social na comunicação, a comunicação em processo”, considerando, portanto, as mediações nas construções discursivas sobre uma trajetória de vida (MARTÍN-BARBERO, 2003: 290). Ou seja, estudar a comunicação a partir da cultura é procurar desfazer a separação falaciosa do circuito comunicativo entre produção e recepção, ou entre causas e efeitos, das práticas comunicativas. Assim, poderíamos recuperar a totalidade do fenômeno comunicacional na sua pluralidade e

*densidade cultural*: a especificidade e a materialidade dos conflitos, das contradições e das lutas presentes nos processos comunicativos.

Nessa perspectiva, não se entende a mediação como um modo de ajuste social: acomodação, harmonia, concordância ou o mero estabelecimento de "pontes" entre os diferentes. As mediações são densas e secretas articulações socioculturais existentes entre os processos de comunicação com as dinâmicas culturais e com os movimentos sociais. É por isso que a comunicação como cultura deve ser entendida como *processo*, isto é, na sua "natureza complexa e elástica, dinâmica e ativa, não puramente residual e mecânica" (WOLF, 2005: 105). Nesse viés, o objetivo se torna estudar tanto a especificidade das diversas práticas comunicacionais quanto as articulações delas com as formas do sistema cultural ao qual essas práticas dão vida num determinado período. A abordagem da comunicação pelos Estudos Culturais, portanto, remontam a uma ideia de história como processo, entendo-o como "acontecer inacabado e indeterminado", mas que não é destituído de lógica racional ou de pressões determinantes (THOMPSON, 1981: 97).

Além disso, a cultura é concebida como um espaço de conflitos. O confronto entre diferentes visões de mundo engendra uma luta política se expressam e ganham sentido nas práticas sociais e formas culturais que estas adquirem. A cultura é, portanto, uma cultura é um emaranhado que reuni diversas atividades, valores e atributos. Observar a cultura como uma arena é entendê-la como um campo de forças assimétricas, no qual devemos tentar revelar a variedade de gradações ideológicas existentes entre os agentes, identificar os diferentes posicionamentos destes, seus conflitos, polarizações diversas, mas também negociações, influxos recíprocos e circularidade de valores e práticas (THOMPSON, 1998: 18). Desse modo, o estudo da cultura passou a ser "o estudo da organização geral em caso particular", isto é, da presença do cultural nas atividades humanas isoladas e de como as suas inter-relações são vividas e experimentadas como um todo em dado período: num "interacionismo radical", que complexifica a noção de determinação em direção à determinação mútua e múltipla (HALL, 2003: 136). Por isso, tornou-se necessário estudar as relações sociais de todas as ordens (comerciais, políticas, familiares, escolares, estéticas, midiáticas) como ativas e ativadas pela experiência humana.

Sendo assim, essa perspectiva não se ocupa somente de reconstituir o "circuito comunicativo" em seu "modo inteiro", mas também enfatizar a experiência humana como presente em todo o processo. E isso não significa a centralidade no individual em

detrimento do social, mas que o individual é constituinte das mudanças socioculturais e comunicativas. Nessa concepção, a *experiência* se tornou um conceito-chave para superar os embates entre a *determinação* e a *vontade*. Na experiência individual ou coletiva, essas tensões encontram uma forma particular de existência. Para uma biografia comunicacional, o importante é trabalhar essas tensões em processo, em movimento, e não como imagens fixas e acabadas.

No Brasil, existem alguns trabalhos biográficos preocupados com a *recepção* das obras de determinados autores e no modo como tal atividade permite a construção de determinadas imagens públicas, expectativas, frustrações e valorações em modos específicos de reconhecimento e conexões entre vida, carreira e obra (cf., por exemplo, ABREU, 2011; GUIMARÃES, 2004, WERNECK, 1996). As relações entre autor e público, embora bastante recorrentes nos estudos sobre história da leitura, estão contidas no modelo da biografia comunicacional. No entanto, o seu trabalho parte do entendimento de que a análise da trajetória individual como um conjunto de circuitos comunicativos que articulam produção, circulação, reconhecimento, identidades e identificações.

A minha proposta de uma biografia comunicacional não entende a individualidade como algo interno ou natural a alguém, mas possibilita ao estudo do biográfico a incorporação das redes de produção de sentido e de sociabilidades presentes nos circuitos comunicativos da produção cultural como constituintes da *relação* do indivíduo pesquisado com outros em contextos históricos e estruturas sociais específicos. Sendo assim, o entendimento da trajetória individual como comunicação não é uma mera metáfora, mas faz parte de um princípio: o “eu” apenas se constituiu como ser em relação a um “nós”. Tomar isso como princípio implica observar a trajetória como um conjunto de processos de comunicação, povoado por uma diversidade de discursos, posições e intenções existentes num contexto específico ao evocar outros. Por conta disso, a trajetória de Dias Gomes é apenas uma entrada para a análise de como se construiu a sua figura social no trânsito entre dois campos sociais: o político e o midiático. Ao destacar as relações de Dias Gomes com outros indivíduos nos momentos em que ele se envolveu com o PCB e com as mídias, mostro como, na sua trajetória individual, se entrelaçaram atos, obras, propósitos e necessidades de outros indivíduos aos dele, mas também como se diferenciaram dos dele nas tramas

sociais, de modo propositado ou não.[17] Certamente, analisar o entrelaçamento entre todas essas práticas e representações discursivas em seus contextos é o principal objetivo da *biografia comunicacional*. Pensando nisso, mostro como foram sendo elaboradas e reconhecidas as identificações e as diferenças entre Dias Gomes e os outros indivíduos que faziam parte do PCB, das indústrias midiáticas, dos que também estavam no trânsito entre essas instituições e dos que estavam no campo intelectual. Assim, posso mostrar que a individuação de Dias Gomes como uma figura social singular é parte de muitos processos de comunicação.

### 1.4. O intelectual, o público e outras mediações

É longa a tradição de estudar o intelectual a partir de sua própria atividade, da individualidade de sua postura no mundo e do status de tal nomeação. Assim, tem sido valorizada pela crítica cultural a descrição de uma natureza humana distinta em detrimento da análise da constituição de um determinado sistema de relações sociais no processo de criação e de construção de uma subjetividade. A criação, a ação de originar algo por si, não está separada da construção, do ato de estruturar algo por outrem. Desse modo, a realização não existe somente como ponto de origem de práticas e discursos engendrados *por* e *a partir de* um sujeito, mas também como lugar de efetivação do processo de estruturação de práticas e discursos *de* e *em* um sujeito. O intelectual não é somente – e idealmente – o ponto de partida da atividade simbólica, mas também – e materialmente – é o lugar de passagem da atuação da exterioridade na interioridade. Pensando assim, não há fronteiras perenes e intransponíveis entre o intelectual e a experiência, entre o individual e o social. As fronteiras existentes são ideológicas, correspondem à manutenção do mito moderno do indivíduo como autossuficiente e autodeterminado, livre, dono e responsável por todas as suas escolhas. E é por isso mesmo que, como chamou a atenção Pierre Bourdieu (1968: 105), o estudo da criação intelectual não trata somente da relação do criador com sua obra, mas considera a

[17] Norbert Elias (1994: 58) observou esse fenômeno da seguinte maneira: "Vez após outra, os atos e obras de pessoas isoladas, entremeados na trama social, assumem uma aparência que não foi premeditada. Vez após outra, portanto, as pessoas colocam-se ante o efeito de seus próprios atos como o aprendiz de feiticeiro ante os espíritos que invocou e que, uma vez soltos, não mais permanecem sob seu controle. Elas fitam com assombro as reviravoltas e formações do fluxo histórico que elas mesmas constituem, mas não controlam". No estudo da trajetória individual, essa falta de controle, ou premeditação, sobre os modos individuais de agir e de ser reconhecido pode ser considerado um problema para o seu estudo. Na perspectiva comunicacional dialógica, como já vimos, ele é compreendido pelas concorrências, associações e disputas pelos sentidos que constituem a própria vida como uma vida semi-alheia, povoada por propósitos e ações de outrem.

criação como ato de comunicação (parte de um sistema articulado de produção, de circulação e de recepção da obra), e observa o criador como parte do sistema social e como posicionado, em função da sua procedência ou da aceitação de sua obra anterior, na estrutura dinâmica do campo intelectual e da sociedade.

Nesse sentido, a proposta a qual esta tese se filia está muito distante da acepção romântica do intelectual como único indivíduo capaz de traduzir fielmente para suas criações suas intenções.[18] Na imaginação romântica, já sabemos, a autonomia do campo intelectual e de seus agentes em relação às determinações sócio-econômicas correspondia à aceitação da realidade superior da arte sobre qualquer outra realização humana. Para Raymond Williams (1969), essa concepção do trabalho intelectual funciona como uma "ideologia compensadora", suscitada pela ameaça que a industrialização da "sociedade intelectual" faz pesar sobre a "autonomia da criação artística" e sobre a singularidade insubstituível do homem culto em relação aos homens comuns. Assim, compensa-se o fato de a atividade intelectual estar cada vez mais impregnada e constituída por práticas, pressões e valores legitimadores da ordem vigente.

No fundo, o que deve ser problematizado é que as fronteiras existentes entre o intelectual e a experiência, entre o individual e o social, são ideológicas. Elas correspondem à manutenção do mito moderno do indivíduo como autossuficiente e autodeterminado, livre, dono e responsável por todas as suas escolhas, independente das

---

[18] Sabendo da multiplicidade de sentidos dados ao Romantismo, tomo um bastante delimitado e preciso, como movimento filosófico, político e cultural (e não exclusivamente literário) que se desenvolveu, entre o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX (mas que continua, em diferentes formas, presente residualmente) na aversão à consolidação do capitalismo e, especificamente, como resposta às transformações sociais e políticas que ocorreram no início da democracia e do industrialismo europeu. Procurou-se autonomizar a cultura da sociedade, a criação cultural da produção social capitalista, aumentando, assim, a distância e a distinção (no sentido forte de diferenciação) entre o simbólico e o material, entre o abstrato e o concreto. Mesmo sabendo que o processo de autonomização da cultura tem uma longa história, há que se reconhecer que tal fato está associado à ascensão da burguesia, que teve como um dos coroamentos o Romantismo (BOURDIEU, 2005). Nesse sentido, entende-se que o Romantismo constituiu um processo de transformação radical no papel e no lugar do artista e do intelectual na sociedade. Desse movimento são cinco os aspectos mais importantes, como argumenta Raymond Williams (1969): 1) diferença na relação entre escritor (assinando como *autor*) e as formas de publicação e de circulação dos escritos, o que acarretou mudanças nas funções sociais que os escritos possuíam, fato esse resultado de um emergente mercado literário; 2) a natureza da relação entre o escritor e seus leitores sofre uma profunda transformação e torna-se costumeira uma atitude indiferente em relação ao "público em geral"; 3) a produção artística tende a ser considerada como um tipo de produção especializada dentre outras, ao mesmo tempo em que desenvolve-se a dominante – e persistente, em muitas formas, mesmo na contemporaneidade – teoria da "realidade superior da arte", algo que aumentou a divisão entre os que são e os que não são cultos, entre os que tem e os que não tem "cultura"; 4) a mudança na produção das obras literárias produziu a necessidade de escrever para um "público ideal", aquele que realmente sabe o padrão de excelência da arte; 5) a representação do escritor como "gênio autônomo", criador independente, torna-se uma espécie de regra. Assim, a "distinção natural" do autor genial passou a fazer parte do jogo do mercado literário.

relações sociais. Assim, os intelectuais podem viver uma ilusão de autonomia na realidade da heteronomia. Ou seja, a autonomia passa a existir, assim, já como dado prévio e não como uma conquista constante.

Essa imaginação romântica do intelectual é rechaçada no contexto contemporâneo, mas o romantismo se fez presente de outras formas. O substantivo "intelectual" faz a sua irrupção na língua francesa no decorrer do "caso Dreyfus",[19] momento em que a definição de intelectual passa a ser associada às representações de um engajamento público. O surgimento dessa categoria social, portanto, indissociável da luta contra o poder, configura a ideia da ação como condição mesma da existência dos intelectuais como sujeitos públicos que usam seus discursos, palavras, obras e ações, como formas de posicionamento, contestação, resistência ou conquista do poder.

Desde então, a definição de intelectual, do seu papel e função na sociedade tem sido um campo de disputas, ou melhor, um campo de forças de conotações e sentidos diversos. Só isto já bastaria para definir como uma situação tensa e conflituosa que é vivida como um problema em sua própria concepção e função. O intelectual público é o profissional das ciências ou das artes que intervém fora do seu campo profissional, no espaço público, com o objetivo de defender ideias, valores e causas, consciente de que em tal defesa participam vários conhecimentos para além daquele de que ele é um profissional especializado. O campo de atuação do intelectual tem se sido o espaço público e predominantemente a esfera pública burguesa – os cafés, bares, associações, agremiações, salões literários e centros de conferência – na qual se forma a "opinião pública" acerca de determinados assuntos e interesses tomados como públicos (HABERMAS, 1984).

---

[19] Capitão de origem judia e alsaciana, Alfred Dreyfus é injustamente acusado de fornecer documentos secretos ao exército alemão. Preso em 1894, ele é julgado de maneira sumária. Longe de ter sido somente um erro judiciário, o caso Dreyfus correspondeu a uma das maiores crises políticas da III República francesa. Ele foi acusado de espionagem em favor da Alemanha, por terem sido encontrados documentos com a sua caligrafia falsificada junto ao adido militar alemão em Paris. Foi, por isso, condenado em 1894 à prisão perpétua na Ilha do Diabo, na costa da Guiana Francesa. Em 1898 foram encontradas evidências de sua inocência e da culpa do major francês Esterhazy, mas o segundo julgamento manteve o resultado do primeiro, provocando a indignação do escritor Émile Zola, que expôs o escândalo ao público geral no jornal literário *L'Aurore* numa famosa carta aberta ao então presidente da república francesa Félix Faure, intitulada *J'accuse!*, em 13 de Janeiro de 1898. O escândalo dividiu a opinião pública entre *dreyfusards* (a esquerda progressista) e *anti-dreyfusards* (a direita conservadora), e surgiram fortes ataques anti-semitas por parte da direita e anticlericais à esquerda – por ser Dreyfus judeu e a Igreja Católica ligada ao Estado. Os debates arrastaram–se por mais oito anos, até o capitão ser totalmente inocentado, em 1906 (cf. SIRINELLI e ORY, 2002).

A semântica da palavra “intelectual” está associada à inteligência. A partir da segunda metade do século XX, a palavra ficou associada a outras como ideologia, produção cultural e capacidade de pensamento organizado e de aprendizagem (WILLIAMS, 2007: 235-236). No entanto, tem se pensado os intelectuais como uma categoria social que não se define com as instâncias culturais da sociedade. Ou seja, os intelectuais são “uma categoria social definida por seu papel ideológico: eles são produtores diretos da esfera ideológica, os criadores de produtos ideológico-culturais” (LÖWY, 1979: 01). Os intelectuais formam uma categoria social comum, assim como os burocratas e os militares. Isso não significa que na formação e dessa categoria haja conflitos das mais diferentes ordens, alguns motivados pela origem social de seus membros e outros, pelos posicionamentos e posturas antagônicas. A ação política deles não é exclusivamente determinada por uma classe ou grupo social, embora eles individualmente façam parte de uma classe social – a *pequena burguesia*, destacadamente – e gravite em torno das questões de outras classes (a burguesia, o proletariado ou o campesinato) e das “profissões intelectuais” (escritores, artistas, professores, estudantes, pesquisadores e certos tipos de jornalistas). Esse liame inegável de origem social entre uma larga fração da categoria social e a classe pequeno-burguesa não pode ser ignorada ou subestimada (LÖWY, 1979: 02). Além disso, a definição dos intelectuais está relacionada a um trabalho: de produção ideológica de cultura.

No entanto, uma “profissão intelectual” não é garantia da condição de intelectual. O papel do intelectual, que também o define, é geralmente tornar público e elucidado o conflito social ao que está inserido ou ao qual pretende interpretar e no qual se opõe contra o “silêncio imposto” e a “quietude normalizada” do poder (SAID, 2004: 40). Essa concepção se baseia num intelectual crítico, naquela que usa sua linguagem para denunciar injustiças e abusos de poder, lutando pela verdade, justiça e progresso (SARTRE, 1994). Assim, os intelectuais se dividiriam entre os críticos e os conservadores, que legitimariam as formas de dominação e diferenciação vigentes.

Seja conservador ou crítico, é fato que o intelectual se engaja. A noção de engajamento de modo particular recoloca o paradoxo do romantismo: ao mesmo tempo uma forma de voluntarismo pessoal (na libertação da realidade exterior em favor do reencontro com os desejos mais pessoais) e de compromisso coletivo (na associação com os membros de uma comunidade de presença e sentimento em causas coletivas).

Sabendo que as qualificações correspondem a conceituações, foi preciso também tomar cuidado na designação de Dias Gomes como intelectual. Em primeiro lugar,

procurei demonstrar a partir de qual momento ele é reconhecido e assume uma posição de intelectual. Na qualificação de Dias Gomes, optei por "intelectual comunista" para precisar a sua vinculação partidária à esquerda. Em muitos momentos, principalmente por conta da Guerra Fria, nas representações conservadoras, o comunismo simbolizou toda a esquerda e as ações contestatórias. É preciso lembrar que o PCB foi uma referência importante na esquerda brasileira durante a trajetória artístico-intelectual de Dias Gomes. Entre os anos 1940 e 1970, foi o principal partido de esquerda no Brasil, mesmo nos muitos momentos de clandestinidade. Já, entre 1980 e 1990, houve a hegemonia dos partidos dos trabalhadores, com o PT, no campo da esquerda nacional, o que não significou que o PCB tenha deixado de ser uma referência, mas que novos atores haviam ocupado a cena (SADER, 1988).

Ao longo da tese, a construção da nomeação de Dias Gomes como intelectual comunista será detalhada. Existiram muitas formas de ser um intelectual comunista, seja como "intelectual de partido" ou como "intelectual simpatizante". A primeira denominação engloba tanto o intelectual-dirigente quanto o intelectual-militante, todos submetidos ao "espírito do partido" e à disciplina que lhe corresponde (GARCIA, 1985: 97). Já o intelectual simpatizante pode ser representado como um companheiro de viagem. É aquele que participa direta ou indiretamente do partido, mas não tem uma atuação central, mas periférica, marginal. Ou seja, apresenta um conjunto de posturas distintas com o PCB, mas tem simpatia por diferentes princípios partidários. Na verdade, a *marginalidade* demonstra o posicionamento crítico de certos intelectuais que buscaram assumir a sua função com a garantia de liberdade de pensamento e ação. Por isso, eles acabaram descobrindo incompatibilidades com o "espírito do partido" (GARCIA, 1985: 99). Esse foi o caso, entre outros, de Jorge Amado, Graciliano Ramos, Ferreira Gullar e também de Dias Gomes. Como nós veremos, a condição marginal de Dias Gomes no seu envolvimento com o PCB possibilitou um intenso jogo entre presença e ausência de princípios comunistas, sendo ora convocados, ora recusados. Nesse jogo, a sua vinculação ao comunismo foi complexa. Ela não é um dado garantido, mas parte de processos sociais específicos e variadas mesclas com outras culturas políticas. Nos anos 1980, quando o PCB estava numa profunda crise, Dias Gomes se aproximou do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), especialmente durante a consolidação do processo de abertura política que levou à presidência Tancredo Neves. Na década de 1990, ele apoiou à candidatura de Fernando Henrique

Cardoso em 1994 e se declarou como um homem de esquerda, antidogmático e não mais comunista.

Por conta disso, não trabalho com uma noção a priori de engajamento. A partir das práticas e representações inscritas na trajetória de Dias Gomes, mostro *desde qual* ideais de engajamento ele foi sendo posicionado como um sujeito intelectual. Nesse sentido, pode ser observada a "necessidade oculta" naquilo que se manifesta como mera contingência (ZIZEK, 1996: 10). Para analisar as concepções de intelectual e de engajamento internalizadas a uma trajetória, é preciso localizar os textos nos seus contextos, algo que permite conhecer *de que lugar* e *a partir de qual perspectiva* Dias Gomes estava sendo posicionado e saber como se estruturam os espaços simbólicos onde se produziram determinadas posições, representações e formas de ação – enfim, os processos de comunicação.

Para este estudo, considero a *autoria* e *leitura* como sociais e materiais em suas raízes, porque elas são complementadas por modos de produção próprios, efeitos de poder, relações sociais, públicos identificáveis e formas de pensamento historicamente determinadas. Se aceitarmos que os sistemas de significação produzem a realidade, como nos ensina Williams (1992), os produtos culturais e seus realizadores devem ser estudados como partes de relações sociais que alteram a consciência prática que os cria. Nesse sentido, entender a trajetória daquela é, ao mesmo tempo, analisar relações, esquemas, mecanismos, forças e conflitos de transformação da realidade, vividos de diferentes maneiras por um conjunto determinado de indivíduos e instituições.

Pensando nisso, a questão não é considerar o poder do autor como um dado, mas analisar como e por que se dá esse investimento de poder a um autor em determinados contextos. Ou seja, haverá mais interesse pelas lutas que determinam as regras de apreensão da realidade social do que o mero descrever o mundo. Não se aceitará, assim, as diferenciações como diferenças "sempre-já" dadas, ou seja, independentes dos processos sociais imbricados na identidade e na diferença entre os sujeitos porque tidos como exclusivamente da natureza individual (EAGLETON, 1997: 130).

Nesse sentido, a desumanização do trabalho humano, em geral, e a erosão de seu aspecto potencialmente transformador, sob a divisão do trabalho, e, em particular, sob as relações de produção na sociedade capitalista, também reconfigurou o trabalho artístico como sendo, neste vigente regime socioeconômico, *sempre manufatura* (MARX E ENGELS, 1974). A mistificação que existe em se isolar o trabalho artísticos como algo diferente habitualmente superior a todas as outras formas de trabalho apenas

são potencialmente do mesmo modo criativas e que o trabalho artístico, como outros trabalhos, perde sua qualidade como "atividade livre" sob o capitalismo, mesmo que sendo idealizado como o representante de uma atividade não-imposta e realmente expressiva. A questão é observar o que há de particular no trabalho artístico em relação a outras formas de trabalho, descolando o foco do artista e de sua obra, como entidades isoladas e autossuficientes, para as condições sociais do trabalho artístico, articulando a existência do artista e de sua obra a certas normas, pressões e determinações sociais.

Considerar as condições sociais da produção artística, no entanto, não significa necessariamente sobredeterminar o sujeito. Estruturam-se duas opções de estudar tal produção: uma mais subjetiva (tomando o sujeito como criador autônomo de sua obra) e outra mais social (tomando o sujeito e sua obra como resultado das determinações sociais). Para Raymond Williams, é possível pensar a autoria dialeticamente. Para ele, é preciso estudar as relações intensas e inseparáveis entre o que é "verdadeiramente social no indivíduo" e o que "verdadeiramente individual no social" (WILLIAMS, 1979: 196). Ou seja, existem práticas culturais criativas e inovadoras, mas elas são promovidas pela materialidade inerente da linguagem (WILLIAMS, 1979: 207).

No que diz respeito à autoria, passamos a considerar os elos vitais e dinâmicos das articulações entre a formação social, o desenvolvimento individual e a criação cultural. É por isso que proponho uma *biografia comunicacional*. Ela permite estudar a vida do autor como um processo relacional de comunicação e não como a busca das "reais" intenções do autor ao longo do tempo e em cada texto. Afinal, a "intenção" de um autor é um texto complexo que pode ser debatido, traduzido e interpretado de diversas maneiras, como qualquer outro, já que o autor existe dupla e concomitantemente como texto e no interior do texto (BAKHTIN, 2003: 312; EAGLETON, 2006:106). Nesse sentido, o processo de significação da autoria é constituído por vários indivíduos (além do próprio escritor) envolvidos no terreno de lutas ideológicas em que cada obra é possível.

O meu afastamento da crença da obra como materialização da intenção criadora do seu autor não corresponde de todo à aceitação da "morte do autor", tanto na acepção de que a unidade de um texto não deriva de sua origem, do autor, mas de seu destino, dos leitores (BARTHES, 2004) quanto no entendimento de que o autor morre no ato da escritura e se transforma numa função que possibilita unificar, delimitar e referenciar saberes sob a lápide de um território específico – a assinatura –, visto que o nome do autor é o ponto de balizamento na ordem dos discursos, assim como o ponto de partida

do trabalho interpretativo, do calçamento da originalidade e da imputação da autoridade (FOUCAULT, 2001). Na verdade, estou me valando da abordagem bakhtiniana, que entende que a "intenção" sempre existe como interpretação e numa como uma verdade pura e controlada pelo sujeito criador. Ele argumenta que toda prática cultural se move numa atmosfera axiológica, sendo valorizada, de diferentes modos, no campo social em relação a outras práticas e discursos (BAKHTIN, 1998). Assim, a "intenção" do autor é uma prática cultural que, ao mesmo tempo, adquire especificidade e propriedade na relação valorativa que estabelece com outras.

Em outro momento, Bakhtin (2003) foi astuto ao diferenciar o *autor-pessoa* (o escritor, o artista, o sujeito empírico) do *autor-criador* (a função estético-formal que engendra a obra). Porém, como sabemos que o discurso não existe num "espaço vazio", não podemos deixar de lado a consideração das relações socialmente estabelecidas entre o *autor-pessoa* e o *autor-criador*. Assim, a análise de discursos deve se ocupar, também, de estudar as relações propostas nas práticas sociais e literárias entre a pessoa, o criador, a obra e os públicos. Ou seja, é preciso observar como se dá *adequação* do texto ao público. É a análise dessa adequação que tornam mais evidentes os laços que se estabelecem entre a pessoa e a persona.

Então, como uma alternativa metodológica, procuro conceber autoria, biografia e leitura como construções mutuamente afetadas, porque constituídas e constituintes de relações sociais de maior ou menor grau estruturais e estruturantes. Como nem a sociedade nem os indivíduos determinam unilateralmente a história, a questão é analisar como a obra e seu reconhecimento (seu juízo), assim como a criatividade do autor, são ações praticadas dentro de um quadro de possibilidades e percepções sociais vividas numa época. Isso não significa que o sujeito tenha morrido em nome da estrutura ou da leitura, mas que ele está sendo construído *também* pela estrutura e pela leitura, porque todos esses elementos são partes articuladas do mesmo processo sócio-histórico de formação da ação e da contemplação, da produção e da recepção.

Nesse sentido, a velha máxima – "o autor escreve para um público" – reconhece implicitamente que a representação social do artista e seu projeto criador emergem em um sistema de específicas relações de poder. É no interior dessa rede de relações que se dá a produção de uma *imagem pública* do autor. Tais relações compõem, portanto, parte de um processo de legitimação que interfere em toda atividade intelectual. Além disso, o campo intelectual se define por um sistema de interações entre uma pluralidade de instâncias e agentes, que são definidos pela *posição* que ocupam naquela estrutura e

pela *autoridade* mais ou menos reconhecida e sempre mediada por sua interação com o público, capital e árbitro da competição pela consagração e legitimidade intelectuais (BOURDIEU, 1968: 126-127). É, portanto, neste complexo sistema de relações sociais (que o escritor estabelece com o conjunto de outros agentes do campo intelectual) que se realiza a objetivação progressiva da criação e que se forma o *senso público* da obra do autor, pelo qual ele é definido e em relação ao qual ele deve se definir. O que deve ser interrogado é quem tem o poder de julgar e quem consagrar, como é feita a seleção e por que determinados autores e obras são dignos de serem amados e admirados em detrimento de outros (BOURDIEU, 1968: 120). Queira o autor ou não, ele está constantemente sendo colocado dentro de um sistema de qualificação e hierarquização de seu comportamento. Queria ou não o autor, admita ou não, ele participa de um sistema de comunicação, no qual estão envolvidos outros pares, intermediários, produtores, críticos e o público e no qual se formam determinadas imagens públicas.

Pela atuação dessa representação pública, determinados campos sociais intervêm no âmago do projeto artístico, investindo o artista de suas exigências ou suas recusas, de suas expectativas ou de suas frustrações. O significado real de uma obra, assim como de qualquer texto, é dado pela sua recepção social, porque o reconhecimento dessa realidade – e de sua verdade – está contido num projeto que é sempre projeto de ser reconhecido. Nesse sentido, os artistas e intelectuais empenham não só a representação socialmente constituída que têm de sua "imagem pública", mas também da definição social de sua verdade e do seu valor que se constitui no interior e a partir do conjunto de relação com os membros do campo intelectual e o público. Nesse sentido, a obra sempre se mantém em relação ao seu sentido público, ou seja, a relação com uma obra, seja a sua própria ou não, é sempre uma relação com uma obra julgada (BOURDIEU, 1968: 125). Isso faz com que a "intenção" artística ou intelectual seja sempre constituída pela posição e pela autoridade dentro daquele campo, mas pela relação com o sentido público esperado e produzido. A "individualidade criadora" é, portanto, sempre um resultado particular de convenções e regras de um gênero ou uma forma artística e, mais ainda, está sempre associada ao gosto, à ideologia e ao estilo de uma época e sociedade e suas modalidades de produção, circulação e reconhecimento culturais (BOURDIEU, 1968: 141).

Então, no meu caso, optei por analisar os textos produzidos por Dias Gomes (seja para o teatro, para o rádio – quando possível –, para o cinema ou para a televisão), preocupando-me em mostrar como no campo do reconhecimento jornalístico foi se

associando a imagem do autor no discurso à imagem do autor como pessoa. Isso não foi feito inocentemente, mas esteve atrelado um conjunto de lógicas e interesses específicos, somente explicados pela contextualização.

Essa opção coloca como problema o fato de que, cada vez mais, a *imagem pública* do intelectual tem se tornado a sua *imagem midiática*. No entanto, mesmo reconhecendo a centralidade da mídia na sociedade contemporânea, não se pode limitar sociedade à mídia: a imagem pública à imagem publicada. Na sociedade contemporânea, a mídia tem sido a principal produtora e uma potente instância legitimadora de *imagens públicas* do intelectual e de suas criações. Mais do que isso, ela tem sido colocada como um espaço de atuação do intelectual. Na verdade, ela tem produzido seus próprios intelectuais – os intelectuais midiáticos (BOURDIEU, 1997: 38-41). Assim, ambiguamente, o sistema midiático tem produzido e consagrado seus próprios intelectuais, porque ele ainda depende da tradicional legitimação cultural conferida pela "distinta autonomia" da atividade intelectual.

Já vimos que o campo de atuação do intelectual é o espaço público. Esse espaço onde se dão os debates de dito interesse público na sociedade contemporânea ficou cada vez povoado pelas mídias. O espaço público contemporâneo pode ser designado como "espaço público midiatizado", justamente por ser funcional e normativamente indissociado à atuação das mídias que, agora, o produzem simbolicamente (WOTTON, 1995). No espaço público midiatizado, o desafio para os intelectuais está entre lutar pela autonomia às mídias, permanecendo numa certa invisibilidade pública, porque fora delas, e engajar-se dentro das mídias e, assim, conquistar visibilidade pública.

A orquestração de novas esferas públicas a partir das mídias na sociedade contemporânea impõe ao intelectual que deseja intervir nesses novos espaços o domínio de técnicas para estar apto a participar da midiatização dos debates e discussões da sociedade contemporânea e assim promover lutas políticas. Como já sabemos, as tecnologias não são neutras, mas correspondem a um sistema ideológico de regras de uso (WILLIAMS, 2004). Nesse sentido, o vigor do intelectual crítico contemporâneo está na produção de usos alternativos e contestadores das novas tecnologias midiáticas (KELLNER, 2004: 300).

Nesta tese, essa dimensão também será observada no trânsito de Dias Gomes entre várias mídias, especialmente no teatro, no rádio, no cinema e na televisão. Para este momento, privilegiei a atuação de Dias Gomes no espaço público midiatizado, seja nas mídias partidárias, seja nas de massa. A intenção não é ignorar a produção de

"imagens públicas" em outras esferas, mas considerá-las na medida em que elas se tornaram midiáticas. Para isso, coletei e analisei textos publicados em periódicos e em outros materiais midiáticos sobre a obra de Dias Gomes entre 1939 e 1999. Como o período de análise é bastante vasto, optei pelos jornais que pudessem contar com o material para pesquisa. No caso do teatro, pesquisei nos principais dos jornais da cidade em foi encenada pela primeira vez.[20] Foram selecionados, a partir de um mapeamento preliminar, os jornais que possuem colunas sobre teatro e críticas teatrais. No caso do rádio, a seleção dos jornais obedeceu a critérios semelhantes, observando na cidade da emissora em que trabalhava os jornais que contavam com colunas sobre rádios e críticos especializados. No caso do cinema e da televisão, pelo caráter de circulação nacional, foram priorizados os jornais e revistas com bastante incidência sobre os temas dos estados do Rio de Janeiro (*O Globo*, *Jornal do Brasil*, *O Dia* e *Manchete*) e de São Paulo (*Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Veja* e *Amiga TV*). No caso do teatro, do cinema e da televisão, foi possível fazer um levantamento prévio em livros, artigos e outras fontes para direcionar a análise. Tendo a data da estreia de todas as suas peças encenadas, pude pesquisar nos jornais locais a repercussão da encenação. No caso do rádio, pela insuficiência de informações pontuais, tive de fazer uma análise integral, pesquisando os jornais dia a dia nos vinte anos em que ele estava envolvido com determinada mídia sonora, entre 1944 e 1964. Esse método também teve de ser utilizado, pelos mesmos motivos, em relação às mídias comunistas. Produzi um levantamento de escritos de Dias Gomes em periódicos do próprio Partido ou a ele vinculados, mas também observei nesses períodos a existências de outros textos que não tinham ainda sido citados.

Além da autobiografia *Apenas um subversivo*, também me vali de um conjunto de depoimentos realizados por Dias Gomes nos mais diferentes suportes midiáticos. Além daqueles presentes na imprensa e dos realizados por outras pesquisas e publicados em livro, uso aqueles que foram produzidos para televisão, em programas dos mais diferentes gêneros, pelo próprio Dias Gomes. Nesses casos, analiso as construções (auto)biográficas que se estabelecem em momentos específicos e as relações que existem entre elas no seu tempo e ao longo do tempo. Ou seja, mostrarei quais as "ilusões biográficas" (no caso dos discursos sobre a vida artística de Dias Gomes) e as "ilusões autobiográficas" que foram produzidas a cada momento específico de sua

[20] Apesar de não necessariamente a primeira encenação de um texto teatral ser a mais importante, a que teve maior repercussão ou a que se tornou consagrada, em geral, no caso de Dias Gomes, esse foi o caso.

trajetória artística. Também considero os modos como a crítica acadêmica, em trabalhos, artigos, livros, teses e dissertações, constroem "imagens biográficas" de Dias Gomes. Desse modo, poderei analisar os ligamentos e desligamentos entre as narrativas que constroem a imagem pública dele. Nesse sentido, o privado, o íntimo e o secreto apenas interessam no modo como eles se tornam públicos: como são ditos, confessados e, em alguns casos, noticiados. Por isso, para esta pesquisa, o interesse recaiu sobre *discursos públicos* e não sobre os *discursos íntimos*, como os que estão presentes em cartas e diários. Certamente, esse poderá ser o corpus de outra pesquisa, mas não para esta que toma os discursos midiáticos como centrais na construção das imagens públicas de Dias Gomes como artista e intelectual.

Minha análise procura superar a imaginação romântica da representação de Dias Gomes como "apenas um subversivo". Não desconsidero a subversão como uma ação contestatória. No entanto, reconhecer a subversão como fato natural é uma forma de conservadorismo. Por ser "apenas" um subversivo e nada mais do que isso, a própria subversão deixa de se apresentar em momentos específicos e, naturalizada, se desliga de suas funções e direções sociais. Assim, ela deixa de ser uma forma de posicionamento crítico e passa a ser mera característica da natureza do sujeito. Ou, como chama atenção Raymond Williams (1979: 204), deixa de ser um compromisso alinhado com determinadas causas, lutas e utopias, cuja confirmação é disputada nas diferentes representações produzidas pelas instâncias de reconhecimento intelectual. Passa a ser uma forma de afirmar a subjetividade moderna na sua matriz romântica, dotada de uma peculiaridade produzida por uma natureza individual e não nas relações sociais e comunicacionais, especialmente. É preciso, portanto, analisar as várias formas com quais Dias Gomes se posicionou e foi posicionado no mundo, bem como mostrar como todos esses textos vão sendo unidos numa trama: a própria trajetória artístico-intelectual dele.

## Capítulo 2. Devires intelectuais

*Estas peças abordavam problemas sociais, problemas da realidade brasileira, que exigiam uma maturidade, uma vivência, uma base cultural que eu ainda não possuía.*

**Dias Gomes**

### 2.2. Sob o domínio do teatro cômico

Aos 15 anos, em 1937, Dias Gomes escreveu *A Comédia dos Moralistas*. Na época, ele já morava no Rio de Janeiro. Tinha ido a Salvador para passar as férias. Lá, apresentou a peça aos familiares. Foi incentivado pela família para dar continuidade à vontade de ser escritor. Em 1939, inscreveu a peça no concurso para jovens autores de teatro, patrocinado pelo Serviço Nacional do Teatro (SNT) e pela União Nacional de Estudantes (UNE). Ganhou o 1º lugar. O texto nunca chegou a ser encenado, mas foi publicado em livro naquele mesmo ano, logo depois de anunciada a vitória.

Em três atos, a peça retrata a vida de uma família calcada no moralismo. O primeiro ato mostra a chegada de parentes à casa de Dr. Ponciano. Ele é presidente da Sociedade Salvadora da Moral Pública e casado com a recatada D. Elmerinda. Juntos, eles são pais de Paulinho, um rapazola que procura esconder o seu desejo por liberdade. Felipe, fruto do primeiro casamento de D. Elmerinda, os visita para apresentar a mulher, Diana. Felipe é libertário. A ação da peça, nesse ato, é baseada nos embates entre as visões de mundo do padrasto e do enteado.

A peça se passa no Rio de Janeiro em época atual no período do Carnaval. No segundo ato, a cena muda: da casa de Dr. Ponciano a um cabaré. Numa festa à fantasia, os mascarados Pierrô e Colombina se apaixonam de modo avassalador. Eles bebem, se divertem, dançam e se beijam. Reclamam dos seus casamentos, especialmente pelo fato de seus respectivos esposa e marido serem extremamente moralistas. Eles são atrapalhados por Paulinho, que aparece bêbado, arrumando confusão, e fantasiado de bombeiro. Tanto Colombina quanto Pierrô se incomodam com a presença dele, mas continuam no lugar, buscando privacidade. No terceiro ato, é revelado que, na verdade,

o Pierrô e Colombina são Dr. Ponciano e D. Elmerinda. Todos festejam o fim do (falso) moralismo na família.

O carnaval em *A Comédia do Moralista* era um momento de mascarar pelo desmascaramento. Os personagens podiam, enfim, assumir as suas vontades de ser mais autênticas e se livrar das "máscaras sociais" do cotidiano. Desse modo, a fantasia era muito mais uma forma de desvelar do que de ocultar, já que ela representava "um desejo escondido" e fazia uma "síntese entre o fantasiado, os papéis que representava e os que gostariam de representar" (DA MATTA, 1997: 61). Nesse sentido, o carnaval foi representado na sua linha mascarada, saindo da praça pública para uma forma camaresca (BAKHTIN, 2008). Por isso, a peça se inscreve dentro daquilo que vem definindo a comédia moderna: a crítica de costumes. O texto se concentrou na representação de uma família (um microcosmo) como forma de reflexão sobre sociedade (o macrocosmo) e suas categorias sociais. No caso de *A Comédia dos Moralistas*, era a família burguesa hipócrita o ponto de partida para a crítica da hipocrisia na burguesia.

Quando da vitória da peça no concurso patrocinado pelo SNT, ela foi saudada da seguinte forma por Gastão Fleury para o jornal *O Imparcial*:

> O gênero não é dos mais fáceis. Todavia a comédia em apreço é desses trabalhos que nada deixam a desejar, pela segurança do entrecho, pela firmeza da distribuição de personagens, pela segurança de sua desenvoltura e pela elevação dos conceitos, derredor de um ponto de vista, a que se chega sem cansaço, antes com saudade de aí se haver chegado...
> Ferindo pontos delicados da hora atual, da luta da moralidade contra a conspurcação ou desta contra os falsos moralistas, **o autor se apresenta, não há como negar, como um vitorioso; no caso, não obstante se tratar de um jovem, ainda, como dissemos, de início** (*O Imparcial*, 09/03/1939 [grifos nossos]).

A crítica tomou o jovem Dias Gomes como vitorioso. Apesar de sua pouca experiência, ele já tinha conseguido ter "segurança" e "firmeza" para fazer bom trabalho na comédia. Nesse sentido, o elogio a Dias Gomes foi feito na medida em que ele demonstrou maturidade no trabalho artístico. Afinal, o texto de Gastão Fleury demonstrou que o iniciante dramaturgo tinha perspicácia na crítica de costumes. A manifestação precoce de princípios estéticos e políticos em Dias Gomes era uma forma de distinção. Ele estava se adiantando ao seu desenvolvimento, tornando-se maduro ainda jovem. Ou seja, ele tinha notoriedade por ter antecipado a idade adulta na jovem. No contexto dos anos 1940, era predominante o sentido sobre a juventude como um

momento transitório, sem muita consistência e relevo na atuação social, algo bastante diferente do que acontece a partir da década de 1960, quando a produção de novos reconhecimentos sociais atribuiu à juventude o protagonismo político (FREIRE FILHO, 2006; SOUZA, 2007). Nesse texto, ainda sob a égide das caracterizações oitocentistas, a juventude é a categoria de indivíduos ainda não maduros, frágeis, que necessitam de instituições (escola, caserna, trabalho, arte, ciência) que possam potencializar suas capacidades, concretizando-lhes o amadurecimento de uma potência (GROPPO, 2000). Foi nesse sentido que foram elogiados os traços de maturidade do jovem Dias Gomes. O próprio texto não enalteceu o trabalho em si, mas no modo como ele, mesmo tendo sido feito por um jovem, foi bem realizado. Talvez, ele não seria tão elogiado se assinado por um adulto. Naquela concepção, o trabalho era vitorioso, porque Dias Gomes tinha superado as fragilidades, ou as debilidades, da sua própria juventude.

No entanto, aqueles elogios, segundo Dias Gomes, em *Apenas um subversivo*, fizeram parte de um acordo. Como vimos anteriormente, um tio do jovem autor, Alfredo, acreditou ter descoberto um gênio na família e contratou um crítico para elogiar a sua peça nas páginas do jornal *A Tarde* (GOMES, 1998: 26). Durante o ano de 1939, quando a peça foi publicada, nenhuma crítica à peça foi encontrada no jornal *A Tarde*. No entanto, foi encontrada aquela, publicada em *O Imparcial*, outro jornal importante em Salvador dos anos 1940. A julgar pelo fato de ter sido esta a crítica que foi publicada no livro com *A Comédia dos Moralistas*, podemos imaginar que tenha sido encomendado a Gastão Fleury um texto laureando o novo escritor e seu trabalho de estreia (GOMES, 1939).

Essa prática, à época chamada de "comentários de caixa", era bastante comum nas relações entre as organizações midiáticas e as companhias teatrais (PEREIRA, 2004). Críticos e jornais recebiam propinas para elogiarem determinada peça, autor ou companhia teatral. Como veremos, durante o lançamento das primeiras peças de Dias Gomes, nos anos 1940, houve comentários da existência dessa prática. Na combinação dessa atividade a outras práticas se estruturou uma indústria teatral no país, caracterizada por constrangimentos, negociações e regras específicas. Mostrarei, a partir de agora, como tal sistema de convenções, bem como as disputas concernentes ao seu estabelecimento, se fizeram presentes nos primeiros anos de envolvimento de Dias Gomes com o teatro profissional.

A primeira peça encenada de Dias Gomes, *Pé de Cabra*, tinha a estreia prevista para o dia 31 de julho de 1942. No entanto, foi suspensa por imposição da censura do

Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), sob a alegação de que se tratava de um "texto marxista". A liberação do texto foi conseguida mediante o corte de dez páginas (GOMES, 1998: 67). Assim, a peça pôde estrear no dia 7 de agosto daquele ano.

> Juro por Deus que até então não havia lido uma só linha de Marx ou de qualquer outro discípulo seu. (Veio daí o meu interesse posterior pelo marxismo). Não foi fácil absorver essa primeira estocada vibrada contra mim pela censura. Muitas outras eu absorveria mais tarde. Senti-me, pela primeira vez, no papel do cidadão indefeso diante o poder castrador do Estado, descobrindo o quanto era importante uma expressão denominada liberdade de pensamento e todo o significado de lutar por ela (GOMES, 1998: 67).

Não é possível saber se realmente Dias Gomes tinha ou não lido Marx, se tinha ou não conhecimento sobre o marxismo. No entanto, é curioso que ele, ao rememorar o ocorrido, afirme que não tinha lido Marx e que sentiu, pela primeira vez, a vontade de lutar pela liberdade de pensamento. Nesse trecho, outra ambivalência se destaca. Por um lado, a censura do Estado é castradora. Por outro, foi ela que colocou no horizonte de Dias Gomes o interesse pelo marxismo. O fato de ter sido censurado por ter escrito um "texto marxista" o despertou a curiosidade por saber o que isso significava. Nesse sentido, o Estado Novo, anticomunista, estava indiretamente provocando a curiosidade pelo marxismo. Além disso, como detalharei na seção posterior, a identificação com o comunismo se sedimentou entre muitos artistas e intelectuais dos anos 1940. Portanto, a aproximação de Dias Gomes àquela corrente partidária pode ter sido muito mais possibilitada por conta desse contexto do que pelo mero reconhecimento da censura.

Ainda assim, a censura do DIP não retirou uma menção ao comunismo:

> RONALDO: Mas você não tentou se reerguer na vida?
> BATISTA: Tentei, sim, quando saí a primeira vez. Mas encontrei o mundo inteiro contra mim. Aqueles que se diziam meus amigos fugiam de mim. Tentei me reerguer sozinho. Mas eles estavam atentos. Ao primeiro golpe mal dado, mandaram-me de novo para cá, para segunda classe.
> RONALDO: Segunda classe?
> BATISTA: A vida é um enorme cárcere, onde toda a humanidade está encerrada pagando pelos seus crimes. Isto aqui é apenas a segunda classe.
> RONALDO: Mas isso não é justo...
> BATISTA (interrompendo): É justo sim. Existem os grandes bandidos e os pequenos bandidos. Como nós. A cada um de acordo com a sua capacidade e o seu merecimento. Isto é o que se chama justiça social.
> RONALDO: O senhor é comunista?
> BATISTA: Não, sou apenas comodista (GOMES, 1994: 66-67).

*Pé de Cabra* se centrou na figura do ladrão-filósofo Batista. No presídio, prestes a ser solto, ele refletiu com Ronaldo, seu mais novo companheiro de cela, sobre a sua vida, as injustiças sociais, a condição humana e os valores que a orientam. Dono de um importante banco e casado com Amália, ele foi enganado pelo seu melhor amigo, Jorge, e perdeu tudo para ele, os bens e a esposa, Conceição. Sem achar mais seu lugar no mundo, depois de cumprir a sua primeira pena, Batista passa a viver de seus pensamentos e de roubos. Sempre que descoberto, ele voltava para a cadeia para cumprir uma nova pena. Afinal, ele já estava condenado pela sociedade como estelionatário e dessa imagem não poderia se livrar. Jorge havia arquitetado um plano junto com Conceição para que fossem descobertas falcatruas na administração de Batista de seu banco.

Na cadeia, ele tinha Ronaldo como companheiro de cela e com quem divide os seus pensamentos. Para Batista, cuja acunha é Pé de Cabra, todos os humanos são ladrões, honestos ou desonestos, sabidos ou não. No entanto, alguns, mais sabidos, não acabavam sendo condenados pelos seus atos e, muitas vezes, eram celebrados por eles. Roubar era a metáfora usada pelo protagonista para designar todo ato com a intenção de obter êxitos na vida. Como todos somos ladrões, a vida, nas palavras de Batista, era "um enorme cárcere, onde toda a humanidade está encerrada pagando pelos seus crimes" (GOMES, 1994: 67).

A ação da peça se passava no presídio, no Rio de Janeiro e em Petrópolis, para onde Batista vai ao encontro de Ronaldo depois de ter sua pena cumprida. O tempo era o atual. É, portanto, no ano de 1942, durante a Segunda Guerra Mundial que a ação se desenvolve. Esse acontecimento é por muitas vezes mencionado. No entanto, a encenação se move a partir dos diálogos travados por Batista. Eles mobilizavam os demais personagens com as suas falas e desencadeiam as ações. Nesse sentido, era uma peça em que a ação era concentrada nas sentenças e nas ideias expostas pelo protagonista.

A crítica teatral reconheceu mais qualidades do que limitações no texto e observou semelhanças com estrutura dramática de *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo, encenada pela primeira vez em 1932. A aproximação era feita pela construção do protagonista. Em *Pé de Cabra*, tratava-se de um ladrão-filósofo. Em *Deus lhe Pague*, era um mendigo-filósofo. As duas peças têm suas ações baseadas nos diálogos travados pelos protagonistas a partir da exposição de suas reflexões.

Augusto Maurício, para o *Jornal do Brasil* do dia 9 de agosto de 1942, escreveu o seguinte sobre a peça de Dias Gomes:

> Com a comédia *Pé de Cabra*, Procópio apresentou, anteontem, ao seu público um novo autor – **A. Dias Gomes, jovem cheio de talento que poderá ainda lograr grandes trunfos no teatro nacional, principalmente se se dedicar a um gênero menos complexo**. O seu primeiro trabalho, em que se ouve frases preciosas, ditas com audácia e certa propriedade, ressente-se, porém, de fundo seguro, de uma base ou finalidade que justifique a sua razão de ser, isto, aliás, deve ser levado em conta do autor estreante, sem diminuir o valor de suas potencialidades. **A quem assiste à "Pé de Cabra" parece que A. Dias Gomes deixou-se impressionar com o teatro de Joracy Camargo e procura seguir a sua forma inconfundível de construir frases bonitas.**
>
> **O trabalho é quase todo falso, não apresentando uma ideia, não defendendo uma tese, não expondo sequer um estilo**. A própria maneira de pensar que todo o homem é ladrão, não é convenientemente demonstrada, resvalando por vezes até no absurdo a exposição de certas cenas (*Jornal do Brasil*, 09/08/1942: 02 [grifos meus]).

O crítico reconheceu em Dias Gomes um futuro promissor. Talentoso, ele poderia realizar "grandes trunfos para o teatro nacional". Nesse trecho, já se percebe uma dimensão romântica da autoria, acreditando que ela é originada por um talento individual – por uma qualidade especial intrínseca e natural.[21] Além disso, ele, ao modo das representações de Gastão Fleury sobre Dias Gomes em sua crítica de *A Comédia dos Moralistas*, a presença de maturidade no jovem escritor um indício de uma continuidade absoluta em direção à concretização de uma potência no futuro. Nesse sentido, Dias Gomes ainda estava em devir, ainda viria a ser um grande talento do teatro brasileiro. Naquele momento, ele era apenas uma promessa.

Augusto Maurício, por sua vez, colocou uma condição para que Dias Gomes pudesse se concretizar como uma promessa. Ele deveria se dedicar a um "gênero menos complexo" de estética teatral. Certamente, ele estava fazendo referência à comédia, forma dramatúrgica que havia se tornado um padrão no teatro brasileiro. Ou seja, enquanto Dias Gomes, não se rendesse ao cômico, ele não teria o sucesso que poderia alcançar. A forma teatral identificada pelo crítico como a intenção do jovem dramaturgo

---

[21] Essa concepção entende o autor como "fazendo-se a si mesmo" (WILLIAMS, 2002: 102). Assim, mais do que os homens comuns, o autor teria condições ideais. O autoengendramento do artista passou a ser a sua liberdade. Na imaginação romântica, como já vimos, a libertação individual consiste na independência de qualquer determinação social. Os determinantes sociais ameaçariam o caráter genuíno da identidade do homem. A matriz romântica tornou-se o fundo comum das representações sociais do autor na sociedade.

era o “teatro de tese”, que defendia uma ideia e a apresentava de modo convincente. Segundo ele, Dias Gomes não teria sido capaz de fazer isso. O “teatro de tese” foi virtualmente consagrado pelo crítico como um gênero mais complexo. Afirmo que ele estava fazendo essa oposição, porque ela constituiu as discussões em torno da forma hegemônica de produção teatral. Tal gênero, emergido na dramaturgia oitocentista, é centrado numa tese que vai sendo defendida pelo protagonista ao longo da peça e conta com a proposta realista de desvendar a realidade pela reflexão (MOISÉS, 2001: 236). No caso de *Pé de Cabra*, era a máxima de que todo homem é ladrão.

Viriato Correa escreveu, para *A Manhã*, o seguinte:

> **Não pensem os leitores que *Pé de Cabra* seja alguma perfeição. Está até muito longe disso. É mesmo uma peça defeituosa.** Tem conceitos e cenas repisados. Tem pletora de paradoxos que produz monotonia. Tem às vezes a ação parada por excesso de malabarismo filosófico. **Às vezes imita francamente o teatro sentencioso de Joracy Camargo. Às vezes descamba para o domínio da chanchada. Às vezes tem carregados demais os traços da caricatura**. Tem até um quadro demais – o último, perfeitamente dispensável e que, na peça, constituiu um erro palmar.
>
> Mas todos esses defeitos são verdadeiros nadas, ao lado das virtudes que são imensas.
>
> **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 desfeitos imprevistos. Sabe com surpresa transformar em feição cômica a severidade de uma cena. O seu diálogo é leve, brincalhão, tão bem feito como o dos melhores dialogadores do nosso teatro
>
> [...]
>
> **Mais tempo, menos tempo, Dias Gomes será o escritor mais festejado da cena brasileira** (*A Manhã*, 09/08/1942: 04 [grifos meus]).

Como já vimos, a desqualificação da aproximação do estilo de Dias Gomes ao de Joracy Camargo foi feita de modos distintos. No texto de Augusto Maurício, foi feita porque o gênero no qual esse autor escreveu *Deus lhe Pague*, centrado nos diálogos travados por um mendigo-filósofo, é muito complexo para Dias Gomes, que deveria fazer algo menos complexo e mais cômico. Já na crítica de Viriato Correa, desqualificou-se a imitação, numa evidente valorização da originalidade. Mesmo tendo acusado Dias Gomes de ter copiado o estilo de outro, ele reconheceu que não só que o

novo dramaturgo tinha tudo o que era necessário a um escritor dramático, mas acreditou que ele poderia ser "o escritor mais festejado da cena brasileira". Assim, mais uma vez, um devir foi esperado do jovem dramaturgo. Nessa crítica, o futuro promissor visualizado para Dias Gomes poderia ser conquistado tão logo ele fosse capaz de ser mais original e menos influenciado pelo teatro de Joracy Camargo.

Quando Joracy Camargo teve a sua peça *Deus lhe pague* encenada foi saudado por abandonar a comédia ligeira, lançar mão do marxismo (mesmo que de modo ingênuo) e promover uma maior aproximação com a realidade brasileira (mesmo que de forma idealista e abstrata). Inaugurou, então, um "teatro sentencioso", com tiradas e expressões cortantes, e que pretendia substituir a tradicional comédia de costumes. Outra diferença é que esse teatro sentencioso era marcado pela defesa de uma tese. Por isso, o protagonista funcionava como o promotor do debate das ideias, não tendo autonomia dramática, e a ação é atrelada aos diálogos. Ou seja, voltou-se para a reflexão sem implicação prática. Produzia-se, portanto, um "realismo abstrato", calcado mais no diálogo do que na ação cênica. O "teatro de frases", também conhecido como "teatro de tese", tentava sobrepor-se à voga do teatro de *vaudeville* e da comédia de costumes (GUIMARÃES, 2001).

Por conta disso, a peça de Dias Gomes foi reconhecida, na época de sua encenação, como tributária do teatro de Joracy Camargo. O "realismo abstrato" em *Pé de Cabra* não incorporava as discussões sobre as condições sociais dos seus personagens e do contexto da ação dramática. Restringia-se apenas às considerações filosóficas. A realidade nacional somente foi comentada nas passagens sobre a Segunda Guerra Mundial.

Além de copiar o teatro sentencioso de Joracy Camargo e de carregar demasiadamente nos traços da caricatura, a peça de Dias Gomes tinha momentos de chanchada. Àquela época, a "chanchada", era a maneira pejorativa de nomeação das formas do "teatro para rir", como o de revista e o de *boulevard* (PEREIRA, 1998: 44). No entanto, para o crítico de *A Manhã*, esses diálogos não deveriam ser tão considerados diante das imensas virtudes do jovem autor. Mais uma vez, portanto, Dias Gomes era imaginado como uma promessa para a renovação do teatro brasileiro.

*Pé de Cabra* estreou depois do sucesso da encenação de *O Demônio Familiar*, comédia escrita por José de Alencar. Como se comentou na coluna de Teatro do *Diário de Notícias* de 31 de julho de 1942, a temporada da Companhia Procópio Ferreira, no Teatro Serrador, do Rio de Janeiro, estava tendo muito interesse do público e da crítica

naquele ano. A expectativa era que a peça, sátira apresentada em três atos, continuasse o sucesso da peça anteriormente em cartaz.

*O Demônio Familiar*, escrita em 1857, pelo famoso autor do romantismo brasileiro, é uma comédia de costumes leve sobre um escravo que procura parceiros mais ricos para os seus patrões se casarem, provocando situações indesejáveis (MAGALDI, 2004: 103). Essa peça fez parte de um momento, na segunda metade do século XIX, em que, no espírito do romantismo artístico, buscava-se a produção de um "teatro nacional", que tivesse um público brasileiro entusiasmado com o autor brasileiro de uma peça protagonizada também por um brasileiro e que falava sobre o Brasil (VERÍSSIMO, 1981: 255-256). Naquele contexto, romancistas como Joaquim Manuel Macedo, Gonçalves Dias e José de Alencar se tornaram dramaturgos. Eles se engajaram no uso de uma linguagem mais coloquial, mais próxima do público, para assim obter o sucesso nos textos europeus, clássicos também na Corte (NASCIMENTO, 2010: 89), buscando trazer para expressão dramática o nacionalismo e a popularidade da literatura romântica.

A encenação de *O Demônio Familiar* pela Companhia Procópio Ferreira, para além da estratégia de conquistar o sucesso com uma peça bastante reconhecida e celebrada, demonstrava também a vontade de encenação de um "teatro nacional" que tivesse êxito com o público, nas bilheterias, e com as críticas, nos jornais.

O nacionalismo e a popularidade pretendidos por aquele projeto romântico de teatro brasileiro se atualizaram na crítica do *Diário de Notícias*:

> **A comédia que Procópio acaba de incluir no seu repertório, do Sr. Dias Gomes, lança de quem muito se poderá esperar**. Podemos ter a certeza mesmo de que, muito em breve, outros originais surgirão desse escritor de teatro. Pondo de lado os senões perfeitamente removíveis, e mesmo insignificantes, para quem estréia com tão vivo sucesso, ele já é um vitorioso.
>
> **E esses novos trabalhos confirmarão e exaltarão ainda mais as esplêndidas qualidades para a literatura teatral que o jovem autor esboçou tão nitidamente em *Pé de Cabra*** (...). Ele sabe tecer a trama amorosa, para conseguir a atenção do público. Ele sabe vestir o diálogo de uma roupagem atraente, dando relevo às cenas; ele sabe explorar a parte cômica do entrecho, sem quebrar a marcha da ação. **Mas o Sr. Dias Gomes não fere o assunto, dosando a futilidade que tanto interessa o público com conceitos, aqui e ali, paradoxais, mas sempre curiosos pelo esquisito e pela ironia que encerram**. *Pé de Cabra* é assim uma comédia de leveza espiritual, não deixando de ser ainda, no fundo, **uma peça ligeira e até fútil, onde, por vezes, a verdade cênica se afasta demais da verdade real**. Mas isso não impede de reconhecer que o jovem autor triunfou. Em linhas gerais,

> sente-se que se trata de um escritor de teatro que promete (*Diário de Notícias*, 09/08/1942: 10 [grifos meus]).

O jornal, assim como as críticas do *Jornal do Brasil* e de *A Manhã*, apresentou Dias Gomes como uma promessa para o teatro brasileiro. Em *Pé de Cabra*, ele havia realizado um bom trabalho, mas iria produzir novas peças que confirmariam e exaltariam ainda mais as qualidades dramatúrgicas do então jovem autor. Nesse momento, a crítica de *Diário de Notícias* previu e assegurou a contribuição dos futuros trabalhos de Dias Gomes.

*Pé de Cabra*, a crítica reconheceu, combinava os interesses do público por temáticas frívolas com alguns momentos de uma discussão conceitual inusitada e irônica, referindo-se ao fato de o protagonista da peça defender a tese de que todo homem é ladrão. Ou seja, era uma encenação cômica, com alguns traços reflexivos, que estava a serviço da literatura nacional. Sendo assim, no interior dos conflitos entre o "teatro para rir" e o "teatro sério" que se desenhavam nos anos 1940, Dias Gomes tinha apostado numa combinação entre aqueles distintos projetos estéticos. No entanto, como entendeu o jornal, a peça não conseguiu passar de uma peça cômica que acabava se afastando demais da realidade cotidiana. Nesse jogo de formatos, acabou, portanto, imperando o cômico na encenação de *Pé de Cabra*.

Por essa declaração, podemos perceber que a crítica teatral do *Diário de Notícias* defendia um "teatro sério", no qual as críticas não existissem sob forma inusitada ou irônica, afastando a "verdade cênica" da "verdade real". Ou seja, defendia aquela dramaturgia que mais aproximasse a encenação da realidade. Era, portanto, por buscar, em alguns momentos essa representação realista, que Dias Gomes era uma promessa para o teatro brasileiro.

O sucesso na cena teatral carioca da época da primeira encenação de *Pé de Cabra* era *Sinal de Alarme*. A peça era assinada por Raul Pederneiras, produzida pela Companhia Aracy Cortes e apresentada no Teatro Carlos Gomes. O texto, do começo do século XX, já havia ficado em cartaz por diversas vezes e sempre voltava à cena para conquistar o público (*Diário da Noite*, 31/07/1942: 08). Naquele momento, também estavam em cartaz as seguintes peças: no Teatro Rival, *Duas Máscaras*, comédia de Jorge Maia, pela Companhia Jayme Costa; no Teatro República, *Aguenta o Leme!*, revista de José Vanderlei e Antonio Lopes; e, no Ginástico, *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho pela Comédia Brasileira, companhia do SNT. Sendo assim, os

textos nacionais encenados no momento eram comédias (*Pé de Cabra* e *Duas Máscaras*) e revistas (*Sinal de Alarme* e *Aguenta o Leme!*). Naquele momento, predominava o riso como forma de conquistar o público. A exceção era o Teatro Ginástico que, em geral, contava com a encenação de um clássico estrangeiro, mantendo a sua tradição de apresentar textos para um público mais erudito (LOPES, 2000: 16).

A consolidação do teatro de revista no Brasil entre os anos 1920 e 1940 atualizou as disputas entre os projetos de um "teatro para rir" e de um "teatro sério" para a construção do teatro nacional que se davam no século XIX. Autores românticos como Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e Artur de Azevedo produziram textos cômicos, baseados em números musicais e estímulos sexuais, tudo aquilo que poderia conquistar o público. A geração de escritores como Machado de Assis pretendia produzir "dramas da realidade". Os dramaturgos realistas produziam textos que abordavam os costumes da burguesia, as questões relativas à família, ao casamento, ao trabalho, ao dinheiro, à prostituição, transformando o palco numa tribuna de discussão dos valores éticos burgueses (FARIA, 1993: 26). Obviamente, na prática, havia interações, diálogos e misturas entre aqueles dois projetos. No entanto, no confronto dessas duas tendências por um teatro nacional, venceu aquele que se destinou ao público popular. Tratava-se da comédia e, especialmente, do seu formato de revista (LOPES, 2000: 16-17).

Como estamos vendo, essa discussão esteve presente nos anos 1940. Quando a Companhia Procópio Ferreira anunciou o fim da encenação de *Pé de Cabra*, o *Diário da Noite* comemorou:

> Procópio está representando desde hoje no Serrador uma peça cômica – uma peça puramente cômica – *A Nota Falsa*, de autoria do autor Ferreira Leite. Na comédia nova do teatro da [rua] Senador Dantas, na Cinelândia, Procópio monta uma criação deveras divertida, e a peça encerra numerosas situações hilárias (*Diário da Noite*, 21/08/1942: 05).

Por associar a sua estrutura cômica traços realistas, *Pé de Cabra* obteve um sucesso moderado, tendo ficado por apenas duas semanas em cartaz. À época eram considerados sucessos as peças que ficavam em cartaz por mais de um mês. E as peças, geralmente, ficavam em cartaz o tempo que podiam dar lucro. Essa lógica comercial era própria do momento de implantação da indústria cultural no Brasil, no qual as

estratégias empresariais eram orientadas pelo lucro (ORTIZ, 2001: 38-76). O gênero privilegiado daquela incipiente indústria teatral brasileira era a comédia.

Segundo o texto daquela crítica, depois da peça de Dias Gomes subia ao palco uma peça "puramente cômica". Ou seja, enquanto *Pé de Cabra* era, por oposição, uma comédia impura, porque trazia discussões e conceitos tributários de uma tradição realista, *Nota Falsa* contava com "numerosas situações hilárias". Esse posicionamento demonstrava a predileção do jornal pelo "teatro para rir" em detrimento do "teatro sério". Com projetos díspares, eles deveriam estar divorciados. Ao combinar os estilos, o texto de Dias Gomes não tinha tido êxito por não ser engraçado o suficiente e não ser demasiadamente reflexivo.

*Pé de Cabra* foi a primeira peça da pareceria firmada do autor com o ator-empresário. Depois do seu sucesso, Procópio Ferreira propôs a Dias Gomes um contrato de exclusividade logo depois de Dias Gomes ter apresentado o texto de *João Cambão*. Pelo contrato de exclusividade, Dias Gomes tinha de escrever mais quatro peças durante o ano de 1943. Dessas, Procópio Ferreira poderia recusar uma. Nesse caso, mais uma peça deveria ser entregue, em substituição. Para cumprir o contrato assinado com a Companhia Procópio Ferreira, além de *João Cambão*, Dias Gomes produziu naquele ano mais os seguintes textos: *Zeca Diabo*, *Doutor Ninguém*, *Eu Acuso o Céu*, *Um Pobre Gênio* e *Sinhazinha*. Dessas, apenas as três primeiras foram encenadas. *Eu Acuso o Céu* e *Um Pobre Gênio* não chegaram a ficar em cartaz, mas foram posteriormente radiofonizadas pelo próprio Dias Gomes. *Sinhazinha*, peça sobre os últimos três meses de vida de Castro Alves e as lembranças de seu amor da infância, foi recusada por Procópio Ferreira porque não havia papel para ele (GOMES, 1998: 79-80).

Nos textos desse período, havia uma intensa preocupação com a criação de personagens próprios para o ator-empresário. Ao mesmo tempo em que Dias Gomes teve de explorar as potencialidades cênicas de Procópio, procurava, de dentro do padrão cômico hegemônico no teatro da época, novos temas e estéticas. Enquanto o modelo do "teatro para rir" se configurava como uma das regras do campo teatral brasileiro da década de 1940, existiam outras normas que faziam parte da própria dinâmica da Companhia Procópio Ferreira. Uma delas dizia justamente respeito à construção de personagens que se ajustassem ao dono da companhia. Procópio Ferreira havia protagonizado a peça *Deus lhe Pague*, com imenso sucesso. Ele tinha a intenção de repetir o sucesso de sua interpretação do mendigo que proferia reflexões sobre a humanidade em outros personagens. Sob encomenda, Dias Gomes estruturou os textos

produzidos na vigência daquele contrato de acordo com as expectativas de Procópio Ferreira. Essa prática demonstrava o tamanho do impacto daquelas relações comerciais no trabalho artístico de Dias Gomes. Mas ela também permite observar as negociações que ele estabeleceu dentro daquele sistema de regras.

Em depoimento dado ao SNT em 1981, Dias Gomes relembrou a aproximação ao teatro profissional e a sua experiência com a Companhia Procópio Ferreira:

> Esta peça [*Pé de Cabra*] tem uma história curiosa. Antes dela, escrevi um drama antinazista [*Amanhã Será Outro Dia*]. Era a época da guerra, 41 para 42, o Brasil ainda não entrara no conflito e eram diversos os movimentos aqui pró-democracia, pró-aliados. O país estava sob a ditadura do Getúlio, havia uma inclinação favorável aos países do eixo. Eu era estudante, participava dos movimentos e escrevi um drama antinazista. Levei o texto para o Jayme Costa, com um cartãozinho de apresentação do [Henrique] Pongetti, que eu conhecera através de uma prima. O Jayme gostou muito da peça, disse que ia representar, mas disse também que tinha um pouco de receio, porque era um drama. Naquela época havia um grande preconceito contra os dramas, o teatro brasileiro quase que só encenava comédias. Poucos empresários se arriscavam a montar dramas. Ele foi deixando a peça de lado, o tempo foi passando, até que um dia ele me chamou (...). O que ele queria era uma resposta ao *Deus lhe pague*, do Joracy Camargo, peça que era cavalo-de-batalha do Procópio Ferreira e que fazia muito sucesso. Havia uma grande rivalidade entre o Jayme Costa e o Procópio, pois os dois eram os atores mais famosos da época. (...). Disse ao Jayme que escreveria o texto, fui para casa e, um mês depois, mais ou menos, a peça estava pronta. Chamava-se *Pé de Cabra* e era uma espécie de sátira ao *Deus lhe Pague*. (...). Jayme gostou muito da peça, disse que ia representar, mas ficou com medo da censura. Eu comecei a ficar impaciente. Então resolvi procurar o Procópio, ele me recebeu muito bem. (...). Mas o problema era o mesmo: ele me disse que eu era realmente um dramaturgo, que gostara do muito do texto [*Amanhã Será Outro Dia*], mas que não podia montá-lo, porque era um drama e o público não gostava de drama, não aceitava. E perguntou se eu não tinha nenhuma comédia, alguma coisa mais leve, mas engraçada (...). Então falei sobre a peça escrita para o Jayme Costa, que eu não poderia dar para ele porque já estava comprometida. (...). Ele me pediu para voltar ao dia seguinte, eu voltei, ele tinha lido o texto. Levei o maior susto da minha vida – ele botou a mão no meu ombro e disse que a peça estaria em cena dentro de 15 dias (GOMES, 1981: 33-34).

Depois desse momento, Procópio Ferreira propôs a Dias Gomes um contrato de exclusividade. Isso acirrou ainda mais a rivalidade entre Procópio e Jayme Costa. No momento do lançamento de *Pé de Cabra*, Jayme Costa também lançou um novo autor. Tratava-se de Jorge Maia, com a peça *Duas Máscaras*. Entrevistado pela reportagem de *A Noite*, Jayme Costa explicou:

> - Muito embora o público manifeste a sua acentuada preferência pelos espetáculos para rir, bem de acordo com a época amargurada em que vivemos, de quando em quando, tornou-se necessário apresentar uma peça que também faça pensar um pouquinho. *Duas Máscaras* é precisamente isso: um espetáculo que fará rir, mas também nos fará meditar sobre algumas verdades existentes no mundo.
> - É então uma peça de tese?
> - Absolutamente. Jorge Maia não procura absorver o público com as enfadonhas discussões filosóficas e as pedantes digressões literárias, que alguns qualificam de "teatro de ideia". Teatro de ideia é a sátira, a caricatura de uma sociedade, tal como pode ser assistida em *Duas Máscaras*. Homem de sociedade, conhecendo os seus segredos, Jorge Maia soube fazer uma peça, onde todos poderão localizar, em suas figuras principais, um amigo ou um conhecido. Porque as suas personagens são, antes de tudo, profundamente humanas, tipos psicológicos que encontramos diariamente em nossa vida! (*A Noite*, 29/07/1942: 06).

Nessa entrevista, estão presentes alguns elementos importantes daquele momento teatral. Depois de apresentar a peça como um espetáculo cômico com momentos reflexivos, o ator-empresário logo foi questionado se não se trata de uma "peça de tese". Na resposta, ele fez questão de negar. Para ele, esse tipo de teatro não era um conjunto de discussões filosóficas e digressões literárias. Ao contrário, ele afirmava que a sátira, a caricatura da sociedade, enfim, a comédia também poderia ter função realista-reflexiva. Com isso, ele desfazia a problemática que havia se tornado tão central naquele momento, porque a comédia poderia também ser reflexiva. Assim como os críticos teatrais se posicionava, os profissionais e empresários teatrais também deveriam tomar suas posições.

Assim, num primeiro momento, Jayme Costa reconheceu a disputa pelo modelo teatral brasileiro entre o "teatro para rir" e o "teatro sério". No entanto, independentemente da proposta adotada, o espetáculo deveria ser engraçado. Ou seja, ele se assumia a favor do modelo hegemônico, reconhecendo suas potencialidades até na inclusão da reflexão. Num segundo momento, ele proferiu um ataque ao "teatro de ideia" nos moldes daquilo que se tornou o "cavalo-de-batalha" (nas palavras de Dias Gomes) de Procópio Ferreira, ou seja, no estilo de *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo. Trata-se do teatro sentencioso, no qual a ação se concentra baseada em diálogos e na defesa de uma tese pelo protagonista. Sendo assim, a crítica também era destinada a Dias Gomes que tinha escrito *Pé de Cabra*, dentro daquele estilo, com reflexões ditas filosóficas.

Por conta desse contexto de rivalidades, Jayme Costa aproveitou a entrevista para se posicionar e se contrapor a Procópio Ferreira. Enquanto Procópio havia lançado

na cena teatral Dias Gomes para escrever peças dentro do seu perfil, ou seja, próximas da obra de Joracy Camargo, Jayme estava lançado um autor de comédias. A predileção de Dias Gomes por Procópio Ferreira pode ter acirrado disputas entre aqueles atores-empresários. Diante do sucesso moderado da peça de Dias Gomes, Jayme Costa lançava a sua aposta no teatro.

Nos anos 1940, o cenário teatral brasileiro contava com diversas companhias e grupos teatrais. Entre as mais famosas, estavam Companhia Procópio Ferreira (1924-1959), a Companhia Jayme Costa (1924-1960), a Companhia Dulcina-Odilon (1934-1955), Os Comediantes (1938-1947) e o Teatro Experimental do Negro (1944-1961). Eles estavam comprometidos, de divergentes maneiras, com a renovação do teatro brasileiro, apostando nos textos nacionais e em novos padrões cênicos, seja para reforçar o cânone do "teatro para rir", seja para combatê-lo. Assim, se configurou um jogo de oposições entre os agentes calcados em "situações possíveis", que lidavam com problemas objetivos enfrentados pelas companhias teatrais em busca da industrialização, e aqueles que baseavam suas práticas em "situações idealizadas", que buscavam padrões diferenciados de produção teatral que superassem o cânone do momento (PEREIRA, 1998).

No fundo dessas questões, estava a discussão de um projeto de consolidação de um modelo nacional de teatro. Para isso, de diferentes maneiras, o teatro deveria representar a nação e ser legitimamente nacional. Ou seja, o debate entre o "teatro para rir" e o "teatro sério" fazia parte da confirmação de um tipo de identidade para o país, mais popular e cômica ou mais erudita e reflexiva. Para uns, a comicidade era característico do brasileiro e nada mais do que o teatro brasileiro ser tratar dos temas nacionais desse modo. Para outros, o teatro brasileiro moderno deveria se desfazer das amarraras populares e investir na sofisticação cênica. Assim, se representaria um outro Brasil, avançado e culto.

A cena teatral nacional ainda não agradava a maior parte da burguesia, para quem os padrões artísticos do "teatro para rir" eram muito aquém do satisfatório. A indústria teatral era acusada de ser movida pelas demandas do público popular e não pelas da "arte sofisticada" (PEREIRA, 1998: 68). No momento, o campo teatral era dominado pelas companhias de atores-empresários. A Companhia Procópio Ferreira, a Companhia Jayme Costa e a Companhia Beatriz Costa, por exemplo, investiam em formatos cômicos e populares, valendo-se sempre da participação de atores de forte apelo comercial. A Companhia Dulcina-Odilon, embora apresentasse espetáculos de

*boublevard*, mantinha certas características artísticas que agradavam o público burguês e investia em temáticas e estéticas reconhecidas como mais apropriadas. Os Comediantes, cujos fundadores foram Brutus Pedreira, Tomás Santa Rosa e Luiza Barreto Leite, por oposição a essas empresas, fundamentava suas propostas nas últimas novidades apresentadas por companhias e diretores estrangeiros. A preocupação do grupo era se concentrar na pesquisa, discussão e realização de novas formas teatrais.

Como estamos vendo, nesse contexto, existiam duas formas dominantes de espetáculo teatral: o teatro de revista (que abordava de modo bem-humorado os últimos acontecimentos) e o teatro de *boulevard*, também chamado à época de trianon, um espetáculo popular marcado pela leveza da comicidade. Além dessas formas, eram encenados melodramas estrangeiros, especialmente franceses, que eram vistos como tempo uma superioridade artística em relação aos concorrentes e poderiam contar com a adesão do público burguês. Também havia espaço para a encenação de textos nacionais que se consagram pelo sucesso popular. Enquanto o teatro de revista contava apenas com um roteiro básico sobre o qual os atores improvisavam, o teatro de *boulevard* tinha maior rigidez. Ambos, no entanto, eram genericamente rotulados como "chanchada", o que atribuía inferioridade artística àquelas formas (PEREIRA, 2004: 33-34).

Além disso, naquele momento, não era comum a função de diretor, mas de um mero ensaiador, a quem cabia simplesmente fazer valer na encenação as marcações presentes no texto. Assim, acreditava-se que os sentidos propostos pelo autor estavam sendo respeitos e que a peça estava sendo fiel. A encenação já estava preconcebida pelo texto. Cabia ao ensaiador e aos atores colocá-las em prática.

Também era comum o uso do "ponto", para lembrar os atores do texto. Isso demonstrava a incipiente produção industrial do teatro daquela época. Como as peças ficaram em cartaz o tempo em que elas rendiam boas bilheterias, elas eram deixadas de ser encenadas, se não dessem os lucros esperados. Essa rotatividade de peças em cartaz era possível, também, pelo recurso do "ponto", que reduzia o número de ensaios e o tempo gasto para os atores decorarem suas falas. Como se convencionou chamar esse era um "teatro de ator", marcado pelos astros e estrelas teatrais, portanto, era preciso contar com os atores mais famosos para atrair o público. Com o "ponto", eles poderiam atuar em diversas peças nas temporadas de suas companhias, emendando um trabalho em outro.

No contexto dos anos 1940, especialmente com as inovações de *Vestido de Noiva* e do grupo teatral Os Comediantes, o encenador foi dando lugar ao diretor cênico,

responsável por construir o conceito da peça. Esse lugar coube a Ziembinski. Os diretores passaram, paulatinamente, a substituir os artistas-empresários, donos e principais estrelas de suas companhias, na condução da dramaturgia nacional.

Por tudo isso, aquela década foi um período de muitos conflitos em torno do modelo de teatro para o Brasil. A comédia era um imperativo, mas outros gêneros iam buscando alguma afirmação. Depois de recusada por Jayme Costa e por Procópio Ferreira, por não ser uma comédia, *Amanhã Será Outro Dia*, finalmente, foi encenada em 1943.

No dia 7 de agosto, estreou no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro, a peça *Amanhã Será Outro Dia*. Trata-se de um drama em três atos que teatraliza temas da atualidade política do momento. Na peça são abordados o nazismo, a invasão da França, o exílio dos perseguidos políticos nos países da América, a Gestapo, o torpedeamento de navios brasileiros e o ataque a submarinos alemães na costa brasileira. O primeiro ato acontece na mansão parisiense do ministro Armand D'Aubrier; no segundo, a ação se transfere para o Rio de Janeiro, para onde a família D'Aubrier se muda, e se passa entre os anos de 1940 e 1942; e, no terceiro, dá-se o desfecho da trama.

O enredo da peça se desenvolve sobre conflitos pessoais. D'Aubrier vive o dilema de ter que optar entre a traição à pátria e a vida de sua filha Lizette. Depois, Lizette tem de escolher entre entregar os segredos de guerra aos nazistas ou perder o noivo, Sérgio, da Marinha Brasileira, que seria vítima dos ataques inimigos. O heroísmo, associada à resistência à opressão e à luta pela liberdade política, são trabalhadas por essa peça. No entanto, os problemas políticos são relacionados a sentimentos patrióticos e a motivações éticas individuais. É por esses valores morais que o heroísmo é motivado.

Como vimos, a peça foi escrita em 1941 e apresentada inicialmente a Jayme Costa e, depois, a Procópio Ferreira. Apesar de se interessarem pelo texto, eles preferiram não encená-lo para evitar problemas com a censura do Estado Novo. A posição de Getúlio Vargas em relação à atuação do Brasil na Segunda Guerra Mundial era indefinida. Em 1942, depois de confirmada a posição do governo brasileiro em favor dos Aliados, o texto pôde ser encenado sem constrangimentos. Ou melhor, ele passou a servir à confirmação do posicionamento estatal.

Por conta dessa aproximação com o contexto da época, o jornal *Diário de Notícias* reconheceu como maior mérito da peça a sua atualidade:

> A comédia de Dias Gomes, **o jovem autor que triunfava com *Pé de Cabra***, impõe-se, portanto. Constituiu uma nova vitória no início da carreira desse moço, que, aos vinte e um anos, começa a produzir obras de teatro de um nível cuidado primoroso.
>
> *Amanhã Será Outro Dia* é uma peça que vive da mais palpitante atualidade. **Tratando-se de um caso de amor, muito natural, aliás, é, no fundo, um espelho do momento**. Toda a sua oportunidade, regatando uma sucessão de fatos que não se deram, mas que a gente é capaz de jurar que se deram, justifica-a. É evidente que, se encararmos pelo lado exclusivo da armadura teatral, aqueles três atos ruem, facilmente, por terra, à menor análise. **Mas o autor não visou à construção de um entrecho assentado em outros alicerces que não os do efeito cênico**. E tanto foi esse seu intento que de fato o conseguiu, porque o agrado foi geral (*Diário de Notícias*, 10/08/1943: 08 [grifos meus]).

Primeiramente, a crítica atesta a juventude do escritor, revelando inclusive a sua idade, mas também apresenta a procedência dele. Embora sendo um jovem autor, ele já tinha uma peça encenada, *Pé de Cabra*. Assim, ao remeter ao trabalho anterior dele, busca fazê-lo ser mais facilmente reconhecível pelo público, mas também acaba atribuindo a ele uma obra. Ou seja, era esperado de Dias Gomes um trabalho similar ao anterior, que, com o novo trabalho, formaria uma totalidade autoral. Nessa perspectiva, a crítica se concentrou mais nos argumentos de *inclusão* do que no de *coexistência*. Na crítica autoral moderna, os argumentos de inclusão correspondem à articulação de um trabalho específico (a parte) a uma obra (o todo). Já os argumentos de coexistência associam a pessoa do autor às suas obras tornadas públicas, isto é, um conjunto de trabalhos a um indivíduo – especificamente à sua personalidade criativa singular (CARDOSO e CUNHA, 2009).

A inclusão de *Amanhã Será Outro Dia* e *Pé de Cabra* numa mesma totalidade autoral não se deu pela sua temática ou por sua estética, mas pelo seu sucesso. O critério de aproximação era o comercial. Essa classificação também demonstrava os parâmetros de reconhecimento no campo teatral brasileiro da época. Além disso, a crítica comenta que a atualidade da peça não se dá por ele ser realista, mas pelo fato de seguir as tendências dramatúrgicas da época. Partindo de acontecimentos da realidade, o texto cria uma história de amor que tornam os acontecimentos verossímeis. Assim, produzem o "efeito cênico" do agrado geral. Ou seja, as peças se aproximavam na capacidade de construção de afinidade popular. Essa estava sendo a característica central de sua obra até então.

Já o argumento de coexistência apareceu na associação do trabalho à juventude do dramaturgo. Como estamos vendo nas críticas, a juventude era entendia tanto como a possibilidade de concretização, no futuro, de um importante dramaturgo brasileiro tanto como para desqualificar o amadorismo do trabalho. Nos dois casos, são percebidas lacunas no trabalho, ora essas fissuras se preenchidas pelo elogio, ora pela execração.

A crítica de *Diário de Notícias* repetiu essa caracterização, ao assumir que a juventude de Dias Gomes era a justificativa para as imperfeições no texto, cuja arquitetura teatral poderia ser facilmente destruída tamanha a falta de correspondência com os fatos da realidade vivida. No entanto, essa representação realista não deveria ser cobrada, porque o autor havia estruturado o seu texto numa história de amor cujo pano de fundo era a Segunda Guerra Mundial. Ou seja, os personagens e as situações que viveram não foram realmente existentes, mas o pano de fundo dos acontecimentos cênicos tinha realmente ocorrido. Por essa aproximação ao realismo, as imperfeições do se tornavam menores.

O trecho da crítica publicada em *Diário de Notícias* não atribui à peça de Dias Gomes o realismo social, mas algum tipo de realismo mais abstrato. Em *Pé de Cabra*, os acontecimentos históricos são pontuados pela peça. Em *Amanhã Será Outro Dia*, eles também pontuam a ação da peça, mas servindo como pano de fundo para o desenrolar da ação. No entanto, segundo a crítica, a trama desenvolveu fatos que não se deram sobre fatos que se deram. Apesar da narração de uma história de amor, o objetivo da peça foi ser um "espelho do momento" (*Diário de Notícias*, 10/08/1943: 08).

Essa noção da literatura como registro se firmou, no Brasil, no final do século XIX e continuou parte do senso comum artístico ao longo do século XX. Nessa concepção, a literatura foi tida como "espelho da nação". Ou seja, a obra literária era considerada como "mero testemunho da sociedade, como uma espécie de documento destinado exclusivamente ao registro dos fatos" (VELLOSO, 1988: 269). Essa visão tradicional se fez presente no reconhecimento da peça de Dias Gomes. *Amanhã Será Outro Dia* tinha como principal virtude ser uma forma de reflexo da realidade brasileira daquela época. Pelo uso daquela expressão, certamente, a noção de realismo trabalhada pela crítica teatral do *Diário de Notícias* era essa: do texto como espelhamento da realidade. Nesse sentido, o espelho é imaginado como transparência a partir da qual se pode acessar a realidade. No entanto, o próprio espelhamento implica transformações nas dimensões, no enquadramento, no espaço, na forma. Ou seja, no fundo, essa concepção de realismo não desconsidera o trabalho da linguagem. As convenções

narrativas desse estilo, pelo contrário, se concentram na produção de ficções que se assemelham a realidades sociais (JAGUARIBE, 2007: 16). O trabalho da narrativa realista se daria, portanto, no próprio apagamento de sua linguagem e na produção de uma transparência para a realidade.

Para o *Jornal do Brasil*, o crítico Mário Nunes também caracterizou Dias Gomes como jovem autor, justificando nessa condição as imperfeições e as possibilidades dentro do teatro brasileiro:

> Preferiu a Comédia Brasileira para o reinício de suas atividades peça que focalizasse o drama que convulsiona o mundo integrando-o na realidade brasileira. ***Amanhã Será Outro Dia* é um ensaio, de escritor novato, com processos simples, por vezes ingênuos, e o esforço deveras ingrato, mesmo para atores experimentados, de emprestar vibração cívicas a tropos e cenas patrióticos**. A ideia central tem sido fortemente explorada pelos filmes dos últimos tempos, não encerra novidade. A dialogação é corrente, natural (*Jornal do Brasil*, 10/08/1943: 03 [grifos meus]).

Ao apresentar *Amanhã Será Outro Dia* como "um ensaio, de escritor novato", o crítico Mário Nunes produziu uma ambivalência: por um lado, pode estar qualificando a peça como tributário do "ensaio", gênero literário situado entre o poético e o acadêmico e que tem a função expor reflexões sobre um determinado tema; ou, por outro lado, pode estar se referindo aos momentos de preparação para assumir a sua forma final. Nesse sentido, o texto ainda seria um "ensaio" de peça, isto é, seria uma tentativa ainda não concretizada, em fase de experimentação. Nesse caso, a noção de ensaio também se associada à de juventude como um momento de inacabamento, de imaturidade, de preparação para o realmente pronto, ensaiado e adulto. Por ainda ser jovem, demonstra ingenuidade no trabalho artístico. Embora reconhecendo na peça certo amadorismo, nos seus processos cênicos e nas ideias defendidas, o crítico que nela há, seguindo a tendência dos filmes da época, a particularização dos conflitos da Segunda Guerra Mundial no Brasil.

Essa interpretação também foi compartilhada pelo comentário do *Diário Carioca* sobre a estreia da peça: "A Comédia Brasileira cuja finalidade é pugnar pelo engrandecimento do teatro nacional vai apresentar, desta vez, um original brasileiro, com ambiente brasileiro, de autor que deve ser incluído entre os novos valores na difícil arte de escrever" (*Diário Carioca*, 07/08/1943: 06). Sendo assim, a abordagem de um tema nacional por um autor do país fez de Dias Gomes alguém valoroso para a consolidação do teatro brasileiro.

Para o *Correio da Manhã*, alguém sob o pseudônimo L.G. sugeriu mudanças radicais na estruturação da Comédia Brasileira:

> O espetáculo da inauguração de Comédia Brasileira, o elenco padrão do Serviço Nacional de Teatro, verificado no sábado no Ginástico, veio comprovar que esse departamento da administração pública necessita de muito maior verba para bem funcionar do que a dada pelo orçamento da República. É que se não torna possível ao SNT, com o dinheiro que lhe cabe, possuir um conjunto de comédia realmente modelar e muito menos ainda digno de possuir duas *troupes*, uma que seja padrão e só intérprete obras de mérito artístico legítimo e outra que consistia em uma espécie de segundo *team* e se dedique à caridosa missão de apresentar trabalhos de escritores inexperientes mas dignos de simpatia. Enquanto o SNT não estiver aparelhado monetária e elencalmente para agir conforme acabo de expor, mas agir de acordo com o que está na cabeça de qualquer um, continuará a acontecer o que houve no sábado e o SNT muito terá que suar para realizar o que almeja construir espetáculos-modelo (*Correio da Manhã*, 10/08/1943: 09).

Essa discussão sobre o projeto e a administração do SNT e a sua companhia, Comédia Brasileira, foi motivada pelo lançamento de *Amanhã Será Outro Dia*. Para o crítico, a peça não tinha a qualidade artística necessária para servir como modelo para o teatro brasileiro. O texto parte do pressuposto de que caberia àquela companhia, pelo fato de ser oficial, o estímulo a novos autores teatrais, mas como caridade, já que a sua função deveria ser encenar autores já consagrados e de indubitável valor artístico. Nesse sentido, Dias Gomes seria da estirpe dos autores que precisam da caridade oficial para poder ser encenado. Ou seja, ele não teria o valor artístico e a consagração necessários para ter aquela distinção. Esse reconhecimento ficou evidente no decorrer da crítica:

> A peça do espetáculo do início é das tais que devem formar o repertório do segundo elenco. É um trabalho bem intencionado do Sr. Dias Gomes, porém terrivelmente fantasioso e sem base lógica, fora da técnica moderna (e antiga...) do bom teatro, prometedora, querendo muito, de outras obras melhores do distinto autor. *Amanhã Será Outro Dia*, título da peça, esperamos que seja, também, para o escritor... (*Correio da Manhã*, 10/08/1943: 09).

Enquanto as outras críticas reconheciam a capacidade de a peça tratar de temas nacionais atuais numa armadura romântica, esta, pelo contrário, observava que o texto contava com boas intenções na representação realista, mas que não tinha uma base verossímil lógica. Verossímil, para alguns críticos, inverossímil, para este, as diferentes formas de recepção da peça colocavam em cena a discussão sobre o realismo na construção do teatro brasileiro. Para o crítico do *Correio da Manhã*, a peça não se enquadrava nem na técnica moderna nem na técnica antiga do teatro. A julgar pelo

texto, a técnica moderna tem como característica a verossimilhança, o realismo e a base lógica. Dias Gomes, por escrever aquele texto, estaria aquém do padrão exigido pelo crítico. Nesse momento, Dias Gomes não era positivamente esperado como uma promessa para o teatro brasileiro. De forma irônica, o crítico contou que somente com muito esforço o jovem escritor poderia ter obras melhores, com maior base lógica.

A verossimilhança lógica defendida na crítica se referia à inclusão de personagens e situações realmente existentes. Como já vimos, a peça se baseou na saga da família de Armand D'Aubrier, francês, que veio ao Brasil fugido da Segunda Guerra Mundial e que, aqui, encontra ecos daquele conflito. Essa história aconteceu no texto de Dias Gomes, mas não tem similaridade com a realidade cotidiana, além de se dar no contexto daquela guerra.

Por outro lado, *A Noite*, ao comentar o fato de a Comédia Brasileira iniciar a sua nova temporada do ano de 1943 com *Amanhã Será Outro Dia*, reconheceu o mérito da peça em tratar de temas da atualidade nacional de forma realista:

> A Comédia Brasileira, elenco padrão criado e mantido pelo Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação, continua representando com agrado geral, no Ginástico, a peça de Dias Gomes *Amanhã Será Outro Dia*, que continha um dos mais interessantes espetáculos do momento. Aquele prestigiado conjunto, que por três anos vem realizando espetáculo de **pura arte**, não retrocedeu na linha que traçou no seu programa de ação cuja finalidade é, como muitas vezes tem provado, pugnar pelo engrandecimento e elevação artística do **verdadeiro teatro nacional** (*A Noite*, 21/08/1943: 06 [grifos meus]).

Diferentemente da crítica do *Correio da Manhã*, esta reconheceu que o SNT através de sua companhia a Comédia Brasileira estava desempenhando o seu papel de valorização do teatro brasileiro. Tanto os textos de *Diário Carioca* quanto o de *A Noite* utilizam a mesma expressão para valorizar a ação do SNT. Esse uso faz parecer que os dois comentários foram trabalhando em cima do release sobre a inauguração do espetáculo. Além disso, demonstrou afinidade com a política teatral oficial e, também, apoio ao Estado Novo.

Este não era o caso do *Correio da Manhã*. Embora Paulo Bittencourt, proprietário do jornal, tivesse publicado, em período anterior à implantação do Estado Novo, editoriais com críticas ao governo de Vargas, no novo momento político, ditatorial, houve mais cautela na edição de seu diário (ANDRADE, 1991: 86). No entanto, a equipe do periódico, à época, dirigida por Costa Rego, ainda manteve a sua oposição ao governo. É por isso, portanto, que a crítica teatral do jornal tomou a peça de

Dias Gomes como mote para acusar possíveis maus usos da verba pública na companhia oficial do Estado, que deveria servir de modelo, bem como a falta de investimentos para a Comédia Brasileira se tornar a melhor companhia do país em termos financeiros e artísticos.

No oposto dessa posição, as críticas de *Diário Carioca* e *A Noite* foram extremamente elogiosas ao SNT, tomando como mote a peça. Isso faz parecer que independentemente da peça lançada o elogio seria mantido. No caso de *A Noite*, isso ficou evidente. O enaltecimento de *Amanhã Será Outro Dia* se deu por tabela, indiretamente. Ou seja, pelo fato de o SNT produzir espetáculos de "pura arte" e valorizando o "verdadeiro" teatro nacional, a peça de Dias Gomes era "pura arte" e representante legítima do "verdadeiro" teatro nacional. Essas eram, portanto, chancelas que somente o SNT poderia conferir e garantir.

Criado em 1937, o SNT buscava criar diretrizes para a organização do setor teatral brasileiro. Para isso, além de fundar sua própria companhia, em 1940, financiou o trabalho de outras empresas teatrais, tendo a preocupação de "desenvolver" e "aprimorar" o teatro nacional num esforço continuado (PEREIRA, 2001: 69). Certamente, o SNT estava comprometido com o projeto de construção de uma "cultura nacional elevada" que serviria "educar" o brasileiro nos regimes da civilidade e do patriotismo. Isso foi o que norteou a política cultural do Estado Novo (cf. VELLOSO, 1997b).

Foram muitas as áreas de atuação do SNT. Entre elas, destacaram-se a proteção da produção nacional, a formação profissional, o apoio aos amadores e a concessão de subvenções a companhias já estabelecidas. O fato de o teatro ter entrado no horizonte da política cultural do Estado Novo demonstrou o reconhecimento da importância estratégia dele no contexto dos anos 1940. Àquela época, ele era o gênero de espetáculo de maior sucesso. Não é, à toa, portanto, que uma das atribuições do SNT era a censura (MICHALSKI e TROTTA, 1992).

Ainda em 1943, uma nova peça de Dias Gomes foi encenada. *João Cambão* era uma comédia em três atos e quatro quadros e estreou em Pelotas, no Rio Grande do Sul. O personagem-título é um misantropo, ranzinza e rabugento, mas também solidário. Mais uma vez, Dias Gomes, assim como em *Pé de Cabra*, criou um personagem nos moldes daquilo que Procópio Ferreira estava se especializando em representar: tipos comuns com tiradas filosóficas. Por isso, a peça foi facilmente aceita e encenada na excursão da Companhia Procópio Ferreira ao Sul do país (GOMES, 1998).

No dia 21 de janeiro de 1944, estreou no Teatro Regina, no Rio de Janeiro, *Zeca Diabo*, cuja história tem como personagem principal o cangaceiro homônimo que passa a lutar por justiça social. Coube a Procópio Ferreira a personagem do filósofo Antão, homem que vivia pelas ruas da cidade, cheio de bondade, compreensão e sabedoria. Desde o sucesso de *Deus lhe Pague*, Procópio vinha interpretando papéis do mesmo tipo, na esperança de conquistar o mesmo sucesso. *Zeca Diabo* abordou temas relevantes da realidade brasileira, como o problema do cangaço e da questão fundiária. No entanto, para o descontentamento da crítica, contava menos com passagens cômicas. Em *Diário de Notícias*, o texto da crítica destacou o seguinte:

> Subiu à cena no elegante teatro da Rua Alcindo Guanabara, atualmente pelo ator Procópio Ferreira e seus comediantes, **um novo original de Dias Gomes intitulado *Zeca Diabo***. A peça, se bem que tenha passagens interessantes, não agradou totalmente. Anunciado como comédia, o novo cartaz do Regina pende mais para o drama cinematográfico (*Diário de Notícias*, 25/01/1944: 09 [grifos meus]).

Original era um termo muito usado pela crítica teatral da época para designar texto inédito. Embora a crítica reconhecesse que a peça tenha alguns momentos interessantes, ela não tinha agradado totalmente. A explicação é porque, apesar de ter sido anunciada como uma comédia, na verdade, pendia mais para o drama cinematográfico. Desse modo, o comentário da crítica reforça o cânone do teatro brasileiro da época: o teatro de revista. Assim, quando não se produzia um "teatro para rir", em geral, havia estranheza e recusa.

Ao mencionar que *Zeca Diabo* se tratava de "um novo original" de Dias Gomes, está lembrando, mesmo sem especificar quais, que outros originais dele já haviam sido encenados. Assim, ele não é apresentado como um novato. Havia uma procedência. Ele era reconhecido a partir de outros trabalhos já encenados. Enquanto *Pé de Cabra* dialogava mais fortemente com a comédia, *Amanhã Será Outro Dia* havia se orientando mais pelo drama. No caso de *Zeca Diabo*, essa opção estética havia se adensado.

A distinção entre o "teatro sério" e o "teatro para rir" remonta, nesse sentido, a oposição entre o drama e a comédia, algo muito evidente no teatro brasileiro desde o século XIX. O drama era entendido como sendo reflexiva e sofisticada, assim como tinha temas românticos e a burguesia como protagonista. Já a comédia, ao contrário, era reconhecida como existindo em duas formas: a "alta" comédia (aquela que supostamente abordava assuntos de modo mais elevado) e a "baixa" comédia (que contava com temas domésticos e cotidianos de forma bastante popular). Enquanto o

drama, principalmente, e a "alta" comédia, em algumas maneiras, eram formas que contam com conteúdo de reflexão social, a "baixa" comédia era tomada como oposta à reflexão e, portanto, à abordagem da realidade nacional (BRAGA, 2003: 43).

No *Correio da Manhã*, houve o lamento pela ausência de valorização do nacional em detrimento do estrangeiro nas matrizes culturais da peça:

> O ambiente é o interior baiano, de localização imprecisa, assaz reconstituída através de alguns detalhes em condições. Os tipos como o do herói da comédia estão traçados apreciavelmente, pouco nosso e muito de cavalheiro semi-vilão do "far-west", com os saltos pela janela e os gestos desempenados que lembram fitas norte-americanas e gargalhadas, um pouco de dramalhões do tempo dos Dibbis.
>
> É uma pena que o autor não tinha trabalhado em sua peça, com mais carinho, pois teria feito obra excelente, sólida e brilhante. Tanto é a margem dada pelo assunto para cenas interessantes, atraentes e comoventes, além de algumas cômicas (*Correio da Manhã*, 23/01/1944: 27).

Aqui, não estava colocada a dicotomia entre o cômico e o sério. Pelo contrário, a crítica, de certa forma, elogiou a mistura entre os estilos cênicos. O problema não estava nisso, mas no fato de o texto ceder ao estrangeirismo. Para o jornal, a peça tinha desmerecido as formas nacionais. Nesse sentido, o que lhe faltava era o nacional.

Já Mário Nunes, no *Jornal do Brasil*, pelo contrário, comentou a limitação imposta pela necessidade de se produzir um "teatro para rir":

> Deixamos o [Teatro] Regina apenas com uma impressão: **o senhor Dias Gomes é uma promessa valiosa**. Há o que criticar – que deve ser combatido no nosso teatro: na insistência de fazer "teatro para rir", que tem sido o pior mal do nosso teatro, muito embora seja o maior bem das bilheterias. Não lhe falta empenho e mesmo máximo primor no buscar originalmente idear. E com certeza progredirá (*Jornal do Brasil*, 23/01/1944: 03 [grifos meus]).

Nesse caso, por Dias Gomes representar o empenho pela superação do "teatro para rir", Mário Nunes o identificou como em dotado de uma potencialidade para renovar o teatro brasileiro. Nesse sentido, ele poderia ajudar o teatro a progredir, vencer o "pior mal do nosso teatro", o imperativo do cômico na dramaturgia nacional, e afirmar um "teatro sério", calcado na reflexão, na inovação e no experimentalismo. Apesar do sucesso nas bilheterias, Mário Nunes reclamava da insistência de Procópio Ferreira, depois do êxito de *Deus lhe Pague*, seguir levando à cena "tipos que filosofam" para fazer graça (*Jornal do Brasil*, 23/01/1944: 03). A insistência nesse formato era própria daquela incipiente lógica de indústria cultural no Brasil. Investia-se nos formatos de

produção cultural que tinha conquistado a adesão do público. Mesmo assim, isso não impediu a crítica dessa estratégia de repetir as fórmulas dos sucessos obtidos.[22]

É interessante enfatizar que essa tensão – entre a produção cultural voltada para o grande público e uma produção estética e sofisticada – está presente no teatro e na obra de Dias Gomes muito antes de ele sonhar trabalhar em televisão. Isso se deu porque, na verdade, o impacto da consolidação da indústria cultural no campo teatral colocou em conflito a padronização e a diferença: a "fórmula" e a "inovação". Os diferentes produtores disputavam entre a uniformidade e racionalização dos processos teatrais em função do sucesso comercial e a diferenciação e a criatividade pautada por parâmetros tidos como exclusivamente artísticos.

Na produção teatral de Dias Gomes dos anos 1940, existiram constrangimentos extremamente vigorosos. Como estamos vendo, eles eram de ordem política (encarnada na presença da censura e da patrulha ideológica para evitar a censura e o prejuízo), temática (opção por temas menos polêmicos e mais leves), cênica (na elaboração de personagens adequados ao estilo de Procópio Ferreira), moral (sem abalar ou questionar os valores sociais instituídos) e comercial (na obrigatoriedade por fazer rir e, assim, obter o sucesso do público).

Por essas determinações, é possível reconhecer a formação de uma indústria cultural. Aquelas determinações se articulavam como uma padronização, na qual os produtos ganham um ar de semelhança – de "sempre mais do mesmo" (ADORNO e HORKHEIMER, 1985). Isso caracterizou o estabelecimento de um formato industrial de teatro. Ele não foi exclusivamente determinado pela a adoção de alguns recursos cênicos e estratégias comerciais. Estava intimamente relacionado à presença *residual* de determinadas matrizes culturais.

---

[22] Bakhtin (2003: 263) classificou os gêneros em primários (conversas, brincadeiras, saudações, encontros casuais, diálogos formais, discussões, ordens militares) e em secundários (romances, dramas, pesquisas científicas, gêneros jornalísticos e publicísticos). Os primários se configuram como uma comunicação mais imediata, se dá no cotidiano e mais frequentemente, enquanto os secundários são mais complexos e contam com vários tipos de mediações (institucional, tecnológica, industrial, cultural, social, econômica, estética e política). Já a noção de formato ressalta aquilo que, estrategicamente, se procura tornar mais característico na incorporação de determinado gênero à forma midiática. O formato produz um tipo de imobilização do gênero para condicionar determinados modos de produção e de recepção. Nessa compressão, os formatos se tornam produtos mais mercantis, efêmeros e fragmentados do que os gêneros. Nesse sentido, enquanto os gêneros existem numa *longa duração* (da própria tradição genérica), os formatos são, acima de tudo, instáveis e vivem numa *curta duração*. Eles são mantidos pela legitimidade artístico-comercial que conquistam. Há, no entanto, uma dinâmica dialógica na estruturação dos formatos. Eles não se constituem por um único gênero, mas combinam recursos discursivos de outros gêneros. Embora um formato comporte outras linguagens genéricas, ele procura ser reconhecido pelo gênero privilegiado dentro de uma "estratégia de comunicabilidade" (MARTÍN-BARBERO, 2003: 307-310).

Como estamos vendo, o formato do "teatro para rir" se estabelecia na incorporação e a atualização de diferentes matrizes culturais: a *commedia dell'arte*, o *vaudeville*, o *boulevard* e a opereta (VENEZIANO, 1991: 22-23). Assim, por atualizarem os gostos populares pelo riso, pela sensualidade, pela música e pela dança em determinados formatos narrativos, tinham sucesso. Ou seja, o formato industrial do teatro não se limitava a estratégias comerciais, mas a modos específicos de narrar e de mobilizar afetos. Observar isso não significa negar a habilidade comercial dos atores-empresários, mas reconhecer nas narrativas produzidas dentro daquela racionalidade uma "eficácia simbólica" (MARTÍN-BARBERO, 2003: 202). Ela, certamente, não tem uma explicação meramente comercial, mas nos processos de identificação e reconhecimento de gêneros populares nos formatos industriais.

Em grande parte, as divergências e anuências da crítica em relação ao teatro produzido por Dias Gomes à época tinham a ver com o fato de ele estabelecer diálogos com formas teatrais nas fronteiras com o formato do "teatro para rir". As "cenas comoventes", por exemplo, eram estruturas que não faziam parte daquele formato, mas foram incorporadas por Dias Gomes para dentro daquele formato. Foram esses diálogos e negociações nas *fronteiras* que proporcionaram diferentes modos de produção e de reconhecimento. De *dentro* do formato em vigor, ele produzia textos com formas estéticas e discussões políticas distintas daquelas esperadas, tanto para os entusiastas do "teatro para rir" tanto para os defendiam o "teatro sério". Por estabelecer esses diálogos, no momento de uma calorosa polarização e embate no campo teatral brasileiro, Dias Gomes acabava tendo uma posição ambígua. Defendia um teatro comercial e, ao mesmo tempo, criativo.

No dia 18 de janeiro de 1944, uma nota do *Diário de Notícias* revelou o seguinte sobre a divulgação de *Zeca Diabo*: "Em torno desta nova peça do autor de *Amanhã Será Outro Dia*, fazem-se os melhores **comentários de caixa** do teatro da Empresa Miguel Gioso, salientado com especial carinho a comicidade do novo original" (*Diário de Notícias*, 18/01/1944: 09 [grifos meus]). Os "comentários de caixa" eram caracterizados pelo pagamento de propina para os críticos fazerem elogios ao lançamento de determinadas peças (PEREIRA, 1998: 79). Empresas de publicidade como a Paschoal Segreto e a Celestino Moreira, além da Miguel Gioso, eram responsáveis pela divulgação das peças das principais companhias teatrais. Elas eram especializadas na indústria dos espetáculos, trabalhando com cinema, circo, música e teatro (MOURA,

2000). Elas, portanto, tomavam à frente na condução da negociação daqueles comentários.

Essa prática demonstrava as relações e negociações que se desenvolviam no momento de estruturação de uma indústria teatral brasileira. Via-se como necessária para o sucesso utilização de formas divulgação que envolvesse a imprensa. Ou seja, o comentário positivo poderia garantir mais público para a peça divulgada. Além disso, aquela prática demonstrava o quanto o suborno era comum e um elemento essencial à sobrevivência das empresas jornalísticas na primeira metade do século XX (RIBEIRO, 2001). Enfim, naquele momento de formação da indústria cultural, as empresas de produção cultural se associavam em práticas de corrupção, suborno e clientelismo para se manterem no mercado. A combinação entre o tradicional e o moderno, a corrupção e o planejamento, configuraram a "mentalidade capitalista" dos empresários brasileiros da época (ORTIZ, 2001: 57). Isso, mais uma vez, confirmava o processo de implantação de uma indústria cultural, na qual seus diferentes segmentos se articulam como um sistema (ADORNO e HORKHEIMER, 1985).

A prática do "comentário de caixa" demonstrava diversos elementos daquela lógica mercantil. Em primeiro lugar, revelava a estrutura da indústria teatral da época, que contava com o serviço de empresas para divulgação de seus espetáculos. O fato de haver empresas responsáveis para esse tipo trabalho da rede de negócios estabelecidos à época. A imprensa – e a adulação das críticas – era vista como um lugar estratégico. As críticas tinham a autoridade para consagrar ou tripudiar determinado produto artístico.

Essa associação entre os jornais e as companhias teatrais mediadas por aquelas empresas especializadas na divulgação demonstra como a distinção de um produto artístico já estava sendo atrelada à legitimação midiática. O entendimento dessa centralidade ficou evidente na prática comum dos "comentários de caixa".

Com mostrei, o desvendamento desse tipo transação pelo *Diário de Notícias* não dava conta de quais jornais faziam parte do esquema que comentavam, com o apreço motivado pela propina, a comicidade da nova peça de Dias Gomes. Mas manifestava a posição do jornal: esse não seria o seu caso. A crítica ponderou: "A peça, se bem que tenha passagens interessantes, não agradou totalmente. Anunciado como comédia, o novo cartaz Regina pende mais para o drama cinematográfico" (*Diário de Notícias*, 25/01/1944: 09). Ou seja, o jornal procurou mostrar a decepção com o fato de a peça não ter sido uma comédia como se havia anunciado. Se por um lado, esse descontentamento poderia ser pela "propaganda enganosa", por outro, era pelo fato de

peça não ser suficientemente cômica. No momento, com o imperativo do "teatro para rir", pode-se imaginar os dois: a crítica lamentou o fato de anunciar como comédia um texto que não o era. Afinal, mesmo ela sendo cômica, não era nos moldes do que se esperava na época. Mas o anúncio da peça como comédia também poderia ter sido uma estratégia na conquista do público ávido por rir.

Todas as críticas a *Zeca Diabo* trazem à tona dois conflitos que constituíram o debate da modernização do teatro brasileiro nos anos 1940. O primeiro é aquele que se refere à valorização do "nacional" na estética e na temática. Nesse sentido, a consolidação do "teatro para rir" como sendo o parâmetro hegemônico para o teatro brasileiro era, por vezes, confirmada e, por outras, rechaçada pelas críticas. No entanto, apesar das tentativas de produzir um teatro nacional "de arte", o público consumia muito mais as peças cômicas, que eram consideradas por aqueles que eram reconhecidos por fazer um "teatro sério" na época (como o Bibi Ferreira, Dulcina e Odilon) como "não arte" (PEREIRA, 1998: 45). Por conta disso, as críticas a *Zeca Diabo* demonstraram sempre a *falta* em Dias Gomes, ou era a falta do riso ou era a falta de qualidade artística para tratar dos temas de modo "sério", isto é, de maneira reconhecidamente artística.

Antes de *Zeca Diabo*, a Companhia Procópio Ferreira apresentava no Teatro Regina *Gente Honesta*. A peça de Amaral Gurgel era uma comédia que foi celebrada pela crítica como "um texto extremamente hilário" (*A Noite*, 20/01/1944: 06). No mesmo ano, o texto chegou a ser adaptado pelo diretor Moacyr Fenelon para o cinema, com produção da Atlântida Cinematográfica e Oscarito no papel principal. Certamente, essa adaptação demonstrava o sucesso daquele texto.

Na ocasião da temporada de *Zeca Diabo*, estavam em cartaz no Rio de Janeiro as seguintes peças: no Teatro João Caetano, *Momo nas Cabeceiras*, de Gastão Barreira, pela Companhia Beatriz Costa; no Teatro Recreio, *Pó de Mico*, de Mary Lincoln, pela Companhia Valter Pinto; no Teatro Municipal, *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, pelo grupo Os Comediantes; e, no Teatro Carlos Gomes, *Noite da Gargalhada*, pela Companhia Jayme Costa. A maioria das peças eram comédias. As exceções eram *Zeca Diabo* e *Vestido de Noiva*. *Zeca Diabo* era uma comédia baseada no "teatro sentencioso" de Joracy Camargo, contando com muitas reflexões, pensamentos e dilemas. Por conta disso, não foi vista por parte da crítica como uma comédia legítima. *Vestido de Noiva* era uma tragédia e inaugurou uma nova técnica cênica no Brasil.

*Vestido de Noiva* foi identificada como "porta-voz das vanguardas teatrais europeias" no Brasil, fazendo de Os Comediantes o grupo teatral mais celebrado, de Ziembinski o primeiro e principal diretor e de Nelson Rodrigues o mais importante dramaturgo da época (PEREIRA, 1998: 72). Obviamente, o reconhecimento não foi unânime. Houve críticas que insistiam que o modelo do teatro nacional deveria ser o "teatro parar rir", aquele produzido por brasileiro e que valorizava a cultura nacional (PEREIRA, 2004).

O tratamento expressionista da encenação, com a superposição de três planos distintos (a realidade, a memória e a alucinação), fez com que as instâncias psíquicas da protagonista conduzissem a montagem de *Vestido de Noiva*, que estreou em 28 de dezembro de 1943. Ziembinski procurou imprimir na atuação dos atores tons que iam dos leves e maliciosos aos mais pesados e histéricos, infundindo às personagens rico registro de expressões. O cenário da peça, uma criação de Tomás Santa Rosa, introduziu o conceito da ambientação como parte da concepção cênica da peça, de maneira que a função do cenógrafo se inseria na autoria do espetáculo. Ao diretor cabia a coordenação da peça como um todo, da atuação ao figurino. Cabia a ele construir, a partir do texto, o conceito cênico.

Na sua autobiografia, Dias Gomes lembrou o seguinte:

> Em *Zeca Diabo*, o papel-título, um cangaceiro, era interpretado por Francisco Moreno e não por ele, Procópio, a quem cabia um tipo de rua, uma vagabundo, Antão, papel feito sob medida para ele. Mas ele não era o protagonista. Percebendo a grande chance que lhe era oferecida, Moreno entregou-se por inteiro à composição de sua personagem, no dia da estreia tinha o papel na ponta da língua. Procópio, como sempre, compareceu apenas no ensaio geral a fim de tomar conhecimento das marcas. Aberto o pano, para surpresa gera, Procópio surgiu compondo um gago engraçadíssimo. Como não havia decorado uma só fala, esse gaguejar era um artifício para dar tempo de escutar o ponto. Mas isso desestabilizou todo o elenco, principalmente Francisco Moreno, que nunca sabia quando ele ia dar a deixa (GOMES, 1998: 87).

Esse esquema de produção cênica, centrado na grande estrela teatral, passou a ser questionado e paulatinamente substituído com o lançamento de *Vestido de Noiva*:

> E isso [a elevação do teatro à categoria de grandes artes] se devia, fundamentalmente, a um exilado polonês, Zbigniew Ziembinski, que encenava *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues e inaugurava entre nós a era do *metteur en scène*, já há muito iniciada na Europa, substituindo o simples ensaiador pelo todo-poderoso diretor, que tudo coordenava, dentro de uma concepção estética que harmonizava todos

> os elementos do espetáculo, dando-se a unidade de uma sinfonia (GOMES, 1998: 89).

O personagem Zeca Diabo, muitos anos depois, retornou na peça e na telenovela *O Bem Amado*:

> *Zeca Diabo* não foi um sucesso, apenas "cumpriu a obrigação", como se diz no meio teatral. Na porta do Teatro Regina, Luciano Trigo, velho cenógrafo, português, colocou a mão no meu ombro, consolando-me.
> - Menino, você está muito adiantado no tempo. Só daqui a 20 anos seu teatro vai ter sucesso.
> Dezenove anos depois, o cangaceiro Zeca Diabo ressurgiu numa outra peça minha, *O Bem Amado*, e ficaria popularíssimo na interpretação de Lima Duarte na televisão (GOMES, 1998: 87-88).

Para justificar o fracasso, Dias Gomes fabulou a história de que estava à frente do seu tempo e que em 20 anos faria sucesso. Um ano antes do previsto, em 1962, ele já havia conquistado o objetivo, reaproveitando um de seus personagens numa nova trama. Essa estratégia é comum no trabalho de Dias Gomes. Com ela, o autor reforçou a continuidade de sua obra e propôs um tipo de reconhecimento.

No dia 5 de maio de 1944, estreou *Doutor Ninguém* no Teatro Santana em São Paulo. Inicialmente, a peça abordaria o preconceito racial, através da história de um médico negro e de origem pobre que se apaixonada por uma moça branca e rica. Os dois resolvem se casar, mas são impedidos pela tradicional família da jovem. Os pais dela o reconhecem como profissional, mas não querem que a sua filha se case com um negro. No entanto, para a encenação, Procópio Ferreira resolveu retirar a questão do preconceito racial. Fez isso por dois motivos: por achar que o tema não agradaria o público e por não querer se pintar para se passar por negro (GOMES, 1998: 88). Assim, a discussão sobre o preconceito passou a ser só de classe.

Em depoimento ao SNT, Dias Gomes esclarece que outras peças não foram encenadas por Procópio Ferreira por conta da temática:

> Neste ano, 1943, escrevi cinco peças. Ele montou três: *Zeca Diabo*, *Doutor Ninguém* e *João Cambão*. A quarta chamava-se *Um Pobre Gênio*. Na época, ele considerou a peça muito avançada, muito arriscada, pois tratava dos problemas de uma greve numa fábrica, e o herói era operário. Assim começou a minha divergência com o teatro da época, não propriamente com o Procópio, mas com o teatro da época. Nessas peças eu já fazia o mesmo teatro que viria a fazer depois**. Já tinha noção de que a dramaturgia brasileira deveria surgir da realidade brasileira, dos problemas brasileiros, do comportamento do homem brasileiro, suas aspirações, frustrações. Essas peças colocavam essas questões, tentando uma análise, ainda bastante 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, da luta de classes. (...). Para ilustrar melhor este conflito entre o teatro que eu desejava e o teatro da época, vou contar um episódio (...). Essa peça chamada *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 (...). Sobre estes preconceitos do palco de então, ele me disse: "Menino, há dois tabus que você jamais conseguirá quebrar no teatro todo negro tem que ser criado, todo padre tem que ser bom" (GOMES, 1981 [grifos meus]).

Mais uma vez, como é comum nas construções memoráveis, parte-se do presente, de um *a priori*, para organizar a vida como numa linha. Por isso, Dias Gomes se autorretrata como conhecedor do que queria fazer do seu teatro já àquela época. Nessa tentativa de estabelecer uma continuidade, ele se apresenta como sendo aquilo que viria a ser. Mesmo que ele abordasse a realidade brasileira, como vimos, o *horizonte de possibilidades* e as *condições de produção* daquela época eram muito distintos dos da estrutura de sentimento romântico-revolucionária que tomou conta da mais celebrada dramaturgia dos anos 1950 e dos anos 1960.

Por estabelecer aquela linha de continuidade, Dias Gomes deu tanto uma direção a sua obra quanto também se coloca como pioneiro de uma forma teatral política. No entanto, sabemos que as peças de Dias Gomes nos anos 1940 estavam sob o imperativo do "teatro para rir" e do modelo do "teatro social" de Joracy Camargo, dialogando com ambos e produzindo, a partir deles, novas formas de acontecimento cênico.

Observando as críticas às peças de Dias Gomes encenadas nos anos 1940, pude perceber que os críticos procuram basear seus textos em observações argumentadas, com exemplos e considerações. Apesar desse esforço de isenção objetiva, factual, a qualificação das peças está em diálogo com uma imaginação romântica que toma o autor como o dono de uma "subjetividade ideal" para o reforço ou para a transformação da cena artística (BOURDIEU, 1996). Ou seja, o artista era idealizado como demiurgo, um ser sensível e comprometido com determinadas políticas teatrais.

No caso das críticas às peças de Dias Gomes, com exceção daquelas assinadas por Mário Nunes, lamentou-se o fato de ele não ter produzido textos dentro de um "gênero menos complexo" e investido num teatro "mais sério", reflexivo e, por vezes, melodramático. No caso de Mário Nunes, espera-se que Dias Gomes seja uma agente da

modernização do teatro brasileiro e, por isso, deveria se livrar dos cânones tradicionais. Assim, ele poderia produzir não só "um teatro sério", mas um teatro moderno. Nos dois casos, Dias Gomes é tomado como uma promessa, seja de manutenção do cânone teatral da época ou de renovação dele.

Pela trajetória teatral de Dias Gomes durante os anos 1940, percebe-se as tensões entre o "teatro para rir" e o "teatro sério". Elas, na verdade, faziam parte de outro conjunto de tensões: entre o apelo de mercado e a concepção do teatro como arte. Atribuía-se ao primeiro o caráter de popular, popularesco ou baixo, para os mais críticos, enquanto ao segundo todas as qualidades de uma arte tida como erudita e elevada. Essas discussões, todavia, não se limitavam ao estético apenas. Elas eram ideológicas. Os embates entre aqueles diferentes políticas teatrais que estavam sendo defendidas mobilizaram construções discursivas que não estiveram descoladas daquele contexto em suas múltiplas dimensões. Tais construções produziram balizas entre aquelas formas teatrais, negando os diálogos e os constrangimentos presentes na realidade.

Como vimos, naquele contexto, o *campo teatral* brasileiro estava marcado pelo debate entre a autonomia e a heteronomia. No primeiro caso, se posicionavam aqueles que defendiam a "arte pela arte". Assim, o teatro seria uma entidade separada, composta de uma instância de legitimação própria (realizada entre os pares) e de uma linguagem específica. Ou seja, seus defensores a possibilidade de produção de um teatro livre das injunções "não artísticas", todo aquele conjunto de constrangimentos comerciais, institucionais, sociais e políticos. Esse modelo se contrapunha ao hegemônico, caracterizando o teatro como indústria e como formato. Os atores-empresários mantinham as suas companhias com a contratação de uma ampla estrutura de divulgação e publicidade, com empresas especializadas e com os "comentários de caixa" nos jornais. Os donos das companhias também sustentavam o "teatro para rir" como modo de promover o consumo e garantir dividendos.

Em outros termos, tratava-se do conflito entre a arte e a mercadoria: um confronto próprio do momento a partir do qual a "autonomia" da esfera artística passou a ser ameaçada pela consolidação e expansão dos mecanismos de produção, circulação e consumo dos bens ampliados no século XX, que formaram o mercado dos produtos culturais massivos (BOURDIEU, 2005). Obviamente, a concepção dessa autonomia da arte é uma construção ideológica. Interessada em produzir a ilusão de que seria possível produzir "arte pela arte", ela não reconhece outras determinações que não as "artísticas"

na produção cultural erudita. No entanto, o próprio artístico não é uma essência em si mesmo. Seus critérios são determinados socialmente. Ele segue a certas regras para poder ser reconhecido como arte pelos seus pares, pelo público e pelos agentes de outros campos sociais (BOURDIEU, 1996). Sendo assim, a diferença fundamental entre o mercado dos bens restritos e o mercado dos bens ampliados é que mais em um do que no outro incidem constrangimentos. Isso significa que todos os produtos culturais, de modos distintos, são socialmente limitados. Isso não significa que somente na produção dita artística seja possível a existência de valores estéticos e políticos contestadores. Também é uma construção ideológica a limitação da arte ao comércio. Mesmo nos produtos da indústria cultural, é possível criatividade e inovação.

No caso das peças de autoria de Dias Gomes no período, elas se limitaram ao comentário sobre o presente. As questões da atualidade não são estruturantes das suas narrativas. São mais como pontuações para a história. São, portanto, formas de situar a peça no tempo. Nos comentários daquelas peças, estão presentes críticas sociais, às injustiças sociais (*Pé de Cabra*), ao nazismo (*Amanhã Será Outro Dia*), ao cangaço e a desigualdade fundiária (*Zeca Diabo*) e ao preconceito racial que na ocasião da encenação se escamoteia no de classe (*Doutor Ninguém*). Por conta desses comentários sobre a atualidade, como já comentei anteriormente, os textos do escritor apresentavam algumas características que não eram comuns ao formato do "teatro para rir" da década de 1940.

As peças de Dias Gomes daquele momento não estavam *em transição* para as novas formas de produção artísticas dos anos 1950 e 1960. Na verdade, elas, como muitas outras do período, estavam buscando *rupturas* com o padrão da época para algo ainda desconhecido, mas que deveria ser *moderno*. A dramaturgia de então precisava de renovação. Certamente, Dias Gomes propôs algumas mudanças, mas seu trabalho ainda continuou marcado pelo imperativo do "teatro para rir" e por um reconhecimento bastante ambíguo.

Ao longo de sua carreira, o cômico se redimensionou estética e ideologicamente. Foi se aproximando, cada vez mais das formas populares do realismo grotesco, carnavalizado. Isso se verificou, particularmente, na produção televisiva, em novelas como *O Bem Amado* e *Saramandaia*. Foi quando ele passou, de modo mais sistemático, a fazer uma maior politização do riso, num sentido bakhtiniano (BAKHTIN, 2008). Além disso, dialogou com outra forma clássica de encenação: a tragédia.

Na segunda metade dos anos 1940, Dias Gomes trabalhou para o rádio. Depois da experiência no teatro, o escritor foi convidado por Oduvaldo Vianna para escrever para a *Rádio Pan-Americana*. Nesse momento, Dias Gomes entrou em contato com um novo segmento da indústria cultural, com suas linguagens, narrativas, formatos e constrangimentos. Foi nessa época que ele reforçou seus vínculos com o PCB e seus militantes. No *campo radiofônico*, novas práticas, constrangimentos e interesses se estruturaram e entraram em conflito nas relações entre diferentes agentes.

Na próxima seção, mostrarei como Dias Gomes se aproximou do PCB, tornando-se um dos seus militantes e firmando uma rede de afinidade e solidariedade com determinados membros. Abordarei a experiência de Dias Gomes no interior das relações entre artistas, o comunismo e o rádio no contexto da década de 1940.

## 2.2. A formação comunista

A aproximação de Dias Gomes ao PCB e ao rádio se deu pela intermediação de Oduvaldo Vianna. Foi a partir do envolvimento com ele que Dias Gomes começou a sua militância e uma nova profissão. Mostrarei, nesta seção, com qual comunismo, com qual PCB e com quais comunistas Dias Gomes tinha se envolvido no contexto dos anos 1940. Dessa forma, é possível entender, na trajetória de Dias Gomes, quais eram as relações de compromisso estabelecidas com a militância comunista, a sua posição (ideológica e política) no Partido, a influência daquela instituição na sua produção cultural e as condutas inscritas nesse envolvimento. No entanto, é preciso reconhecer que, apesar da importância, o PCB não era a única instituição com qual ele se relacionava no momento. Ele havia se envolvido, principalmente, com instituições midiáticas.

Um dos primeiros comunistas com quem Dias Gomes se relacionou foi Oduvaldo Vianna. Em 1944, *Pé de Cabra* foi encenada pela Companhia Procópio Ferreira numa temporada de espetáculo na cidade de São Paulo. Assim como no Rio de Janeiro, a peça de Dias Gomes havia conquistado relativo sucesso, tendo ficado mais de duas semanas em cartaz. Por conta dessa encenação, Oduvaldo Vianna escreveu uma carta para o jovem autor parabenizando-o pelo trabalho. Na época, já havia sido encerrado o contrato com a Companhia Procópio Ferreira. Nesse momento, sem salário, ele estava vivendo de direitos autorais pela montagem de suas peças realizadas sob a vigência daquele contrato. O ator-empresário não havia renovado o acordo. Depois de *Pé de Cabra*, Dias Gomes não tinha mais emplacado nenhum sucesso. Além disso, ele

não tinha conseguido construir um papel tal e qual Próprio Ferreira desejava, para poder repetir o êxito conquistado com a encenação de *Deus lhe Pague*. Naquele momento, a carta de Oduvaldo Vianna era, também, uma possibilidade de novo emprego e da reconquista da estabilidade financeira. Dias Gomes foi convidado para trabalho no rádio:

> [E]u não o conhecia pessoalmente, mas ele havia assistido à montagem de *Pé de Cabra* em São Paulo e me convidava para integrar o quadro de redatores de uma emissora que acabava de fundar, a *Rádio Pan-Americana.* Hesitei um pouco. Na época, o Rio era a principal praça teatral. O teatro paulista ainda não tinha vida própria. Afastar-me do Rio poderia significar a perda de um espaço que eu julgava ter conquistado (e isso aconteceu de fato; eu teria que começar tudo de novo 10 anos mais tarde) (GOMES, 1998: 88-89).

Dias Gomes aceitou a proposta de Oduvaldo Vianna, se mudou para São Paulo em 1944 e permaneceu lá até 1950, quando retornou ao Rio de Janeiro. Depois da sua incursão no rádio, apenas teve uma peça encenada em 1954. Tratava-se de *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final*. Além disso, a mudança para São Paulo e a aproximação com Oduvaldo o fez se alinhar ao PCB. Nos anos 1940, Oduvaldo Vianna já era um dramaturgo consagrado e se tornou um dos mais bem sucedidos autores de radionovelas, gênero que ele adaptou ao Brasil (sendo o primeiro autor do gênero). Além disso, ele já estava envolvido com a militância comunista. Simpatizante do PCB desde os anos 1930, em 1945, Oduvaldo Vianna firmou a sua filiação.

A simpatia de Oduvaldo ao Partido estava associada à liderança carismática de Luís Carlos Prestes, cuja alcunha era “O Cavaleiro da Esperança”. Esse apelido foi conquistado durante a atuação dele na Coluna Prestes, um movimento político-militar que, entre os anos 1925 e 1927, se organizou pela insatisfação com a política republicana da época. Lutou pela exigência do voto secreto, pela melhoria das condições sociais, pela defesa do ensino público e pela obrigatoriedade do ensino primário para toda população. Ao longo dessa marcha, ele foi chamado daquela forma. Apesar de o movimento tenentista ter apoiado a subida de Getúlio Vargas ao poder, com a Revolução de 1930, Luís Carlos Prestes não apoiou o movimento, por acreditar que o comunismo era o único caminho para uma sociedade mais justa (VIANNA, 2003: 66). Àquela época, ele foi se aproximado do PCB e, junto com outros militantes, criticou as aproximações do governo de Getúlio Vargas com os grupos oligárquicos afastados do poder em 1930 e a permissividade dele com o nazi-fascismo e com a sua principal versão nacional, o integralismo. No entanto, Luís Carlos Prestes ainda não era

reconhecido como membro do PCB. Depois da realização de uma conferência de comunistas da América Latina, em Buenos Aires, em 1929, a direção do PCB, chefiada por Astrojildo Pereira e Octávio Brandão, decidiu por uma política mais ampla e de alianças com os membros do movimento tenentista, estratégia que foi considerada oportuna pela Internacional Comunista (IC). No entanto, um movimento pela proletarização destituiu aquela direção do Partido. Esse período se estendeu até o início de 1934. Nesse momento, Luís Carlos Prestes foi desconsiderado como membro do PCB. Essa desconsideração fazia parte de uma das muitas desobediências às orientações da IC (VIANNA, 2003: 73). Somente após sistemáticas intervenções da IC para reorganizar o PCB que Luís Carlos Prestes foi reconhecido como membro. Acusado de ser um "revoltoso pequeno-burguês", o antigo líder tenentista apenas foi aceito como membro do partido no final de 1934 (PANDOLFI, 1995: 128). No ano seguinte, após exílio político na Bolívia, ele retornou ao Brasil e comandou a Aliança Nacional Libertadora (ANL). Em 1935, a ANL atuou como uma grande frente anti-imperialista e anti-integralista que contou com a participação de comunistas e antigos membros do movimento tenentista. Seu objetivo era promover levantes armados que instaurassem no país um governo nacional-revolucionário. Em novembro de 1935 estourou em Natal um levante militar em nome da ANL. Em seguida àquele movimento, que obteve apoio popular e chegou a assumir o controle da cidade por quatro dias, foram deflagrados levantes em Recife e no Rio de Janeiro. O governo federal não teve dificuldade para dominar a situação, iniciando logo a seguir, com base na Lei de Segurança Nacional, uma intensa repressão contra os mais variados grupos de oposição atuantes no país, vinculados ou não ao levante. A ANL, alvo principal dessa onda repressiva, foi inteiramente desarticulada (VIANNA, 2002). Em 1936, como determinação de Getúlio Vargas, Prestes foi preso e permaneceu na cadeia até 1945. Ainda na prisão, em 1943, ele foi eleito secretário geral do partido. Ele apenas assumiu a presidência do PCB em 1945 e ali permaneceu até 1980. Na realidade, antes de 1945, a participação partidária de Prestes era muito limitada. Especialmente durante o curto período de legalidade do PCB, entre 1945 e 1947, o carisma de Luís Carlos Prestes renovou a militância partidária, atraindo muitos intelectuais, artistas e militares. Até 1945, seu carisma era em grande parte construída em torno pelas lendas e mistérios produzidos pelo imaginário popular em torno de sua atuação na Coluna Prestes, na ANL e os seus martírios na prisão. A partir daquele ano, porém, a produção de sua imagem pública contou com a modelagem da campanha sistemática e coordenada de enaltecimento e de

culto à personalidade por parte dos militantes, dirigentes e meios de comunicação comunistas (FERREIRA, 2002: 249).

Por conta disso, a filiação de Oduvaldo Vianna ao PCB teve muito a ver com a liderança agregadora de Luís Carlos Prestes. A sua imagem de combatente por uma sociedade mais justa, desde os anos 1920, agora, era remodelada pela do líder partidário que poderia realmente, pelas eleições, transformar a realidade. Depois da ditadura de Getúlio Vargas, o restabelecimento da democracia era a possibilidade construção de novos rumos para o país. Pela primeira vez, mais como mística do que máquina, o PCB passou a estabelecer uma nova relação com a intelectualidade, reunindo-a, agregando-a e ligando-a aos demais grupos sociais envolvidos com o partido (LAHUERTA, 1992: 115). Contou Deocélia Vianna (1984: 81) que, quando Luís Carlos Prestes saiu da cadeia, em 1945, o PCB decidiu que iria homenagear os intelectuais simpatizantes com uma filiação formal. Apesar de não ter podido comparecer à cerimônia de homenagem no Rio de Janeiro, por conta de excesso de trabalho, Oduvaldo Vianna, que morava em São Paulo, recebeu tempos depois a sua carteirinha de filiação. Finalmente, ele, que já era simpático ao PCB, passou a ser um membro de fato. Naquele mesmo ano, ele foi convidado para se candidatar a deputado federal pelo partido. Num discurso de sua campanha, reforçou a admiração a Luís Carlos Prestes: "No cenário político do Brasil, depois de longos anos, surgiu um homem diferente: Luís Carlos Prestes. E por tudo o que sei, desde que ouvi falar desse nome pela primeira vez, até hoje, nele eu acredito!" (VIANNA, 1984: 81). Nessa fala, estava presente a mitificação de Luís Carlos Prestes como líder carismático, mas também como um modo de aproximação à popularidade de Prestes. Nas eleições de 1946, Oduvaldo Vianna conquistou a vaga de suplente do físico e comunista Mário Schenberg na Assembleia Legislativa de São Paulo. Além dele, o PCB lançou a candidatura de outros artistas e intelectuais como Cândido Portinari, Monteiro Lobato e Jorge Amado, visando associar-se ao prestígio e à popularidade a eles atribuída. Dentre eles, apenas Jorge Amado foi eleito deputado federal pelo estado de São Paulo.

Esse movimento de integração dos intelectuais simpatizantes ao comunismo e ao próprio PCB se enquadrou dentro de um movimento de ampliação da presença político-cultural do partido. Os intelectuais, muitos dos militantes dirigentes acreditavam à época, haviam se tornado "cartões de visita" do PCB para o público externo e transmissores da linha política oficial em sua área de atuação (RODRIGUES, 1981: 395). Durante os anos 1920, o PCB não tinha muita repercussão entre os intelectuais. A

virada da década, com a crise econômica mundial, a consolidação da Revolução Russa, o crescente autoritarismo de Stálin e a maior preocupação com a transformação da realidade brasileira (em movimentos militares, como o tenentismo, e artísticos, como o romance regionalista), houve uma maior adesão de indivíduos dos setores intelectualizados como membros do Partido. Nesse contexto, o afluxo de intelectuais contou com nomes como Patrícia Galvão (a Pagu), Jorge Amado, Mário Lago, Oswald de Andrade, Cândido Portinari, Caio Prado Júnior, Mário Schenberg e Raquel de Queiróz. Depois da ANL em 1935 e do golpe do Estado Novo de 1937, não paralisaram a adesão ao partido, mesmo na ilegalidade. Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, Monteiro Lobato, Oscar Niemeyer, Aparício Torelly, Alina Paim, Dorival Caymmi, Procópio Ferreira, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Santos, Walter da Silveira e Jacob Gorender foram alguns dos intelectuais e artistas que se filiaram ao partido no momento. No entanto, foi entre 1945 e 1947 (anos de legalidade do Partido) que a presença de maior participação de intelectuais no PCB (RUBIM, 1995: 67). A imagem de combatente por uma sociedade mais justa de Luís Carlos Prestes foi utilizada para estabelecer uma nova relação com a intelectualidade, reunindo-a, agregando-a e ligando-a aos demais grupos sociais envolvidos com o Partido (LAHUERTA, 1992: 115). Entre 1945 e 1947, o PCB vivia anos de legalidade e, por conta disso, muitos intelectuais confirmaram a sua identificação com o comunismo (RUBIM, 1995: 67). Intelectuais como Dias Gomes se filiaram e compartilharam as propostas que ressaltavam a missão social daquele grupo social e o compromisso com a produção de obras que fossem marcadas pelo ideal de conquista de uma sociedade livre das desigualdades sociais (MORAES, 1994: 136). A partir dos anos 1940, um tema candente no PCB foi a luta pela prioridade à soberania nacional no combate ao “capital estrangeiro”, uma expressão que, de fato, reforçava a luta do PCB contra o imperialismo norte-americano (RODEGHERO, 2007).

Antes de 1945, a participação dos intelectuais era limitada. A partir de então, muitos passaram a se tornar membros, depois de anos de simpatia pelo PCB. Após a legalização o número de membros do PCB cresceu extraordinariamente, chegando a contar com cerca de 200 mil afiliados. Esse crescimento era devido à política adotada pelo partido no sentido de se constituir um “partido de massas” (VINHAS, 1982). Para isso, implantou uma séria de ações. Entre eles, destacaram-se a filiação aberta aos que aceitassem os seus estatutos e a criação de Comitês Populares. Organizados em diversas

regiões do país, tais comitês tinham, entre outras atribuições, a alfabetização de adultos (ROEDEL et al, 2002: 38).

Depois de 1945, muitos intelectuais saíram da *periferia externa* ao PCB, na condição de simpatizantes, e passaram para a *periferia interna* do próprio partido, na condição de afiliados. Apesar de membros do partido, muitos daqueles intelectuais não atuaram na direção do partido. Essa condição periférica (de estar à margem do centro do poder partidário), ao mesmo tempo em que permitiu que esses militantes fossem vigiados, controlados e punidos nas suas produções, para corresponderam às diretrizes partidárias, possibilitou que eles transitassem por entre outras instituições. Afinal, naquele momento, o trânsito era uma das condições para agregação dos intelectuais. Além de "cartões de visita", eles poderiam ser multiplicadores da ideologia partidária nas suas instituições de trabalho e nas suas formas de visibilidade pública (livros, filmes, peças, entrevistas e outros textos). Certamente, essa estratégia de comunicação partidária pressupunha um regime de assujeição do intelectual ao Partido. Ela negava os intelectuais como sujeitos históricos, dotados de interesses, posições e desejos próprios (formados em específicas redes de sociabilidade que incluem e transcendem à instituição partidária). No entanto, aquelas condições periféricas (externa ou interna) eram lugares que potencializavam o trânsito entre campos sociais diferentes.

Quando aceitou o convite de Oduvaldo Vianna, em 1944, Dias Gomes se mudou para São Paulo e transformou a sua rotina:

> Meus anos de pauliceia foram anos de boêmia desvairada. Nem sei como pude escrever três romances durante esse período. É bem verdade que eram narrativas que nenhuma contribuição traziam à literatura brasileira. Também não sei como consegui radiofonizar centenas de peças, contos, novelas da literatura universal. Trabalhei e vivi intensamente, sugando da vida tudo que ela me podia dar em prazeres inconsequentes. Ainda cursando a Faculdade de Direito de Niterói (ia somente fazer provas), achei tempo para estudar um pouco de sociologia, de filosofia, de marxismo, principalmente. A curiosidade pelo marxismo, despertada pela censura do DIP a minha peça estreia [*Pé de Cabra*], seria reforçada no ano seguinte por minha filiação ao Partido Comunista (GOMES, 1998: 94).

Tratava-se do ano de 1945, mesmo em que muitos intelectuais, inclusive Oduvaldo Vianna, se filiaram ao PCB. Era um momento de esperança com o final da Segunda Guerra Mundial, a derrota do nazi-fascismo, a emergência da União Soviética como uma das grandes vitoriosas da guerra, a queda da ditadura do Estado Novo e o retorno à democracia. Esse contexto possibilitou uma maior intervenção político-cultural do PCB (RUBIM, 1995: 67). Após a deposição de Getúlio Vargas, o PCB

lançou um candidato próprio à presidência, Yedo Fiúza, sem êxito. O candidato eleito foi o general Eurico Gaspar Dutra, do Partido Social Democrático (PSD). Apesar disso, o PCB conquistou inúmeros cargos para o Congresso Nacional, com Luís Carlos Prestes como o senador mais votado, e com mais 14 deputados federais. Na Constituinte, a bancada comunista atuou, entre outras pautas, na defesa da autonomia sindical, no direito à greve, na realização de reforma agrária, no direito do voto do analfabeto e na assistência do Estado a mães solteiras (ROEDEL et al, 2002: 39-40).

No contexto da Guerra Fria, o anticomunismo esteve bastante presente em setores conservadores da sociedade brasileira. Apesar das conquistas eleitorais do PCB, havia a desconfiança justamente pelo fato de eles serem contrários aos EUA e ao capitalismo. No entanto, a questão acabava sendo entendida como uma contrariedade aos interesses nacionais. Na verdade, enquanto os comunistas tinham interesses pela reforma, ou, no limite, a revolução da sociedade brasileira, os conservadores ligados à União Democrática Nacional (UDN) procuravam manter os vínculos de dependência dos EUA (REIS FILHO, 2007). Em sete de maio de 1947, o Tribunal Superior Eleitoral cassou o registro do PCB, sob a alegação de que a denominação do Partido Comunista Brasileiro denotava a infiltração soviética na política nacional. Essa decisão, além de colocar o Partido na clandestinidade, culminou, em 1948, com cassação do mandato de todos os parlamentares eleitos nas eleições de 1946. A repressão do governo Dutra ainda se estendeu ao fechamento de jornais comunistas como a *Tribuna Popular*, no Rio de Janeiro, *O Momento*, na Bahia, *Folha do Povo*, em Recife, e o *Jornal do Povo*, em Maceió. Além disso, 147 entidades sindicais foram fechadas em todo país. Da euforia com as possibilidades democráticas, o partido passou ao pessimismo e a um pragmatismo estratégico. A partir desse momento, o PCB se valeu de uma "tática de infiltração" de seus membros em outros partidos para continuar fazendo parte da política nacional (ROEDEL et al, 2002: 42).

Em 1946, ainda na legalidade, o PCB era acusado de ter se transformado numa "perfeita quinta coluna", isto é, numa instituição que infiltrava membros inimigos que pretendia desarticular de dentro a organização interna em prol de seus próprios objetivos. A partir de um depoimento de Luís Carlos Prestes, Wladimir de Toledo Piza escreveu uma reportagem para o *Correio Paulistano*, aproximando o comunismo do nazismo:

> Inquirido sobre qual atitude do Partido Comunista do Brasil, caso nossa terra viesse a se empenhas futuramente numa guerra com a

> Rússia, o líder comunista não trepidou em afirmar que seu partido seria transformado numa perfeita "quinta coluna" – igual àquela que Hitler organizou por todos os países no mundo para auxiliar o nazismo – que iria até mesmo à guerra civil para desarticular a organização interna e favorecer o adversário russo (*Correio Paulistano*, 31/03/1946: 24).

Para os intelectuais da época, o PCB havia se tornado a possibilidade de transformação do Brasil num país mais justo e democrático. Por isso, muitos se associaram ao Partido. Com a redemocratização de 1945 e o PCB na legalidade, houve um maior comprometimento com as causas populares e nacionais. Os intelectuais que se engajaram nesse momento compartilharam com o Partido as propostas que ressaltavam a missão social do artista (MORAES, 1994: 136). Dias Gomes foi um dos que passou a se interessar pelo compromisso das produções artísticas com os ideais humanitários: por uma sociedade livre das desigualdades sociais. Nesse sentido, Dias Gomes começou a se interessar por introduzir em seus trabalhos um estilo realista para que pudesse representar e analisar, criticamente, a realidade brasileira. Dessa forma, ele poderia dar continuidade, com uma fundamentação teórica mais densa, ao seu trabalho teatral que já contava com elementos de representação realista, citações do marxismo (como em *Pé de Cabra*) e referências a questões sociais (como a reforma agrária em *Zeca Diabo* e o preconceito de classe em *Doutor Ninguém*, que substituiu o racial na encenação).

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:

> Estava surgindo no Rio o novo teatro brasileiro, indo para São Paulo eu me afastava do epicentro desse fenômeno. Mas não tinha escolha. Comigo iam um grupo de atores e meu dileto amigo Mário Lago, com quem partilharia a vida boêmia até o casamento (de ambos). Havia conhecido Mário por intermédio de José Wanderley [escritor de teatro de revistas]. **Tão boêmio quanto seu parceiro, saudavelmente mulherengo, compositor popular já consagrado, letrista inteligente, ator de forte presença cênica, mais do que tudo isso me impressionava sua descarada profissão de fé política – da qual não fazia segredo – exercida com absoluto destemor, até mesmo com leviandade, que já lhe havia custado algumas cadeias** (GOMES, 1998: 89-90 [grifos meus]).

Especificamente nesse trecho de *Apenas um subversivo*, Dias Gomes se comparou a Mário Lago. Por oposição, se apresentou como um comunista prudente. Diferentemente do amigo, que parecia não temer ser reconhecido como comunista, Dias Gomes procurava preservar certo anonimato. Assim, ele, ao mesmo tempo em que não era visado pelas forças de repressão, não se envolvia detidamente com as questões do Partido. Por semelhança, todavia, Dias Gomes e Mário Lago se aproximavam na boêmia.

A mudança para São Paulo foi também de rumos. Fora do Rio de Janeiro, ele deixou de desempenhar o trabalho no teatro como dramaturgo. Nessa época, ele publicou quatro romances: *Duas Sombras Apenas* (1945), *Um Amor e Sete Pecados* (1946), *A Dama da Noite* (1947) e *Quando é Amanhã* (1948). Sem muita repercussão, Dias Gomes, na sua autobiografia, desdenhou aqueles livros. O trabalho no rádio se colocou como um imperativo, depois do término do contrato de exclusividade com a Companhia Procópio Ferreira. No entanto, se houve rupturas, também houve continuidades. Em São Paulo, ele pôde estudar mais sobre o marxismo e se filiar ao PCB. Além disso, ele foi arregimentado por Oduvaldo Vianna para trabalharem na *Rádio Pan-Americana*.

Ao contratar comunistas para o rádio e arregimentar novos militantes no rádio, Oduvaldo Vianna estava, de certa forma, cumprindo as orientações partidárias estabelecidas para os intelectuais na volta do PCB à legalidade, em 1945. O PCB se valeu, sobretudo, do prestígio dos intelectuais no intuito de conferir credibilidade às ações do partido. A direção do PCB usou nomes como os de Oscar Niemeyer, Jorge Amado, Cândido Portinari e Graciliano Ramos para que estes assinassem manifestos e documentos, bem como participassem de congressos nacionais e internacionais, de modo a proporcionar maior prestígio ao partido. Além disso, os intelectuais deveriam servir como multiplicadores dos princípios comunistas, para promover a adesão de novos membros (CAMURÇA, 1998; COUTINHO, 1981; RODRIGUES, 1981).

A julgar pelo pouco prestígio acumulado por Dias Gomes àquela época, ele não conferiria ao PCB a credibilidade necessária pela sua assinatura, que ainda não era nacionalmente reconhecida, mas, certamente, era importante na ampliação da rede de intelectuais comunistas militantes. Caso diferente era o de Oduvaldo Vianna e Mário Lago. Oduvaldo já era consagrado dramaturgo e autor de novelas para o rádio, com as quais obtinha muito sucesso. Já Mário Lago era compositor de populares sambas como *Ai, que Saudades da Amélia* (1941), ator e autor de peças cômicas e de teatros de

revista, com sucesso popular. Ele, também, era um comunista de mais longa experiência. Desde 1931 era membro do PCB (VELLOSO, 1997a: 215). A sua entrada na *Rádio Pan-Americana* reforçou os laços com outros comunistas. Enfim, em 1945, os nomes de Mário Lago e de Oduvaldo Vianna eram mais reconhecidos do que o de Dias Gomes.

Na *Rádio Pan-Americana*, Mário Lago contou ter sofrido a intransigência de Oduvaldo Vianna. No comando da emissora, ele havia proibido relações com funcionários das concorrentes, vistas como inimigos porque concorrentes. Em 1944, quando já estava na emissora foi sondado por J. Antônio Dávila, diretor artístico da *Rádio Cultura*, para uma homenagem à carreira de Mário Lago como compositor. A emissora era concorrente da emissora na capital paulista. Oduvaldo Vianna foi veementemente contra a homenagem e recomendou que Mário Lago não se envolvesse com os funcionários das concorrentes. Isso o deixou surpreso:

> **O próprio Oduvaldo, de quem eu esperava uma atitude diferente – era marxista, afinal de contas, pombas! -, estava no vício desses conceitos de que concorrente era inimigo**, e não se conformava que eu fosse toda noite para o Sumaré, depois de encerrada a programação da *Pan-Americana*, fazer roda com o pessoal da *Tupi*, onde já conhecia o Otávio Gabus Mendes, que um ano antes pretendera levar-me para a *Record*, o Derival Costa Lima, papo antigo do Nice e Amarelinho quando ele dirigiu a *Transmissora*. Tinha sempre uma ironiazinha a fazer. Mas não foi esse ciúme que me chocou no Oduvaldo (LAGO, 1977: 70-71 [grifos meus]).

Nesse trecho, Mário Lago partiu de uma definição de comunista dos ideais de solidariedade e de paz social, comportamentos-códigos bastante comuns entre os militantes especialmente nos anos 1950 (DELGADO, 1998; RIBEIRO, 2008). Daí a sua estupefação diante da atitude de Oduvaldo Vianna. No entanto, a surpresa também reconhecia outra forma de *ethos* para os militantes comunistas, aquela que se caracteriza pelo militarismo, pela disciplina e pelas táticas de guerra (FERREIRA, 2002: 118-147). Na verdade, além disso, o relato de Mário Lago reconheceu a impregnação da lógica da concorrência mercadológica à sua própria conduta. Assim, para Oduvaldo Vianna, os funcionários das outras emissoras eram concorrentes e inimigos. Poderiam servir como agentes infiltrados em busca das ideias e das estratégias da *Rádio Pan-Americana* por meio da amizade com Mário Lago. No entanto, a introjeção dos valores mercantis não havia lhe dado tino para determinados oportunidades comercias. Na *Rádio Pan-Americana*, o fato de Mário Lago ser um famoso compositor de sambas não foi explorado (LAGO, 1977: 69). Essa poderia ser uma forma de promoção da então nova

emissora, mas não foi aproveitado. Na verdade, o projeto de Oduvaldo Vianna era a construção de uma emissora de radionovelas (COSTA, 2005: 78). Mário Lago tinha um programa musical em que recorria à sua experiência de dramaturgo e de ator para dramatizar as vidas de famosos músicos. A história era pontuada por números musicais.

A relação da cultura partidária com a rotina profissional de Dias Gomes no rádio durante a década de 1940 contou com aproximações e distanciamentos específicos. Na próxima seção, analiso os primeiros anos de trabalho dele nessa nova mídia.

### 2.3. Nas ondas do rádio paulistano

Depois de um período como diretor artístico da *Rádio São Paulo* (1941-1944), Oduvaldo Vianna entrou numa sociedade com Júlio Cosi e Eugênio dos Santos Neves para a criação de uma nova emissora, a *Rádio Pan-Americana*. *O Estado de S. Paulo* anunciou a inauguração das transmissões para as 18 horas do dia 3 de maio. O anúncio ocupou uma página inteira do jornal, enumerando as atividades e os programas que entrariam no ar. A propaganda contava com fotos dos principais artistas contratados pela emissora: os maestros Arnaldo Gluckman, Marcelo Tupinanbá e Manuel Morales; os radioatores Sônia Maria e Nélio Pinheiro; o ator, compositor e dramaturgo Mário Lago; os cantores e atores Gilda Abreu e Vicente Celestino; o dramaturgo Dias Gomes; os atores e redatores Alberto Leal, Agostinho Leitão e Mário Manga; os conjuntos musicais Diabos do Ritmo, os Calungas e As Duas Marias; as duplas caipiras Xandica e Xandoca e Os Três Sertanejos; e a Orquestra Iugoslava. No centro do anúncio, foi colocada uma foto de Oduvaldo Vianna. Logo abaixo, uma legenda informava:

> Diretor da *Rádio Pan-Americana*. Conhecidíssimo comediógrafo, diretor de teatro e de cinema. É o mais completo orientador de rádio no Brasil, sendo o introdutor de uma técnica nova no radioteatro. Supervisionará todos os programas e escreverá para muitos deles. Radiofonizará e dirigirá, pessoalmente, o *Teatro de Novelas* (*O Estado de S. Paulo*: 29/04/1944: 07).

Na década de 1930, Oduvaldo Vianna começou a dirigir espetáculos. Nesse trabalho, imprime um rigor e uma concepção de teatro diferente daquela que imperava com a figura pragmática do ensaiador, ruptura que se figurou mais intensa com Ziembinski na direção de *Vestido de Noiva* (1943), escrita por Nelson Rodrigues (COSTA, 1999). Em 1931, Vianna dirige dois textos de sua autoria: *Um Tostãozinho de Felicidade* e *Sorrisos de Mulher*, ambos na Companhia Brasileira de Espetáculos Modernos. No mesmo ano, começou a escrever para a Companhia Procópio Ferreira,

que protagoniza diversos textos seus, entre eles: *O Vendedor de Ilusões* e *Feitiço*, ambas de 1931, *Segredo* e *Mas que Mulher!*, de 1932, *Fruto Proibido*, de 1933. Como dirigia boa parte dos seus textos, ele procurou manter sob o seu controle a autoria e os sentidos da peça. Como já vimos na primeira seção deste capítulo, esse não era o caso de Ziembinki que assumia a direção como autoria, como produção artística, e não como mera replicação das indicações cênicas do texto escrito.

Um dos maiores sucessos de Oduvaldo Vianna foi *Amor* (1933), que ele mesmo dirigiu com a Companhia Dulcina-Durães-Odilon. A peça, com temática ousada para seu tempo, abordava o divórcio como uma forma de libertação do amor, mas não chegou a provocar polêmica pela comicidade com que todas as cenas eram revestidas. Tal peça consolidou a transição da dramaturgia de Oduvaldo Vianna, partindo da comédia regionalista, ou caipira, para a comédia de costumes urbana, influenciada pela técnica cinematográfica, denominada comédia-filme, pelo ritmo e movimento das cenas simultâneas, representadas em vários palcos. A montagem de *Amor*, em 1933, marcou a culminância de sua carreira, como um renovador do teatro brasileiro (COSTA, 1999). A maior inovação dessa peça foi a forma de estruturação cenográfica para representar diferentes relações entre espaço e tempo. Dividindo o palco em cinco áreas de representação, o autor concebeu a ação de modo que o espaço cênico reproduzisse os diferentes níveis do acontecimento. Isso acontecia, por exemplo, nas cenas de ligação telefônica em diversas fases: discagem, telefonista, recepção da chamada. Os três atos habituais foram fundidos em um ato único e a ação foi dividida em 38 quadros, usando para fracioná-los as luzes que, na época, não tinham uso dramático e serviam para representar o dia e a noite.

A aproximação de Oduvaldo Vianna ao rádio estava relacionada à história política do país. Depois de decretado o Estado Novo, em 1937, as condições políticas tornaram-se ainda mais complicadas em todo o país e as possibilidades de trabalho ficaram bastante restritas, especialmente para um artista, como Oduvaldo Vianna, à época já simpático ao PCB e encantado pela liderança de Luís Carlos Prestes (VIANNA, 1984: 60-89). Embora os primeiros contatos com o rádio tenham acontecido em 1933, na *Rádio Record* de São Paulo, onde usava o pseudônimo de Mário Floreal para desvincular o trabalho de sua carreira no teatro e no cinema. Quando foi convidado a trabalhar na *Rádio El Mundo* de Buenos Aires, em 1939, ele se iniciou como radionovelista.

No ano seguinte, ao voltar para o Brasil, Oduvaldo Vianna trouxe um pacote de scripts que ofereceu a várias emissoras do Rio de Janeiro e de São Paulo, sem o mínimo resultado. Naquela época, ninguém acreditava na receptividade que as radionovelas viriam a ter mais tarde. Em 1941, aceitou convite para dirigir a *Rádio São Paulo*, introduzindo naquela emissora o gênero que o consagraria e que o tornou, de fato, o primeiro autor a lançar uma radionovela brasileira. Até então, além de produção de textos inéditos, havia radiofonizações de textos literários ou dramáticos, compondo aquilo que se denomina readioteatro e que era constituído por uma emissão.[23] Era uma produção completa. A serialização foi introduzida ao rádio. Em capítulos, a radionovela contava uma história. *Predestinada*, a primeira do gênero no Brasil, foi ao ar em setembro de 1941, batendo recordes de audiência e sendo seguida por muitas outras, como *Renúncia*, *Fatalidade*, *Recordações de Amor*, *Céu Cor-de-rosa*, *Alegria*, *Primeiro Amor*, *Suspeita*, *Calúnia* e *Farol da Esperança*. Um acordo com a *Rádio Nacional* propiciou o lançamento concomitante dessas radionovelas pela emissora do Rio de Janeiro. No mesmo ano de 1941, pela *Rádio Nacional*, foi transmitida *Em Busca da Felicidade*. A radionovela foi escrita pelo cubado Leandro Blanco, traduzida e produzida pela Standard Propaganda, agência de publicidade que administrava a conta da Colgate-Palmolive e estava com o objetivo de utilizar o gênero como forma de ampliar o mercado feminino de bens domésticos e explorar no Brasil a fórmula testada com sucesso em outros países latino-americanos. Nesse sentido, a radionovela emergiu no Brasil como um produto importado, seguindo um padrão preestabelecido: a estrutura folhetinesca, a estética melodramática e o interesse pelo público das donas-de-casa (ORTIZ, 1989: 26).

Em 1944, quando entrou na sociedade de uma nova emissora, a *Rádio Pan-Americana*, Oduvaldo Vianna acabou levando com ele parte todo o elenco de radioteatro e de músicos da *Rádio São Paulo*. Ele buscou, no Rio de Janeiro, atores e escritores como Mário Lago, Osvaldo Louzada, Dias Gomes, Hélio do Soveral, Vicente Celestino e Gilda de Abreu. Na emissora, foram lançados radioteatros seriados como *Madame Petibala*, *Isso Mexe, não Mexe? Mexe…*, *Como Nasceram as Melodias*, *Um Bate-Papo das Mulheres Surdas*, *Bola de Cristal* e o *Grande Teatro Pan-Americano*, introduzindo a novela *Enjeitada* (COSTA, 2005: 77).

---

[23] O termo radiofonização, na época, era comum para designar a adaptação radiofônica de textos literários (romances ou peças), mas também de acontecimentos cotidianos.

Pelo elenco de profissionais anunciado em *O Estado de S. Paulo*, observamos que 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.

Os programas de dramaturgia e os musicais constituíam a base da programação das emissoras mais populares de São Paulo nos anos 1930-40. Àquela época, o rádio não era um espaço autônomo de produção midiática. Por exemplo, ele tinha necessidade de atrair profissionais que se firmavam, muitas vezes, em outros espaços. Cantores, músicos, instrumentistas, utilizavam o rádio como espaço de divulgação e mantinham uma carreira paralela (DUARTE, 2000). Dramaturgos, escritores e atores vinham no rádio uma nova possibilidade para o trabalho com a dramaturgia. Oduvaldo Vianna se valeu então da popularidade desses formatos de programas e, também, do reconhecimento dos próprios profissionais na sua atividade artística.

Em 3 de maio de 1944, o *Correio Paulistano* publicou uma matéria saudando a inauguração da décima primeira estação radiofônica da cidade. As outras eram as seguintes: *Bandeirantes*, *Cosmos*, *Cruzeiro do Sul*, *Cultural*, *Difusora*, *Excelsior*, *Gazeta*, *Record*, *São Paulo* e *Tupi*. A inauguração de mais uma transmissora era motivo de comemoração porque refletia "o progresso intelectual, comercial e artístico" de São Paulo e, por extensão, do Brasil (*Correio Paulistano*, 03/05/1944: 07). A partir do depoimento de Oduvaldo Vianna, alguém que escreveu o texto sob o pseudônimo de Edu comentou o perfil da nova emissora:

> Falando ligeiramente com Oduvaldo, conseguimos saber que a **sua estação será popular, mas não baixará o nível** elevado da cultura do nosso povo. Será sensata e sincera. Suas apresentações terão cunhos moderados e de grande atração. Como muitas emissoras, **estará a serviço da pátria, da causa aliada e da população** (*Correio Paulistano*, 03/05/1944: 07 [grifos meus]).

Já pelo anúncio de *O Estado de S. Paulo*, observamos a estratégia popular da *Rádio Pan-Americana*, contratando músicos, atores e dramaturgos de valores reconhecidos. No entanto, o *Correio Paulistano* chamava a atenção para o fato de não ultrapassaria o limite que separava o popular do popularesco, o mais elevado do mais baixo. Isso, certamente, foi um elogio à nova emissora, mas também demonstrava a posição conservadora do jornal. À época o *Correio Paulistano*, era órgão do Partido Republicano Paulista (PRP), o mesmo partido contribuiu para a consolidação da República do Café com Leite, dividindo a presidência do país entre 1898 e 1930 com o Partido Republicano Mineiro (PRM). Após a Revolução de 1930, o partido perdeu a centralidade no jogo político, mas manteve determinadas posições patrióticas sob a verve conservadora. Nesse sentido, a valoração da *Rádio Pan-Americana* tinha a ver com o seu posicionamento das questões nacionais. A emissora era saudada na medida em que se comprometia com a manutenção de um nível popular elevado, bem como o apoio à pátria e aos países aliados (França, Reino Unido, EUA e URSS) no combate aos países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão) no contexto da Segunda Guerra Mundial.

O texto de Edu, além da dimensão política, se valeu da consagração artística do elenco de profissionais da nova emissora para tecer elogios:

> A H-7 [a *Rádio Pan-Americana*] iniciará as suas atividades com a apresentação de alguns números e discurso de autoridades e dirigentes da nova difusora. Para dar a ideia aos novos leitores do que será a emissora a ser inaugurada, vamos destacar alguns dos seus novos programas: *Teatro de Novelas*, direção de Oduvaldo Vianna e cooperação de Sonia Maria e Nélio Pinheiro; *Rádio-opereta*, direção do maestro Arnold Gluckmann e participação de Vicente Celestino e Gilda de Abreu; ***Grande Teatro Pan-Americano*, com romances completos, com direção de A. Dias Gomes, autor de *Pé de Cabra***; *Tabatingueira*, evocação de São Paulo antigo; *Como Nasceram as Melodias*; *Brasil em Tempo de Valsa*; *Cartas Caipiras*; *Pequenos Defeitos de Grandes Homens*; *Longe dos Olhos, Perto do Coração*, programa luso; além de outros espetáculos que estarão a cargo de Arnold Gluckman, Marcelo Tupinambá, Francisco Gorga, Manuel Moraes, orquestra de 18 professores, conjuntos vocais, orquestra de gaitas, regional etc. (*Correio Paulistano*, 03/05/1944: 07 [grifos meus]).

Esse texto, assim como o de *O Estado de S. Paulo*, nesse texto, é possível observar que a emissora tinha como estratégia se amparar num elenco de profissionais bastante conhecidos e queridos pelo público, como aqueles advindos da *Rádio São Paulo* e aqueles do Rio de Janeiro. Nessa exposição dos artistas da *Rádio Pan-Americana*, houve um destaque para Dias Gomes. Diferente da menção aos outros, na vez dele foi lembrado o fato de ele ter sido o autor de *Pé de Cabra*. No início de 1944, a

peça havia sido encenada em São Paulo, com sucesso, o que, como vimos, levou Oduvaldo Vianna a convidar Dias Gomes a integrar o quadro profissional de sua emissora. Pelo fato de Dias Gomes ter iniciado a sua carreira a pouco mais de dois anos, no Rio de Janeiro, o nome dele teve de ser acompanhado de uma qualificação. Para o público teatral paulistano, ele acabara de ser identificado como um dramaturgo.

Dois dias depois da publicação daquela reportagem, em cinco de maio de 1944, Dias Gomes passou a se tornar ainda mais reconhecido pelo público paulistano. A Companhia Procópio Ferreira, na sua excursão por São Paulo, encenou *Doutor Ninguém*, escrita por Dias Gomes. Apesar da mudança na peça durante os ensaios, deixando de ser sobre preconceito racial para abordar o preconceito de classe, como vimos na primeira seção deste capítulo, a peça foi bastante divulgada nos jornais paulistanos, especialmente em *O Estado de S. Paulo*, que contou com a publicação de anúncios ao longo de todo período da encenação.

O reconhecimento da crítica especializada do trabalho radiofônico de Dias Gomes se deu pouco tempo depois. A coluna do "Rádio" do Correio Paulistano contava periodicamente com uma matéria especial chamada "Vida em Notas" que apresentava uma curta biografia dos principais profissionais do rádio paulistano. Entre os biografados, estiveram nomes de Oduvaldo Vianna e Mário Lago, que já contavam maior reconhecimento no rádio e em outros meios artísticos. Sobre Dias Gomes foi escrito:

> Jovem, esforçado e capacitado, o que é demonstrado pelos seus trabalhos, Dias Gomes vem se revelando no "broadcasting" o mesmo valor que foi e é no teatro. Apesar de estar no rádio há bem pouco tempo, está contente, principalmente, por ter ao seu lado Oduvaldo Vianna, uma dos elementos mais queridos dos radiouvintes (*Correio Paulistano*, 20/07/1944: 06).

Assim como as críticas teatrais ao trabalho de Dias Gomes, a juventude foi colocada como questão. No entanto, diferentemente do que ocorrera, não era para justificar os tidos acertos ou erros da sua produção artística. Nesse caso, a jovialidade do novo profissional do rádio foi associada ao esforço e à capacitação. O esforço era para superar os problemas próprios juventude (amadorismo, insegurança, imaturidade, inexperiência). Já a capacitação era para justificar que, apesar de jovem, ele tinha condições para produzir um trabalho bastante satisfatório. O sentido dessas palavras foi reforçado pelo modo como Oduvaldo Vianna apareceu. Ele, por ser mais velho e,

portanto, mais experiente, era quem tutorava Dias Gomes, o que poderia garantir a qualidade e o sucesso do trabalho do jovem profissional.

Dias Gomes lembrou a atuação de Oduvaldo Vianna de outra maneira na administração da *Rádio Pan-Americana*:

> Oduvaldo infundia respeito e até medo aos atores quando os dirigia. De físico avantajado, calvo, o crânio pequeno, desproporcional ao corpanzil, rolava sempre 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 frequentemente 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: 95 [grifos meus]).

Dias Gomes tomava o comportamento comunista como sendo ligado ao ideal de solidariedade e de companheirismo (DELGADO, 1998). Nesse sentido, lhe pareceu uma contradição alguém com um comportamento tal autoritário. Essa seria a diferença entre o comunista e o fascista. No entanto, ele havia descoberto que isso não era uma contradição. Na verdade, a identidade do militante comunista também abrangia o rigor, a disciplina, o respeito às hierarquias e ao poder dirigente (FERREIRA, 2002; PALDOLFI, 1995). Ou seja, a conduta militar era correlata à organização partidária.

Mário Lago reforçou a impressão sobre a intransigência de Oduvaldo Vianna no seu comportamento como dirigente da empresa radiofônica. Acusou-o de ter assimilado a lógica da concorrência e as disputas mercadológicas de tal modo que até as relações de amizade eram vistas sob a lógica belicosa se os amigos fossem funcionários de outra empresa. Num jantar de confraternização pelo lançamento da *Rádio Pan-Americana*, Oduvaldo Vianna teria repreendido Mário Lago por ter conversado longamente com o cantor Paraguassu, contratado da *Rádio Tupi*:

> Foi quando o Oduvaldo passou e eu fiquei meio-pau meio-tijolo com seu jeito. Tão amigo do Paraguassu e quase nem deu para se escutar o cumprimento que lhe dirigiu, logo depois me chamando ao gabinete.
> - Você trabalha para a Pan-Americana ou para nossos inimigos? – foram as palavras com que me recebeu, mordendo a piteira com raiva.
> - Que história de inimigo é essa, professor? O Paraguassu?
> - Eu fiquei ouvindo a conversa de vocês dois, os detalhes que você estava dando a respeito do programa. Ele é inimigo.
> - Ora, professor! Inimigo o Paraguassu?
> - **Trabalha em estação concorrente é inimigo**. Muito capaz de sair daqui e levar a ideia para lá (LAGO, 1977: 72 [grifos meus]).

Como comentei na seção anterior, Mário Lago se ressentiu pelo fato de Oduvaldo Vianna não haver usado a trajetória de sucesso dele como compositor como chamariz de público. Na *Rádio Pan-Americana*, Mário Lago dirigiu e apresentou os programas musicais *Brasil em Tempo de Valsa*, *Enigmas Musicais*, *Roda Gigante* e *Os Criadores de Ritmos e Melodias*. Mário Lago explicou que a conversa com Paraguassu era para convidá-lo para participar deste programa (LAGO, 1977: 71-72). Em *Criadores de Ritmos e Melodias*, eram transmitidas biografias radiofonizadas dos mais conhecidos compositores, com as passagens dramatizadas de suas vidas, as histórias das canções, os motivos que as inspiraram e execução dos seus maiores sucessos (*Correio Paulistano*, 04/05/1944: 07).

Também indignou Mário Lago o fato de Oduvaldo Vianna, um comunista, ter uma atitude tão marcada pelo capitalismo concorrencial. Na verdade, por outro lado, o próprio ideal de solidariedade comunista era praticado em relações aos mesmos, ao grupo, e não necessariamente a todos (DELGADO, 1998). Por esses motivos, a atitude de Oduvaldo Vianna era justificada, apesar de ser aceita por Mário Lago.

Na *Rádio Pan-Americana*, inicialmente, Dias Gomes se dedicou à radiofonização de romances e peças para o *Grande Teatro Pan-Americano*. Ao longo do ano, ele passou a dirigir e apresentar programas como *Seleções Pan-Americanas*, *Mundo da Lua*, *A Vida das Palavras* e *Pequenos Pecados dos Grandes Homens*. Na emissora, ele ainda escreveu duas radionovelas: *E a Vida Continua* e *Imortalidade*. *E a Vida Continua* começou a ser exibida no dia 4 de setembro, sendo irradiada às segundas, quartas e sextas, às 13h45min (*Correio Paulistano*, 24/08/1944: 07). Já *Imortalidade* começou a ser exibida a partir de 4 de dezembro de 1944, sempre às segundas, quartas e sextas, às 13 horas (*Correio Paulistano*, 02/12/1944: 06). Nessa época, as radionovelas não eram diárias. Elas eram transmitidas regularmente, três vezes por semana. A programação, portanto, se orientava de modo parcialmente horizontal. Apesar de não serem transmitidas em todos os dias da semana, eram veiculadas no mesmo horário no intervalo estabelecido.

Além desses trabalhos, ele também dirigiu e apresentou outros programas para a emissora. Entre eles, destaco *A Vida das Palavras*, no qual Dias Gomes escolhia uma palavra do nosso idioma para comentar o seu significado denotativo em relação a suas diversas conotações (GOMES, 1998: 108). Como veremos, ele levou esse programa a

outras emissoras. No entanto, o trabalho de maior destaque dele foi na adaptação de obras literárias para o *Grande Teatro Pan-Americano*.

Na tabela abaixo, estão dispostas as radiofonizações transmitidas pelo programa entre 4 de maio de 1944 e 25 de janeiro de 1945. Trate-se de uma sistematização possível a partir das informações contidas na coluna "Rádio" do *Correio Paulistano*. Outras informações, como o ano de publicação do original, foram incorporadas a partir de pesquisa. No processo de pesquisa, outros jornais paulistanos foram considerados (*O Estado de S. Paulo*, *Diário Popular*, *Diário de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Folha da Manhã* e *Diário da Noite*). No entanto, apenas o *Correio Paulistano* contava com uma regular coluna sobre a programação radiofônica da cidade. Então, tomei-o como fonte. As datas omitidas se devem pela ausência de informações na coluna.

Antes de passarmos à tabela, cabem algumas explicações. Quando houver coincidência, no nome de uma mesma pessoa, entre a produção da radiofonização e a realização do original somada ao ano de produção como sendo o de 1944, significa que aquele produto foi criado exclusivamente para o rádio. Trata-se de uma peça radiofônica. Ela é, certamente, distinta dos textos (romances ou peças) que foram radiofonizados, passaram por um processo de adaptação e, portanto, já eram existentes e conhecidas em outros suportes.

Na tabela, as colunas nomeadas como data, obra e radiofonização correspondem à adaptação. A partir da coluna nomeada original, as informações correspondem ao texto que originou a adaptação. Analisarei, munido dos dados levantados, a eleição de um determinado conjunto das obras para a radiofonização como parte de uma estratégia de comunicação popular da *Rádio Pan-Americana*.

**Tabela 1: Programação do *Grande Teatro Pan-Americano* (1944-1945)**

| Data | Obra | Radiofonização | Original | Ano | Estilo literário | Forma Literária | Época |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 04/05/1944 | Encarnação | Dias Gomes | José de Alencar | 1877 | Romantismo | Romance | XIX |
| 11/05/1944 | O Coruja | Dias Gomes | Aluísio Azevedo | 1890 | Romantismo | Romance | XIX |
| 18/05/1944 | Pata da Gazela | Dias Gomes | José de Alencar | 1870 | Romantismo | Romance | XIX |
| 25/05/1944 | Ilha Maldita | Dias Gomes | Bernardo Guimarães | 1879 | Romantismo | Romance | XIX |
| 01/06/1944 | Rosa Desfolhada | Alberto Leal | Alberto Leal | 1944 | Contemporâneo | Peça | - |
| 08/06/1944 | Sinhazinha | Dias Gomes | Dias Gomes | 1943 | Contemporâneo | Peça | XIX |
| 15/06/1944 | Amanhã Será Outro | Dias Gomes | Dias Gomes | 1942 | Contemporâneo | Peça | Atual |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Dia | | | | | | |
| 21/06/1944 | Os Homens | - | Célia Reis | - | - | Peça | - |
| 29/06/1944 | Alma Branca | Dias Gomes | - | - | - | - | - |
| 06/07/1944 | Quatros Marinheiros | Alberto Leal | Alberto Leal | 1944 | Contemporâneo | Peça | Atual |
| 13/07/1944 | Irmão de Atenas | Dias Gomes | Dias Gomes | 1944 | Contemporâneo | Peça | - |
| 20/07/1944 | Um Destino de Mulher | Dias Gomes | Dias Gomes | 1944 | Contemporâneo | Peça | - |
| 27/07/1944 | Amor de Perdição | Dias Gomes | Camilo Castelo Branco | 1865 | Romantismo | Romance | XIX |
| 03/08/1944 | - | - | - | - | - | - | - |
| 10/08/1944 | Trapézios Volantes | *Amaral Gurgel* | Amaral Gurgel | 1944 | Contemporâneo | Peça | Atual |
| 17/08/1944 | Transviados | Amaral Gurgel | Amaral Gurgel | 1944 | Contemporâneo | Peça | Atual |
| 24/08/1944 | Nem Todos os Dias Chove | Dias Gomes | Dias Gomes | 1944 | Contemporâneo | Peça | Atual |
| 31/08/1944 | Calvário de uma Mulher | Deocélia Vianna | Deocélia Vianna | 1944 | Contemporâneo | Peça | - |
| 07/09/1944 | 1822 | Alberto Leal | Alberto Leal | 1944 | Contemporâneo | Peça | XIX |
| 14/09/1944 | Em Uma Noite de Luar | Oduvaldo Vianna | Oduvaldo Vianna | 1944 | Contemporâneo | Peça | - |
| 21/09/1944 | - | - | - | - | - | - | - |
| 28/09/1944 | Caindo do Céu | Oduvaldo Vianna | Oduvaldo Vianna | 1944 | Contemporâneo | Peça | - |
| 19/10/1944 | A Viuvinha | Dias Gomes | José de Alencar | 1860 | Romantismo | Romance | XIX |
| 26/10/1944 | Proibidos de Amar | Dias Gomes | - | - | - | - | - |
| 09/11/1944 | A Moreninha | Dias Gomes | Joaquim Manuel de Macedo | 1844 | Romantismo | Romance | XIX |
| 16/11/1944 | - | - | - | - | - | - | - |
| 23/11/1944 | Noite de Reis | Dias Gomes | William Shakespeare | 1599-1601 | Romantismo | Peça | XVI |
| 30/11/1944 | Manhã de Sol | Oduvaldo Vianna | Oduvaldo Vianna | 1944 | Contemporâneo | Peça | Atual |
| 11/01/1944 | Pé de Cabra | Dias Gomes | Dias Gomes | 1942 | Contemporâneo | Peça | Atual |
| 18/01/1944 | - | - | - | - | - | - | - |
| 25/01/1944 | Romance Antigo | Alberto Leal | John L. Balderston | 1933 | Contemporâneo | Filme | XVIII |

Fonte: *Correio Paulistano* (04/05/1944-25/01/1944).

Do conjunto de programas sobre os quais temos dados consistentes, percebemos que Dias Gomes foi o principal radiofonizador do programa, com 16 produções. Os demais realizaram as seguintes quantidades: Alberto Leal, quatro, Oduvaldo Vianna, três, Amaral Gurgel, duas, e Deocélia Vianna, uma. Nessas produções, Dias Gomes

realizou sete adaptações de obras consagradas, fez três adaptações de seus próprios textos teatrais e produziu cinco textos inéditos. Já os outros criaram textos próprios.

Entre os textos que puderam ter o estilo literário classificado, houve certo equilíbrio entre a categoria contemporâneo (14) e a romantismo (9). Considerei na primeira categoria os textos que foram produzidos no contexto das décadas de 1930-1940. Já em romantismo localizei os textos que foram originalmente produzidos sob a vigência do romantismo literário.[24] A julgar por títulos de produções como *Rosa Desfolhada*, *Alma Branca*, *Calvário de uma Mulher*, *Em Uma Noite de Luar*, *Caindo do Céu*, *Nem Todos os Dias Chove*, *Manhã de Sol* e *Romance Antigo*, podemos notar a presença da temática romântica nas produções classificadas como contemporâneas: relações amorosas, a impossibilidade do amor, o sofrimento, o martírio, a contemplação e a sensibilidade exacerbada (VINCENT-BUFFAULT, 1988). Além disso, o romantismo pode ter aparecido na reconstituição da Independência do Brasil em *1822*, de Alberto Leal, no culto à pátria e no reforço dos laços nacionais. A permanência do romantismo também estava presente na valorização da representação dramática em tempos passados: no século XVI (1), no século XIX (9) e na atualidade (7). Obviamente, a atualidade era a década de 1940.

Especificamente no caso das produções de Dias Gomes, percebemos a presença da temática romântica em suas produções de diferentes formas: na adaptação de textos românticos e no diálogo com o romantismo em textos próprios. No conjunto de textos adaptados, Dias Gomes radiofonizou obras do romantismo brasileiro (*Encarnação*, *O Coruja*, *Pata da Gazela*, *Amor de Perdição*, *A Viuvinha* e *A Moreninha*), do inglês (*Noite de Reis*) e do português (*Amor de Perdição*).

Em relação aos seus textos próprios, sejam os adaptados ou os exclusivamente produzidos para o *Grande Teatro Pan-Americano*, alguns contaram com evidentes traços do drama romântico. *Amanhã Será Outro Dia* foi uma peça de Dias Gomes encenada pela Comédia Brasileira em 1943. Como já vimos na primeira seção deste capítulo, a peça contava como pano de fundo a Segunda Guerra Mundial e tinha como um dos seus eixos narrativos o problemático enlaço amoroso entre Lizette, filha de um ex-ministro francês, e Sérgio, soldado da Marinha Brasileira. Depois de sequestrada

[24] Considerei a periodização tradicional na literatura brasileira, a partir de escolas literárias ou estilos de época. Apesar de saber dos limites dessas classificações e que há autores que podem não se enquadram facilmente nelas (JOBIM, 1992), julguei importante observar qual estilo estava sendo mais utilizado, se havia rupturas ou continuidades com a tradição romântica da literatura popular (no romance, no folhetim e, também, nas radionovelas). Por obras contemporâneas, entendi aquelas produzidas naquele contexto. No caso das obras estrangeiras, considerei o modo como seus estilos são mais comumente identificados.

pelos nazistas, o pai D'Aubrier viveu o dilema ético entre salvar a filha e entregar os segredos de guerra aos inimigos. Já a filha vivia o conflito entre ser resgatada e colocar em risco a vida de seu amor. Já em *Sinhazinha*, peça que foi recusada por Procópio Ferreira, abordava os três últimos meses de vida do poeta romântico Castro Alves.

Nesse sentido, as produções contemporâneas estavam se baseando no drama romântico e na sua imaginação melodramática (BROOKS, 1995). A presença do romantismo na emergência da indústria cultural brasileira demonstrava o seu atrelamento a formatos populares consagrados. Os romances românticos foram os mais populares do que os produzidos em outros estilos literários durante o século XIX. No entanto, a circulação desses escritos se dava por meios de outros suportes como folhetim e a leitura pública (SALES, 2004; TINHORÃO, 1994). Dos textos radiofonizados por Dias Gomes *A Viuvinha*, *A Moreninha* e *O Coruja* foram concebidos como romances-folhetins. Uma das características desse formato era o ajuste dos mecanismos narrativos aos requisitos comerciais, na atração de um público cada vez maior (MARTÍN-BARBERO, 2003: 104; ORTIZ, 1989: 14). As primeiras experimentações de formatos da indústria radiofônica foram no sentido de dar continuidade ao sucesso do drama romântico, com o radioteatro e com a radionovela (CALABRE, 2006). Nesse sentido, as radiofonizações de Dias Gomes estavam de acordo com a estratégia popular da *Rádio Pan-Americana*. Isso já estava presente na fala que Deocélia Vianna atribuiu como o de Oduvaldo Vianna para a emissora:

> A primeira coisa a ser valorizada em nossa emissora é a redação. Não vou improvisar escritores. Vou buscar o escritor, o bom escritor onde ele estiver e trago-o para cá. E sei perfeitamente quem são eles e onde eles estão. Além disso, quero fazer o rádio popular, como deve ser todo rádio. **Mas é preciso dizer que popular não significa qualidade inferior. O povo está pedindo coisas boas, compreende perfeitamente o que é bom. E o rádio afinal é também um veículo educativo** (VIANNA, 1984: 77 [grifos meus]).

A adaptação das obras literárias era muito apreciada pela crítica, especialmente na medida em que elas divulgavam para uma audiência muito maior trabalhos tidos como de "grande valor" (*Correio Paulistano*, 11/05/1944: 07). Essa qualificação atribuída pela coluna do "Rádio", quando foi anunciada a transmissão da radiofonização de *O Coruja*, de Aluísio de Azevedo, realizada por Dias Gomes, demonstrava o quanto se esperava do rádio como um meio para reprodução artística. Ou seja, mais do que um lugar de produção artística o rádio, em geral, e o formato do radioteatro, em particular, poderiam assumir a função de expansão da apreciação de obras artísticas consagradas

por um público popular. Nesse sentido, o rádio teria, também, condições para "elevar" a cultura do povo (*Correio Paulistano*, 09/05/1944: 07). É fato que Oduvaldo Vianna havia trabalhado por uma emissora a serviço da educação popular. No entanto, a função pedagógica aqui é menos elitista, até porque incorpora o romance popular, o folhetim e peças, em geral, cômicas.

Sob a gestão da sociedade formada por Oduvaldo Vianna, Júlio Cosi e Eugênio dos Santos Neves, a *Rádio Pan-Americana* permaneceu até janeiro de 1945. Os donos da emissora entravam numa crise no final de 1944 por conta de falta de capital. Sem poder arcar com as próprias despesas, eles resolveram vender a emissora para o grupo das Emissoras Unidas, que tinha a *Rádio Record* como a principal (COSTA, 2005: 79-80). O conglomerado era chefiado por Paulo Machado de Carvalho.

*Grande Teatro Pan-Americano* foi transmitido sempre às quintas-feiras, às 21h45min, do dia 3 de maio de 1944 até o dia 25 de janeiro de 1945. O programa foi cancelado sob a nova gestão. A partir de primeiro de fevereiro, em seu lugar entrou um programa exclusivamente composto por músicas norte-americanas, *Quinta Avenida*, que era precedido por um programa esportivo (*Correio Paulistano*, 31/01/1944: 06). A partir de 1946, a *Rádio Pan-Americana* passou a dedicar maior parte de sua programação às transmissões esportivas (FARIA, 2002: 11).

Até o fim de *Grande Teatro Pan-Americano*, Dias Gomes continuou trabalhando para a emissora. Em fevereiro, ele se desligou da emissora, apesar de sua radionovela *Imortalidade* ainda estar sendo transmitida. No entanto, a sua saída não foi tranquila. A transição da direção da *Rádio Pan-Americano* se deu como uma ocupação. Um homem de nome Menezes foi nomeado como responsável por aquele processo. Ele contava com dois seguranças encarregados de vigiar o trabalho dos antigos funcionários da emissora. Em suas memórias, Mário Lago se lembrou do dia em que Dias Gomes se indignou com aquela situação:

> Quando o Dias Gomes entrou na técnica para começar o programa [a irradiação de *Pé de Cabra*], lá se embarafustaram eles [os seguranças] pela técnica. Aí foi o estouro da boiada. O baiano ligou para o gabinete do Menezes como uma fera, pouco se importando que o bafo dos dois lhe estivesse fervendo na nuca:
> - Eu avisei a você que não admitia cães de fila nos meus calcanhares. Se a coisa continuar assim, se eles não saírem daqui, tiro esta merda do ar.
> Disse o que tinha a dizer, desligou o telefone e se retirou da técnica, berrando "abaixo a ditadura!" quando passou pelo estúdio, grito que o operador não pôde impedir de sair no ar [em janeiro de 1944, vigorava a ditadura do Estado Novo]. Os parrudões se mandaram em disparada

> atrás dele. [...] A sorte do baiano é que o público que tinha assistido ao programa anterior começava a sair e, quando viu aquela gente toda, ele começou a gritar que aquilo era uma violência, que o estavam sequestrando. Os dois parrudões tiveram um instante de hesitação e ele se misturou com o público sem ser perseguido (LAGO, 1977: 85).

Depois desse episódio e com o término do contrato com a emissora, Dias Gomes foi para a *Rádio Difusora*, do conglomerado dos Diários Associados. A sua ida para a nova emissora foi, mais uma vez, intermediada por Oduvaldo Vianna. Ele já estava trabalhando na emissora do conglomerado de Assis Chateaubriand e levou os seguintes profissionais: Alberto Leal, Dias Gomes, Gilda Abreu e Mário Lago (*Correio Paulistano*, 16/02/1945: 06). Eles ou eram simpáticos ao comunismo (Alberto Leal e Gilda Abreu) ou eram militantes comunistas (Dias Gomes e Mário Lago).

Esse fato marcou a lembrança de Dias Gomes sobre a sua passagem pela emissora. Em 22 de janeiro de 1996, em entrevista a Marcelo Ridenti (2008: 182 [grifos meus]), ele comentou: "Fui trabalhar no rádio em São Paulo, lá conheci Oduvaldo Vianna, que naquele momento estava organizando **uma célula do Partido Comunista** na *Rádio Tupi* de São Paulo [*Rádio Difusora*]". Dessa forma, Oduvaldo Vianna reforçava a rede de proteção e solidariedade entre comunistas, ou seja, mantinha uma intensa relação de companheirismo e camaradagem com aqueles com que compartilhava princípios político-estéticos. Assim, ele poderia trabalhar não apenas com aqueles em quem confiava no trabalho, mas em quem confiava nos valores políticos. Isso era uma qualidade que havia se tornado indispensável ao trabalho e ao convívio.

Na *Rádio Difusora*, Oduvaldo Vianna escreveu radionovelas e assumiu a supervisão geral de *Teatro da Saudade*. O programa tinha como proposta radiofonizar clássicos da literatura e das artes cênicas do Brasil e do mundo. O novo supervisor começou aos poucos a inserir dramatizações de textos mais contemporâneos, fato que desgostou a crítica: "O *Teatro da Saudade*, da *Difusora*, deixou de ser da saudade, pois está transmitindo peças modernas" (*Correio Paulistano*, 16/09/1945: 11). Sob a supervisão de Oduvaldo Vianna, o programa foi transmitido de 15 de fevereiro de 1945 até o dia 2 de maio de 1946. Nesse período, *Teatro da Saudade* foi exibido às quintas-feiras, às 22 horas.

Seguindo a mesma metodologia utilizada anteriormente, a seguir está disposta uma tabela com a produção de *Teatro da Saudade* sob a supervisão de Oduvaldo Vianna.

**Tabela 2: Programação do *Grande Teatro Pan-Americano* (1944-1945)**

| Data | Obra | Radiofonização | Original | Ano | Estilo literário | Forma Literária | Época |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 29/03/1945 | O Mártir do Calvário | - | Eduardo Garrido | 1901 | Romantismo | Peça | XIX |
| 05/04/1945 | O Guarani | Dias Gomes | José de Alencar | 1857 | Romantismo | Romance | XVI |
| 12/04/1945 | O Guarani | Dias Gomes | José de Alencar | 1857 | Romantismo | Romance | XVI |
| 19/04/1945 | - | - | - | - | - | - | - |
| 26/04/1945 | Roosevelt | Alberto Leal | Alberto Leal | 1944 | Contemporâneo | Peça | XIX-XX |
| 03/05/1945 | Eva | Gilda Abreu | - | - | - | - | - |
| 10/05/1945 | O Coruja | Dias Gomes | Aluísio Azevedo | 1890 | Romantismo | Romance | XIX |
| 17/05/1945 | - | - | - | - | - | - | - |
| 24/05/1945 | Carrapicho | Oduvaldo Vianna | - | - | - | - | - |
| 31/05/1945 | A Bagaceira | Dias Gomes | José Américo de Almeida | 1928 | Modernismo | Romance | XIX |
| 06/06/1945 | A Bagaceira | Dias Gomes | José Américo de Almeida | 1928 | Modernismo | Romance | XIX |
| 14/06/1945 | - | - | - | - | - | - | - |
| 21/06/1945 | Romance Antigo | Alberto Leal | John L. Balderston | 1933 | Contemporâneo | Filme | XVIII |
| 28/06/1945 | Sinhazinha | Dias Gomes | Dias Gomes | 1943 | Contemporâneo | Peça | XIX |
| 05/07/1945 | Sonho de Valsa | - | Oscar Straus | 1907 | Modernismo | Opereta | - |
| 12/07/1945 | Revolta dos Anjos | - | - | - | - | - | - |
| 19/07/1945 | Doutor Ninguém | Dias Gomes | Dias Gomes | 1943 | Contemporâneo | Peça | Atual |
| 26/07/1945 | Ilha Maldita | Dias Gomes | Bernardo Guimarães | 1879 | Romantismo | Romance | XIX |
| 02/08/1945 | A Casa das Três Meninas | Gilda Abreu | Franz Schubert | 1916 | Romantismo | Opereta | XIX |
| 09/08/1945 | A Casa das Três Meninas | Gilda Abreu | Franz Schubert | 1916 | Romantismo | Opereta | XIX |
| 16/08/1945 | O 89 | - | - | - | - | - | - |
| 23/08/1945 | João Cambão | Dias Gomes | Dias Gomes | 1942 | Contemporâneo | Peça | Atual |
| 30/08/1945 | Noite Reis | Dias Gomes | William Shakespeare | 1599-1601 | Romantismo | Peça | XVI |
| 06/09/1945 | 1822 | Alberto Leal | Alberto Leal | 1944 | Contemporâneo | Peça | XIX |
| 13/09/1945 | Caindo do Céu | Oduvaldo Vianna | Oduvaldo Vianna | 1944 | Contemporâneo | Peça | - |
| 20/09/1945 | Hoje ou Nunca | Dias Gomes | - | - | - | - | - |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 27/09/1945 | Fransquita | Enzo Soli | Franz Lehar | 1922 | Modernismo | Opereta | XX |
| 04/10/1945 | Encarnação | Dias Gomes | José de Alencar | 1877 | Romantismo | Romance | XIX |
| 11/10/1945 | Simon Bolívar | Alberto Leal | Alberto Leal | 1945 | Contemporâneo | Peça | XVIII-XIX |
| 18/10/1945 | Prime-rose | - | - | - | - | - | - |
| 25/10/1945 | Osvaldo Cruz | Dias Gomes | Dias Gomes | 1945 | Contemporâneo | Peça | XIX-XX |
| 01/11/1945 | São Cristóvão | Dias Gomes | Eça de Queiroz | 1875 | Realismo | Conto | XIX |
| 08/11/1945 | São Cristóvão | Dias Gomes | Eça de Queiroz | 1875 | Realismo | Conto | XIX |
| 15/11/1945 | - | - | - | - | - | - | - |
| 22/11/1945 | A Cidade e Suas Serras | Dias Gomes | Eça de Queiroz | 1901 | Realismo | Romance | XIX-XX |
| 31/01/1946 | Amanhã Será Outro Dia | Dias Gomes | Dias Gomes | 1943 | Contemporâneo | Peça | Atual |
| 07/02/1946 | A Moreninha | Dias Gomes | Joaquim Manuel de Macedo | 1844 | Romantismo | Romance | XIX |
| 14/02/1946 | O Crime de Epstein | Walter Forster | - | - | - | - | - |
| 21/02/1946 | A Dama das Camélias | Dias Gomes | Alexandre Dumas Filho | 1848 | Romantismo | Romance | XIX |
| 28/02/1946 | O Homem Que Não Valia Um Conto de Réis | - | - | - | - | - | - |
| 14/02/1946 | Carlota Joaquina | Oduvaldo Vianna | Raimundo Magalhães Junior | 1939 | Contemporâneo | Peça | XIX |
| 21/03/1946 | Sinhá Moça Chorou | Oduvaldo Vianna | Ernani Fornari | 1940 | Contemporâneo | Peça | - |
| 28/03/1946 | A Última Vontade da Morta | Dias Gomes | Émile Zola | 1866 | Realismo | Romance | XIX |
| 04/04/1946 | A Casa do Tio Pedro | Dias Gomes | Oduvaldo Vianna | 1920 | Contemporâneo | Peça | XX |
| 11/04/1946 | Sinhazinha | Dias Gomes | Dias Gomes | 1943 | Contemporâneo | Peça | XIX |
| 18/04/1946 | O Mártir do Calvário | - | Eduardo Garrido | 1901 | Romantismo | Peça | XIX |
| 25/04/1946 | Tudo Por Você | Mário Lago | - | - | - | - | - |

Fonte: *Correio Paulistano* (15/02/1945-02/05/1946).

Dias Gomes foi o principal radiofonizador do programa, com 18 produções. Os demais realizaram as seguintes quantidades: Alberto Leal e Oduvaldo Vianna, quatro cada um, Gilda Abreu, três, e Enzo Soli, Walter Forster e Mário Lago, uma cada um. Na programação do período, houve algumas repetições. Dias Gomes contou 4 produções

repetidas (*O Guarani*, *A Bagaceira*, *Sinhazinha* e *São Cristóvão*). Gilda Abreu teve uma única produção reproduzida, *A Casa das Três Meninas*.

Numa outra forma de repetição, houve o reaproveitamento de textos próprios, radiofonizados para o *Grande Teatro Pan-Americano*. No caso de Dias Gomes, ele reutilizou textos das adaptações de *O Coruja*, *Ilha Maldita*, *Noite de Reis*, *Encarnação* e *A Moreninha* e dos seus textos produzidos para o teatro, que também já tinham sido transmitidos pela *Rádio Pan-Americana* (*Sinhazinha*, *Doutor Ninguém*, *João Cambão* e *Amanhã Será Outro Dia*). Dos conhecidos 18 textos assinados por Dias Gomes para o *Teatro da Saudade*, a metade correspondeu à retransmissão de trabalhos anteriormente realizados. Alberto Leal também procedeu dessa forma com *1822* e *Romance Antigo*.

Essa prática era bastante comum no contexto da produção radiofônica da época. Os autores retransmitiam seus textos nas emissoras em que estavam trabalhando no momento. Os trabalhos não eram considerados propriedades da emissora, mas do próprio escritor. Além disso, havia diferentes modalidades de contrato de trabalho: os de exclusividade e os por trabalhos. Os contratos de exclusividade eram os mais esperados por muitos profissionais do rádio. Era a possibilidade de um período de maior estabilidade. Apesar disso, profissionais como Oduvaldo Vianna, por conta do prestígio acumulado em suas trajetórias, tinham um valor muito alto para um contrato de exclusividade. Por isso, eles podiam realizar trabalhos avulsos e cobravam, no mais das vezes, um preço equivalente ou superior ao de um profissional com contrato de exclusividade, mas sem tanta expressividade cultural. No primeiro ano em que trabalhou para a *Rádio Difusora*, Oduvaldo Vianna também vendeu suas radionovelas e radioteatros para outras emissoras como *Rádio Nacional* e a *Rádio Mayrink Veiga*. Em 1946, ele assinou um contrato de produção exclusiva para as estações radiofônicas dos Diários Associados espalhadas pelo Brasil (COSTA, 2005: 80). Mesmo assim, todos os textos produzidos continuavam sendo de propriedade do autor e, por isso, podiam ser vendidos para outras emissoras, com o término do contrato.

Dias Gomes também participou dessa prática. Ele preparou e vendeu *Dedicação* para a *Rádio Nacional*. A radionovela foi classificada como sendo policial, pois tinha uma trama que continha um mistério que ia sendo resolvido a partir da investigação policial (CALABRE, 2006: 148). Naquele momento, os dramas românticos e os policias eram os formatos de radionovela mais usuais, o que demonstrava a demanda popular

por temas que envolvessem o apelo às sensações, seja na dimensão da representação das relações amorosas de modo exagerado, seja na construção do suspense.[25]

Nenhum dos períodos cariocas que contavam com seções dedicadas ao rádio àquela época (*A Manhã*, *A Noite Ilustrada*, *A Noite*, *Correio da Manhã* e *Diário da Noite*) publicou algum comentário sobre *Dedicação*. A menção à radionovela se deu somente nas páginas do jornal *A Noite*, que publicava a programação das principais emissoras da cidade (*Tamoio*, *Tupi*, *Nacional*, *MEC*, *Cruzeiro do Sul*, *Globo*, *Mayrinck Veiga*, *Rádio Clube do Brasil* e *Roquete Pinto*). Por ela, sabemos que a radionovela de Dias Gomes estreou no dia 28 de fevereiro de 1946 e contou com vinte episódios, exibidos terça, quinta e sábado, às 10h30, até o dia 14 de abril.

Esse déficit de visibilidade na crítica especializada não acometia a radionovelistas como Oduvaldo Vianna, Saint-Clair Lopes e Raimundo Lopes. Esses eram considerados os mais importantes no momento. Dias Gomes estava se iniciando no gênero, não tendo ainda reconhecimento que o permitisse tal distinção. No Rio de Janeiro, o seu trabalho no teatro havia tido um sucesso moderado. *Pé de Cabra*, o seu texto de maior êxito, havia sido encenado cerca de quatros anos antes. Isso, de certa forma, explicava a sua invisibilidade de Dias Gomes na imprensa carioca daquela época.

Já, em São Paulo, na *Rádio Difusora*, a situação era outra. O trabalho de Dias Gomes era valorizado pela crítica especializada a ponto de contar, por vezes, com detalhadas informações e comentários sobre as suas produções. Como vimos, o *Teatro da Saudade* se caracterizou como um programa de radiofonização de obras artísticas consagradas em outros suportes (livros, peças, filmes). Nesse sentido, havia pouco espaço para a produção própria. As exceções foram as biografias radiofônicas de Osvaldo Cruz, realizada por Dias Gomes, e a de Simon Bolívar, por Augusto Leal.

Entre os textos programados que puderam ter o estilo literário classificado, houve a seguinte distribuição: contemporâneo (14), romantismo (12), modernismo (4) e realismo (4). Assim como para a análise da tabela anterior, considerei em contemporâneo os textos que foram produzidos no contexto das décadas de 1930-1940.

---

[25] Para Ben Singer (2001), o melodrama é um conceito aglutinado, envolvendo cinco características básicas: pathos, intensificação emocional, a polarização moral, o sensacionalismo e o que ele chama de estrutura narrativa não clássica. Estes elementos constitutivos não são todos necessários para o melodrama, mas uma combinação de dois ou mais tenderá a ser suficiente. Ele tem o cuidado de observar que um ou nenhum pode estar presente em um determinado texto melodramático, e que um texto pode conter uma ou mais dessas características, sem ser melodrama. De acordo com Peter Brooks (1995), o melodrama é um estilo de narrativo que emprega o excesso representacional para revelar o tecido moral subjacente à realidade mundana.

Em romantismo localizei os textos que foram originalmente produzidos sob a vigência daquele movimento literário, assim como em modernismo e em realismo. Quanto à época das ações das obras radiofonizadas, houve uma predominância do século XIX (19). Isso pode ser explicado justamente pelo título do próprio programa, *Teatro da Saudade*. Naquele momento, a nostalgia correspondia ao século XIX.

Na produção de Dias Gomes, temos a remissão a dois movimentos literários concorrentes no século XIX: o romantismo e o realismo. Ele radiofonizou obras do romantismo brasileiro (*O Guarani*, *O Coruja*, *Ilha Maldita*, *Encarnação* e *A Moreninha*), do inglês (*Noite de Reis*) e do francês (*A Dama das Camélias*). Do modernismo, ele radiofonizou *A Bagaceira*, obra considerada o marco inicial do romance regionalista brasileiro. Ele também adaptou do realismo português (*São Cristóvão* e *A Cidade e Suas Serras* e do francês, *A Última Vontade da Morta*). Quanto às obras contemporâneas, ele radiofonizou, além de suas próprias peças (*Sinhazinha*, *Doutor Ninguém*, *João Cambão* e *Amanhã Será Outro Dia*), a peça de Oduvaldo Vianna *A Casa do Tio Pedro*. Ele também criou a biografia radiofônica *Osvaldo Cruz*.

É interessante observar que, nessa experiência radiofônica, de Dias Gomes, dialogou com outras manifestações artísticas. Ele também adaptou obras do realismo e do modernismo. Nesse sentido, pôde abordar não apenas os temas com exacerbado sentimentalismo, mas também tratar de assuntos sociais colocados pelas obras realistas e modernistas.

Dias Gomes realizou outros trabalhos para a *Rádio Difusora*. Escreveu a radionovela *Duas Sombras Apenas*. O programa estreou no dia 31 de outubro de 1945, uma quarta-feira, e foi transmitida às segundas, terças e quartas-feiras (*Correio Paulistano*, 31/10/1945: 06). Tratava-se da radiofonização do romance homônimo do próprio Dias Gomes e lançado no mesmo ano. Dias Gomes havia escrito este livro, ainda no Rio de Janeiro, mas somente o publicara no ano de 1945. O livro não foi bem recebido pela crítica literária e não se tornou um best-seller (GOMES, 2008: 106-107). Aquela radiofonização podia ser uma tentativa de tornar o trabalho mais conhecido.

O ano de 1945 marcou o fim do Estado Novo. Pressionado por oposicionistas ao seu regime ditatorial, Getúlio Vargas finalmente convocou eleições, fixando a data de 2 de dezembro de 1945 para a escolha do presidente e congressistas, bem como o dia 6 de maio de 1946 para as eleições estaduais. Não satisfez os anseios políticos e, assim, recuou uma vez mais, transformando o dia 2 de dezembro em eleições gerais, para

presidente, congresso, governadores e Assembleias Legislativas. Ficavam de fora apenas os pleitos para prefeito e vereadores.

A *Rádio Difusora* sofreu impacto direto desse momento político de retorno ao regime democrático. Com a volta à legalidade do PCB, em agosto daquele ano, muitas foram as candidaturas. Oduvaldo Vianna se lançou como deputado estadual. No interior da emissora, recebeu o apoio de Dias Gomes, de Mário Lago e de Lima Duarte. Àquela época, Mário Lago já era um militante comunista e Dias Gomes estava se aproximando do PCB. A contribuição de Lima Duarte se deu da seguinte forma, como o próprio lembrou: "A minha mais remota memória de participação política é quando me vejo pichando os muros do Cemitério da Consolação com os seguintes dizeres: 'Para deputado estadual, vote em Oduvaldo Vianna, do Partido Comunista Brasileiro" (DUARTE apud MATTOS, 2002: 195). Lima Duarte não chegou a fazer parte do PCB, mas tinha uma "dívida de gratidão" com Oduvaldo Vianna. Ele lhe havia conseguido um emprego como sonoplasta na *Rádio Difusora*, depois que ele chegara de Minas Gerais.

Como já vimos, Oduvaldo Vianna acabou sendo eleito suplente de Mário Schenberg pelo PCB. O candidato comunista não foi eleito presidente. O general Eurico Gaspar Dutra (PSD) o foi. No entanto, o ânimo como o retorno do país à democracia era geral. Assim, para além das temáticas sociais em algumas das suas produções ficcionais, os comunistas da *Rádio Difusora* ganharam mais espaço na programação. Por exemplo, em 1946, Assis Chateaubriand propôs a Oduvaldo Vianna que fizesse um noticiário de quinze minutos com as informações do jornal comunista *Imprensa Popular*, sobre a carestia da vida (a cargo do próprio Oduvaldo Vianna) e sobre o movimento estudantil (a cargo de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha). O programa ia ao ar das 18h às 18h15min. Não chegou a durar. Em três semanas, foi suspenso. Três meses após o cancelamento, Chateaubriand solicitou a reativação dele. Foi feito. Quinze dias depois, o programa foi novamente suspenso. Isso aconteceu mais três vezes até que o programa foi definitivamente cancelado. A justificativa para tantas idas e vindas era porque Chateaubriand estava "fazendo fosquinha para a Embaixada Americana com a finalidade de tirar vantagens" (VIANNA, 1984: 106). Além disso, naquele momento, com a eleição de Dutra, o anticomunismo foi reforçado.

Calcado na diretriz política de "união nacional", o PCB deu relevante contribuição aos debates e à elaboração da Constituição de 1946, sua bancada desempenhou destacado papel nos trabalhos da Assembleia Constituinte no que tange à

defesa da greve, autonomia sindical, ao estabelecimento e à ampliação dos direitos de cidadania. Logo, o PCB foi colocado na berlinda, pois era uma proposta dissonante em relação às medidas de Dutra que davam continuidade à política conservadora e autoritária do Estado Novo. Além disso, estavam se orquestrando as primeiras manifestações daquilo que ficou sendo chamado de Guerra Fria (SEGATTO, 2003, 219-23). Nesse momento, o anticomunismo começou a tomar traços mais fortes, fazendo com que o próprio Dutra alertasse na imprensa sobre o avanço do "perigo comunista" no Brasil (*Correio Paulistano*, 14/01/1947: 01). Em sete de maio de 1947, o registro do PCB foi cassado.

Com o fim de *Teatro da Saudade*, Dias Gomes passou a se concentrar em outro projeto: *A Vida das Palavras*. Ele já tinha apresentado e dirigido o programa na *Rádio Pan-Americana*. Na *Rádio Difusora*, ele manteve o formato. Em cada episódio, ele comentava de modo cômico os significados de uma palavra. Com o PCB de volta à ilegalidade, as críticas ao regime voltaram a ser mais veladas. Foi então que Dias Gomes resolveu usar seu programa politicamente:

> Entre agosto e setembro de 1947 reuniu-se no hotel Quitandinha a chamada Conferência Interamericana de Manutenção da Paz e Segurança, título que mascarava o objetivo principal dos Estados Unidos, o Tratado de Assistência Recíproca, que dava aos americanos o direito de exercer sua vocação de polícia do mundo e intervir em qualquer país das Américas ameaçado pelo "comunismo internacional". No meu programa *A Vida das Palavras*, a cada semana um vocábulo era tomado como tema. Nessa semana escolhi, bem a propósito, a palavra "quitanda", e concebi uma sátira política em que cada país era representado era representado por uma fruta: os Estados Unidos a maçã, a *big apple*, o Brasil, o abacaxi, a Argentina, a uva (alusão à uva argentina, muito consumida aqui àquela época e também à Eva Péron, presente à conferência). E lançando mão dessas metáforas procurei levar ao ridículo e desmascarar a conferência. O cônsul americano em São Paulo escutou, indignando a Assis Chateaubriand, dono da emissora, e Chatô mandou demitir-me. Naquele tempo havia um convênio firmado entre as emissoras de São Paulo pelo qual todas se obrigavam a notificar as demais sempre que um contrato fosse demitido por motivos políticos (GOMES, 1998: 108).

O encontro foi realizado em Petrópolis no famoso Hotel-Cassino Quitandinha entre os dias 15 de agosto e 2 de setembro de 1947. Também conhecida como Conferência Interamericana de Petrópolis, ela tinha o objetivo de reforçar os "valores democráticos" e combater os "avanços ditatoriais". Na conferência, o delegado cubano acusou os EUA de "agressão econômica" aos demais países americanos. O presidente

dos EUA participou da conferência. Durante a sua realização, foi assinado o Tratado de Assistência Recíproca, permitindo a intervenção militar norte-americana nos países americanos em que a "paz e a segurança" estivessem ameaçadas (*Correio Paulistano*, 02/09/1947: 06). Ou seja, os EUA poderiam intervir, de fato, conforme relata Dias Gomes, militarmente em todos os países sob o "perigo comunista". A assinatura desse tratado foi uma aplicação da Doutrina Truman, apresentada em março daquele ano e cuja finalidade era garantir a hegemonia dos EUA no continente americano diante do surgimento da Rússia como potência comunista.

Àquela época, Dias Gomes, além do comando de *A Vida das Palavras*, supervisionava um novo programa, *Teatro Cômico*. A atração estreou em 15 de abril de 1947. Era transmitida sempre às 21 horas das terças-feiras. Consistia na radiofonização de alguma obra literária (romance, peça ou filme) que fosse "extremamente cômica" (*Correio Paulistano*, 15/04/1947: 06). Em 12 de agosto, *Teatro Cômico* deixou de fazer parte da grade de programação da emissora. Dias Gomes havia sido demitido. No entanto, ele não sairia sozinho. Assim que ele se empregasse novamente, Janete Clair iria com ele. Nos corredores da *Rádio Difusora*, eles se conheceram, se apaixonaram e começaram namorar. Ela ainda não tinha iniciado a sua trajetória como dramaturga. Era locutora e radioatriz com forte apelo popular.

Depois da demissão, Dias Gomes demorou a encontrar um novo emprego. As emissoras o estavam evitando. Por conta daquele episódio, ele passou a ser considerado um "comunista perigoso" (GOMES, 1998: 109). Mais uma vez, Dias Gomes recorreu às suas amizades. Júlio Cosi, sócio de Oduvaldo Vianna na *Rádio Pan-Americana*, era o superintendente da *Rádio América*. Ele pediu um emprego. Inicialmente, o cargo foi recusado. No entanto, o dono da emissora, Oscar Pedrosa Horta, resolveu contratá-lo. Com o contrato assinado, Janete Clair demonstrou solidariedade ao então namorado:

> Janete, solidária (a solidariedade era um de seus maiores predicados), pediu a rescisão de seu contrato para acompanhar-me, já que a *Rádio América* estava disposta a contratá-la. Àquela altura já se firmara como uma das principais locutoras e também das principais radioatrizes de São Paulo. Demerval Costa Lima, diretor das Associadas (que viria a ser nosso padrinho de casamento), não aceitou a rescisão, apenas lhe concedeu suspensão temporária do contrato e a permissão de trabalhar somente na Rádio América. Estava convencido de que vivíamos uma paixão passageira e de que ela retornaria, após a grande decepção que teria comigo. Minha fama de boêmio parecia confirmar essa expectativa (GOMES, 1998: 110).

Em março de 1948, Dias Gomes começou a trabalhar na *Rádio América*. Na nova emissora, ele coordenou os programas de dramaturgia, realizando peças próprias e adaptando outras obras literárias, inclusive reaproveitando seus próprios trabalhos. Com esse cargo, deu a oportunidade para que Janete Clair pudesse escrever a sua primeira radionovela, *Rumos Opostos*, com 20 capítulos (GOMES, 1998: 109). Os contratos deles tinham a duração de um ano. Com o seu término, uma pergunta se colocou: "Janete Clair e A. Dias Gomes, aquela radioatriz e este programador, terão seus contratos com a Rádio América terminados no princípio de março. Continuarão nessa emissora?" (*Correio Paulistano*, 06/02/1949: 08). É interessante observar que, apesar de não ter sido comentado nada sobre o relacionamento amoroso dos dois profissionais, a informação aparece implícita, o que demonstra que era de conhecimento público. A imagem deles como um casal unido, que saiu da *Rádio Difusora* e foi junto para a *Rádio América*, se fazia presente naquela indagação.

Dias Gomes foi contratado como diretor artístico da *Rádio Bandeirantes*. Janete Clair voltou para a *Rádio Difusora*. Eles continuaram juntos, mesmo em emissoras distintas. Na próxima seção, discorro sobre a experiência de Dias Gomes num cargo de direção e como, com pouco mais de cinco anos de experiência no rádio, ele conquistou tal posição.

## 2.4. Sob nova direção

A *Rádio Bandeirantes* foi inaugurada em 1937 e tinha José Pires de Oliveira como diretor presidente. Em 1940, para poder sobreviver à forte concorrência, a emissora passou a fazer parte das Emissoras Unidas, adequando-se à estratégia de expansão levada a cabo por Paulo Machado de Carvalho. Em 1947, ela foi comprada por Adhemar de Barros. Com apoio do PCB, ele foi eleito o primeiro governador de São Paulo. Em julho de 1948, João Saad assumiu a empresa, que pertencia a seu sogro, Adhemar de Barros. A partir dessa empresa, ele deu início àquilo que veio a se tornar o Grupo Bandeirantes.

Em 1949, João Saad começou a realizar transformações na emissora. Em 7 de abril, foi inaugurada uma nova sede e com ela mudanças na programação. Entre as atrações para a inauguração da nova sede, estava Dias Gomes. Ele foi bastante elogiado pela crítica:

> Apanhamos o *Calendário Histórico do Brasil*, audição de A. Dias Gomes, programador radiofônico, autor de peças teatrais,

> sobressaindo-se *Pé de Cabra*, interpretada maravilhosamente por Procópio Ferreira. Dias Gomes demonstrou o seu valor. Fez um desses programas que dignificou o rádio na parte educativa e recreativa. Magnífico. Agradável. Atraente. Numa admirável síntese, focalizou os pontos e acontecimento marcantes de nossa história, e tudo foi feito de forma a proporcionar **instrução e diversão**, coisa muito pouco comum no nosso rádio. Não ousaremos afirmar que foi a sua melhor audição, pois o programador e teatrólogo em apreço já tem muitos serviços bens prestados à nossa radiofonia. Mas não poderíamos deixar de dizer que, no gênero, foi um dos melhores programas que já ouvimos que, com muito prazer, ressaltamos, isto numa séria de críticas de quase seis anos. Infelizmente, raramente se houve programa como esse de Dias Gomes. A ele nossos cumprimentos: que continue assim e consiga prosseguir nessa trila de grandes benefícios para a instrução, para a recreação, para **o rádio honesto, de atração sem imoralidades, sem banalidades**. *Calendário Histórico do Brasil* foi maciço em tudo e por tudo (*Correio Paulistano*, 10/04/1949: 08 [grifos meus]).

Dias Gomes era lembrado não apenas pelo seu trabalho no rádio, mas também pelo do teatro. Aliás, era especialmente lembrado pelo teatro. O destaque para a peça *Pé de Cabra*, que fora encenada em 1944 em São Paulo, demonstrava a relevância dada ao feito como forma de distinção. Ou seja, enquanto Dias Gomes era distinto pelo fato de ser também teatrólogo, além de programador radiofônico, o próprio rádio, como mídia, conquistava prestígio ao se vincular ao teatro. Essa vinculação não era pretendida para ressaltar o valor erudito, "puro", do teatro como arte, mas para ressaltar o fato de o teatro ser um meio capaz de combinar o entretenimento com a informação. No momento em que o rádio começava a se popularizar, havia o receio conservador por parte da crítica de que o rádio deixasse de ser "honesto" e passasse a apresentar programas com "imoralidades" e "banalidades" para conquistar o público.

Essa discussão entre o "elevado" e o "baixo", o "erudito" e o "popular" já tinha sido vivida por Dias Gomes de outra forma. Nos anos em se dedicou à produção teatral no Rio de Janeiro, entre 1942 e 1944, como vimos, havia uma intensa discussão sobre o modelo para a dramaturgia nacional: o "teatro para rir", que agradava multidões, ou o "teatro sério", que ficava restrito a pequenos públicos. Essa era a argumentação daqueles que defendiam o teatro como forma de entretenimento. Para os outros, a questão não era aquela. Consistia no fato de o teatro ser arte "pura arte", isto é, devendo ser regida exclusivamente pelas demandas artísticas. Essa distinção também se deu nos gêneros eleito pelos grupos concorrentes: a comédia e o drama. Dias Gomes tentou dialogar nos limites dessas segregações, mas conseguiu ser uma unanimidade na crítica,

que esperava mais dele, tanto para o “teatro para rir” quanto para o “teatro sério”. A ele faltava algo que poderia estar por vir.

No rádio, ele viveu essa tensão de outra forma. Enquanto no teatro havia a necessidade de uma cisão entre o riso e o sério, no rádio a questão era de dosagem. Certamente, como estamos vendo, tratava-se de uma dosagem conservadora e autoritária. Caberia ao rádio a função de instruir, informar, os radiouvintes dentro de uma doutrina que considerava o entretenimento importante na medida em que ele fosse informativo e dentro dos padrões morais. Naquele momento, a peça *Pé de Cabra* foi tomada como algo mais bem acabado dentro daquele projeto pedagógico. *Doutor Ninguém* também havia sido encenada em São Paulo, mas não foi considerada. *Pé de Cabra* tinha aquela dosagem entre a seriedade e a comicidade imaginada pela crítica para a programação radiofônica.

Na *Rádio Bandeirantes*, Dias Gomes tinha a função de diretor artístico. Sua responsabilidade era estruturar a programação da emissora, introduzindo novos elementos e concebendo novos formatos. Nessa atividade, também era responsável pela contratação de novos profissionais. Tal cargo à época englobava o de diretor de broadcasting, sendo muitas vezes vistos como sinônimos. Enfim, a responsabilidade de Dias Gomes era garantir a “qualidade” da programação em termos artísticos (*Correio Paulistano*, 10/04/1949: 08).

No dia 4 de maio de 1949, Dias Gomes liderou a apresentação e a direção de *O Crime da Semana*. O programa, exibido aos sábados, consistia na radiofonização de algum crime que tinha acontecido na cidade de São Paulo (*Correio Paulistano*, 04/05/1949: 07). O critério do crime a ser escolhido era a repercussão, mas também a sua dimensão sensacional. Nesse sentido, o programa apelava à piedade, ao terror e a outras emoções. Além disso, Dias Gomes apresentava e dirigia *Brasil que Canta*, um programa musical que contava com entrevistas com famosos músicos brasileiros.

Ainda em maio, Mário Lago foi contratado para trabalhar na *Rádio Bandeirantes* a convite de Dias Gomes. Depois de uma temporada de um ano na *Rádio Mayrinck Veiga*, no Rio de Janeiro, ele voltou para São Paulo. Na nova emissora, ele ficou responsável por *Expresso da Alegria* e por *Cavalgada de Estrelas* (*Correio Paulistano*, 04/08/1949: 07). Em todas as emissoras por que havia passado até o momento (*Pan-Americana*, em 1944, *Nacional*, entre 1945 e 1948, e *Mayrink Veiga*, em 1948), Mário Lago tinha organizado programas musicais. No entanto, os convites para aqueles trabalhos partiam de pessoas ligadas ao meio teatral: Oduvaldo Vianna, para a *Pan-*

*Americana*, Vítor Costa, para a *Nacional*, Rodolfo Mayer, para a *Mayrink Veiga*, e Dias Gomes, para a *Bandeirantes* (VELLOSO, 1997a: 141-176).

No caso de Oduvaldo Vianna e Dias Gomes, como vimos, havia outra afinidade: a política. Mário Lago e os seus amigos eram militantes do PCB no contexto dos anos 1940. Enquanto Mário Lago tinha uma trajetória mais longa no Partido, Oduvaldo Vianna, depois de tempos de simpatia, formalizou a sua participação e Dias Gomes iniciou a sua relação como afiliado. Além do compartilhamento de visões políticas, havia interesses comuns no campo teatral. Eles se diferenciavam a partir de estéticas por um teatro marcado pela questão social. Mário Lago havia escrito as peças *Flores à Cunha* (1934), *Figa da Guiné* (1936), *O Fim do Mundo* (1938) e *Tudo por Você* (1941), nas quais procurara incluir a caricatura política no teatro de revista (VELLOSO, 1997a). Já Oduvaldo Vianna teve como base a comédia de costumes, formato no aquele escreveu textos como *Terra Natal* (1920), abarcando o regionalismo, e como *Amor* (1933), cuja linguagem na forma de sainete, mais leve e ágil, procurava competir com o cinema (COSTA, 1999). Dias Gomes, por sua vez, sob o imperativo do teatro cômico, procurou dialogar com outras formas, como o drama, vistas como "mais sérias".

Além disso, a afinidade entre Dias Gomes e Mário Lago se deu na boemia. Ambos eram afeitos às rodas de samba, às conversas que varavam a madrugada em bares e às mulheres. Em suas memórias escritas, ambos comentaram o quanto a boemia os unia. Nesse sentido, a rede de colaboração formada entre eles foi constituída por outras mediações que não eram somente a solidariedade partidária. Uma multiplicidade de outras formas de sociabilidade, certamente, consolidou as suas afinidades. Na estreia de Mário Lago na *Rádio Bandeirantes*, ele foi o convidado especial de *O Brasil que Canta* (*Correio Paulistano*: 31/07/1949: 09).

Em 4 de dezembro de 1949, Edu, na sua coluna sobre rádio no *Correio Paulistano* transcreveu trechos da palestra de Dias Gomes no III Congresso de Jornalistas, realizado na Bahia. Segundo o crítico, o início da fala do diretor artístico da *Rádio Bandeirantes* foi a seguinte:

> Entre os problemas da radiofonia no Brasil, um dos que se nos afigura de maior importância é, sem dúvida, aquele que diz respeito ao rádio como programador de nossa arte e cultura, ao rádio como difundidor de nossas tradições populares, ao **rádio como espelho do sentir de nossa gente**. E entre as manifestações de arte e cultura a que mais se destaca, quer pela espontaneidade, como pelo poder de penetração em

> grandes camadas de ouvintes, a **mais popular** é, notadamente, a música (*Correio Paulistano*, 04/12/1949: 06 [grifos meus]).

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. Entre as artes populares, à época, a música era a mais importante nesse processo de afirmação da nacionalidade, fazendo com que músicos comunistas como Guerra Peixe e Cláudio Santoro se integrem ao rádio (EGG, 2004). Mas essa designação era interessada. Como vimos, a programação radiofônica dos anos 1940 era baseada na dramaturgia e na música. No entanto, a programação de músicas vinha dando maior destaque aos produtos internacionais. Dias Gomes seguiu a sua fala com a crítica:

> O rádio, no entanto, se não tem servido totalmente a nossa música popular, tem-lhe causado sérios prejuízos. **Quem se detiver, por pouco tempo que seja, em nossas programações radiofônicas, há de constar a desenfreada concorrência que sobre a nossa música popular por parte da música estrangeira, principalmente, a americana**. Não exageremos se dissemos que 70 por cento de nossas programações se compõem de música estrangeira, sendo que dessa quase 80 por centro de "swings", "slows", "boggie-woogies" e outras variantes do repertório americano (*Correio Paulistano*, 04/12/1949: 06 [grifos meus]).

Essa acusação da intensificação da presença de produtos estrangeiros, principalmente norte-americanos, nas emissoras nacionais de rádio, era pontuada pela apropriação de traços do discurso folclorista. Afinal, 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. Esses eram objetivos compartilhados com o movimento folclorista, agrupado em torno da Academia Brasileira de Letras (ABL) e interessado na identificação e preservação dos valores e manifestações culturais das comunidades populares tradicionais. Para eles, essa era uma forma de ação que procurava evitar a "degradação sociocultural" proporcionada pela modernização capitalista (VELLOSO, 2002). O folclorismo conseguiu enorme articulação nacional e dominou o debate intelectual entre 1947 e 1964 (VILHENA, 1997), atualizando o romantismo naquilo que lhe era mais caro e característico: a crença de que as criações populares guardavam a "essência" do passado

da cultura nacional e formavam um “tesouro” a ser protegido e cultuado (ORTIZ, 1992).

No fundo, a crítica de Dias Gomes tomou essa discussão folclórica e a associou a outro objetivo: acusar o imperialismo norte-americano. Certamente, tal hegemonia não se dava apenas na estrutura político-econômica, mas também na produção cultural. A força da influência cultural dos EUA nos países latino-americanos teve como ponto central a “Política de Boa Vizinhança”, criada por Franklin Roosevelt na primeira metade da década de 1930. Para tanto, ele criou o Office of the Coordinatior of Inter-American Affairs (OCIAA) – posteriormente denominado Office of Inter-American Affairs (OIAA) – em agosto de 1940, órgão utilizado, pelo governo dos Estados Unidos, com a intenção de implantar o modo de vida norte-americano na América Latina. Nesse processo, cada vez mais filmes e músicas norte-americanas dominavam o mercado nacional (MOURA, 1988). Em contraposição, o PCB adotou uma política antiimperialista, acusando os EUA de cercear a liberdade democrática dos países latino-americanos por conta de sua autoritária política externa. Desse modo, a crítica de Dias Gomes, continha, no seu imaginário romântico de valorização da música popular brasileira. Ou seja, a valorização do nacional em detrimento do estrangeiro e do norte-americano, principalmente, era uma forma de resistência de afirmação de um nacionalismo de matiz comunista. Dessa forma, o imaginário romântico de produzir a arte como forma de “espelhar” a realidade nacional já tinha, naquele momento, uma dimensão política – e particularmente comunista –, associada a projetos de revolução por uma brasilidade libertada da ordem capitalista estabelecida e em prol de transformações socializantes (RIDENTI, 2010a).

As manifestações nacionalistas de Dias Gomes e outros intelectuais comunistas naquele momento combinaram traços folcloristas e comunistas (NAPOLITANO, 1997 e 2007). Isso se dava, porque aquelas visões políticas compartilhavam a necessidade da “defesa do nacional” em face à modernização capitalista e do avanço dos produtos e lógicas capitalistas estrangeiras, mas contavam com estratégias de atuação distintas. Enquanto os folcloristas procuravam a preservação das tradições populares, tendo como objetivo a “manutenção” estática das tradições como elas eram, na sua “autenticidade” e “tradição”, os comunistas apostavam no nacionalismo como parte do projeto revolucionário. Além disso, a aparência folclorista do discurso nacionalista de Dias Gomes acabou sendo uma forma de garantir a aceitação pública da luta anti-imperialista. Não foi à toa que aquelas palavras de Dias Gomes foram enaltecidas por

um jornal conservador como o *Correio Paulistano*, órgão oficial do Partido Republicano Paulista (PRP), aquele mesmo que se revezava na poder político federal com o Partido Republicano Mineiro (PRM) durante a República Velha.

Naquele contexto, existiam várias formas de nacionalismo, desde os mais conservadores (os folcloristas, cujo objetivo era identificar e preservar os valores e manifestações culturais das comunidades populares tradicionais na sua "autenticidade" e "pureza", procurando evitar a ameaça de desagregação sociocultural de tais manifestações diante da modernização capitalista) até o comunista, cuja disposição de concentrava em politizar as manifestações culturais no sentido de promover a conscientização pela necessidade de transformações nacionais diante do imperialismo norte-americano, passando pela reformista, cuja iniciativa era melhorar as condições populares, ignorando diferenças de classe (NAPOLITANO, 1997 e 2007).

A afirmação do caráter pedagógico do rádio como instrumento para a afirmação da brasilidade, como entendeu Dias Gomes, não era parte de um projeto necessariamente democrático. A posição de Dias Gomes reforçava a posição distinta do intelectual em relação ao "povo" (uma abstrata massa de pessoas que precisava ser orientada na causa nacionalista e, posteriormente, na revolucionária). Na verdade, era uma forma doutrinária e autoritária de política social. Nesse sentido, embora a esquerda seja igualitária, ela não se pauta exclusivamente em princípios e práticas antidemocráticas (MIGUEL, 2002). A opinião de Dias Gomes guardava, portanto, semelhanças com o papel do intelectual tal como concebeu Lênin. A postura era autoritária.

Em 1947, quando o PCB entrou na ilegalidade foi consolidado como modelo estético o realismo socialista, elaborado pelo dirigente soviético Andrei Jdanov, como uma forma de "deseletizar" a arte em prol de uma maior identificação com o proletariado, tornando esta classe, por exemplo, protagonista das expressões artísticas. No período jdanovista, o PCB se valeu de modos de controle da produção cultural dos artistas comunistas, para que elas fossem fundamentalmente revolucionárias e proporcionassem aos artistas a função de "engenheiros da alma humana" (MORAES, 1994). Dessa forma, acreditava-se que a representação artística do "heroísmo" proletário na transformação social estava contribuindo para educação dos trabalhadores no espírito da revolução socialista. No entanto, esse modelo estético, ainda vigente àquela época, estava acompanhado por outras preocupações políticas como o nacionalismo e o antiimperialismo (RIDENTI, 2008). Este era o caso de Dias Gomes.

Dias Gomes não chegou a completar um ano na *Rádio Bandeirantes*. Em 4 de janeiro de 1950, foi divulgado que o cargo de diretor artístico havia sido assumido por Rebelo Júnior (*Correio Paulistano*, 04/01/1950: 07). Dias Gomes havia solicitado a sua demissão, porque Janete Clair havia sido convidada para trabalhar para a *Rádio Tamaio* do Rio de Janeiro sob um contrato extremamente satisfatório. Ele, por sua vez, tinha recebido um convite da *Rádio Tupi*. Dias Gomes voltou para o Rio de Janeiro com um novo estado civil:

> Marcamos a data de nosso casamento e decidimos que nos mudaríamos para o Rio, onde já havíamos acertado as bases de nossos contratos, e na *Tupi*, e Janete na *Tamoio*, emissoras Associadas que funcionavam no mesmo prédio, próximo à Praça Mauá. Era uma decisão sensata e que, além do mais, atendia ao anseio de retomar minha carreia de autor teatral (GOMES, 1998: 115).

Na próxima seção, analisarei a trajetória de Dias Gomes no contexto dos 1950, quando ele continua trabalhando para o rádio, militando no PCB e sofrendo com o anticomunismo, mas também quando voltou ao teatro, tendo encenado apenas um texto, *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final*, em 1954.

## Capítulo 3. A caminho da revolução

*Eu sempre encarei cada peça como uma experiência desligada da anterior, mas elas têm um sentido geral de orientação comum, voltado para a realidade brasileira, para a busca de uma forma de espetáculo brasileiro.*

**Dias Gomes**

### 3.1. Nas ondas do rádio carioca

Em abril de 1950, Dias Gomes estreou na *Rádio Tupi*, no Rio de Janeiro. A transferência dele para a emissora tomou de contentamento a crítica radiofônica da cidade: "Sem que ninguém esperasse, Dias Gomes, o completo programador da *Bandeirantes*, transferiu-se para o Rio de Janeiro, contratado pela *Tupi* carioca. Esta é, sem dúvida, uma contra muca" (*Revista do Rádio*, 08/04/1950: 47). Na sua edição posterior, a revista explicou a nova gíria: "Muca quer dizer golpe. Muca e contra mucas – golpes e contra golpes" (*Revista do Rádio*, 15/04/1950: 34). Aquele texto se referia ao fato de muitos artistas das emissoras cariocas terem aceitado convites de rádios paulistas. A contratação de Dias Gomes, portanto, foi vista como um importante contra golpe na disputa entre Rio e São Paulo pela hegemonia na cena radiofônica. Na época, as emissoras cariocas tinham maior reconhecimento por seus recursos técnicos, pela infraestrutura, pela qualidade de programação e pelos prestigiados artistas (MATTOS, 2002; ROCHA, 2007). Ou seja, enquanto as emissoras cariocas procuravam se afirmar na hegemonia, as paulistas buscavam, na contratação de profissionais do Rio de Janeiro, a conquista de maior prestígio e poder.

Na *Rádio Tupi*, Dias Gomes tinha uma situação diferente começou a escrever radionovelas sistematicamente. Enquanto nas rádios paulistas por que passou, ele se dedicou, quando não esteve em cargos de direção, ao radioteatro, à adaptação de textos literários, à produção de musicais e de humorísticos, tendo escrito poucas radionovelas. No entanto, boa parte do sucesso das rádios cariocas estava nesse formato, além, obviamente, do espetáculo de adesão popular proporcionado pelos cantores e cantoras do rádio (LENHARO, 1995; ROCHA, 2007). Naquele momento, as tramas eram, majoritariamente, calcadas no romantismo. Na nova emissora, Dias Gomes foi visto

como alguém que estava "muito bem adaptado" ao formato vigente das radionovelas daquele momento (*Correio da Manhã*, 10/11/1950: 07).

Na *Rádio Tupi*, ele escreveu *É Proibido Amar*, com 26 capítulos, transmitidos nas terças, quintas e sábados, às 20h30min, de 27 de abril a 24 de junho de 1950. *Os Homens Não São Deuses* contou com 21 capítulos, que foram transmitidos entre 27 de junho e 8 de agosto nos mesmos dias e horários. *Quando é Amanhã?*, com 17 capítulos, programada da mesma forma, esteve no ar entre 15 de agosto e 23 de setembro. *Muito Além do Horizonte* também foi transmitida nos mesmos dias e horário, entre 26 de setembro e 9 de novembro, com um total de 20 capítulos. Com 35 capítulos, *Jussará*, transmitida naquela mesma periodicidade e horário, durou de 11 de novembro a 30 de janeiro de 1951.

Os intervalos entre as produções eram ínfimos. Era menos de uma semana. A julgar pelos fatos de não ter identificado nenhum desses títulos entre os seus trabalhos nas emissoras de São Paulo e de a imprensa especializada ter anunciado as radionovelas como novas produções de Dias Gomes, é possível afirmar que ele entre abril e janeiro de 1951 escreveu cinco radionovelas diferentes em sequência. Esse ritmo bastante acelerado de produção era bastante comum, como também era corriqueira a fixação de periodicidade e horários determinados precisos para os escritos, na tentativa de produzir uma maior expectativa no público e proporcionar uma rotina de consumo.

Isso não impediu, no entanto, que o trabalho de Dias Gomes fosse elogiado. Entre aquelas cinco produções, a única que foi distinguida pela imprensa carioca com uma consideração foi *Jussará*. As outras apenas constavam nas informações sobre a programação radiofônica publicada pelos jornais. *Diário da Noite* contava à época com uma coluna chamada "Rádio", assinada por Roberto Ruiz, na qual o personagem Radiolino, aparente num desenho, era responsável por gostar ou não de determinados programas ou práticas adotadas pelas emissoras. Um dia antes da estreia de *Jussará*, Radiolino gostou de saber que outra radionovela de Dias Gomes iria ao ar na *Rádio Tupi*, afirmando que ele era um importante talento na defesa do gênero.

Em abril de 1951, Dias Gomes deixou a *Rádio Tupi* e, por uma proposta salarial melhor, começou a trabalhar diretor de radioteatro da *Rádio Tamoio*, emissora na qual Janete Clair estava trabalhando desde quando voltara ao Rio de Janeiro (GOMES, 1998: 115). As duas emissoras faziam parte dos Diários Associados. Após o curto período na outra emissora, Dias Gomes aceitou o convite para ser diretor de programação da *Rádio Clube do Brasil*. O convite partiu de Hugo Borghi, filiado ao Partido Trabalhista

Brasileiro (PTB), o mesmo de Getúlio Vargas. Borghi adquiriu a emissora como resultado de sua aproximação com o então ditador. No início de 1945, com a crise do Estado Novo, o Ministro da Fazenda Artur de Souza Costa sugeriu a Borghi que comprasse a *Rádio Clube do Brasil*, *Rádio Cruzeiro do Sul* e a *Rádio de São Paulo*, que estavam à venda na época, e as convertesse em instrumento de defesa do governo. Para tanto, Borghi recebeu uma contribuição governamental de cinco milhões de cruzeiros através de financiamento do Banco do Brasil (OLIVEIRA, 2006:185).

Ainda em 1945, Borghi se integrou ativamente ao movimento queremista, que defendia a convocação de uma Assembleia Nacional Constituinte com Vargas no poder. O nome do movimento surgiu do slogan "Queremos Getúlio", utilizado nas manifestações de rua pró-Vargas. Após a deposição de Getúlio, deu apoio à candidatura presidencial do general Eurico Gaspar Dutra, insistindo junto a Vargas para que fizesse o mesmo. Quando o ex-presidente, já na reta final da campanha eleitoral, finalmente recomendou o voto em Dutra, Borghi criou o slogan "Ele disse", para divulgar o referido apoio entre as massas populares. Foi Borghi também que atribuiu ao candidato adversário, o brigadeiro Eduardo Gomes, a declaração segundo a qual não necessitava do "voto dos marmiteiros", caracterizando-o como um candidato elitista e antipopular. No mesmo pleito que deu a vitória a Dutra, elegeu-se deputado federal constituinte por São Paulo, na legenda. Durante os trabalhos constituintes, foi obrigado a responder a um inquérito no qual era acusado de se beneficiar ilicitamente com o comércio de algodão durante o Estado Novo. Apesar das investigações apontarem a sua culpabilidade, teve seu processo arquivado no Ministério da Justiça. Nos anos seguintes, adquiriu e arrendou diversas outras emissoras, chegando a controlar cerca de 130 estações de rádio. Paralelamente, deu sequência a uma conturbada carreira política. Por várias vezes abandonou e regressou ao PTB. Sem conseguir obter a indicação do partido para disputar a eleição para o governo paulista em 1947 e 1950, lançou sua candidatura pelo Partido Trabalhista Nacional (PTN), tendo proposto, em vão, a fusão do PTB com o PTN em virtude de suas afinidades ideológicas. No entanto, os resultados do PTN nas urnas foras decepcionantes, o que motivou que Borghi retornasse ao PTB. Em 1950, retomou a sua atividade parlamentar e cumpriu o seu mandato até 1951 (MAYER e COSTA, 1984: 418-421).

A julgar pela exposição midiática das associações de Dias Gomes ao PCB no caso da censura à *Pé de Cabra* e na denúncia de *Diário de S. Paulo* sobre a presença de uma "quinta coluna" no rádio paulistano, era sabido que ele era um militante

comunista. No entanto, chama a atenção o fato de os governos de Getúlio Vargas (do PTB) e de Eurico Gaspar Dutra (eleito numa coligação do PSD com o PTB) terem sido anticomunistas, apoiando o lado capitalista (norte-americano) na luta contra o comunismo no contexto da Guerra Fria. Se, em termos gerais, essa era a perspectiva norteadora, não podemos deixar de observar que havia articulações entre as crenças políticas comunistas e trabalhistas no Brasil. Tanto o PCB quanto o PTB e o PTN tinha um projeto político calcada na sustentação do incentivo à industrialização nacional como forma de garantir a "efetiva defesa do patrimônio econômico e cultural do país" (NEVES, 2001: 72). Ou seja, havia uma identificação política entre aquelas programas partidários centrada num projeto nacional-estatista para o Brasil. Numa ambígua relação, havia associação e conflitos políticos (cf. RIBEIRO, 2008). Sendo assim, dentro desse processo, é possível imaginar que a dimensão política influenciou na contratação de Dias Gomes. Mas o que foi anunciado era que a qualidade, o prestígio e a inventividade de Dias Gomes como dramaturgo e como profissional do rádio foram vistos como uma distinção necessária à *Rádio Clube do Brasil*. A contratação foi entusiasmadamente comemorada pelo jornal *Última Hora*:

> Dias Gomes, um baiano de imensa capacidade criadora, é proprietário de inúmeros sucessos na admiração dos espectadores de teatro e na assídua atenção dos rádio-escutas. Seus originais *Amanhã Será Outro Dia*, *Zeca Diabo* e *Pé de Cabra* e as novelas *Jussará*, *Os Homens Não São Deuses* e *Muito Além do Horizonte*, situaram-no na lista de primeiro plano dos modernos e arrojados autores do Brasil (*Última Hora*, 13/08/1951: 05).

Nenhum outro jornal carioca noticiou a entrada de Dias Gomes na emissora, além de *Última Hora*. Na verdade, além deste jornal, outros jornais cariocas da época que contavam com atualizadas informações sobre rádio como *Diário da Noite*, *A Noite* e *Correio da Manhã* raramente comentaram a programação de *Rádio Clube do Brasil*. O fato de *Última Hora* valorizar a emissora do ex-líder queremista é muito significativo. O jornal começou a circular em 12 de junho de 1951. De propriedade de Samuel Wainer, era um projeto antigo do jornalista, mas só pôde ser concretizada pela cobertura exclusiva que ele deu à candidatura de Getúlio Vargas, entrevistando-o no momento em que os jornais pretendiam isolar politicamente o antigo ditador. Os jornais dos Diários Associados, para onde Wainer trabalhava, lucraram com essa exclusividade e conquistaram grande interesse do público. Assim que se elegeu, Getúlio Vargas incentivou que Wainer criasse a *Última Hora*, cujo objetivo principal seria romper com

aquela “conspiração do silêncio” armada contra o então presidente (RIBEIRO, 2007: 122). O jornal, nesse contexto, valorizou a entrada de Dias Gomes na *Rádio Clube do Brasil*, porque ela estava na base de apoio do governo de Getúlio Vargas.

Durante o Estado Novo, havia ocorrido um intenso processo de popularização do rádio no Brasil, associado à expansão industrial do país. Esse momento também foi importante para o endurecimento do controle estatal, que assumiu um caráter de censura político-policial, deixando de privilegiar a parte técnica e passando a perseguir jornalistas, proprietários de órgãos de imprensa e concessionários de radiodifusão, além de intelectuais e artistas (JAMBEIRO et al, 2004; OLIVEIRA, 2006). Quando retomou a presidência, em 1951, Getúlio Vargas imprimiu uma nova política de radiodifusão, permitindo o crescimento do poder dos proprietários de emissoras, que investiram na popularização dos programas de auditório como estratégia de vencer a concorrência das primeiras emissoras de televisão (JAMBEIRO et al, 2004). A partir desse momento, a ação disciplinadora da censura presente no Estado Novo deu lugar a uma maior permissividade, com a qual os empresários podiam investir em na consolidação da indústria radiofônica e dos seus produtos no entretenimento popular e nas interações com as artes eruditas. Ou seja, a maior parte das diretrizes oficiais imposta ao rádio até o final da década de 1950, foi substituída, na prática, pelas necessidades próprias das lógicas de mercado (CALABRE, 2002: 261).

No caso da *Rádio Clube do Brasil*, essa mudança não se deu como numa ruptura total. As relações entre mercado e Estado continuaram sendo permeadas por mediações impessoais e pessoais da gestão de uma indústria do rádio. A direção da *Rádio Clube do Brasil* era composta da seguinte forma: a direção geral era de Julio Cozi; na de programação, Dias Gomes, e na artística, Armando Amaral. Com Júlio Cozi, como vimos, Dias Gomes já havia trabalhado na *Rádio Pan-Americana* e na *Rádio Bandeirantes* em São Paulo. Na sua função, Dias Gomes liderou uma série de mudanças na emissora: tecnológicas (criando novos estúdios e adquirindo um possante transmissor de 50 kw), estruturais (reforma no auditório e compra de equipamentos mais modernos e de novas caminhonetes) e de pessoal, contratando novos e gabaritados profissionais (*Última Hora*, 13/08/1951: 05). Nesse ponto, Dias Gomes intermediou contratações como a de Procópio Ferreira (o primeiro a tê-lo contratado como dramaturgo), de Janete Clair (sua mulher, na época), de Ivani Ribeiro (prestigiada autora de radionovelas), de Cláudio Santoro (músico clássico e militante comunista) e de Mário Lago (companheiro de militância comunista e de boemia). Nesse sentido, a dimensão pessoal daquelas

contratações era tensionada pela profissional. Por mais que a motivação delas tivesse sido o fato de ele "confiar nas pessoas que contratou", como disse em entrevista à época (*Última Hora*, 05/02/1952: 03). Era uma confiança baseada na pessoalidade, na militância comunista e também no fato de aqueles recém-contratados terem acumulado prestígio suficiente nas suas carreiras para poderem contribuir com a modernização da *Rádio Clube do Brasil*. Dias Gomes pretendia investir, principalmente, em programas de dramaturgia e em musicais. Para isso, 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. Ou seja, as orientações impessoais (que constituem o "indivíduo") do mercado e do Estado e as práticas pessoais (que formam a "pessoa") permearam mutuamente as escolhas de Dias Gomes.[26]

Nesse momento, Dias Gomes passou a contar com um estagiário. Tratava-se de José Bonifácio Oliveira Sobrinho (o Boni), que, na época, tinha dezoito anos. O estágio havia sido conseguido por José Hernandes, editor do primeiro romance de Dias Gomes, *Duas Sombras Apenas*, de 1945. Boni estava interessado em saber como funcionava uma emissora de rádio. Na época, Dias Gomes estava dirigindo uma. Então, essa era a oportunidade:

> Eu também era um jovem de vinte e poucos anos, mas já dirigia uma rádio. Quando Hernandes me procurou com essa história, lhe disse: "Olha, não tenho tempo para ensinar, mas se você quiser, traz o garoto aqui, deixo comigo o tempo todo, ele me segue para onde eu for e, desse modo, ele poder ir aprendendo na prática". E assim me apresentou o garoto. Não pensei que o moleque fosse me incomodar tanto. Ele ficou atrás de mim o tempo todo, sentava na minha sala, me acompanhava nos ensaios, programas. Ele virou a minha sombra durante algumas semanas, tempo suficiente para me tirar do sério (GOMES, 2001: 87).

A partir do dia 20 de agosto de 1951, Dias Gomes renovou a linha de dramaturgia da emissora com o lançamento de duas novas radionovelas simultâneas: *Lágrimas de Homens* e *À Luz dos Meus Olhos*. A primeira foi anunciada como um "sucesso invulgar", pois não contava com palavras e temas grosseiros (*Última Hora*, 17/09/1951: 05). A radionovela era transmitida às 19 horas das segundas, quartas e sextas. Janete Clair, com *Noite Sem Fim* (*Última Hora*, 28/08/1951: 05). A estreia foi

[26] A dualidade entre indivíduo e pessoa é trabalhada por Roberto Da Matta (1997) como parte do dilema brasileiro. Enquanto a noção de indivíduo privilegia o sujeito racional, as relações impessoais e as leis, a de pessoa reforça as relações marcadas pelo afeto, pela proximidade e pelas relações de compadrio, de família, de amizade e de troca de interesses e favores.

no dia 3 de setembro, às 10 horas, e foi ao ar às segundas, quartas e sextas. Depois dessa primeira experiência, em retribuição à oportunidade dada pelo marido, Janete Clair resolver adaptar uma peça dele, *Doutor Ninguém*, no formato de radionovela e teve a sua iniciativa bastante elogiada (*Última Hora*, 24/09/1951: 05). Mário Lago escreveu, entre outras radionovelas, *Santo Dia*, anunciada com grande expectativa para o horário das 18 horas das terças, quintas e sábados (*Última Hora*, 05/02/1952: 03). Por sua vez, Procópio Ferreira estreou na radionovela de Ivani Ribeiro, *Uma Vez ao Telefone*, sendo aclamado pela sua atuação sensacional (*Última Hora*, 19/09/1951: 05). No entanto, o trabalho desse ator estava também associado a outro projeto.

Por iniciativa conjunta da direção da emissora, foi criado o programa *A Vida Como Ela é...*. Era uma série de peças radiofônicas baseada em contos de Nelson Rodrigues publicados pelo jornal *Última Hora* na última pagina do seu segundo caderno sob o mesmo nome. No dia primeiro de novembro de 1951, às 20 horas, estreou o novo programa da *Rádio Clube do Brasil*. As adaptações radiofônicas das crônicas de Nelson Rodrigues ficaram a cargo de Roberto Mendes, contando com a interpretação de Procópio Ferreira.

Em 1952, sem condições de sanar as dívidas com o Banco do Brasil, Borghi teve a emissora tomada pelo banco. Foi nesse momento que Samuel Wainer aceitou a indicação para assumir não só a rádio como a dívida. Assim, no novo governo de Vargas, seguia a manutenção da rádio como instrumento político. Mesmo após a mudança de proprietários, Dias Gomes manteve-se como diretor de programação da emissora. Além da direção de programação, continuou o trabalho como autor de radionovelas. Para a *Rádio Clube do Brasil*, como já disse, ele escreveu *Lágrimas de Homem* e *A Luz dos Meus Olhos*. Além disso, produziu, dirigiu e escreveu os roteiros dos programas *Aventura Musical*, *Almanaque Sinfônico*, *Salão de Música* e *Sonho e Fantasia*, tida como uma das atrações na linha de "audições modernas" da emissora por combinar atores, coro e orquestra para narrar uma história (*Última Hora*, 24/01/1952: 03).

Pela atuação de Dias Gomes, fica claro que a *Rádio Clube do Brasil*, assim como as emissoras de São Paulo, adotavam como estratégia a combinação de programas musicais e de dramaturgia. Essa combinação se dava também na produção de programas mistos. Esse era o caso de *Sonho e Fantasia*. Com arranjos de Alceu Bocchino e roteiros de Dias Gomes, o novo programa contava com teatro, coros e orquestras, sendo

anunciado como “um dos pontos altos na linha de audições modernas” da emissora (*Última Hora*, 24/01/1952: 03).

O programa praticou algo comum no cenário radiofônico da época: a venda de programas entre emissoras de estados diferentes. Como a programação era essencialmente local, as emissoras vendiam as suas produções para emissoras de outros estados. Elas não eram concorrentes diretas, mas, especialmente, as paulistas estavam se empenhando na modernização, passando a contratar profissionais das cariocas. Então, esse tipo de prática, também, garantia certa preservação dos recursos humanos das emissoras cariocas. *Sonho e Fantasia* foi vendida para a *Rádio Bandeirantes*, sendo transmitida lá praticamente ao mesmo tempo em que ia ao ar no Rio de Janeiro, com o atraso do tempo necessário para o transporte das gravações. Tratava-se de uma parceria entre “emissoras coirmãs” (*Última Hora*, 13/02/1952: 03).

Como vimos, esse formato híbrido – de dramaturgia musical – não havia sido muito experimentando por Dias Gomes. Além disso, é preciso destacar que o título do programa demonstrava uma linha sentimentalista, aproximando-o dos programas ficcionais que faziam sucesso no rádio à época. As radionovelas tinham o primeiro lugar na preferência dos ouvintes. Mas não era toda e qualquer radionovela. A temática privilegiada era a mais romântica, com drama e sofrimento. As radionovelas cômicas ou em outros estilos eram raras (CALABRE, 2002: 256). Diante das críticas que as radionovelas vinham sofrendo nos setores intelectuais em relação a seu excessivo sentimentalismo e descolamento da realidade, Oduvaldo Vianna saiu em defesa do formato: “O ouvinte de rádio em geral se diverte sofrendo. Há uma explicação para isso: os que ouvem rádio são, geralmente, de menor poder aquisitivo, não podem ir a teatros, fazer fim de semana; portanto, é a classe mais sofredora. No drama, encontra o reflexo de sua própria vida” (*Revista do Rádio*, 14/10/1952: 48). Então, para ele, de alguma forma, o rádio não tinha uma função alienante, de fuga à totalidade da realidade concreta, mas era uma forma de encontro com a realidade psíquica da classe mais sofredora. Os pobres encontravam no sofrimento melodramático uma identificação com o sofrimento de suas próprias vidas.

Nesse sentido, *Sonho e Fantasia* era uma forma de afirmação desse modelo, mesmo trazendo a eles novos elementos como a comédia musical. O programa era saudado como um dos melhores, e Dias Gomes, como uma dos melhores produtores dos últimos tempos (*Última Hora*, 29/01/1952: 03). Um dos episódios desse programa foi destacado pela sua capacidade de “abordar com espírito e naturalidade a tragicomédia

das que não conseguiram o beneplácito de Santo Antônio e não assimilaram com justeza os capítulos da radionovela *Agarre o Seu Homem"* (*Última Hora*, 12/06/1952: 03). Tratava-se do episódio *Tias*, sobre as senhoras que nunca se casaram. *Cabeleireiro de Verão* foi outro episódio destacado. Abordava as desventuras dos carecas, que, se vendo em tal situação, começavam "a recorrer a toda sorte de tônicos capilares, receitas secretas, para disfarçar uma calvície teimosa e lutar contra o drama da falta de cabelo" (*Última Hora*, 08/08/1952: 06). Outro dos episódios do programa, *História do Zé Caolho*, tinha uma trama calcada num realismo romântico. Zé Zeferino se tornou migrante: era um lavrador que chegou a São Paulo na esperança de conseguir emprego e vida melhores, mas, decepcionado com as desigualdades da cidade, roubou, sonhou ser presidente e acabou mendigo. Todos esses episódios contaram com o maestro Alceu Bocchino.

Depois dessas e outras experiências radiofônicas, Dias Gomes sofreu, mais uma vez, com o anticomunismo. Em 1953, a *Tribuna da Imprensa*, dirigida por Carlos Lacerda, recrudesceu a sua campanha contra o governo de Getúlio Vargas. Tomando como alvo o Banco do Brasil, o jornal denunciou os sucessivos empréstimos concedidos pelo banco federal a um conglomerado midiático em expansão. O grupo Wainer, composto pela Companhia Paulista Editora e de Jornais S.A., pela Editora Érica, pela *Rádio Clube do Brasil* e pela *Última Hora*, foi acusado por Carlos Lacerda, parlamentar da UDN, de favoritismo por parte dos órgãos oficiais, em especial do Banco do Brasil, na concessão de créditos e empréstimos a juros menores, com prazos de pagamento mais prolongados e sem garantia de reembolso. Lacerda afirmava que essa facilitação configurava uma situação de concorrência desleal, comprometendo a "liberdade de imprensa" e atrelando o sucesso editorial ao privilegiado apoio oficial que possibilitava o barateamento dos preços de capa, o investimento em reformas gráficas, a contratação, com altos salários, dos melhores profissionais e a oferta de anúncios publicitários pelos preços mais baixos do mercado (RIBEIRO, 2007: 131).

Dando continuidade a sua campanha de acusação de corrupção no envolvimento do Banco do Brasil com o grupo Wainer, a *Tribuna da Imprensa*, no dia 27 de maio de 1953, noticiou o seguinte – "Diretores da Rádio Clube levam flores ao **túmulo de Stálin** [grifos meus]" – e com este subtítulo: "Quinta coluna do rádio brasileiro viaja a Moscou financiada pelo Banco do Brasil". A expressão "quinta coluna" é usada para designar a presença de um grupo dentro de um país, uma região ou uma instituição que atenda aos princípios de outra ordem, opositora aos que são vigentes e afinada com os

que emergem de fora. Nesse caso aqui, está a denúncia da infiltração de comunistas na rádio.

Uma foto publicada pela primeira vez no próprio jornal, no dia 18 de maio daquele ano, passou despercebida. O texto assim informava: “A agência oficial soviética distribuiu esta foto com a seguinte legenda: 'Uma delegação de trabalhadores e partidários da paz do Brasil, em visita a Moscou, colocou flores no Mausoléu da Praça Vermelha. Aqui vemos o general Honório Cavalcanti, chefe da delegação de Partidários da Paz, fazendo um discurso próximo ao Mausoléu” (*Tribuna da Imprensa*, 18/05/1953: 05). Quando foi republicada no dia 27, a foto ganhou a capa, aqueles título e subtítulo e um texto para identificar os fotografados: “Ouvindo o general reformado Honório Cavalcanti, que arenga diante do **túmulo de Lênin**, aí estão, assinalados, sendo que de um somente se vê parte do rosto, Dias Gomes e Cláudio Santoro” (*Tribuna da Imprensa*, 27/05/1953: 01 [grifos meus]).

Na época, Dias Gomes era diretor de programação da *Rádio Clube* e Cláudio Santoro, diretor musical. Diante da sequência de acusações de uso ilícito de dinheiro público, a mando de Wainer, Marques Rebelo, diretor-geral da rádio demitiu os dois. Dias Gomes comentou o fato:

> Nem as flores eram para Stálin, que naquele momento nem túmulo tinha ainda, e tampouco o dinheiro era de qualquer banco, era do “agiota 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. Creio que bastante constrangido Maques Rebelo cumpriu a ordem de Wainer (GOMES, 1998:145).

Na ocasião, Dias Gomes havia pedido uma licença de dois meses do seu trabalho na rádio para acompanhar uma delegação heterogênea de personalidades militantes e simpatizantes do PCB a Moscou. Além do próprio Dias Gomes, o grupo contou com a romancista Alina Paim, o escritor Bernardo Éllis, o maestro Cláudio Santoro, o jornalista e escritor Mário Donato, o professor e escritor Miécio Tati, o ator Jackson de Souza e o economista Olímpio Guilherme. O escritor José Geraldo Vieira chefiou a delegação. O objetivo da viagem era encontrar com os Partidários da Paz, braço do PCB que, unindo-se a outros PCs do mundo, procurava salvaguardar a paz diante da constante iminência de uma nova guerra mundial que poderia extinguir a existência humana pelo uso de armas atômicas. O PCB assumiu a tarefa, divulgando e propagandeando o “Apelo Por Um Pacto de Paz” com diversas práticas comunicacionais, tais como o jornal-mural, os enterros simbólicos, as palestras, os

comícios-relâmpago, os panfletos, os "comandos" de casa em casa, os concursos, os festivais, as festas, as conferências e, sobretudo, a sua própria imprensa (RIBEIRO, 2003). Ao encontrar com o grupo de Partidários da Paz liderado pelo general reformado Honório Cavalcanti em Praga, a delegação se dirigiu a Moscou.

Ignorando a dimensão pacifista dessa ala do PCB, a *Tribuna da Imprensa* ressaltou a verve revolucionária e o compromisso com a insuflação do "ódio social" diante das estruturas de poder vigentes, possibilitado, naquele momento, pela infiltração consentida da "quinta coluna" comunista no rádio: "Vale dizer que Dias Gomes detém o posto-chefe da Rádio, que todos os dias manda ao ar programas de ódio social" (*Tribuna da Imprensa*, 27/05/1953: 01). Implicitamente colaborando com o imaginário amplamente construído pela maior parte da grande imprensa da época de que o impeditivo para a "paz mundial" era o próprio comunismo (MARIANI, 1998; RIBEIRO, 2003), a *Tribuna da Imprensa* se posicionou também como vigilante da presença de comunistas nas indústrias midiáticas, fato que poderia mobilizar as massas contra as instâncias democráticas e a favor de uma ditadura dita proletária. E é justamente por isso que o texto da notícia é contraditório. No título, afirma que a visita foi realizada para levar flores ao túmulo de Stálin, o ditador, e, no texto, para levar flores ao túmulo de Lênin, o ideólogo comunista. Assim, a denúncia do uso de dinheiro público para fins político-partidários servia para desestabilizar a administração do grupo Wainer, seu maior concorrente. O anticomunismo foi manipulado de forma oportunista, também, para atender aos interesses da *Tribuna da Imprensa* na campanha contra o governo de Getúlio Vargas e seus sustentáculos.

Sendo assim, naquele momento, a foto publicada na *Tribuna da Imprensa*, denunciando o uso de dinheiro público pelos funcionários comunistas da *Rádio Clube do Brasil* para custearam suas viagens a Moscou, rompeu a "aliança" entre trabalhistas e comunistas na emissora. De fato, foi o momento em que houve uma enorme visibilidade da militância comunista de Dias Gomes. É certo que, ainda em 1942, sua peça *Pé-de-Cabra* fora censurada pelo DIP por ser um texto demasiadamente marxista e que tal acontecimento lhe atribuiu a imagem de dramaturgo comunista, embora ainda não estivesse filiado ao PCB, o que ocorreu no ano seguinte. No entanto, se em 1942 a atribuição da verve comunista a Dias Gomes tenha lhe conferido status, já que sua peça, por conta da censura, quando exibida despertou ainda mais curiosidade do público e da crítica e se tornou um sucesso no Rio de Janeiro e em São Paulo (*A Manhã*, 09/08/1942: 23), em 1953, a divulgação de sua associação com o comunismo lhe foi uma interdição.

Na volta da viagem, estava desempregado. Era tolerado dos comunistas, por parte dos trabalhistas, o compromisso com as causas populares, mas não o seu alinhamento à causa revolucionária, especialmente na "ditadura do proletariado" nos moldes de Moscou, que Dias Gomes estava visitando. É preciso lembrar que o PCB esteve na ilegalidade durante todo o segundo governo Vargas e que tal governo, assim como o Estado Novo, foram anticomunistas. Em 1953, o PCB já tinha adotado uma linha política sindical muito próxima do PTB. No entanto, isso não teve impacto sobre a decisão da demissão de Dias Gomes do seu cargo de diretor de programação da *Rádio Clube do Brasil*. Além de dirimir qualquer acusação de uso indevido de dinheiro público, era uma forma de desvincular a emissora e o Grupo Wainer da inculpação de permissividade com a militância comunista. Apesar das novas relações políticas entre o PTB e o PCB, o comunismo ainda era a representação do mal, de acordo com o lado capitalista da Guerra Fria e no senso comum (MARIANI, 1998; RODEGHERO, 2007).

Depois de demitido, o escritor ficou marcado e teve dificuldade de encontrar novos empregos em empresas midiáticas:

> Fui incluído numa "lista negra", juntamente com o Cláudio Santoro, meu companheiro de viagem. Não sei se éramos os únicos nomes dessa lista, se ela não chegou a completar graças às mudanças políticas ocorridas nos anos seguintes, já que outros companheiros continuavam empregados. [...]. Andei de emissora em emissora, de jornal em jornal, de revista em revista, sem que ninguém me quisesse empregar. Edison Carneiro [escritor e etnólogo especialista em cultura afro-brasileira] tentou ajudar-me, encomendou-me um artigo para uma revista que dirigia e, constrangido, explicou-me mais tarde que o artigo só sairia se meu nome fosse suprimido. Eu estava marcado (GOMES, 1998:147).

Aquele acontecimento, portanto, provocou uma interdição da carreira radiofônica de Dias Gomes. Ele não conseguiu mais trabalhos com o seu próprio nome. Dentro de um específico contexto pela Guerra Fria, foram constituíram imagens de Dias Gomes como um "comunista infiltrado", como um "corrupto" e como um "revolucionário rancoroso". Submetido a essas formas de reconhecimento, Dias Gomes não pôde disputar posições de destaque e teve suas possibilidades de ação bastante limitadas.

A partir de meados de 1953, Dias Gomes passou a trabalhar para a *TV Tupi* (à época, a única emissora situada no Rio de Janeiro), escrevendo peças policiais, humorísticos, teleteatros e shows sob o disfarce do nome de dois amigos, Moisés Weltman e Paulo de Oliveira, e da própria esposa, Janete Clair (GOMES, 2001: 86).

Naquele momento, a empresa não tinha autores contratados e pagava autores para escreverem programas avulsos. Por isso, não era possível saber quem realmente escrevia.

Depois de permanecer nove meses nesse esquema, ele descobriu que Raimundo Magalhães Júnior, que escrevia um teleteatro semanal, o *Teleteatrinho Kibon*, havia deixado de fazê-lo. O programa era produzido pela Stadarnd Propaganda, que detinha a conta da Kibon. Dias Gomes conhecia Sangirardi Júnior, diretor do Departamento de Rádio e TV da agência. Era um "homem de esquerda", embora não fosse filiado ao PCB; era o que se chamava, no jargão partidário, de "simpatizante" (GOMES, 1998: 148). Depois de explicar a sua situação, Dias Gomes propôs a ele que assinasse a peça por ele. No entanto, o camarada recusou o pedido e enviou à peça a emissora com a assinatura de Dias Gomes. Apesar da tentativa de Mário Provenzano, diretor da *TV Tupi*, de impugnar o texto por causa da autoria de Dias Gomes, ele foi ao ar e obtive sucesso. Por mais de um ano, ele assinou textos para o teleteatro semanalmente (GOMES, 1998: 148). Resolvida essa situação de ordem material, Dias Gomes pôde aproveitar à sua volta ao Rio de Janeiro para retornar ao teatro com uma nova peça.

### 3.2. Do teatro às ondas nacionais

Depois da encenação de *Zeca Diabo*, em 1944, Dias Gomes demorou dez anos para poder ter encenada uma nova peça. Naquele período de afastamento do teatro, Dias Gomes estava se dedicando ao seu trabalho para o rádio. Ele trabalhou em muitas emissoras como roteirista, ator, produtor e diretor, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Com a demissão, ele pôde se dedicar a seu retorno ao teatro. Para isso, em 1954, escreveu *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final*, paralelamente a seus outros trabalhos para agências de publicidade e emissoras de televisão. Com novo texto em mãos, Dias Gomes recorreu a um antigo conhecido que havia se tornado um desafeto. Era Jayme Costa. Como vimos, no capítulo anterior, Dias Gomes apresentou a sua peça *Pé de Cabra* em 1942, primeiramente para Jayme Costa. Depois de ele titubear, Dias Gomes acabou apresentando o texto para o maior concorrente dele, Procópio Ferreira. Dessa vez, Jayme Costa tinha lido somente o primeiro ato, quando assinou o contrato com Dias Gomes pela encenação da peça. No entanto, o temor do ator-empresário era pelo sucesso de sua Companhia que, na temporada de 1954, estava amargando uma sucessão de fracassos: "o velho ator via seu público, que sempre lhe fora fiel, escorrer por entre cadeiras vazias. Sentiu que o teatro estava mudando, um sopro renovador ameaçava

expulsar dos palcos tudo que fosse ‘velho” (GOMES, 1998: 149-150). Nesse sentido, Dias Gomes argumentou com Jayme Costa que a encenação do texto de autor jovem, com um elenco de jovens atores (Natália Thimberg, Teresa Autregésilo, Maurício Sherman, Gilma Coelho, Magalhães Graça, Ivan de Paula, Jayme Costa e Ribeiro Fortes) e dirigida por uma jovem diretora (Bibi Ferreira) era uma receita de sucesso para aqueles tempos de modernização teatral.

Uma reportagem do *Correio da Manhã*, assinada por Paschoal Carlos Magno, reconheceu uma transformação na conduta de Jayme Costa para se tornar um homem de teatro moderno: “Compreendendo que o teatro não pode ser mais a exibição de um só elemento, mas o resultado do trabalho de uma equipe, Jayme Costa reuniu um elenco excelente para a estreia com a comédia de Dias Gomes” (*Correio da Manhã*, 03/09/1954: 11). Nesse sentido, não era mais aceitável como uma atitude moderna conceber o trabalho teatral como centrado num indivíduo – no ator-empresário-estrela que “sequer sabia o texto de cor” e se garantia no seu prestígio (*Correio da Manhã*, 10/09/1954: 11) – em detrimento da consideração do trabalho em equipe, envolvendo o diretor, o autor, o elenco, o cenografista, o figurinista e todos os demais envolvidos no processo de produção teatral. O texto da reportagem ainda elogiou: “Peça brasileira, direção brasileira, artistas brasileiros. Ninguém se considerando gênio. Cada um simplesmente servindo com o melhor de si próprio à profissão que abraçou, a parte que cultiva” (*Correio da Manhã*, 03/09/1954: 11). Sobre esse aspecto, é importante lembrar que o cânone para a modernização teatral brasileira teve em como referência especialmente o moderno teatro norte-americano e seus dramaturgos: entre outros, Shaw, Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Tennesse Williams e *E*ugene O'neil (cf. VALLE, 2004). No entanto, o estabelecimento desse cânone não se deu de modo monolítico. Muitos críticos, numa afirmação nacionalista, acreditavam que era necessária a produção de um teatro essencialmente brasileiro, sem se submeter a outros parâmetros e seus profissionais. Ziembinski, Adolfo Celi e Gianni Ratto eram referências para a modernização teatral brasileira hegemônica e conseguiram sobreviver à crença de que a dramaturgia nacional deveria ser autóctone, baseada na pesquisa de um estilo original – brasileiro – de montagem (MAGALDI, 2004: 214). Contrária a esse processo de estabelecimento de um cânone estrangeiro para o teatro brasileiro, estava a oposição ultranacionalista de críticos como Paschoal Carlos Magno. E Jayme Costa a encampava, admitindo que tal cânone havia retirado o público do teatro nacional e que, depois de três fracassadas temporadas, estava se dirigindo pela última vez às plateias:

> É verdade. Talvez seja este o último ano em que a plateia carioca me veja no palco do [Teatro] Glória, se reduzida ela fora, como tem sido ultimamente. Se tal aconteceu, que mais poderei esperar? Desaparecendo o amparo do público desaparece a razão de ser da existência do artista. Sem o amparo do público, as empresas teatrais fecham-lhe as portas dos seus teatros, como aconteceu este ano que, pode-se dizer, obtive o Glória quase como uma esmola mendigada durante seis estafantes meses (*Correio da Manhã*, 03/09/1954: 11).

Como percebeu Jayme Costa, estava em crise naquele momento o teatro-empresa, centrado na figura do ator-empresário-estrela. Naquele momento, um novo modelo se configurou. Diversos atores, acumulando a função de empresário para garantir alguma forma de assalariamento a seus funcionários, passaram a administrar companhias teatrais em regime de fusão. Entre outros, Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, Companhia Tônia-Celi-Autran, o Teatro Cacilda Becker, o Teatro dos Sete e o Teatro Popular de Arte se destacaram (MAGALDI, 2004: 212).

Essa discussão se instalou por ocasião do manifesto enviado por Jayme Costa para os críticos teatrais do Rio de Janeiro, anunciando que, diante da falta de interesse pelo público por suas peças, ele estava realizando a sua última temporada. Esse manifesto havia sido distribuído antes do lançamento da nova peça de sua Companhia: *Amanhã Será Outro Dia*. Enquanto o *Correio da Manhã* pela intermediação do crítico Paschoal Carlos Magno acolheu a carta como afirmação de sua posição nacionalista e produziu aquela reportagem como ator-empresário, *O Globo* pela atuação do crítico Gustavo Dória entendeu aquela manifestação como uma estratégia de divulgação da nova peça diante dos fracassos anteriores: "Quer-nos parecer, entretanto, que essa carta-manifesto foi mais um truque de propaganda do conhecido ator e empresário, procurando chamar a atenção para o seu espetáculo. Neste, sem dúvidas, sobram qualidades que jamais povoaram a sua Companhia" (*O Globo*, 11/09/1954: 03).

Nesse contexto, *Os Cincos Fugitivos do Juízo Final* marcou a volta de Dias Gomes ao teatro. Ela foi encenada pela primeira vez no antigo Teatro Glória em 8 de setembro de 1954, no Rio de Janeiro. Quando estreou, estavam em cartaz as seguintes peças: *Esta Vida é um Carnaval* (revista de Carlos Machado no Teatro Carlos Gomes); *Assim é se lhe Parece* (direção de Adolfo Celi do texto de Luigi Pirandello para o TBC); *Confusão na Área* (revista da Companhia Zaquia Jorge); *As Urnas Vão Rolar* (revista da Companhia Popular de Revistas); *Dona Xepa* (comédia de Pedro Bloch); *História Proibida* (adaptação de Miroel Silveira da obra de Boccaccio para a Companhia Eva Tudor) e *A Garçoniere do Meu Marido* (comédia de Silveira Sampaio).

Entre elas, a peça mais elogiada era *Assim É Se Lhe Parece*, pela capacidade inventiva com a qual Adolfo Celi recriou um clássico internacional (*Diário Carioca*, 09/09/1954: 06). No entanto, para outros, o problema era justamente esse: "enquanto os artistas brasileiros se dedicavam a peças vulgares, os estrangeiros no Brasil faziam teatro com seriedade" (*Correio da Manhã*, 09/09/1954: 12).

Além disso, como podemos perceber, o estilo privilegiado das peças era a comédia, especialmente no formato de revista, algo com que Dias Gomes já tinha lidado anteriormente, nas suas primeiras inserções no teatro. *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final* também foi anunciada pelos jornais como uma comédia: como "teatro para rir", portanto. A história da peça se desenvolve num impasse. Cinco almas se recusam a comparecer ao Juízo Final. São eles: Negro, Ladrão, Rei, Prostituta e Senhora Honesta. A partir daí, anjos são mandados à Terra para levá-las ao julgamento.

A peça é divida em duas etapas. Cada etapa conta com dois quadros. Na primeira etapa, a história se concentra em dois personagens: o Patrão e a Virgem-Secretária. Eles estão num gabinete, conferindo os estoques de almas devolvidas pelas filiais do mundo que acabou de ser destruído e notam a falta de cinco almas.

Pelos diálogos entre as personagens, ficamos sabendo que Deus é o Patrão:

> PATRÃO: Precisamos acabar com esse excesso de democracia aqui dentro. Todo mundo se acha no direito de obter uma audiência comigo, em qualquer lugar e a qualquer momento.
> VIRGEM-SECRETÁRIA (como quem repete um ditado): "O Patrão está em toda parte..."
> PATRÃO: Mas não é possível continuar assim! Por qualquer coisa eles vêm a mim! Quando o mundo ainda existia, então era um inferno! Os homens eram insuportáveis! Se a mulher os abandonava, eu era que tinha que fazê-la voltar! Se perdiam no jogo, também era eu que tinha de dar jeito. Se tinham uma unha encravada, viviam o dia inteiro a chamar! Ai, meu Patrão! Ai, meu Patrão! Era de enlouquecer! Bem, mas, continuaremos. Temos que descobrir onde está o erro. Não podemos fechar o balanço com esta diferença de cinco almas no total. 2 bilhões, 95 milhões e 365 mil almas deve ser o resultado. Por que razão só encontramos 2 bilhões, 95 milhões e 364 mil e 995 almas? Não podem ter desaparecido. Tenho ou não razão?
> VIRGEM-SECRETÁRIA (mesma inflexão anterior): "O Patrão sempre está com a razão" (GOMES, 1994: 266-267).

Além dessa menção à onipresença de Deus no cristianismo, ao longo da peça foram proferidos outros ditados como "O Patrão age certo, por meios ilícitos", remontando àquele que afirma que "Deus escreve certo por linhas tortas". Essas remissões funcionam tanto para compor a associação do Patrão como Deus quanto para demonstrar o seu autoritarismo e a sua impaciência como o todo-poderoso. Além disso,

o reino de Deus é representado como uma empresa, administrada por um patrão, que tem os santos, anjos e a Virgem Santíssima como funcionários. Nessa lógica, o Céu funcionava como a matriz, os demais países da Terra como filiais e os humanos como mercadorias.

A Filial 79 não devolveu aquelas cinco almas. Por conta disso, o Anjo 653, responsável por ela, foi chamado à presença do Patrão. Antes disso, a Virgem-Secretário lhe deu a ficha do Anjo:

> PATRÃO (lendo): Hum... Foi o anjo da guarda de Napoleão Bonaparte. (Procurando lembrar-se). Napoleão.... Napoleão...
> VIRGEM-SECRETÁRIA: Essa alma foi condenada ao forno crematória. Em virtude do seu péssimo estado de conservação espiritual, constituindo um perigo para o resto do estoque.
> Patrão: Sim, sim, agora me lembro. Aqui ainda diz: "Deixou Napoleão ser derrotado em Waterloo, porque a batalha caiu no dia da sua folga semanal". Vê em que dão essas leis trabalhistas? (Lendo). **Tomou parte na Revolta dos Anjos... Hum!... Um agitador! Um indivíduo perigoso esse 653**. (Vai sentar-se à sua mesa) (Entra Anjo)
> ANJO (numa reverência): O Patrão seja louvado (GOMES, 1994: 269 [grifos meus]).

Na fala do Patrão, observamos uma representação comum – e conservadora – dos revoltosos como agitadores e perigosos. Considerando que a peça foi escrita em 1954, contexto de Guerra Fria, fica evidente perceber a menção ao anticomunismo. Qualquer manifestação contrária aos valores e condutas vigentes era considerada comunista, um modo de desqualificação que mobilizava um imaginário ligado ao perigo, ao terror, ao inimigo (MOTTA, 2002).

Além disso, ainda nessa fala do Patrão, fica evidente uma menção à Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT), de 1943. Certamente, essas referências são modos de estabelecer um maior contato entre a realidade representada e a realidade vivida, característica marcante da tradição crítica do realismo na produção artística (WILLIAMS, 2001). Desse modo, era possível identificar as posições do Patrão como conservadoras do ponto de vista daqueles que acreditam que as leis trabalhistas e o direito à greve e manifestações são fundamentais dentro de um sistema democrático.

A ênfase marxista no texto também aparece noutro momento:

> PATRÃO: A lei prevê o comparecimento de todos os mortais no Dia do Juízo Final. Mas não prevê qualquer medida para o caso de isso não acontecer. Está vendo? É no que dá a gente querer respeitar a lei. A lei não resolve coisa alguma. Em todo caso, senhorita, tenha a bondade de consultar o código de penalidades. Veja se encontra alguma pena para os que perdem o Juízo.

> VIRGEM-SECRETÁRIA (levanta-se, tira da estante um grosso volume e põe-se a folheá-la).
> PATRÃO: Isto é o resultado da péssima atuação dos nossos representantes no mundo que acabamos de liquidar. Gente pouco habilidosa e também pouco honesta, esquecendo-se muitas vezes da ética comercial.
> ANJO: **"Todos os lucros devem ser para o Patrão"** (GOMES, 1994: 273 [grifos meus]).

Como sabemos, na perspectiva marxista, as classes sociais são grupos de indivíduos que se diferenciam pela posição que ocupa, no sistema de produção, pelas relações que estabelecem com os meios de produção, pelos papéis que desempenham na organização social do trabalho e pelo modo como se apropriam da riqueza social. A explicação de Karl Marx (1979) é bastante sofisticada. Ele observou diferentes classes sociais presentes no sistema de produção capitalista de sua época: burguesia financeira, burguesia industrial, burguesia comerciante, pequena burguesia, camponeses, proletários e subproletários. No entanto, a interpretação do *Manifesto Comunista*, que, interessadamente, estabeleceu a luta de classes fundamentalmente entre a burguesia e o proletariado, foi a mais corriqueira. E é ela que está presente na diferenciação entre o Patrão (que, no nome, encarna a sua posição como proprietário dos meios de produção) e o Anjo, um funcionário explorado. Além disso, como está presente na fala do Anjo, o lucro ao Patrão. Por mais que a noção marxiana de "mais valia" seja mais amplo do que a de lucro, porque ela implica, em linhas gerais, a diferença entre o valor da mercadoria produzida e o dos meios da produção e da força de trabalho relacionados que beneficia a acumulação capitalista, é possível perceber que tal noção está implícita naquela fala do Anjo.

Além de próximo ao marxismo, o Anjo nutre um desejo amoroso reprimido pela Virgem-Secretária e faz algumas investidas, repreendidas por ela. No entanto, ele deixa de insistir, não por culpa, mas por achar que poderia ter a sua licença-prêmio comprometida. Este era um direito para os anjos com mais de 1000 anos de atividade. Ele tinha 999 anos. Caso não cumprisse a missão de resgatar as almas fugitivas, ele perderia esse direito, como uma punição do Patrão.

No segundo quadro, a ação se passa no mundo acabado. A cor predominante no cenário é a cinza. As cinco almas fugitivas, finalmente, entram em cena. Primeiramente, Negro aparece assustado, em fuga. O quadro se centra nas aproximações entre o Ladrão (um político), o Rei (um homem bastante rico, vivendo do seu título de nobreza), a Sra. Honesta (uma rica dona de casa, distinta, mas apenas de calcinha e sutiã) e a Prostituta

(uma mulher arrependida e atormentada pela profissão que escolheu). Nesse momento, há uma ambivalência carnavalesca (BAKHTIN, 2008). Opera-se uma inversão cômica das suposições corriqueiras da hierarquia dominante sobre o comportamento de uma Sra. Honesta e de uma Prostituta generalizado das suposições corriqueiras.

Além disso, nesse quadro, o Anjo encontra as almas e trava com eles um diálogo, diante da recusa no comparecimento ao Juízo Final:

> ANJO: Recusam-se?
> LADRÃO: Sim, estamos em greve.
> ANJO: Greve!?
> LADRÃO: O direito de greve não é reconhecido lá em cima?
> ANJO: Bem, é, mas...
> LADRÃO: Mas é demagogia. Na hora, a política chega desce a borracha...
> ANJO: Não, eu tenho certeza de que o Patrão vai respeitar o direito de greve... Mas não sei que atitude ele vai tomar...
> LADRÃO: Bem, diga a ele que eu, como líder do movimento, estou disposto a negociar. Mas há uma reivindicação da qual nós não abrimos mão!
> ANJO: Qual?
> LADRÃO: A de ser todos perdoados.
> ANJO: Mas isso... é chantagem!
> REI (incisivo): Entendeu bem?
> SRA. HONESTA (idem): Todos.
> LADRÃO (sugerindo uma traição): Se ele quiser, eu vou até lá negociar.
> PROSTITUTA: Não! Não confio em políticos!
> REI: Ele é capaz de furar a greve! (GOMES, 1994: 318-319).

Nesse diálogo, fica evidente a representação da fuga daquelas cinco almas como um movimento grevista. Nesse sentido, um ato de medo diante do Juízo Final é transfigurado como uma ação coletiva organizada, racional e estratégica, valendo-se do direito à greve como uma forma de reivindicação. Também é preciso destacar, nesse ponto, o quanto o texto participa dos debates sobre o direito de greve naquele contexto, confirmando a importância da greve, mas também criticando usos oportunistas desse direito como estava acontecendo na situação daqueles personagens. Mesmo assim, permanece certa ambivalência. Embora haja esse uso oportunista da greve, também há a cobrança pelo reconhecimento efetivo dele e não somente demagógico.

Até então, era recentemente novo. Somente na Constituição de 1946, a greve passou de delito a direito. No entanto, isso não significou a ausência de repressão policial. O governo continuou coibindo as manifestações grevistas, sob a justificativa de que outros crimes eram cometidos (BADARÓ, 2004). Nesse sentido, chama a atenção o fato de o personagem Anjo afirmar que o direito a greve será reconhecido, mas não

saber que medidas o Patrão vai tomar. Ou seja, era permitido fazer greves, mas haveria repressão. Essa afirmação, certamente, foi uma forma de crítica, muito comum entre os comunistas da época. A presença comunista nos movimentos sindicais da época estava contribuindo para o alargamento político das demandas, para além das questões econômico-financeiras, mas também em direção a outras como as de justiça social e as de lisura legal (BADARÓ, 2004: 256).

Enfim, no decorrer da peça, Ladrão consegue uma audiência com o Patrão e, assim como suspeitado, tenta fazer um acordo para o seu próprio benefício e não se reconhece como líder de movimento algum. Nesse momento, há uma crítica velada às lideranças oportunistas de movimentos sindicais:

> LADRÃO: Líder? O senhor sabe que eu nunca fui líder de coisa alguma. Sou apenas um oportunista. É claro que alguém precisava tomar a frente do movimento. E isso é bom para o senhor. Eu estou sempre disposto a fazer concessões... Aqui entre nós, **eles são fáceis de manobrar**... Posso levá-los para onde quiser. Naturalmente que essas concessões precisam ser mútuas... Eu posso mudar de partido, desde que o senhor me ofereça alguma vantagem (GOMES, 1994: 323 [grifos meus]).

Notando que o Patrão não estava nem um pouco disposto a fazer concessões, Ladrão insistiu na reivindicação inicial: um mundo novo para as almas que fugiram ao Juízo Final. Pedido aceito, mundo novo criado, a segunda etapa se concentra no convívio dos cinco fugitivos do Juízo Final, novamente vivos. Uma estrutura de relações sociais se estabelece. Negro é o único a trabalhar, buscando alimentos, caçando, pescando, plantando e colhendo. Sra. Honesta, para garantir a própria sobrevivência, torna-se mulher de Negro. Em vão, Prostituta fica tentando seduzi-lo para garantir a sua própria vida. Rei e Ladrão não fazem nada, mas tentam negociar com Negro, que, irredutível, afirma que não os sustentará com o seu trabalho.

Para não ficarem sendo submetidos a Negro, dois planos postos em prática. Ladrão planejava esfaqueá-lo, enquanto ele dormia. Sra. Honesta, cansada de manter relações sexuais com Negro, pensou em envenená-lo. Os dois realizaram seus planos na mesma noite. Primeiro, ele foi envenenado e, depois, esfaqueado. Quando o Anjo volta ao novo mundo para saber como todos estão, ele dá falta de Negro. Sra. Honesta, arrependida, assume seu crime. Ladrão mostra-se horrorizado, mas se cala sobre seus próprios atos. Por não querer compactuar com um mundo violento e injusto, Patrão decide dar fim ao novo mundo. Assim, todas as almas vão ao Juízo Final.

Ao estabelecer uma tipificação social tão radical, *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final* procura universalizar os personagens e as situações, rompendo com a "crítica de costumes" e com os clichês psicológicos que dominavam a dramaturgia brasileira até então (MERCADO, 1994: 36). Essa opção acabou obliterando o individual em favor do típico e do universal. Nesse sentido, havia rupturas com as tradicionais e modernas críticas de costumes. Como sabemos, a comédia de costumes tradicional era especialmente calcada numa tipificação caricatural (PRADO, 1999). Em certo sentido, a peça de Dias Gomes esteve entre a tipificação caricatural e alegórica: por um lado, acentua características como sendo de determinado indivíduo ou de algum tipo social para provocar o riso; por outro, produz a sensação de colocar o representado na presença do público com outro sentido, diferente do tido como original. São exemplos disso os nomes das seguintes personagens: Ladrão, para se referir a um político e Patrão, a Deus. Nesse caso, a ressignificação alegórica já está dada pelo próprio nome das personagens. Cabe ao público reconhecer esse deslocamento de sentido do político como ladrão e de Deus como patrão.

Trata-se de uma sátira cética. A peça aponta para ausência de futuro. É marcada por certo pessimismo. Não há aqui uma ambivalência regeneradora como na paródia. A dissolução moral ter atingido até a Sra. Honesta. E no Deus, aqui representado como Patrão, não há qualquer traço de bondade. O fim é o Juízo Final, em que todos serão condenados ao inferno. É uma crítica corrosiva, descrente até mesmo na política e na possibilidade de mudança. Ao ridicularizar as formas vigentes de conduta, marcadas pelo individualismo, injustiça, falsidade e oportunismo, não estabelece uma esperança. Afinal, o futuro, naquelas condições, não existe. [27]

No contexto no qual *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final* foi escrita e esteve em cartaz, a moderna crítica de costumes tinha como principal dramaturgo Nelson

[27] Linda Hutcheon (1985 e 2000) fez uma interessante distinção entre ironia, sátira e paródia. A ironia se dá a partir de um jogo entre o dito e o não-dito que produz, pelo não-dito, um recorte, um sentido específico, no dito possível dentro de um contexto comunicativo. Nesse sentido, para a autora, a ironia não é meramente uma antífrase, um dizer algo que significa o oposto, mas é uma modalidade enunciativa que ocorre na complementariedade entre o que se diz e o que seu contrário. Já a sátira, por sua vez, se define pela característica de ser extramural, isto é, fora das convenções estético-literárias. Ela conta com uma motivação mais evidentemente ética, com o objetivo de ridicularizar, entre outros aspectos, os valores morais, os aspectos políticos e as personalidades de determinada sociedade ou grupamento social. A paródia, por fim, se define por ser uma repetição com diferença. É uma retomada de um texto anterior de modo a ridicularizá-lo e regenerá-lo ao mesmo tempo. Para ela, é mais recorrente a paródia ser intramural, isto é, voltada para as convenções enunciativas. Por mais que a paródia seja produzida no *interior* do discurso, ela existe numa intensa relação com o *exterior*, com o texto parodiado e as suas circunstâncias histórico-comunicativas (BAKHTIN, 2005). Apesar dessa distinção, Hutcheon observa que existem intensas sobreposições entre a ironia, a sátira e a paródia. Especialmente os textos paródicos se valem dos jogos enunciativos que caracterizam o irônico e o satírico para se constituírem.

Rodrigues. Naquele momento, o projeto dramatúrgico de Dias Gomes não pretendia tornar o teatro um espaço privilegiado de observação das atitudes individuais, íntimas, das personagens, para, assim analisar as especificidades das personalidades e dos caracteres delas e das motivações que lhe impuseram mudanças e desvios. Esse era o caso, na época, do teatro de Nelson Rodrigues, próximo a um "realismo psicológico", mais interessado na representação do modo como os personagens experimentam certos sentimentos do que na crítica social direta (PEREIRA, 1995). É certo que há crítica social no teatro de Nelson Rodrigues, mas ela é indireta, mediada pelas experiências individuais ou, mais do que isso, pelo "mundo interior", atormentado por diversos sentimentos, de seus personagens. Em Dias Gomes, como estamos vendo ganhar destaque em *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final*, prevalece a tipificação. Tal modalidade narrativa é num só tempo um modo de representação mais totalizante de uma categoria ou tipo social numa personagem e uma forma de acompanhar o movimento de continuidade e mudança de determinado caráter.

É evidente, entretanto, que no teatro de Nelson Rodrigues existem formas de tipificação (cf. FACINA, 2004). No entanto, nesse tópico, a diferença com o de Dias Gomes é de intensidade: muito maior neste do que naquele. Nesse sentido, é importante destacar que os teatros de Nelson Rodrigues e de Dias Gomes se diferenciam, entre outros motivos, por se estruturem, mais enfaticamente, em distintas matrizes da Modernidade: a psicológica e a social. Enquanto uma diz respeito à produção social de uma consciência da existência de um sujeito empírico consciente de sua corporalidade e de sua individualidade espiritual (MAUSS, 1974), a outra corresponde à noção de sociedade como estruturante das relações interindividuais (ELIAS, 1994). Ainda assim, a diferença entre tais projetos teatrais, nesse caso, é de ênfase. Dias Gomes estava realizando um teatro muito mais social do que psicológico.

Enfim, a questão em *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final* não era apenas sobre a personalidade das personagens, sua interioridade e dilemas psicológicos, mas o seu caráter, o modo como eles comportavam e eram reconhecidos publicamente: o Ladrão, o Rei, a Sra. Honesta, o Negro, a Prostituta, o Patrão, o Anjo e assim por diante. Nesse ponto, cabe ressaltar duas tipificações. Enquanto todas as outras estão relacionadas a uma posição/ocupação na estrutura social, Negro está associado a uma etnia. Nesse sentido, é importante notar como a peça trabalha a negritude como condição social associada à força de trabalho e mais amplamente à mão de obra escrava. E, nesse ponto, o texto produz uma interessante crítica. Afinal, justamente por se recusar a se submeter,

Negro foi morto. Já, no caso de Sra. Honesta, a crítica está na ambivalência. Ela não é como a Prostituta, que vende sexo para se sustentar, mas ela é submete a se relacionar com homens que possam lhe sustentar, como foi o caso do envolvimento com Negro.

Entretanto, é preciso reconhecer que, embora haja rupturas em relação às críticas de costumes da época, também há continuidades. Sobre a estratégia de tipificação, é preciso considerar dois aspectos. Em primeiro lugar, ela remonta às formas canônicas do realismo literário. Naquele momento, o teatro de Dias Gomes situava-se como realista, uma vez que era calcado na produção de *personagens-tipo*, cujas características determinantes são essencialmente sociais. É comum ser feita uma distinção entre personagens-tipo ou planas e personagens redondas. As planas contam com características e funções que são propostas como sendo representante de um tipo social, tendo suas marcações individuais limitadas, praticamente sem alterações no decorrer da narrativa, para justamente reforçar o que é típico. Já as redondas ou esféricas são aquelas que contam com maior individualidade, tendo suas características alteradas ao longo da narrativa (BRAIT, 1985; CANDIDO et al, 1972; FORSTER, 2005). A tipificação é um aspecto recorrente no realismo burguês (naquele produzido por Flaubert, Balzac, Goethe e outros), mas também no realismo socialista de Gorki. No entanto, o realismo burguês – um dos representantes da matriz sociológica do drama moderno – conta com personagens mais ambíguas e apresentam mais contradições e conflitos de ordem existencial, como é o caso da Madame Bovary de Flaubert, por exemplo, do que A Mãe de Gorki, clássico do realismo socialista. As personagens de Dias Gomes são mais planas e tipificadas. Não contam com nenhuma característica individual que também não seja, ao mesmo tempo, *tipicamente* social. Ou seja, as ações, escolhas e conflitos de cada personagem fazem parte e são compartilhadas no grupo a que pertence. Dessa forma, podemos entender que todo político é ladrão, que toda Sra. Honesta é hipócrita, que todo Deus é patrão e que todo Negro é injustiçado. Sendo assim, apesar da semelhança com o realismo "clássico", o modo de escrita de Dias Gomes aproxima mais do realismo crítico, daquele que prefere *narrar* (participar criticamente) a *descrever* (observar e documentar), como distinguiu Lukács (1965). Ou seja, o real é organizado a partir da perspectiva final, do objetivo narrativo. No caso de *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final*, trata-se de mostrar como se tornou inevitável o conflito, o individualismo, a injustiça e a falta de escrúpulos e solidariedade nas relações humanas, mesmo que a sua participação narrativa não esteja aliada a uma proposta radical de transformação social. Ou seja, a ruptura com a descrição não é total.

Além disso, a tipificação social também diz respeito ao fato de que "todo teatro popular, e em especial a revista, trabalha fundamentalmente com tipos" (VENEZIANO, 1991: 120-121), sendo um dos seus mais constantes procedimentos dramáticos para a produção do cômico (SÜSSEKIND, 1986: 94). Não se pode negar, entre os objetivos de *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final*, o fato de a sua encenação procurar fazer rir, ser popular e, ainda, contar com crítica social. Ou seja, há uma mistura do teatro de revista com o realismo socialista. Isso caracteriza uma intensificação da mediação cultural de Dias Gomes entre os princípios estéticos comunistas e a lógica mercadológica do teatro cômico-popular.

Apesar de anunciada como uma comédia, nem todos os críticos acharam graça em *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final*. Paschoal Carlos Magno pontuou que o segundo e terceiro atos não eram tão vigorosos quanto o primeiro, mas isso não havia comprometido o êxito da peça:

> O Sr. Dias Gomes nos deu com poucos personagens uma peça realmente fascinante. Peça enxuta, limpa de artificialismo de carpintaria teatral. (Poderia contar alguns lugares comuns de determinadas expressões no texto). Peça teatral, entendendo-se assim aquela que nos conduz a um mundo irreal e a ele nos prende, como se estivéssemos diante de realidade conhecida (*Correio da Manhã*, 10/09/1954: 11).

O elogio do crítico à peça de Dias Gomes continha uma avaliação negativa das peças que não eram mais concisas ("enxutas" e "limpas"), mas que erravam justamente pelo excesso. Por exemplo, naquele momento, a revista de Carlos Machado fazia sucesso no Teatro Carlos Gomes com um elenco com 150 atores (*Diário Carioca*, 11/09/1954: 06). Para ele, o modelo teatral deveria estar na concisão textual e no lastro de realidade, sem o excesso de clichês e lugares comuns. Nesse quesito, Dias Gomes foi encarado como alguém que estava amadurecendo a sua habilidade.

Em *O Globo*, Gustavo Dória se mostrou impressionado com a montagem de *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final* pela Companhia de Jayme Costa, que, segundo ele, raramente contava com "casos excepcionais" de montagem bem cuidada e representada. O crítico destacou que Jayme Costa reuniu um elenco em que sobravam "elementos de valor" para um belo espetáculo com o figurino de Martin Garcia, a cenografia de Fernando Pamplona e a direção de Bibi Ferreira. No entanto, para ele, o maior problema para o êxito total da peça era o texto de Dias Gomes:

> Tudo isso, porém, a serviço de um texto não à altura. Entretanto, tão afinado está o conjunto que o espetáculo em si supera o original. Este,

> a bem dizer, não se situa em gênero declarado nenhum, dando-nos a impressão de um "sketch" cujo autor, sr. Dias Gomes, nos oferece, mais uma vez, uma versão de assunto batidíssimo, para fazer uma série de digressões de ordem pessoal e pouco convincentes (*O Globo*, 11/09/1954: 03).

Dória fez referências aos temas de outras peças de Dias Gomes: a sociedade das aparências (*Pé de Cabra*), da esperança por dias de paz (*Amanhã Será Outro Dia*) e da reforma agrária (*Zeca Diabo*). Para ele, mesmo depois de 10 anos sem uma nova peça, Dias Gomes cometia o mesmo erro: não se afirmava dentro de um gênero. Nesse sentido, o crítico estava cobrando do dramaturgo um posicionamento naquele antigo antagonismo entre o "teatro para rir" e o "teatro sério". Claramente, para ele, Dias Gomes teria mais êxito na comédia: "O texto [é] realmente muito fraco, embora por vezes divertido no primeiro ato, graças a certas intervenções pessoais de Jayme Costa, de grande oportunidade e muitos atuais" (*O Globo*, 11/09/1954: 03).

Mário Nunes, crítico teatral do *Jornal do Brasil*, comentou que Jayme Costa havia se cercado de "figuras novas, de valor," para realizar o seu novo espetáculo e agradar o público. No entanto, ele investiu na sátira de um "ator pouco experimentado" como Dias Gomes para conseguir o sucesso. Esse teria sido um risco muito grande:

> É excelente a ideia central da peça de Dias Gomes e possui um traço de originalidade como execução. Mas o gênero – a sátira – e a sátira social – exige faculdades especiais de quem a tenta, a acuidade da observação e humor sarcástico, tudo em dose plenamente satisfatória. E também treinamento: é vírus eficaz que se procede de caldo de cultura (*Jornal do Brasil*, 10/09/1954: 11).

Apesar de reconhecer o mérito da peça no trabalho de modernização do teatro brasileiro, o crítico acredita que só não houve mais renovação por faltar experiência a Dias Gomes. Ele não soube como lidar com a sátira social "em dose plenamente satisfatória". No entanto, na época, Dias Gomes já tinha cinco peças encenadas. Não era exatamente um novato. Sendo assim, é possível inferir que a falta de experiência a ele atribuída não se refere à quantidade das peças em sua carreira, mas ao fato de ele ainda não ter apresentado algo capaz de renovar o teatro brasileiro. Por esse fato, ao estabelecer uma comparação entre a crítica de Mário Nunes a *Zeca Diabo*, então último trabalho teatral de Dias Gomes, e essa, a *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final*, podemos observar certos ressentimento e frustração. Aquele escritor que fora visto por Mário Nunes, em 1944, como uma "promessa valiosa" para a modernização do teatro brasileiro, nesse momento, dez anos depois de sua última peça, não apresentou as "faculdades especiais" para produzir uma obra de qualidade. Mesmo assim, o crítico

ainda espera uma peça plenamente satisfatória de Dias Gomes. Ele acreditava ainda que poderia se tornar um ato concreto o que ainda estava em potência em Dias Gomes: "ser um escritor capaz de fazer o teatro progredir" (*Jornal do Brasil*, 10/09/1954: 11). Ou seja, Dias Gomes continuava sendo visto como uma promessa para o teatro nacional.

É interessante ressaltar que nenhuma das críticas sobre a nova peça de Dias Gomes contou com alguma menção ao seu trabalho teatral. Isso não era apenas uma forma da crítica teatral de estabelecer o teatro e o rádio como instâncias distintas da carreira de Dias Gomes. Era um modo de desqualificação do trabalho radiofônico. Assim, o teatro era algo mais relevante e, portanto, deveria ser considerado como em separado de qualquer outra forma de produção cultural. A crítica teatral, por sua vez, atuava dessa forma pela posição de prestígio e poder do teatro no campo das artes naquele momento. Como venho demonstrando, a crítica radiofônica, frequentemente, remontou à obra teatral de Dias Gomes no teatro como uma forma de valorização, evidenciando o fato de o rádio estar numa posição subalterna em relação ao teatro como modo de produção cultural. O fato de Dias Gomes ser um autor de teatro era uma atribuição de prestígio não só ao autor, mas também ao próprio rádio, que estava se qualificando no contato com uma forma artística mais consagrada.

1954 marcou, também, o retorno de Dias Gomes ao rádio. Concomitante ao seu retorno ao teatro, como vimos, ele estava trabalhando para a Standard Propaganda na escritura de roteiros para o *Teleteatrinho Kibon* da *TV Tupi*. Além desse trabalho, ele recebeu novas demandas. A agência o incumbiu de produzir um programa para a *Rádio Nacional*, sob o patrocínio da Bayer. *Todos Cantam Sua Terra* era um show semanal com um tema do folclore de cada estado brasileiro, bem como de alguns países do mundo. A narração cabia a Paulo Gracindo, que viria a ser um dos atores preferidos por Dias Gomes para as suas telenovelas. O programa consistia em combinar números musicais com dramatizações de lendas, superstições, histórias e características de determinado povo.

Dois anos depois dessa experiência, ele saiu da *Rádio Clube do Brasil* e foi contratado pela *Rádio Nacional* para trabalhar regularmente. Em janeiro de 1956, Dias Gomes iniciou a sua atividade regular na nova empresa. Como novo funcionário da emissora, ele assumiu duas novas produções: *A Vida Que A Gente Leva* e *ABC do Carnaval*. *A Vida Que A Gente Leva* era uma série com que contava com peças de um ou poucos capítulos sobre questões e acontecimentos comuns a muitos brasileiros. Para o jornal *A Noite*, Dias Gomes disse que pretendia oferecer ao público uma série de "alta

comédia". Ele, então, assumiu publicamente a intenção de não fazer uma "comédia vulgar" e "sem valor artístico" (*A Noite*, 30/01/1956: 02).

As declarações de Dias Gomes sobre a série remontavam ao sistema de classificação do estilo da dramaturgia brasileira: entre o "teatro para rir" e o "teatro sério". Embora considerando a comédia como uma forma importante de comunicação popular, Dias Gomes recusou a vulgaridade, as linguagens mais baixas, e procurou tomar a comédia sob o signo dos princípios artísticos – tidos como mais elevados e distintos. Como sabemos, as noções de "alto" e de "baixo" se referem tanto a esferas abstratas quanto a concretas (céu/terra, ideia/matéria, cabeça/ventre), de modo que o sentido de alto esteja associado ao de puro, ideal, racional e belo, enquanto o de baixo, ao do misturado, do híbrido, inacabado e, por isso, visto como vulgar (BAKHTIN, 2008). Nesse sentido, parece que Dias Gomes queria purificar a comédia, tornando-a artisticamente considerável. Esse esforço, certamente, também estava relacionado à própria classificação hegemônica na crítica cultural – e teatral, particularmente, como vimos – da comédia como um "gênero menor". Além disso, essa ressignificação do cômico por Dias Gomes era necessária num momento em que o drama romântico era a forma ficcional radiofônica privilegiada pelas emissoras. Como nos seus outros formatos, o melodrama radiofônico tinha uma estrutura marcada pelo sensacionalismo e pelo exagero. Na construção das personagens, o excesso demarcava aqueles que eram intensamente bons e virtuosos, pelos quais o público era convidado a torcer e com os quais podiam chorar os infortúnios provocados pelos vilões extremamente maus e inescrupulosos (ORTIZ, 1989: 24). Esse universo dramático moralista era o modelo das produções ficcionais do rádio brasileiro daquele momento. Então, ao propor algo diferente daquilo, Dias Gomes precisou se justificar midiaticamente – nas páginas de *A Noite*.

Além dessa justificava, a caracterização da série escrita por Dias Gomes pelo jornal remontava ao formato de *A Vida Como Ela É...*, de Nelson Rodrigues. Os contos do escritor, naquele momento, eram publicadas pela *Última Hora* e adaptadas para um programa homônimo da *Rádio Clube do Brasil*. Entretanto, enquanto *A Vida Como Ela É...* focava em temas-tabu da classe média urbana brasileira, privilegiando a forma trágica ou tragicômica (ZECHLINSKI, 2006), *A Vida Que A Gente Leva* abordava de modo cômico os temas do cotidiano. O episódio de estreia teve como tema central a vida de um casal às voltas com a "incorrigível" sogra (*A Noite*, 30/01/1956: 02).

Já *ABC do Carnaval* consistia num retrospecto musical do carnaval, das suas origens àqueles dias. As músicas, entoadas pelos músicos e cantores da *Rádio Nacional* sob a regência de Ercole Varetto, eram entremeadas por tiradas cômicas dos atores Suzy Kirby, João Fernandaes, Navarro de Andrade, Dorival Silva e Paulo Gracindo.

Além dessas novas produções e do sucesso *Todos Cantam Sua Terra*, Dias Gomes escrevia radionovelas e textos para *Grande Teatro*, programa semanal de radioteatro. Entre as radionovelas que ele escreveu no ano de 1956, *Terra do Sol* foi destacada. Era apontada pela crítica radiofônica de *A Noite* como um novo formato de radionovela, classificado como uma "novela neo-realista" (*A Noite*, 26/03/1956: 04). Exibida às 17 horas das segundas, quartas e sextas, a *Rádio Nacional* iniciou uma experiência sem "carregação nas cores", através do neo-realismo, que pudesse "transmitir temas que, embora mantendo subsídios românticos, experimentassem angústias coletivas, aspirações, sentimentos, lutas e trabalhos, como se ao invés de uma, muitas ou todas as vozes falassem" (*A Noite*, 02/04/1956: 05). Como já vimos, a matriz romântica era fundamental para a produção de radionovelas entre os anos 1940 e 1950 (CALABRE, 2006; ORTIZ, 1989; ROCHA, 2007). A *proposta realista* trabalhada por *Terra do Sol* era uma forma de modernização estética do formato, trazendo para eles códigos de representação da realidade, produzindo sensações de contiguidade entre o vivido e o representado.

O realismo teve um papel importante na estruturação dos princípios estéticos das produções culturais comunistas. Em 1947, quando o PCB foi posto novamente na ilegalidade, começou a haver um processo de radicalização revolucionária. Dois textos sintetizaram o novo programa político do Partido: o *Manifesto de 1948* e, principalmente, o *Manifesto de 1950*. O novo programa do PCB, plasmado em agosto de 1950, previa um governo democrático popular e revolucionário que substituísse a "ditadura feudal-burguesa, serviçal do imperialismo" (*Manifesto de Agosto de 1950* apud CARONE, 1982b: 109), incluindo entre os seus pontos programáticos a anulação da dívida externa, o confisco e a redistribuição de terras, o desenvolvimento independente da economia nacional, o melhoramento das condições de vida do povo, com mais acesso à educação, à moradia, à infraestrutura e ao trabalho, e a formação de um exército popular de libertação nacional.

No plano das lutas, os comunistas foram estimulados a organizarem ações vigorosas contra as forças de reação ao movimento revolucionário. Para isso, era preciso contar com as próprias forças, visto que partidos "ditos de oposição" e afinados com as

causas sindicais e populares como o PSD e o PTB eram considerados como comprometidos com a defesa dos interesses reacionários (CARONE, 1982b: 104). Em 1954, um novo programa foi aprovado no IV Congresso do PCB, observando duas grandes contradições na realidade brasileira: entre o imperialismo norte-americano e a maioria esmagadora da nação (operários, camponeses, pequena burguesia, burguesia nacional) e entre os restos feudais e o conjunto do povo brasileiro. Para resolver tais contradições, a revolução democrático-popular consistiria numa luta anti-imperialista e antifeudal sob a direção da classe operária e do PCB (REIS FILHO, 2007: 82).

Por outro lado, do ponto de vista da produção estética, as orientações comunistas, desde 1947, eram baseadas no realismo socialista sob os regulamentos jdanovistas: na organização consciente e orientada de um processo realista de reconstrução social. Isso implicou o uso das produções artísticas e midiáticas do PCB e vinculadas a ele como instrumentos para a efetivação dos tópicos programáticos comunistas, não cabendo, por exemplo, a pesquisa de linguagem, o abstracionismo e o subjetivismo, mas um "realismo combatente", sem improvisos, estruturado num projeto revolucionário democrático-popular (MORAES, 1994: 145). Nesse sentido, as manifestações da "arte pela arte", por parte dos artistas comunistas em busca de autonomia plena, eram vistas como um "desvio" pequeno burguês, uma submissão ideológica à noção burguesa de arte como uma experimentação livre e voluntariosa.

O problema era que o realismo socialista de matriz jdanovista disseminou uma variedade de dogmas e instâncias de vigilância no PCB, fazendo com que os seus jornalistas identificassem o socialista/revolucionário como o detentor das soluções para o futuro do povo e da nação e o burguês/imperialista como cosmopolita, decadente e retrógrado e seus ficcionistas enlevassem o cotidiano das massas oprimidas na sua capacidade heroica e na sua potência transformadora, mesmo que não vivessem concretamente o mundo das classes subalternas. Nesse sentido, a noção de popular não se articulava diretamente às demandas efetivas das classes populares, nas formas específicas da imaginação modelada por intelectuais e artistas a serviço do Partido e do jdanovismo (MORAES, 1994: 169). Em suma, a arte revolucionária deveria promover o triunfo do socialismo, enaltecendo um herói positivo, oriundo da classe operária e astuto no auxílio do Partido na condução das massas no movimento revolucionário.

Em 1956, ano quem que Dias Gomes preparou *Terra do Sol*, o PCB já havia amenizado a sua radicalização revolucionária. A maciça reação popular, depois do suicídio de Vargas, que chegou a depredar jornais legais, mas vinculados ao PCB

(GORENDER, 1987: 22), consolidou nos comunistas a necessidade de uma reviravolta política: no seu programa e estratégias, na relação com os trabalhistas e com a própria direta, procurando evitar uma nova repressão sistemática como aquela que houve no governo Dutra (REIS FILHO, 2007: 87). Além disso, naquele momento, a renovação pecebista fora movida pela divulgação por Nikita Kruschev, secretário geral do Partido Comunista da União Soviética (PCUS), no XX Congresso do PCUS, em fevereiro de 1956, do uso indiscriminado de violência, execuções, fraudes e violações à legalidade revolucionária. O impacto imediato dessa revelação no PCB foi, depois do choque, um profundo descontentamento. Afinal, Stálin era uma figura adorada. Muitos intelectuais como Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos se desligaram do PCB, decepcionados com o fato de terem confiado num déspota (RUBIM, 1995: 69).

Dias Gomes, por sua vez, se manteve no Partido, cobrando mudanças de rumos e respostas, atitude que acabou provocando o seu primeiro desligamento:

> Foi na minha própria casa, na Rua Saturnino de Brito, a reunião do nosso organismo de base em que Agildo Barata, membro do Comitê Central, tentou pela primeira vez explicar o inexplicável. Era tudo verdade, sim, graves desvios haviam ocorrido na construção do socialismo na União Soviética, que todos devíamos elogiar por ter tido a coragem de denunciá-los ao mundo. Devíamos também fazer o mesmo em nosso próprio Partido, uma autocrítica levada às últimas consequências, que extirpasse para sempre o culto à personalidade, apontado como causa de todos os males. Não senti convicção nas palavras de Agildo, nada da veemência que o caracterizava na defesa dos seus pontos de vista. Parecia que tinha vindo ali cumprir uma missão de rotina, apenas (GOMES, 1998: 162).

Assim que reunião terminou, Dias Gomes contou que foi à direção do representante do Comitê Central e pediu-lhe para que falassem a sós. Ele indagou se os procedimentos determinados eram suficientes para uma resolução total e ficou sem resposta. Depois de alguns meses, acabou sendo expulso do Partido (GOMES, 1998: 162).

De fato, no entanto, houve uma renovação: um processo de desestalinização em meio a grupos ansiosos pela abertura ampla do debate sobre o tema no Partido e na imprensa e os desejosos por uma contenção da indisciplina que se dera a partir daquela divulgação. No entanto, os “conservadores”, que detinham o controle do PCB, se mantiveram no poder e muitos “renovadores” tiveram de tomar caminhos políticos fora do Partido (FALCÃO, 1996). Esse afastamento não significou um total desligamento dos valores, crenças e práticas comunistas por parte de certos dissidentes, embora

muitos tenham se tornados anticomunistas (RUBIM, 1995: 69). Na verdade, nesse momento de crise, intelectuais como Dias Gomes, Mário Lago e Oduvaldo Vianna passaram a gozar de maior autonomia (reivindicação antes desqualificada, porque entendida como "pequeno-burguesa").

Com a desestalinização, o realismo socialista de matriz jdanovista foi abandonado como diretriz estética. Todavia, manteve-se a orientação por princípios comunistas de realismo: a partir daquele momento, menos calcado no dogma revolucionário do que na crítica social. Se sob o signo do jdanovismo, o sofrimento dos trabalhadores rurais ou urbanos era positivisado como uma condição para a superação das desigualdades e construções de uma sociedade justa, depois, o PCB passou a constituir uma nova política cultural mais aberta a alianças de classe e a formas mais universalistas, incorporando a chamada "cultura burguesa" (e, particularmente, o realismo burguês, podendo abordar também da burguesia e não apenas o proletariado num realismo crítico), tida como erudita e sofisticada, à revolução nacional, democrática e antiimperialista (NAPOLITANO, 2007: 588-589).

Nesse sentido, a *proposta realista* de Dias Gomes em *Terra do Sol* estava relacionada à sua formação comunista, mas também à corrente classificação burguesa que assume o realismo como "mais sério" (e, portanto, mais refinado, racional e crítico) do que o melodrama romântico (VINCENT-BUFFAULT, 1988). Pelo fato de o estilo privilegiado nas produções ficcionais radiofônicas ser o melodramático, Dias Gomes estava inovando. Por isso, ele foi reconhecido como um produtor que estava imputando "maior valor artístico" ao rádio (*A Noite*, 02/04/1956: 05). Além dessa cultuada renovação, a produção enfatizava mais o realismo socialista ("lutas e trabalhos") e o realismo burguês ("aspirações e sentimentos") do que o melodrama romântico (*A Noite*, 02/04/1956: 05).

Paralelamente à transmissão de *Terra do Sol*, Dias Gomes continuou se dedicando à escritura dos roteiros de *Todos Cantam Sua Terra*. Além disso, ele assumiu a adaptação de "grandes obras da literatura universal" para o *Grande Teatro*. Entre os clássicos que Dias Gomes já tinha adaptado para o programa da *Rádio Nacional* figuravam os seguintes, entre outros: *Ressurreição*, de Tolstoi; *Está Lá Fora Um Inspetor*, de Priestley; *Flores de Sombra*, de Cláudio Souza; *A Pérola*, de John Streinbeck; *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas e *O Delator*, de Lian O'Flaherty. Para o dia 21 de julho de 1957, às 20 horas, "prosseguindo na louvável tarefa de levar aos ouvintes originais da melhor qualidade", o programa apresentou a

adaptação de Dias Gomes do romance *O Epitalâmio do Negro Trinidad, de Ramón José Sender* (*A Noite*, 20/07/1957: 05).

Desse modo, Dias Gomes dava continuidade a um dos seus principais trabalhos no rádio: a adaptação de obras literárias. Desde o *Grande Teatro Pan-Americano*, ele vinha se destacando nessa atividade:

> Eu nunca escrevi muitas novelas [para o rádio]. Fiz algumas, mas o que eu fazia mais eram adaptações de peças do repertório mundial e de romances. Eu já calculei mais ou menos, uma vez, esta produção. Eu fiz cerca de quintentas adaptações de uma hora de duração, uma hora e pouco. Eu tive um programa semanal, ininterrupto durante mais de dez anos, que era chamado *Grande Teatro*, na época (GOMES, 1981: 42).

A adaptação se configurou como um recurso de legitimação do rádio diante de outras atividades artísticas (a dramaturgia e a literatura). Por conta disso, no contexto de modernização do rádio, entre os anos 1940 e 1950, foram comuns esses programas. Como vimos no capítulo anterior, Dias Gomes acreditava que essa era uma forma de esse meio de comunicação de massa contribuir na instrução do povo brasileiro (*A Noite*, 20/07/1957: 05). Esse era um dos motivos para Dias Gomes ter realizado um programa no formato *Grande Teatro*, em cada uma das emissoras por que tinha passado até o momento. A *Rádio Nacional* era a emissora de maior audiência na América do Sul àquela época. Dessa forma, Dias Gomes tinha a possibilidade de seguir com o seu projeto político no rádio: levar ao público ainda mais amplo obras de reconhecida qualidade literária e, em alguns casos, com vigor crítico-realista. Além disso, ele tinha a oportunidade de aumentar seu repertório de leitura e sua escrita dramática:

> Para escolher o romance ou a peça a adaptar numa semana, eu tinha que ler três ou quatro textos de cada um dos gêneros. O meu volume de leitura nesses anos foi imenso. À vezes, você escolhia o texto e a adaptação não era permitido pela SBAT [Sociedade Brasileira de Autores], porque o autor da peça não deixava. No caso dos romances, era necessário procurar as editoras, que nem sempre podiam permitir a adaptação. Tudo isso me forçava a um volume de leitura imenso, prática que foi muito importante para a minha formação cultural. Eu adaptei quase toda a obra de Dostoievski, toda a obra de Tolstoi. Em segundo lugar, eu adquiri uma prática artesanal, de experimentar, de montar os diálogos, as cenas, de rapidez, que foi muito importante. Por isso, eu não posso me queixar dos meus anos no rádio (GOMES, 1981: 42).

Durante o stalinismo e as determinações de Andrei Jdanov para a produção cultural comunista, artistas notáveis da cultura soviética como o cineasta Sergei Eisenstein, os escritores Fiódor Dostoievski, Boris Pasternak e Anna Akhmátova e os

compositores Sergei Prokofiev e Dimitri Shostakovitch foram desconsiderados, porque eram vistos como disseminadores da "arte burguesa", calcada mais no experimentalismo da linguagem do que no conteúdo socialista (MORAES, 1994). Como estamos vendo, Dias Gomes não estava preocupado com essas determinações que já, em 1957, tinham sido refutadas. A questão se colocava para ele, portanto, de outra forma. Não lhe interessava obras panfletárias, com qualidade artística discutível, mas um trabalho com qualidade artística e também com compromisso social. Por isso, ele valorizou em *Grande Teatro* a obra de autores soviéticos como Dostoievski, que não eram considerados pelas diretrizes sectárias do stalinismo cultural de Jdanov, mas que eram reconhecidos pelo realismo crítico.

Outro programa criado por Dias Gomes para a *Rádio Nacional* foi *Brasil, Espaço Dois*. Com a direção de Floriano Faissal, o programa contava um elenco de comediantes que focalizava de modo cômico algum acontecimento. Os roteiros eram escritos por Dias Gomes (*A Noite*, 14/10/1957: 05), que estava transitando entre o "sério" e o "para rir". Nesse momento, o "sério" era representado, por exemplo, pelas obras da literatura que ele adaptava para o *Grande Teatro* e apresentava as práticas culturais de estados brasileiros e de outros países em *Todos Cantam Sua Terra*, e o "para rir", por programas como *A Vida Que A Gente Leva* e *Brasil, Espaço Dois*. No entanto, como ele mesmo dissera, já tinha provado que suas produções "para rir" tinham valor artístico – não eram vulgares (*A Noite*, 30/01/1956: 02).

Nesse sentido, a postura de Dias Gomes se articulava com a posição da *Rádio Nacional* na manutenção do sistema de classificação e distinção próprio das classes médias urbanas da época – o que já foi designado como difusão da "ideologia dominante" (GOLDFEDER, 1980: 13). Nessa acepção, a *Rádio Nacional* era um espaço específico de reproduções das relações sociais vigentes, reelaborando de modo radiofônico um determinado sistema de dominação político-cultural. No entanto, certamente, isso não se deu de modo unívoco e total. Por mais que a emissora estivesse sob o domínio estatal, nela houve diferentes atores sociais, lutas e espaços de negociação e de realização de conflitos.

Quando Dias Gomes começou a trabalhar para a *Rádio Nacional*, ela estava num momento de transição. Victor Costa ficara no cargo de direção geral da emissora entre 1951 e 1954 e contribuiu decisivamente para a afirmação da hegemonia da emissora no mercado nacional, procurando combinar o intenso investimento nas competências empresariais, organizacionais, artísticas e técnico-estruturais a um projeto

popularizador, calcado na busca por conquistar avassaladoramente tanto o público popular quanto grandes negócios com empresas de cobertura nacional: patrocínios, publicidades, encomendas (GOLDFEDER, 1980: 42-43). Além disso, Victor Costa consolidou o "sistema das estrelas" na emissora, com os cantores do rádio, mas também com os atores, autores e comediantes de sucesso. O êxito das produções estava, portanto, muito calcada no prestígio dos profissionais.[28]

Assim que Juscelino Kubitschek assumiu a presidência, houve mudanças na direção da emissora. A direção geral passou a Moacyr Arêas, acumulando a função de diretor da *TV Rio* (SAROLDI e MOREIRA, 1988: 79). No entanto, a nova direção concentrou seus esforços na tentativa frustrada de criar uma emissora de televisão para a *Rádio Nacional* e acabou não renovando o projeto anterior, de Victor Costa, fazendo com que a emissora repetisse fórmulas anteriormente consagradas e não inovasse muito. A *Rádio Nacional* passou a mostrar dificuldades para se adaptar às exigências do mercado consumidor, que estava contando com uma maior diversificação de oferta midiática – novas emissoras de rádio e de televisão, revistas e jornais –, apesar de ter mantido até o final da década de 1950 a liderança na audiência (GOLDFEDER, 1980: 46-47; ROCHA, 2007: 43).

A *Rádio Nacional*, tanto durante o governo Vargas quanto o governo Kubitschek, contou com artistas comunistas no seu quadro profissional. Além de Dias Gomes, Mário Lago, Nora Ney e Jorge Goulart eram alguns dos militantes ou simpatizantes do PCB que trabalhavam na emissora. As contratações não seguiram exclusivamente os critérios político-partidários, a julgar pelas tensões entre o PCB e o segundo governo Vargas.[29] Eram mais calcadas nas afinidades artísticas, profissionais e pessoais, e motivadas pelo fato de aqueles artistas terem acumulado ao longo de suas carreiras capitais simbólicos que poderiam ser associados à emissora.

---

[28] Victor Costa foi diretor da *Rádio Nacional*, durante o segundo governo Vargas, entre 1951 e 1954. Partidário do então presidente, ele conseguiu facilitações para, a partir de 1953, nas compras da *Rádio Excelsior* e da *Rádio Cultura*. Em 1955, concluiu a compra da *TV Paulista*. Assim, além de diretor da *Rádio Nacional*, estatal, ele estava à frente de um dos mais importantes grupos de comunicação da década de 1950, as Organizações Victor Costa.

[29] Apesar da postura radical do *Manifesto de Agosto* de 1950 de julgar Dutra e Vargas "farinha do mesmo saco", muitos militantes reconheciam mudanças de postura no segundo governo Vargas com relação ao direto à greve, à repressão aos comunistas e à postura nacional-desenvolvimentistas com a criação da Petrobrás e da Eletrobrás. A postura da direção do PCB era de denúncia da cooptação do governo pelo capital norte-americano. Apenas com a morte do presidente em agosto de 1954, diante das manifestações populares, o Comitê Central resolveu reconhecer o nacionalismo varguista e acusar que o seu suicídio era parte de um "golpe fascista" (cf. RIBEIRO, 2008).

Como vimos, a entrada de Dias Gomes na *Rádio Nacional* se deu pelo sucesso de *Todos Cantam Sua Terra*, programa cujo roteiro ele escrevia para a Standard Propaganda, que vendia para a emissora, desde 1954. Em 1956, já com a nova direção, houve a contratação. Essa demora pode ser explicada de várias maneiras. A denúncia das relações de Dias Gomes com o comunismo e com um possível sistema de corrupção na *Rádio Clube do Brasil* pela *Tribuna da Imprensa*, certamente, foi um impeditivo. Reconhecidamente comunista, ele não podia ser contratado pela emissora durante governo Vargas, considerado como de "traição nacional" pelos comunistas. Com as novas eleições, o PCB passou a se articular com amplos setores políticos, inclusive de orientação liberal-conservadora. Assim, no pleito de outubro de 1955 para a presidência da República, apoiaram a candidatura de Kubitschek, lançado na legenda da coligação entre o PTB e o PSD. A vitória de Kubitschek abriu para o PCB um período de atuação "semilegal". O Partido, embora ainda ilegal, conseguia realizar seus comícios abertamente, participar de manifestações populares, distribuir e vender seus jornais normalmente e apoiar candidatos do PCB sob outras legendas (RIBEIRO, 2008: 283). Sendo assim, com a mudança de governo e direção, a contratação de Dias Gomes tornou-se tão possível que se concretizou. E ele realizou diversos outros trabalhos para a emissora. Como já mostrei, foram produções marcadas por diferentes tensões, motivadas pela afirmação e a negação da cultura burguesa – afirmação no modo como valorizava o refinamento artístico, até mesmo em produções cômicas, e negação no modo como incorporava valores comunistas, nacionais e populares nas suas produções. Essa ambiguidade, infelizmente, não pôde ser observada na análise dos produtos radiofônicos, mas indícios dela estiveram presentes nas críticas jornalísticas e nas falas de Dias Gomes sobre as suas produções dessa época.

Enquanto esteve na emissora, Dias Gomes realizou outros trabalhos. Em 1959, escreveu o roteiro para o filme de Carla Civelli, *Um Caso de Polícia*, que estreou no mesmo ano. O filme conta com uma história que começa com a exibição, pela antiga *TV Rio*, do 427º capítulo da novela policial *A Morte Tem Pés de Veludo*, e desenvolve o engenhoso argumento de Dias Gomes sobre um complô para matar a mulher da novela, que existiria na vida real. Esse embaralhamento entre realidade e ficção faz parte dos primórdios da configuração de uma "imaginação televisual" durante a existência da própria televisão, na qual a presença de uma *imagem potencial* que só existe na própria TV (BARBOSA, 2010: 23) faz com que o representante possa ser confundido com o representado (o ator com a personagem), embora eles nunca coincidam. É justamente

explorando essa sensação de embaralhamento que o filme transcorre: o assassinato acontece na novela e na vida.

Além disso, é importante reconhecer que a trama policial fugia ao padrão da maioria dos argumentos e roteiros de filmes assinados por mulheres na década de 1950, com títulos sugestivos da preferência pelo melodramático. Entre eles, os seguintes: *Os Amores da Minha Madrasta* (1958), de Lia Ribeiro Bispo; *Em Nome da Moral* (1958), de Eunice Carvalho e Leonardo Grabois; *Fronteiras do Invisível* (1957), de Helen Antoinette Gignel, *Martírio de Mãe* (1953), de Ely Turquine (Ana Eliete de Almeida); *Mercúrio, o Morro das Arraias* (1958), *Ouro e Sangue* (1958), de Diva Assis Saliveris (ANDRADE, 1997; HOLLANDA et al, 1989).

Em 1959, além do trabalho na *Rádio Nacional* e da sua primeira incursão como roteirista cinematográfico, Dias Gomes dedicou-se à escritura daquela que seria a sua mais importante obra teatral, *O Pagador de Promessas*, acentuando no seu projeto artístico-intelectual a crítica social de matriz marxista.

### 3.3. A dramaturgia revolucionária

Entre os meados da década de 1950 até o final da posterior, artistas e intelectuais brasileiros estavam impregnados pelo intuito de fazer uma revolução socialista no país por meio da conscientização e da mobilização do povo diante do avanço do capitalismo. Suas produções, dessa forma, passaram a servir como um instrumento político-ideológico de defesa das causas das "massas populares". Filiando-se ao PCB ou gravitando ao seu redor, eles se comprometeram a buscar uma sociedade mais justa e igualitária, liderada pelo povo. Imbuídas desse sentimento, as manifestações artísticas haviam tomado como palavra de ordem o investimento em sua capacidade de participação política no sentido de promover a transformação social. A arte tinha de intervir no seu tempo, tinha de propor mudanças. No início da década de 1960, foram organizados diversos grupos cujos projetos se orientavam nesse sentido. O Teatro de Arena, o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), o Cinema Novo e outros movimentos e experiências artísticas do pré e do pós-1964 tinham a necessidade estruturante de uma arte participante, forjando o mito do "alcance revolucionário" dela (HOLLANDA, 1992: 17).

As raízes e o desenvolvimento que caracterizaram as lutas e as ideias dos artistas de esquerda daquele período estão estruturados num romantismo revolucionário (RIDENTI, 2000). Por romantismo revolucionário, endente-se a ampla corrente de

protesto cultural contra a civilização capitalista moderna, que se inspira em certos valores do passado pré-capitalista, mas que, antes de tudo, aspira a uma "utopia revolucionária nova" (LÖWY e SAYRE, 1995: 15). Nesse sentido, trata-se de uma "autocrítica da modernidade" (RIDENTI, 2000: 26), uma vez que é elaborada dentro dela mesma, não em seu exterior. Ao reagir, o romantismo revolucionário ou utópico usa a lembrança do passado como arma para lutar por um futuro melhor, buscando as características que foram perdidas no presente e fazendo um questionamento radical da ordem estabelecida.

Certamente, a versão brasileira não se dissociava de traços do romantismo revolucionário da época em escala internacional: a liberação sexual, o desejo de renovação, a fusão entre vida pública e privada, a ânsia de viver o momento, a fruição da vida boêmia, a aposta na ação em detrimento da teoria, os padrões irregulares de trabalho e a relativa pobreza, típicas da juventude de esquerda na época, são características que marcaram os movimentos sociais na década de 1960 em todo o mundo (RIDENTI, 2001: 13), fazendo lembrar a *moderna tradição* romântica. Além disso, as formas de romantismo revolucionário eram versões da esquerda brasileira para as representações da mistura do branco, do negro e do índio na constituição da brasilidade, não mais no sentido de justificar a ordem social existente, mas de questioná-la e, no limite, transformá-la radicalmente. É a isso que, em linhas gerais, se pode chamar de romantismo revolucionário brasileiro do período (RIDENTI, 2000: 23-33). Dessa forma, se colocava novamente o problema da identidade nacional do povo brasileira, mas buscando a ruptura com o subdesenvolvimento: um modo de "desvio à esquerda" da aposta no desenvolvimento nacional, com base na intervenção do Estado, convencionada durante a Era Vargas (RIDENTI, 2001: 13).

Entre o final dos anos 1950 e 1960, configuraram-se as coordenadas históricas que permitiram a luta contra o poder remanescente das oligarquias rurais e suas manifestações políticas e culturais, um crescente otimismo com o salto modernizador na industrialização a partir do governo Kubitschek, mas também um impulso revolucionário, mantido por movimentos sociais repletos de ambiguidades nas propostas de revolução brasileira, democrático-burguesa (de libertação nacional), ou socialista, com diversas gradações intermediárias (RIDENTI, 2001: 14). Essas condições materiais permitiram, então, a produção de uma *proximidade imaginativa* da revolução social, seja ela capitalista ou socialista (RIDENTI, 1993: 76-81).

O debate acerca do desenvolvimento nacional-popular do país já havia estado presente nos governos de Getúlio Vargas, especialmente no segundo, de 1951 a 1954, e de Juscelino Kubitschek, entre 1956 e 1961. Em diferentes medidas, a modernização capitalista, a integração da nação e a revolução expressaram o grande mosaico ideológico em que se firmavam as frentes pelas transformações sociais, que, como descreve Daniel Pécaut (1990: 107), confirmavam a entrada em cena do povo como protagonista político. Em julho de 1955, Café Filho, como presidente interino, criou o Instituto Brasileiro de Estudos Brasileiros (ISEB), que se tornaria o maior símbolo da postura nacional-desenvolvimentista da década de 1950, em que um grupo de intelectuais procurava promover uma proclamação unificadora a caminho da "desalienação" do povo.

Durante o curto governo de João Goulart, de 1962 a 1964, o ISEB, passou a um "populismo revolucionário", em que a ideologia desenvolvimentista articulava-se à problemática das classes populares e aliava-se ao movimento favorável às "reformas de base". Os isebianos, além de se aproximarem de organizações como o PCB, redefiniram a posição dos intelectuais na sociedade. A militância deveria dar o tom. O engajamento político procurava se sustentar num "reencontro com o real", na possibilidade de instaurar uma nação unificada e com um povo consciente dos problemas nacionais e, ao mesmo tempo, atento às possibilidades de progresso.

O PCB havia se tornado um dos mais importantes atores políticos, um dos principais fomentadores das ideologias que fundamentavam a crescente estrutura do desenvolvimento nacionalista. Como já vimos, apesar de estar na ilegalidade desde 1947, o Partido contava com numerosos e influentes intelectuais. Nos anos 1960, essa adesão foi ainda maior (RUBIM, 1995). A interpretação do nacionalismo dada pelo PCB foi responsável pela formação de uma "estrutura de sentimento" aglutinadora e heterogênea e, por isso, extremamente fecunda.

A estrutura de sentimento da brasilidade romântico-revolucionária não nasceu do combate à ditadura, momento em que começa, a se vincular à ordem, mas foi maquinada no período democrático entre 1946 e 1964, especialmente no governo Goulart, tendo contado com a intensa participação de artistas e intelectuais, crentes o fato de estarem na "crista da onda da revolução brasileira em curso" (RIDENTI, 2006: 233). Nesse momento, difundiu-se o dualismo que apontava a sobreposição de um Brasil moderno a outro arcaico. Ele estava centrado na ideia da existência de um setor arcaico no campo brasileiro que sustentava a aliança de interesses entre capital

agroexportador brasileiro e a dominação imperialista e funcionava como um dique à modernização das relações de trabalho no Brasil (RIDENTI, 2006: 213-214). Daí a importância, para o PCB, da nacionalização da economia como forma de ampliar a industrialização do país, importante para a formação da classe verdadeiramente revolucionária, o proletariado.

Este modo de conceber o "moderno" estava relacionado à concepção *evolucionista* da história, que referendava o comunismo como o último estágio de evolução da humanidade. Esta certeza trouxe dois tipos de interpretações do Partido para a análise das ações políticas dos seus militantes. Uma era a que explicava o insucesso de experiências revolucionárias ou de avanço gradual ao socialismo como fruto da debilidade teórica dos militantes. A consequência dessa debilidade eram os "desvios ideológicos", geralmente identificados como "individualismo pequeno-burguês" (desvio à direita) ou "voluntarismo" ou "espontaneísmo" (desvio à esquerda) (PANDOLFI, 1995: 43 e 153). A outra foi o *etapismo*, que se sustentava na crença de que era necessário consolidar o capitalismo industrial e a democracia liberal como um passo necessário para o avanço da etapa "burguesa" que antecedia a socialista. Isso resultou na constante busca do PCB para formar frentes, blocos ou alianças pluriclassistas que, moduladas pela ideologia nacionalista, visavam corrigir as disparidades na economia brasileira para concretizar a revolução burguesa no Brasil. Ao longo dos anos, o que variou, segundo as diferentes conjunturas, foi o tipo de concepção tática do Partido: a via pacífica do reformismo ou a revolução nacional-popular como forma de eliminação das relações sociais consideradas ainda "feudais" para adaptá-las às formas de exploração capitalista e, a partir de então, garantir uma revolução socialista.

Nesse contexto, começou a ser produzida uma arte engajada dentro daquela estrutura de sentimento e da sensação de que grande parte dos brasileiros era a de que "faltava dar uns poucos passos para finalmente nos tornarmos uma nação moderna" (MELLO e NOVAIS, 1998: 560). Esse otimismo decorreu do restabelecimento da democracia em 1945, da modernização do país com industrialização, urbanização e grandes obras — hidrelétricas, estradas, Brasília — e, sobretudo, da movimentação e organização, ainda que parciais, das camadas populares brasileiras. Essa movimentação popular empolgou o meio artístico-intelectual (PÉCAUT, 1990: 05). Nesse contexto, artistas e intelectuais brasileiros, especialmente os comunistas como Dias Gomes, procuravam colaborar para a concretização desse otimismo e da "fé no povo" por um

futuro melhor – de justiça social. Em outras palavras, procuraram colaborar para o desencadeamento de uma revolução que extinguisse as desigualdades da sociedade brasileira.

Na arte revolucionária produzida durante os anos 1960, se destacou a "estrutura de sentimento da dramaturgia nacional-popular", produzida dentro de um conjunto de valores e realizações. Desde a segunda metade da década de 1950, grupos universitários de teatro, como o Teatro Paulista de Estudantes (TPE), e até profissionais, como o Teatro de Arena, também de São Paulo, propuseram-se a dramatizar temáticas nacionais e valorizar em seus textos questões políticas, sociais e econômicas. O TPE servia como um laboratório para novos atores e autores. Com custos de produção baixos, buscava atingir um público mais jovem. Aproveitando o espaço cedido pelo Arena, se consolidou na encenação peças de jovens autores comunistas, conciliando a vida partidária com a experiência teatral. Em 1956, ano em que TPE se fundiu ao Arena, tendo como responsável o diretor José Renato, Augusto Boal dirigiu *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, apresentando os indícios de novos tempos, marcados por uma linguagem cênica despojada e empenhada em ser cada vez mais realista. A peça de Gianfrancesco Guarnieri *Eles Não Usam Black-Tie* estreou em 1958 e ficou um ano em cartaz, percorrendo mais de quarenta cidades e sendo encenada 512 vezes (MORAES, 1991: 59). Um enorme sucesso de público, a peça foi pioneira por encenar o cotidiano de operários de uma fábrica. Em 1959, Vianinha começou a colaborar com o Arena e escreveu a peça *Chapetuba F.C.*, sobre os conflitos sociais e políticos enfrentados por um time de futebol, que em três meses em cartaz contou com mais de cem encenações (NAPOLITANO, 2001a: 28).[30]

No Arena, o espetáculo não contava com cenários e era encenado num palco no centro da plateia, proporcionando uma interação maior entre os atores e o público. Essa interação era própria do projeto realista daquele grupo teatral, que investia em interpretações e temáticas mais realistas. Justamente por isso, a "quarta parede" (a parede imaginária situada na frente do palco, através da qual a plateia assistia sem maior

[30] Como já vimos, a noção de "estrutura de sentimento" está relacionada à forma que adquirem hábitos sociais e mentais. Ela serve para identificar na intricada relação entre o que é interno e externo a uma obra de arte; é um determinado sistema de crenças que se esboça quando a obra é analisada em confronto com seu contexto de produção histórico (WILLIAMS, 1979). Ridenti (2005) incorporou o conceito para entender como o afloramento de um imaginário crítico nos meios artísticos e intelectuais brasileiros a partir de fins dos anos 1950 e ao longo da década de 1960 e como ele se transformou e se "(re-)inseriu" institucionalmente a partir dos anos posteriores. A partir dos anos 1970, tal experiência passou a ser convertida em "capital simbólico", como distinção, tanto para os aqueles militantes como novos profissionais quanto para as empresas contratantes e seus produtos (cf. SACRAMENTO, 2011).

nível de interação e horizontalidade à ação do mundo encenado), é derrubada. A construção desse recurso cênico se firmou no contexto de eclosão do teatro naturalista no final do século XIX e teve André Antoine como seu principal incentivador. Era produzido um jogo cênico que buscava "ignorar" o público, virando inclusive as costas para ele para poder garantir a sensação de que estava sendo "testemunha ocular" de uma história (BERTHOLD, 2000: 454). O Arena, ao contrário dessa tradição, buscava maior realismo na interação com o público. Esse tipo de teatro não apenas implicava uma redução do espaço físico, mas também uma diminuição de custos.

Depois da fusão com o TPE, o Arena intensificou a sua contraposição ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), de 1948, majoritariamente pautado por autores internacionais clássicos, preterindo os textos nacionais e experimentais. Seus espetáculos eram muito mais caros, dando continuidade ao seu projeto teatral, que não se preocupava prioritariamente com os problemas nacionais, mas com as "grandes obras" da literatura europeia, principalmente (GUZIK, 1986; MATTOS, 2002).

Além disso, o TBC estruturou ao longo dos anos 1950 a sua produção teatral em moldes indústrias. Naquela década, se intensificou a política de "substituições de importações", de deslocar investimentos da produção e exportações de matérias-primas para o de bens de produção e de consumo (MENDONÇA, 1986: 58). Isso proporcionou também a produção cultural num padrão internacional, atendendo, assim, a proliferação de uma burguesia com anseios cosmopolitas. Nesse momento, o TBC era reconhecido por manter altos níveis empresarias e artísticos, ao gosto da burguesia urbano-industrial em ascensão, enfatizando mais a padronização do que a experimentação (COSTA, 1987; GUZIK, 1986; MOSTAÇO, 1982). A crítica do Arena também estava relacionada essa prática industrial de produção teatral, tomando a produção cultural como mercadoria.

Nesse momento, a produção cultural brasileira passou por um conjunto de transformações. Como já vimos, a profissionalização da cena teatral, desde os anos 1940, contava com a contribuição de diretores estrangeiros e de companhias teatrais dirigidas por atores-empresários. Nesse processo, um conjunto diverso de dramaturgos propôs em suas obras aquilo que ficou sendo reconhecido como a "dramaturgia nacional moderna", marcada pelo conteúdo de crítica político-social e por inovações estéticas que procuravam "superar" a tradição teatral – o teatro de revista, que até meados do século XX era o gênero mais característico do teatro brasileiro, o que mais empolgava o público (MATTOS, 2002: 108). As peças passaram, então, a representar conflitos

sociais lancinantes – as atribuições dos setores médios, o impacto da vida urbana nos costumes e nas relações humanas, a emergência do proletariado e a sua agenda de lutas, a decadência das elites rurais –, colocando o palco, os atores e os diretores como artífices da revolução brasileira, da superação da velha ordem em direção a uma nova etapa de expansão econômica e social, calcada no socialismo.

Como já contei, a manutenção de grupos amadores e a fundação do TBC introduziram novas maneiras de conceber o repertório e o trabalho de dramaturgos, atores, diretores e cenógrafos. Essa paisagem se modificou durante os anos 1960 com a atuação de novos grupos teatrais, como o Teatro de Arena e o Oficina, e dos Centros Populares de Cultura, que tinha o teatro entre seus empreendimentos culturais (RIDENTI, 2000: 61-224). Tais movimentos valorizavam o autor nacional, a pesquisa de novas formas teatrais e articulação entre a cultura e política num sentido revolucionário.

Não foi apenas um novo modo de produção teatral que se consolidou, mas um novo público: jovem, universitário e *de esquerda*. Esse posicionamento político do público era um elemento constituinte da "estrutura de sentimento da dramaturgia nacional-popular", visto que as mudanças ocorridas na produção teatral eram correlatas à alteração do perfil sociocultural do público, muito mais envolvido com o engajamento artístico de esquerda (calcado na busca pela comunicação e conscientização populares) do que com os padrões artísticos e morais burgueses (NAPOLITANO, 2001a; PONTES, 2010; SCHWARZ, 1978). Vivia-se um momento de renovação do teatro brasileiro e dos seus públicos.

Com *Eles Não Usam Black-Tie* e *Chapetuba F.C.*, Guarnieri e Vianinha procuravam dar alternativas às questões colocadas à produção teatral engajada da época, muito relacionadas ao dilema de conciliar textos de qualidade dramática, com crítica social e política, mas sem negligenciar a pesquisa por uma linguagem pudesse ser consumida por vários "públicos" (ou plateias) com origem e formação socioculturais distintas: dos operários dos subúrbios aos burgueses do TBC (NAPOLITANO, 2001a: 28). Essas peças foram enormes sucessos de público e de crítica e passaram a ser tomada como paradigmáticas para produção teatral engajada que buscava um público mais amplo que os próprios pares e membros da classe média intelectualizada.

O êxito comercial delas também contribuiu para a sua mercantilização. A dramaturgia nacional-popular assumiu uma "forma mercadoria", para usar os termos de Karl Marx, dentro do mercado brasileiro dos bens culturais, regulado, como outro

qualquer, pela oferta, demanda, acumulação de capital, competição e monopolização. Essa lógica não esteve divorciada daqueles grupos teatrais engajados. As questões relativas ao mercado e à conquista do público como estratégias não só de ampliar o processo de conscientização, mas também permitir a sobrevivência financeira deles, eram bastante relevantes (NAPOLITANO, 2001a). Além disso, naquele momento, houve um conjunto estratégia de apropriação dos sentimentos romântico-revolucionários em produtos culturais específicos, dentro de um sistema industrial de produção mais consistente do que o daqueles grupos. Ou seja, com isso, o nacional-popular contou com um tipo de valorização tal que passou a ser classificado como um formato e, assim, tendo um conjunto de características próprias e possíveis de serem reproduzidas e consumidas em largas escalas.

Nesse momento, até mesmo o TBC se rendeu às obras nacionais engajadas e levou a seu palco, em 1960, *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, com direção de Flávio Rangel. Esta não foi a primeira peça de autor brasileiro encenada no TBC. Entre 1948 e 1969, dos noventa textos encenados, dezoito eram de autores nacionais. No entanto, a peça de Dias Gomes foi aquela que alargou "as fronteiras de um repertório tematicamente restrito", trazendo à cena o "povo humilde" (GUZIK, 1986: 183). Iniciou-se, a partir daí, a fase nacionalista do TBC. Flávio Rangel dirigiu ainda outros sucessos de impacto: *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri; *A Escada*, de Jorge Andrade, ambos de 1961; e *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, última produção da companhia, em 1964.

Essa *nacionalização* do TBC demonstrou tanto o impacto da cultura de esquerda na produção cultural hegemônica quanto a apropriação da cultura dominante pela que lhe era até então oposicional. Tal fato permite considerar que o sistema opressivo se mantém numa relação de constituição com as práticas de resistência.[31] Dessa maneira, a peça foi produzida na tensão entre a ênfase na conscientização popular da opressão e dos problemas sociais pela arte, fortemente marcada por uma matriz comunista de práxis, e a apropriação da representação nacional-popular de esquerda pelo TBC como mercadoria, para agradar e angariar mais público, especialmente do teatro militante estudantil, que o acusava de ser "o" teatro da situação – o teatro do imperialismo, já que não valorizava o produto nacional e não contribuía para aumentar o "espírito

[31] Sobre isso, Raymond Williams (1979) foi bastante certeiro na sua interpretação do conceito gramsciano de hegemonia. Mostrou como a dinâmica do hegemônico é plural, Afinal, segundo ele, é justamente pelas capacidades de se fazer múltiplo e de tomar à sua constituição aquilo que lhe escapa, lhe resiste ou lhe faz oposição que esse sistema de poder se mantém e se reproduz.

revolucionário" (COSTA e MACIEL, 2007). Ou seja, a peça se deu entre a possibilidade de produzir espaços de resistência dentro da produção teatral industrial e a incorporação da estrutura de sentimento revolucionária como valor mercantil pelo TBC.

A estreia de *O Pagador de Promessas* no palco do TBC foi em 29 de julho de 1960. A peça narra a maneira drástica como a tragédia incide sobre o destino de Zé-do-Burro. Para cumprir uma promessa feita a Iansã pela cura de seu burro, Nicolau, ele divide seu sítio com os lavradores mais pobres que ele e carrega pesada cruz de madeira no percurso de sete léguas, com o objetivo de depositá-la no interior da Igreja de Santa Bárbara, em Salvador. Pelo fato de Zé-do-Burro ter se valido do popular sincretismo religioso que associa Iansã à Santa Bárbara, ele, sob atos de extrema intolerância, é impedido pelas autoridades religiosas e policiais de entrar na igreja para cumprir a sua promessa. Afinal, uma promessa feita num terreiro de macumba não poderia ser cumprida na "casa de Deus". O herói superou os obstáculos físicos, mas sucumbiu aos morais. Trata-se, portanto, de uma história trágica. Sem esperanças, peça e filme recriam a paixão de Cristo sem a ressurreição, sem o retorno à vida, mas com a permanência na morte.

A peça está estruturada em três atos. No primeiro, é encenada a chegada de Zé-do-Burro (Leonardo Villar) carregando uma pesada cruz no ombro, similar à que fora carregado por Jesus Cristo, à Igreja de Santa Bárbara, em Salvador. Depois de uma viagem de sete léguas a pé, acompanhado pela insatisfeita e descontente mulher, Rosa (Natália Timberg), havia finalmente chegado ao lugar onde poderia cumprir a sua promessa. Zé-do-Burro havia prometido a Iansã (assumindo que o orixá é um equivalente à Santa Bárbara), num terreiro de candomblé, que traria a cruz nas costas até os pés da imagem católica da santa em sua própria Igreja e dividiria o seu sítio com lavradores sem-terras, se ela salvasse Nicolau da morte. Nicolau é o burro de Zé. Havia sido atingido por uma árvore durante um vendaval, motivando uma intensa hemorragia. A promessa havia feito o sangramento parar e salvado o burro. Por estar bastante agradecido pelo milagre, fervoroso, Zé não titubeou em cumpri-la. Na escadaria da Igreja, Zé espera a sua abertura para chegar ao altar-mor com a cruz.

Nesse ato, começa a se adensar a disputa entre o lavrador e o padre. Fica estabelecida o protagonismo de Zé-do-Burro, representante das classes populares rurais, e o antagonismo de Padre Olavo (Elísio de Albuquerque), encarnação da opressão das classes dominantes dos centros urbanos, bem como a incomunicabilidade entre esses, socialmente, tão diferentes. Diante da indignação do Padre ao fato da promessa ter sido

feita pela vida de um burro num terreiro de candomblé, com um sacrifício que pretenderia "presunçosamente imitar" o martírio do Filho de Deus e com o "ato comunista", Zé não a compreende totalmente, só lhe restando insistir na necessidade de cumprir a promessa feita e alcançada. Nesse clima de tensão entre a intolerância e o autoritarismo do Padre e a persistência e o compromisso de Zé-do-Burro, encerra-se o primeiro ato.

No segundo ato, intensifica-se a controvérsia. Com o avançar do dia, outras personagens começam a subir a escadaria da igreja e deparam-se com a situação: no dia de Santa Bárbara, a igreja está fechada e um homem com uma cruz, em frente à igreja, no meio da praça. O incômodo e a notícia se espalharam. Um comerciante (Galego), um poeta popular (Dedé), uma vendedora de acarajé vestida de baiana (Minha Tia), um capoerista (Coca), um guarda, um repórter e o Monsenhor começam a se inteirar da situação e a tomar posições. Enquanto uns o convidam para cumprir a promessa no terreiro, outros o convencem a desistir da promessa. Todas as ações são em vão.

No terceiro e último ato, entardece. O impasse se mantém, nem o Padre permite a entrada de Zé na igreja nem ele desiste de cumprir a promessa. Pela intolerância ao lidar com o inesperado, Zé não conseguiu se fazer entender nas suas inúmeras tentativas, mas também não cedeu no seu compromisso. A tensão aumenta, assim como a distância que separa os dominantes (Padre, Monsenhor, Delegado, Secreta, Guarda; no cume da escada, mais próximo da igreja) dos dominados (Zé, Rosa, Dedé, Minha Tia, Coca, Manoelzinho e outros capoeiras; na base da escada, mais distante da igreja). Esse *fosso* que separa estabelecidos de excluídos somente se desfaz no embate. Na impossibilidade do diálogo, da comunicação, o confronto tornou-se *inevitável*. Somente morto, Zé-do-Burro, como um mártir, é posto na cruz pelos populares e carregado até o interior da igreja, ao altar-mor de Santa Bárbara. O que a vida não lhe pode dar, somente a morte lhe trouxe: a redenção, a aceitação, a compreensão.

A peça concentra as unidades de ação, de espaço e de tempo na escadaria da Igreja. Tudo o que está fora da cena é apenas narrado, não é mostrado. Nesse sentido, a relação entre espaço e tempo cênicos se fazem num preciso conjunto de associações cronotópicas. O espaço da ação não muda. No entanto, ele não deixa de ser um espaço dinâmico. A tragédia se desenvolve num espaço carnavalizado: "uma paisagem tipicamente baiana, da Bahia velha e colonial, que ainda resiste hoje à avalancha urbanística moderna", há, numa ladeira, uma "pequena praça" cortada por duas ruas, uma de cada lado, e em cujas esquinas estão, à direita, uma "igreja relativamente

modesta, com uma escadaria de quatro ou cinco degraus" e, à esquerda, "uma vendola, onde também se vende café, refresco e cachaça", e, na outra esquina da ladeira, há um sobrado (GOMES, 1989: 95-96). Coloca-se, aqui, a coexistência de dois sistemas concretos de significação: o sagrado e o profano, o direito e o esquerdo, aquilo que é tradicionalmente tomado como da ordem do oficial e o que é subversivo. Sendo assim, de um lado da ladeira, a igreja, representando a oficialidade religiosa (que foi defendida pela polícia). Do outro, a vendola, símbolo do mundano e do promíscuo, por onde à noite circulavam prostitutas e cafetões (a prostituta Marli e o gigolô Bonitão, no caso). Se a praça pública é "o principal palco das ações carnavalescas", uma vez que "o carnaval é por sua própria ideia *pública* e *universal*", como observou Bakhtin (2005: 128), ela também é, ainda nessa imaginação, o lugar do encontro e do contato – mas também do confronto – de pessoas heterogêneas. É por isso que a peça não adensa a interioridade das personagens, nem mesmo do herói. O objetivo é focar o confronto entre as diferenças propiciadas por aquilo que se coloca como o mais diferente, exótico, pitoresco: o próprio Zé-do-Burro.

Na peça, a sensação de avanço temporal se dá pela mudança pela ocupação da *praça pública*, bem como pelas indicações cênicas de iluminação (da madrugada ao amanhecer, no primeiro ato; do dia claro, no segundo; e do entardecer, no terceiro). A imutabilidade do espaço constitui também a *tendência* à imutabilidade do caráter das personagens. Suas posições são mantidas e solidificadas no transcorrer da ação. Elas ficam apenas suspensas diante do *feito trágico* que tira a vida de Zé-do-Burro. Trata-se do momento em que a vontade popular de concretizada. Finalmente, a praça pública – e o espaço público –, bem como as decisões do seu uso, passam a ser efetivamente do público.

Por essa estruturação cronotópica, 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). Assim como na antiga tragédia, como formula Raymond Williams (2002), mantém *a ordem e o acidente* (o surgimento de Zé-do-Burro irrompe a ordem), *a destruição do*

*herói* (Zé-do-Burro é morto e somente morto pode cumprir sua promessa), *a ação irreparável e a sua vinculação com a morte* (o compromisso de Zé-do-Burro com sua fé não o faz ceder) e *a ênfase sobre o mal* (a incomunicabilidade entre classes e etnias diferentes que leva Zé-do-Burro à morte).

Essa estruturação trágica da peça se filia, portanto, ao que Bakhtin (1998: 213) classificou de cronotopo do "romance de aventuras de provações".[32] No entanto, não se trata de um passado mítico estável, como na literatura grega, em que o herói atravessa todas as provas permanecendo idêntico a ele mesmo. A ação se dá no tempo presente, num único espaço. E a fidelidade de Zé-do-Burro a seus princípios e crenças não é simplesmente uma imutabilidade, mas é, principalmente, perseverança – a manutenção de um compromisso. Zé não apenas se resigna e renuncia ao desejo de viver, como se espera de um herói trágico moderno (WILLIAMS, 2002: 61), mas ele combate pela sua fé até quando esteve vivo ("só morto me levam daqui", disse). E, morto, ele teve a sua vontade feita, mesmo que sendo carregado pelos populares como uma bandeira de luta pela igualdade social.

No dia da estreia, 29 de julho de 1960, *O Estado de S. Paulo* publicou uma matéria uma entrevista com Dias Gomes. Quando perguntado sobre o pretendeu exprimir com *O Pagador de Promessas*, ele respondeu:

> Antes de mais nada, uma completa oposição à intolerância, ao dogmatismo, ao sectarismo, sob qualquer de suas formas e em qualquer campo. Paralelamente, a inclemência de uma sociedade que atua sobre o indivíduo com um cruel mecanismo de desintegração. **Qualquer ato de rebeldia põe em ação a máquina e o indivíduo ou concede ou é destruído. E o mito da liberdade: o direito de escolher, sem os meios de exercer esse direito** [grifos meus] (*O Estado de S. Paulo*, 29/07/1960: 09).

Na verdade, Dias Gomes estava discutindo um paradoxo da Modernidade, na qual a liberdade é defendida como direito de todos, mas efetivamente não existe como

---

[32] Segundo Bakhtin (1998), cada cronotopo realiza uma fusão específica dos índices temporais e espaciais em um todo inteligível, sensível e concreto. Nessa fusão, a definição temporal (naquele momento) é inseparável da definição espacial (naquele lugar). Nesse sentido, a análise do cronotopo possibilita tanto, de modo mais restrito, a análise narrativa de obras literárias tomadas a partir de sua singularidade cronotópica quanto, de modo mais amplo, a das estruturas genéricas mais estáveis, que tendem à invariabilidade e que perduram ao longo da história sendo assim reconhecidas como parte de um mesmo gênero. Nesse sentido, o cronotopo é de natureza "bifocal", já que pode ser usado como lupa reveladora do pormenor característico do texto único e como binóculo adequado para a visão distanciada (HOLQUIST, 1990: 113). Ou seja, embora o cronotopo se realize numa específica situação de comunicação, a sua realização está atrelada a uma longa tradição de fusões cronotópicas que configuram um gênero discursivo.

prática social comum a todos.[33] O que ele alegou estar procurando criticar era como a desigualdade social era estruturante da sociedade capitalista moderna. Nessa dinâmica, a qualquer ato de oposição à ordem era cerceado pela ausência de meios para exercer o direito de escolher. Então, esse direito é apenas um mito. Nas palavras de Dias Gomes, o mito significava uma mentira, uma falsificação, como uma dissociação do real diante do ideal.

A crítica de Dias Gomes lembra em muitos termos a conceituação marxista de ideologia. Ele entendeu que a sua peça é uma forma de questionar a capacidade de subtração da situação social e histórica concreta das ideias. O ideal de liberdade não combina com a restrição dos direitos de escolhas numa sociedade moderna, marcada pela ideia de individualismo, liberdade e justiça, mas sem uma práxis condizente, comum a todos. Essa contradição é entendida por Dias Gomes como constitutiva do capitalismo. A síntese, para isso, estaria suposta no socialismo. Nesse sentido, o comentário de Dias Gomes estava de acordo com determinas posturas comunistas brasileiras da época. Em suma, ele estava entendendo essa contradição como uma tragédia social.

Para os militantes e simpatizantes do PCB, era um momento bastante propício para a transformação social. O governo de João Goulart, ao desenvolver *reformas de base* estava de acordo com os "interesses nacionais", como reconheciam os comunistas brasileiros. Afinal, estava indo de encontro às forças conservadoras, defensoras da preservação de estruturas arcaicas e do capitalismo internacional, procurando novas formas de desenvolvimento nacional. Os militantes comunistas entendiam que aquele período como uma transição (uma "etapa burguesa") para a consolidação das condições sociais necessárias para a instalação do socialismo e do capitalismo, formando um conjunto de representações e condutas políticas para uma sociedade mais justa (FREDERICO, 2007; RIDENTI, 2000; RUBIM, 1995; SEGATTO, 1995).

Tomando a palavra de Dias Gomes, essa primeira reportagem sobre *O Pagador de Promessas* reconheceu que o gênero da peça era a tragédia, porque enfoca o sofrimento e a aniquilação causadas pelo peso da necessidade social sobre a liberdade do indivíduo. O trágico aconteceu por meio das decisões, cada vez mais irreparáveis, de Zé-do-Burro. A queda de Zé-do-Burro não tem qualquer dignidade, apresentando-se

[33] A modernidade capitalista é constituída pela contradição entre os valores geralmente defendidos (igualdade política, liberdade individual, autonomia) e a realidade de vida da maioria (baixa participação política, econômica limitados meios necessários para o uso da liberdade) (ARON, 1969).

como aniquilação de uma vida abafada, à sombra, sufocada pela força titânica das representações sociais hegemônicas sobre a verdade, a moral, a família, a religião e a fé.

Muitos chegam a afirmar que a tragédia como forma dramática está esgotada, justamente porque, com a Modernidade e a emergência do Romantismo e do melodrama, o trágico (aquilo que é da ordem da desgraça, do cruel e do patético; do exterior que se impõe à vida do herói de modo que ele não tem outra possibilidade senão sucumbir, cumprindo o seu destino) estaria sob o império das "narrativas do excesso" – de individualidade, interioridade, sentimentalidade e dramatização (BROOKS, 1995; MACHADO, 2006). No entanto, isso não significa que não haja permanências de formas estéticas trágicas no contemporâneo. Elas não são somente numa relação de contraste ou de ruptura com a antiguidade das suas formas e reconhecimentos. Afinal, a tradição não é o passado, mas um conjunto de interpretações do passado que atuam no presente (WILLIAMS, 2002: 34). Nesse sentido, o que é visto como uma permanência do trágico em *O Pagador de Promessas* pela imprensa é o próprio paradoxo da ausência de liberdade, mesmo havendo um ideal de liberdade na formação da 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.

Por outro lado, o próprio Dias Gomes, quando escreveu uma nota de apresentação de sua peça, construiu um tipo de idealização de si:

> *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 prostituiu. 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 (GOMES, 1972: 11 [grifos meus]).

Há aqui uma interessante contradição entre os princípios da liberdade, da individualidade e da coletividade. Enquanto Dias Gomes questiona o fato de ter a sua liberdade cerceada ou até mesmo negada pela sociedade moderno-capitalista que ela mesma tem por princípio o direito de livres escolhas, afirma a necessidade da coletividade. Nesse sentido, a sua individualidade não estava na clivagem com o "mundo exterior" em favor da interioridade. Muito pelo contrário, a sua intenção era

permitir a consciência da contradição, na qual vivem os homens e mulheres numa sociedade capitalista fosse compartilhada por muitos – pelo povo.

Nesse sentido, ele parte do projeto romântico moderno de negar a fragmentação, o nivelamento e a impessoalidade das instituições sociais em prol da totalidade interior, autêntica e plena de significados (ARAÚJO e CASTRO, 1977), para reorientá-lo, dentro de uma utopia social. Ou seja, Dias Gomes queria buscar ampliar a consciência da necessidade de real emancipação numa liberdade simulada pela sociedade capitalista. Afinal, o desejo mais profundo de Dias Gomes nesse texto era "morrer para não conceder": o sacrifício por uma ideia superior. Como não havia feito isso, ele estava concedendo.

Zé-do-Burro, no entanto, não é totalmente consciente da sua insubmissão. Ele é ingênuo. Num certo sentido, faz parte do mesmo universo de heróis como Dom Quixote e Carlitos. Há algo que eles não veem e que apenas o espectador é capaz de ver: a sua própria alienação. Zé-do-Burro não é um herói revolucionário, que luta conscientemente por uma causa política. Está mais para um Dom Quixote contemporâneo, um "cavaleiro solitário e tonto" (STAM e SHOHAT, 2006: 339). Daí a sua incompreensão. E é justamente ele que faz o poder opressor ser tornar mais visível e ridicularizado.

Noticiando a estreia de *O Pagador de Promessas*, o *Suplemento Literário* do *O Estado de S. Paulo* destacou os seguintes os maiores méritos da peça: o gosto pelos quadros amplos, a aguçada sensibilidade para o popular, inclusive com o bom aproveitamento do elemento musical com apurado senso de ritmo, o que leva a tocar diretamente o público, que pode sentir todas as etapas do desenvolvimento cênico. Além disso, a encenação não fazia uso dessas estratégias sensíveis (de apelar aos afetos para produzir significações) como forma de alienação, mas como estratégia de conscientização, o que confirmaria a vitalidade política do trabalho:

> Quanto à peça, é uma espécie de paixão sertaneja, o calvário semi-hilariante de um pobre homem que deseja apenas cumprir uma promessa feita a Santa Bárbara, pelo restabelecimento de um burro. Contra intuito tão piedoso se voltam, sem que ele jamais compreenda bem porque, todas as autoridades constituídas, do delegado ao vigário (*O Estado de S. Paulo*, 30/07/1960: 10).

Esse texto, ao enfatizar a contribuição simbólica e a participação efetiva do público na peça, percebe que *O Pagador de Promessas* não produziria somente um efeito moral ou purificador (a cura pela catarse), mas um efeito estético. Pelo fato de o herói trágico carregar em seus ombros o mundo dionísico em sua totalidade, removendo

de nós o fardo, o público experimente intensas sensações de deleite não com as vitórias, mas com a ruína do herói (NIETZSCHE, 1992). Zé-do-Burro carregou em seus ombros literalmente o fardo: a cruz.

O mistério da Paixão de Cristo, do sacrifício do crucificado, está no fato de representar, ao mesmo tempo, dor, amor e submissão: a dor da crucificação física e pelo desprezo, o amor pela humanidade e a submissão do filho de Deus à vontade de homens, renegando seus poderes e força divinas. A paixão sertaneja de *O Pagador de Promessas* procede de outra forma, próxima, e representa dor, amor e rebeldia: a dor da crucificação moral e pela incompreensão, o amor por um burro e uma certa rebeldia contra os desígnios das autoridades (a Igreja e o Estado) e seus poderes, mesmo tem sido humilhado e abatido pelas forças opressoras. Apenas o sacrifício de Zé-do-Burro, a sua morte, foi capaz de fazer com que ele, morto, tivesse o seu desejo realizado.

Dias antes, foi publicada pelo mesmo jornal a apreciação do crítico Sábato Magaldi da peça, numa encenação somente para convidados. Num texto longo, ele procurou interpretar o sentido da obra e afirmou:

> A figura patética e pungente de Zé-do-Burro, que tem inevitável feitio cômico aos olhos profanos, é a mola para a configuração do universo teatral da peça. **O autor joga muito bem com a fala de defesa do herói, numa situação em que desde logo se avolumaram outros interesses, para mostrar a desproteção do homem num mundo governado por forças que lhe são superiores. Acha-se implicado aí, sem dúvida, o próprio conceito de tragédia** [grifos meus] (*O Estado de S. Paulo*, 23/07/1960: 10).

A crítica de Sábato Magaldi enfatiza a ideia da experiência moderna da tragédia de que há uma oposição entre humanidade e a sociedade a ser exprimida e dramatizada "para mostrar a desproteção do homem num mundo governado por forças que lhe são superiores" (*O Estado de S. Paulo*, 26/07/1960: 10). No entanto, este homem não é o homem de posição, como na tragédia grega, mas o homem comum, qualquer homem. Nesse sentido, os episódios de sofrimento vividos pelo homem comum que não podiam ser entendidos mais do que um mero incidente sem importância passaram a ser também trágicos e significativos: a tragédia de um cidadão poderia ser tão real quanto a tragédia de um príncipe (WILLIAMS, 2002: 74). A manutenção da linha divisória entre tais experiências reforça o fundamento da tragédia: a oposição entre o geral e o particular, em que a condição geral, universal, é a do homem de posição. E, se a experiência trágica é concedida a todos os seres humanos, uma espécie de ganho do mundo moderno, ela perde a sua especificidade, o seu caráter geral e público, pois agora ela

recai sobre o destino de um indivíduo comum. Na Modernidade, o herói trágico ganhou outros contornos, outras formas de irrupção, destituídas de uma nobreza para ser incorporada à vivência de choque do cidadão comum. Por isso, Zé-do-Burro comoveu, mobilizou a compaixão e a solidariedade do público.

Nos textos acima, as interpretações sobre a peça concordam que a presença do trágico na peça é dada pela própria criação autoral, contribuindo para a mitologia – do autor como criador e dono dos significados. No entanto, é preciso frisar o quanto essa concepção de autoria está reforçando o engajamento, isto é, o modo como Dias Gomes está intervindo no debate social para mostrar quão trágica é a condição de um homem humilde como Zé-do-Burro, condenado à submissão, à incompreensão, à intolerância e à injustiça. Enquanto o primeiro texto (pelo fato de citar as palavras do dramaturgo) e do terceiro (por afirmar que é ele o dono do jogo dramático – e "joga muito bem") concentram-se na individualidade de Dias Gomes a criação de *O Pagador de Promessas*, o segundo não encampa de todo tal mitologia, por demonstrar a participação de outros membros naquela atividade de produção simbólica (diretor, cenógrafo, figurinista, iluminador).

A mitologia romântica da autoria individual e autêntica que permeou o trato da peça nos estudos da moderna dramaturgia brasileira. Assim, nessa visão romântica, puderam ser estabelecidas algumas explicações para o trágico presente em *O Pagador de Promessas* como sendo dado apenas – e exclusivamente – por Dias Gomes:

> O conflito trágico da peça só pode tornar-se verossímil e carregar-se de força dramática se o mundo arcaico de Zé-do-Burro é expoente e que lhe explica as atitudes, encontra pela exposição no palco. **Só entendendo o misticismo popular do sertão, entende-se Zé-do-Burro e seu sacrifício. Temos de penetrar a fundo na mentalidade arcaica de Zé para compreendê-lo, vencendo enormes pressupostos urbanos do século XX.** É um critério da arte de Dias Gomes que ele nos faz saltá-la com facilidade, essa distância, a ponto de vivermos e sofrermos o destino de Zé como se fosse o nosso próprio e de, identificados com ele e com sua humilde grandeza, sentirmos exaltadas as nossas própria virtualidades humanas. A nossa imaginação e o nosso coração estão com ele (ROSENFELD, 1972: XV).

É, aqui, atribuída a Dias Gomes a capacidade de mobilizar o contexto de crenças e condutas populares das mais diversas, articulando-as a uma crítica social. Ou seja, o dramaturgo estava exercendo o importante papel de reordenar matrizes culturais distintas, fazendo ao mesmo tempo um teatro popular e político. Esta era a principal característica do teatro moderno naquele contexto. Passou a ser uma impressão comum

que Dias Gomes tinha encarnado o compromisso de produzir trabalhos que discutissem a realidade brasileira:

> O surto de nacionalismo e a ânsia de desenvolvimento tomavam conta do Brasil; iniciaram-se as primeiras mudanças na estrutura política; o país tomava noção de suas limitações e de suas possibilidades. Tudo isto tinha de se refletir no teatro, e as plateias até então alienadas, respirando um drama importado, passaram a ter curiosidade por aquilo que, estando à sua volta, era demonstrado no palco. Dias Gomes podia recomeçar a escrever – e deu início à sua segunda fase (RANGEL, 1972: 127).

Esse texto é do prefácio à peça de Dias Gomes *A Invasão*, de 1962, republicado naquela mesma antologia teatral. Flávio Rangel, diretor da primeira encenação de *O Pagador de Promessas*, estava se referindo ao fato de Dias Gomes ter apenas retomado a atividade teatral, quando a "mentalidade" tinha finalmente mudado (RANGEL, 1972: 121). Segundo ele, Dias Gomes e outros dramaturgos comprometidos com a crítica social e com o desenvolvimento nacional que iniciaram suas carreiras nos anos 1940, diante da vitória da "mentalidade empresarial" sobre a "mentalidade crítica", tinham de escolher entre desistir ou conceder. Para ele, Dias Gomes tinha desistido, mas não concedeu: "ficou torcendo para que a mentalidade mudasse e foi ganhar a vida no rádio e depois na televisão" (RANGEL, 1972: 121).

A consideração de Flávio Rangel conta com dois tipos de idealização. A primeira diz respeito às opções de Dias Gomes. Já a segunda está relacionada à antecipação do futuro no passado. Como vimos no capítulo anterior, no contexto dos anos 1940, Dias Gomes ficou submetido a um intenso regime de restrições, quando em muitos casos, ele acabou concedendo, como, por exemplo, na criação de personagens sob medida para Procópio Ferreira. No entanto, em outros, ele acabou resistindo, fazendo o formato do "teatro para rir", hegemônico naquele contexto, dialoga-se com outras formas teatrais, ditas "mais sérias". Naquele momento, em que a maioria da crítica entendia a forma de teatro mais brasileira como sendo o de revista, Dias Gomes era visto como um autor que não realizava peças cômicas o suficiente. Todavia, até mesmo para aqueles críticos que ansiavam por uma modernização do teatro brasileiro, buscando cânones mais eruditos e menos populares, a obra de Dias Gomes não era moderna o suficiente.

Como procurei demonstrar, isso não significou que o teatro de Dias Gomes estava fora do seu tempo ou que já estava em germe nele o teatro nacional-popular moderno que se consolidou nos anos 1960. As peças de Dias Gomes anteriores a *O*

*Pagador de Promessa* não foram meramente uma preparação para o que viria mais intensamente depois. Ou, noutras palavras, não eram uma antecipação do futuro. Pelo contrário, eram peças intensamente imbricadas no seu próprio tempo, dentro dos limites e possibilidades da produção teatral daquele momento, bem como da formação de Dias Gomes como dramaturgo e comunista.

Como estamos vendo, a consideração de Flávio Rangel é retrospectivo-causal: busca no passado as causas para o presente, colocando outros dramaturgos como "pioneiros" de uma forma teatral que apenas se firmou tempos depois. Além disso, ele dota Dias Gomes de uma capacidade premonitória. Como se ele fosse capaz de prever a mudança da mentalidade no futuro, ele teria esperado até o momento certo em que poderia voltar ao teatro. Nesse sentido, o que estava sendo identificado era uma consonância entre a "natureza engajada" de Dias Gomes e o novo momento da produção teatral brasileira. Isso não se deu bem assim. As experiências teatrais de Dias Gomes nos anos 1940 e 1950 não eram de sucesso, por mais que fossem investidas de propostas para o êxito comercial e artístico. Como vimos, Dias Gomes negociou com a indústria teatral da época. Tentando se firmar como um dramaturgo, sofreu uma série de constrangimentos, mas também resistiu a alguns deles. Enquanto o rádio se abriu como uma possibilidade depois de seus insucessos teatrais, as suas primeiras experiências com a televisão foram motivadas pela perseguição anticomunista. Para poder se manter financeiramente, ele passou a ter seus trabalhos assinados por outros.

Num depoimento mais recente, assim como Flávio Rangel, Dias Gomes imaginou tanto uma perspectiva evolucionista quanto uma antecipação do futuro na sua obra teatral anterior a *O Pagador de Promessas*:

> No ano de 1943, eu escrevi cinco peças. [Procópio] montou três: *Zeca Diabo*, *Doutor Ninguém* e *João Cambão*. A quarta chamava-se *Um Pobre Gênio*. Na época, ele considerou a peça muito avançada, muito arriscada, pois tratava dos problemas de uma greve numa fábrica e o herói era operário. Assim começou a minha divergência com o teatro da época, não propriamente com o Procópio, 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 e frustrações**. Estas peças já colocavam questões tentando uma análise, ainda bastante superficial, é claro, da realidade brasileira. *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** (GOMES, 1981: 35).

Ao contrário disso, o que estou procurando mostrar é que *O Pagador de Promessas* conferiu a Dias Gomes um novo tipo de reconhecimento. Num momento de expansão da estrutura de sentimento romântico-revolucionário, críticos, artistas, o público e outros dramaturgos redescobriram a obra pregressa de Dias e passaram a interpretá-la sob um prisma evolucionista, como uma etapa fundamental para verdadeira transformação da dramaturgia nacional. Como escreveu um dos mais importantes críticos teatrais da época, Dias Gomes era, em 1960, "um nome praticamente desconhecido", que tinha surpreendido a crítica com a "humanidade de sua criação", aliando "uma ótima história ao domínio dos meios cênicos" (MAGALDI, s/d: 249).

Nesse momento, portanto, Dias Gomes passou a ter bastante valorizado um dos bens mais prezados e cobiçado nos campos da produção cultural, o *nome próprio*, que se configura como uma marca ou uma grife, tendo o efeito de conferir maiores prestígio, autoridade e autonomia àquele que o possuiu (BOURDIEU e DELSAUT, 1975). Ou seja, a assinatura de Dias Gomes passou a ser associada à qualidade, à modernidade e ao engajamento e não mais, de modo depreciativo, à imaturidade, ao popular e à precariedade. A distinção decorrente dessa *marca autoral* permitiu que ele fosse contratado para realizar outros empreendimentos que visavam ao estabelecimento do teatro numa dimensão propriamente moderna. Assim, pelo seu nome, se instituiu uma *grife*.

Por esses motivos, *O Pagador de Promessas* foi canonizada como a obra-prima de Dias Gomes, aquela que congrega numa "estrutura perfeita" os "dons mais pessoais" do autor (PRADO, 2003: 90) e que se constituiu numa "invenção admirável", cujo achado deveria ser sempre repetido pelo dramaturgo (MAGALDI, 2006: 133). Dessa forma, consolidou-se a certeza de que os desejos e as intenções do autor já estão todos eles expressos e registrados na obra, cabendo aos seus leitores (especializados ou não), de forma passiva e cuidadosa, não só identificar cada um deles, mas também respeitá-los. Afinal, deveria se reconhecer o "dom natural" de Dias Gomes para criar invenções admiráveis.

De fato, com sucesso, *O Pagador de Promessas* o catapultou ao status de um dos maiores dramaturgos do país, pelo modo como dotava dotando de um "traço moderno" e revolucionário as representações das questões nacional-populares, apesar do culto romântico ao herói messiânico e ao povo genericamente considerado (RIDENTI,

2000: 88). Esse feito contribuiu para firmar a distinção de Dias Gomes como dramaturgo.

A peça foi consagrada como parte das resoluções estéticas adotadas pelo teatro nacional-popular brasileiro. Como já vimos, naquele momento de renovação do teatro brasileiro, o TBC passou a dar espaço às obras nacionais engajadas, tendo em vista não apenas a formação de uma nova estética teatral, mas de um novo público (GUZIK, 1986). Obviamente, essa era uma estratégia de apropriação comercial da estrutura de sentimento do teatro nacional-popular. A perspectiva engajada de peças como as do Teatro de Arena, representando os dilemas da vida das classes subalternas, acabou se tornando uma convenção para as companhias que procuravam conquistar mais lucros (COSTA e MACIEL, 2007: 53). Isso explica, em parte, o caminho de Dias Gomes rumo ao TBC:

> Eu sabia o que estava fazendo. Sabia o quanto significava minha peça para o TBC, que atravessava séria crise econômica e também artística. Isso já acarretara o fechamento da sucursal do Rio de Janeiro, tratava-se de salvar a matriz de São Paulo. O público já não se conformava só com espetáculo "bem-feito", queria algo mais, queria ver a nossa realidade em cena. O surto de dramaturgia alterava violentamente as regras do jogo. Se o TBC queria sobreviver, tinha que se adaptar aos novos tempos Zampari, com o senso de oportunismo próprio de um empresário bem-sucedido, percebia isso (GOMES, 1998: 171).

Sabendo disso, Dias Gomes fez uma série de exigências. Entre elas, destacam-se duas: a alteração no palco do TBC e a direção de Flávio Rangel. O autor de *O Pagador de Promessas* solicitou que o palco fosse alterado. A nova sede do TBC em São Paulo era um antigo casarão reformado. No entanto, foi mantida uma coluna no meio do palco. Para Dias Gomes, esse era um problema. A ação da peça se passava numa praça e não haveria a menor condição cênica para justificar a presença daquela pilastra. O pedido foi prontamente atendido. Já direção de Flávio Rangel foi questionada pelo dono do TBC. Franco Zampari achava que Flávio Rangel não era experimentado o suficiente. Dias Gomes, pelo contrário, acreditava que ele era o diretor certo para a peça, por causa da sensibilidade artística que demonstrou na direção de outros textos (GOMES, 1998: 170). Começou a sua carreira, em 1956, escrevendo e adaptando textos para o *Grande Teatro Tupi*. No ano seguinte, *Do Outro Lado da Rua*, de Augusto Boal, integrando um programa com *Matar*, de Paulo Hecker Filho, dirigido por Walmor Chagas. Em 1958, ganhou o Prêmio da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT), como revelação de direção pela encenação de *Juventude Sem Dono*, de Michael Vincent Gazzo, peça

que trata da presença de um drogado em ambiente familiar. Em 1959, dirigiu para o Teatro Popular de Arte, o espetáculo *Gimba, Presidente dos Valentes*, de Gianfrancesco Guarnieri, com grande sucesso no público universitário de esquerda, por causa do modo naturalista com qual representou um recorte da realidade brasileira, com sambas e gafieiras, violência policial, reuniões de moradores e lutas de classes.

Nesse sentido, a exigência de Dias Gomes pela direção de Flávio Rangel fazia parte da identificação, portanto, com aos princípios da "arte engajada". Ou seja, era um modo de afirmar um grupo de artistas modernos e engajados – o "nós" – em detrimento daqueles que reproduziam formas tradicionais ou "imperialistas" – o "eles". Trata-se da constituição de uma *fronteira*, que enfatiza uma dimensão contrastiva, colocando em destaque os limites entre o fora e o dentro, entre o "nós" e o "eles", entre o pertencimento e a exclusão de um grupo (BARTH, 1998). Assim, Dias Gomes estava assegurando a sua distinção (e o seu pertencimento a um determinado grupo) no campo teatral brasileiro pela presença de um diretor afinado com os movimentos de modernização daquela época. Isso também lhe garantia modernidade, autoridade e distinção. Ele não seria apenas visto como alguém da "velha guarda" que voltava a produzir teatro:

> Este é um caso ímpar do teatro brasileiro: **um escritor da velha guarda, comediógrafo oficial a certo momento de Procópio Ferreira, que acabou de se tornar um dos nomes de maior prestígio da nova dramaturgia**. Parte do milagre se desvanece, no entanto, explicando-se que ele escreveu as primeiras peças ainda na adolescência, estreando como autor com apenas vinte anos, em 1942. Não seria errado datar a sua carreira a partir de 1960, quando o TBC levou à cena *O Pagador de Promessas*, drama que, transformado em fita por Anselmo Duarte, ganharia a Palma de Ouro do Festival de Cannes (PRADO, 2003: 86-87 [grifos meus]).

É interessante observar que em nenhum momento da consagração de Dias Gomes como dramaturgo pela crítica teatral da época houve a consideração da obra anterior a *O Pagador de Promessas*. É como se, a partir dessa peça, de fato, tivesse início a carreira de Dias Gomes. Ou melhor, a partir daquele momento, ele passava a ser considerado como um importante dramaturgo moderno e não mais uma promessa para a dramaturgia brasileira moderna. Além disso, a produção do esquecimento sobre aspectos da carreira de Dias Gomes não se dava apenas em relação à sua produção teatral nos anos 1940 e 1950, mas também à radiofônica. O rádio foi ignorado pela crítica teatral. Esse esquecimento era uma estratégia de consagração. Estava implícita a desqualificação do rádio como um meio de expressão artística e, portanto, como algo a

ser lembrado pela crítica. Dias Gomes era melhor, quanto menos se lembrava de atividades profissionais tidas como menos prestigiosas.

A lembrança de Décio de Almeida Prado, apesar de uma exceção nas memórias produzidas pela crítica, como vemos, é um modo de uso do passado como afirmação do presente. Em outras palavras, é uma forma de demarcar uma superação pela excepcionalidade: Dias Gomes era um "caso ímpar". Embora tenha iniciado a sua carreira nos anos 1940, foi plenamente consagrado somente com *O Pagador de Promessas*.

O *desejo de ruptura* da crítica teatral sobre o trabalho de Dias Gomes também estava muito presente nos seus depoimentos, até mesmo quando ele queria demonstrar o que ele era um "pioneiro", o "primeiro" do grupo de dramaturgos modernos, pois já tinha começado tempos atrás a fazer muito do que se fazia no teatro nacional-popular da virada dos anos 1950 para os de 1960: "Eu acho que nas duas fases do meu trabalho teatral [antes e depois de *O Pagador de Promessas*] não existem discordâncias quanto a conteúdo. O que acontece é que, tecnicamente, as primeiras peças são terrivelmente imaturas, sem vivência, são muito fracas" (GOMES, 1981: 35).

No início dos anos 1960, havia uma hegemonia cultural da esquerda, especialmente comunista. Seus valores e condutas passaram a animar muitos jovens na busca da construção de um novo país, mais justo e democrático. Nesse momento, no teatro, dramaturgos vinculados ao PCB como Dias Gomes, Vianinha, Jorge Andrade e Gianfrancesco Guarnieri começaram a chamar a atenção do público, mesmo que este público nada tivesse de popular. O público era majoritariamente da classe média escolarizada, com destaque para os jovens universitários, o que estabeleceu uma contradição para os artistas engajados. Afinal, a questão da popularidade havia se colocado para os artistas de esquerda como uma tática crucial para a conquista do objetivo político de ampla promoção do engajamento (NAPOLITANO, 2001a). Isso também explica o envolvimento de Dias Gomes com TBC. Ele estava ampliando o lastro de possibilidade de conscientização social. Sua "concessão" tinha, além da manutenção financeira, uma dimensão política.

Na dramaturgia nacional-popular, enquanto o *nacional* se relacionava à necessidade de afirmar e desenvolver as forças produtivas do país contra o imperialismo norte-americano, o *popular* não remetia simplesmente a um público específico, mas a uma classe social – o proletariado – a sua luta pela sobrevivência diante de tantas injustiças sociais (COSTA e MACIEL, 2007: 53). Certamente, nesse sentido, havia

uma presença das propostas políticas do PCB na estruturação de mudanças sociais. Na época, a ação cultural do PCB se faz uma perspectiva nacional-popular, enfatizando o "regaste da identidade de um suposto homem autêntico do povo brasileiro para implantar o progresso e a revolução", o que ainda demonstrou permanência de certos resíduos das teses do realismo socialista e do jdanovismo (RIDENTI, 2000: 66), mas também a vigência de uma nova política cultural.

Nesse momento, passou a haver uma maior afinidade entre a política geral do PCB e a perspectiva lukacsiana sobre o trabalho intelectual. A política cultural de Lukács é um desdobramento da *política de frente*, exposta pela primeira vez em 1929 nas "Teses de Blum", que, por sua vez, contém algumas similaridades estratégicas com a linha desenvolvida pelo PCB após 1958, com a *Declaração de Março de 1958*. Sob o impacto internacional do processo de desestalinização, tal manifesto preconizava a necessidade de corrigir a atuação sectária dos comunistas a partir da tese sobre o caráter nacional e democrático da revolução nos países coloniais, investindo numa luta anti-imperialista e antifeudal como primeira etapa para a transição para o socialismo (FREDERICO, 2007a: 337-338). Em torno dessa proposta, foi constituída uma *frente ampla* pela democratização e pela luta anti-imperialista.

Em maio de 1965, mais de um ano depois do golpe militar, o Comitê Central do PCB divulgou uma Resolução Política, na qual ficou definido que os comunistas deveriam contribuir na unificação dos setores contrários ao regime militar como um processo gradual de concentração de forças de resistência, oposição e combate à ditadura. Esse foi o primeiro esforço de avaliação do Partido após o golpe militar. Foi realizada uma intensa autocrítica do fato de os comunistas não terem dado início ao processo revolucionário e terem sido superados pela instauração do novo regime. O documento chegava à conclusão de que a presença da "pequena-burguesia" nos quadros do Partido foi a principal responsável pelos desvios e desacertos (CARONE, 1982c: 55). O Comitê Central acusou uma minoria que discordava das resoluções firmadas no V Congresso do PCB, realizado entre agosto e setembro de 1960, quando foram reforçadas as linhas gerais da Declaração de Março de 1958 e reafirmada que a luta pelo socialismo era uma obra das massas e não de alguns. Foi duramente criticada a "posição voluntarista" de "pequenos grupos audaciosos", que procuravam criar focos guerrilheiros no interior do país como uma primeira etapa para a revolução socialista (CARONE, 1982c: 60). Para o Comitê Central, a luta armada não deixava, apesar de seu "suposto caráter revolucionário", de "desservir à resistência e de dificultar a

organização da frente única de massas contra a ditadura" (CARONE, 1982c: 96). Nesse sentido, era preciso conter – e até mesmo expulsar – todos os membros com desvios pequeno-burgueses (entre outros, a aversão à organização e à disciplina, o voluntarismo, a instabilidade emocional, a vacilação, o individualismo, os preconceitos elitistas, o oportunismo, a inconsequência e a submissão a modismos). Isso acabou levando à presença de uma certa dose de anti-intelectualismo nas resoluções do PCB. No VI Congresso do PCB, de dezembro de 1967, definiu-se a necessidade de constituir uma frente única "mais ampla do que era aquela que tínhamos no golpe de Abril", com o objetivo de, com o estabelecimento da democracia, lutar por um governo revolucionário (SANTOS, 2005).

A partir de então, a direção do Partido se valeu dos recursos que tinha (presenças nas editoras, jornais, cursos e palestras em entidades de massa etc.) para promover ao máximo alguns desses intelectuais, que logo ficaram amplamente conhecidos pelo público, desfrutando de maior notoriedade. Esse não era especificamente o caso de Dias Gomes que já contava com algum prestígio no campo artístico, seja pela sua produção teatral ou por seu trabalho no rádio. No entanto, ele tinha a oportunidade de usar a sua dramaturgia como forma de conscientização política, utilizando elementos estéticos trágicos.

*O Pagador de Promessas* se valeu das afecções promovidas pela ação. Os sentimentos de piedade e de indignação, por exemplo, foram produzidos em relação à trajetória de Zé-do-Burro, mas principalmente numa forma de questionar as acachapantes estruturas sociais que oprimem o indivíduo e os priva dos direitos de liberdade e igualdade. Nesse sentido, o *pathos* da peça se estrutura num hibridismo entre o choque e a catarse. Ao mesmo tempo, promove a identificação emocional e o estranhamento racional. Assim, acaba articulando o drama trágico tradicional com algumas definições do teatro épico de acordo com Bertold Brecht. Em outras palavras, era uma tentativa de superação do drama realista burguês em direção a um *realismo crítico*: à expressão de "uma consciência coletiva racionalizada, e não do drama sentimental individualizado" (NAPOLITANO, 2007: 596).

Para Lukács (1969), a arte moderna renunciou à conquista da realidade objetiva em troca da liberdade subjetiva (de um "culto à personalidade" ou um "subjetivismo econômico"). O realismo crítico, pelo contrário, corresponde a um "partidarismo da objetividade", isto é, da configuração do processo social em seu conjunto como totalidade reestruturada artisticamente. Dessa maneira, a "perspectiva" da obra não seria

imposta, mas resultaria do próprio processo estético. Nesse sentido, o "partidarismo comunista" colaboraria na apreensão pela arte das "verdadeiras forças motrizes da sociedade", configurando, assim, a objetividade necessária ao realismo crítico (LUKÁCS, 1998: 22). Nesse sentido, Dias Gomes estava comprometido em produzir arte vinculada às questões político-sociais. A oposição entre o campo e a cidade, particularizada no herói (homem do campo) e no vilão (clérigo da cidade) e no embate entre a "pureza" dos valores, bem como entre a vontade "genuína", inocente e ingênua de mudança e o desejo de opressão pela manutenção do status quo. Esse incomunicabilidade fazia parte do *fosso* de desigualdade social imposto pela modernidade capitalista, que havia incidido tragicamente na vida de Zé-do-Burro.

Diante do sucesso de *O Pagador de Promessas*, Anselmo Duarte e Oswaldo Massaini compraram os direitos da peça para transformá-las em filme. No entanto, Dias Gomes foi muito resistente ao nome dos dois. Ele queria que Flávio Rangel dirigisse o filme (GOMES, 1998: 182) Como este não tinha produtor, Dias Gomes aceitou a proposta:

> No contrato que assinei com Oswaldo Massaini, fiz constar uma cláusula: uma vez o roteiro definitivo aprovado, o diretor seria obrigado a segui-lo cena por cena; queria assegurar inteira fidelidade à minha história. Desse contrato constava também a [minha] obrigação de fazer a adaptação cinematográfica, onde procurei também me resguardar, mantendo quase literalmente o desenvolvimento dos diálogos da peça, e nisso amarrando a direção, reconheço – dessa acusação, que é feita a Anselmo Duarte, eu tenho toda a culpa (GOMES, 1998: 183).

A adaptação cinematográfica de *O Pagador de Promessas* mostra ações, espaços e tempos que tinham sido apenas narrados durante a peça, ou meramente sugeridos, ou, ainda, que não estavam presentes. Produzem-se novas relações cronotópicas, assim como novos acabamentos do herói, agora, pelo diretor, Anselmo Duarte. O filme começa com Zé-do-Burro (Leonardo Villar) no terreiro de Maria de Iansan, fazendo promessa para Santa Bárbara. Nesse momento, começa a se desenvolver a trágica sucessão de mal-entendidos – de incompreensão – na peregrinação da personagem. Num terreiro, ele havia feito uma promessa para uma santa católica a fim de que fosse salva a vida de um burro.

Na sequência, aparece uma casa em chamas, dando a impressão de que, ao dividir as suas terras com outros lavradores, ele havia ateado fogo nela. Depois disso, inicia-se a *via crucis* de Zé-do-Burro com a cruz nas costas até Salvador, junto com a mulher. Como numa romaria, ele vai sendo acompanhado por um pequeno aglomerado.

Já em Salvador, ao descerem a ladeira em direção à Igreja de Santa Bárbara, encontram com um grupo de pessoas, encerrando uma noite de farras, que zomba de Zé-do-Burro. Esse encontro marca, por um lado, o estranhamento com o "exagero" de uma atitude de fé e, por outro, com o "excesso" de uma vida mundana. Na peça, não há nenhuma referência a isso. No entanto, o filme *mostra* na produção dessa situação mais um confronto provocado pelo encontro do campo com a cidade: da "virtude" com o "vício".

Assim como outros espaços são construídos, outras situações também. A peça se desenvolve somente numa praça. O filme, de certo modo, desfaz essa unidade cronotópica, acrescentando o terreiro de candomblé, o sítio de Zé-do-Burro, a estrada e os povoados por quais o pagador percorre, a portaria e o quarto do hotel onde Rosa dorme, o interior da igreja, a sacristia, a redação do jornal, a torre da igreja, a sala onde os clérigos discutem a situação, o pátio da igreja onde Padre Olavo (Dionísio Azevedo) e Monsenhor Otaviano (Walter da Silveira) conversam. Apesar disso, o espaço ordenador e desencadeador da narrativa é a *praça pública.* Esse é, por excelência, o lugar dos encontros dos diferentes. Mas esses encontros não são necessariamente harmoniosos. A situação-limite colocada pela obstinação de Zé-do-Burro em cumprir a sua promessa acentua as diferenciações sociais entre aqueles que compartilham a mesma praça. Naquele momento e naquele lugar, idealmente tido como espaço de todos e para todos, tenderam a prevalecer os valores, as práticas e as pessoas oficiais – a hegemonia, portanto. Somente a morte de Zé-do-Burro propicia um momento de inversão da hierarquia social, quando aquele espaço é tomado pelo povo.

Nesse sentido, o filme, bem como a peça, desenvolve-se no *cronotopo da estrada* – "dos vários tipos de encontro pelo caminho" (BAKHTIN, 1998: 223) –, ressignificado como o *cronotopo da escadaria*. A escadaria da igreja, uma *extensão* e um *microcosmo* da praça pública, é o principal espaço da ação – e da diferenciação.

É na escadaria que se dão os encontros e os embates, entre os estabelecidos, na parte mais alta, e os excluídos, na mais baixa. São nessas posições – *contre-plongée* (de baixo para cima, para os estabelecidos) e *plongée* (de cima para baixo, para os outros) – que são filmadas as personagens de cada uma das classes. São principalmente filmados assim os confrontos entre Zé-do-Burro e Padre Olavo, firmando nesses posicionamentos de câmera o caráter de cada uma das personagens, a humildade de um e a autoridade do outro. No filme, o embate entre eles é destacado, enfatizando a pequenez do homem em relação ao sagrado, oficial e instituído. Por essa opção, certamente, as falas da Beata

foram quase todas excluídas, deixando que a reprovação por parte da igreja seja mais demonstrada pelo padre. No entanto, Zé-do-Burro não é somente humilde, é também ingênuo (não percebe a traição da mulher, não nota o uso sensacionalista que o repórter faz de sua história, não se dá conta de como contribui para ser mal-entendido) e obstinado (apesar da má vontade, persevera na sua promessa).

Diferentemente da peça, em que a concentração da ação, do espaço e do tempo é *total* – e está na praça –, no filme, há uma certa descentralização espaço-temporal. Ao introduzir novas ambientações, o filme *mostra* ações que, na narrativa teatral, eram apenas narradas: de imaginadas discursivamente pelo público, elas passam a ser vistas. São os casos da promessa de Zé-do-Burro no terreiro de candomblé e a traição de Rosa (Glória Menezes) com Bonitão (Geraldo Del Rey). Este último evento que, antes, ficava apenas sugerido, passa a ser confirmado.

Essa *mostração* do antecedente e de tudo aquilo que na peça esteve apenas sugerido é uma forma bastante eficaz – e difundida – de utilização retórica da imagem. A visualidade da prova – o ato de dar a ver o que se quer provar – tem tido uma eficácia tamanha. Passando a ter visualidade técnica, as imagens muito mais dos indícios dos fatos acontecidos tornam-se elas mesmas acontecimentos de fato. Sendo assim, ao mostrar o narrado e certos implícitos, o filme procura interagir de modo mais direto, didático, numa comunicação mais popular, com seu público, dando-lhe mais condições para se envolver, se emocionar e se afetar com a tragédia de Zé-do-Burro. E, nesse ponto, procura despertar a compaixão com pessoas humildes, corajosas e convictas como o protagonista do filme e o repúdio ao autoritarismo, à intransigência e à pompa.

Por conta daqueles posicionamentos de câmera e da mostração do desconhecido, o filme ainda torna mais *visível* a tragédia social. O trágico refere-se à opressão do indivíduo em meio a um sistema hostil à humanização e favorecedor da coisificação. Nesse sentido, a ênfase nos poderes que esmagam Zé-do-Burro é uma forma de materialização dos meios opressores, degradadores, da experiência humana emancipatória. Tais aparelhos aniquilam o desajuste para manter a hegemonia.

O filme, dirigido por Anselmo Duarte, em 1962, conquistou a Palma de Ouro, o prêmio máximo do Festival de Cannes. No entanto, a adaptação, apesar da premiação, não obteve ovação unânime por parte da crítica. Muito desse desdém se explica pelo fato de Anselmo Duarte não ter sua trajetória ligado ao Cinema Novo, movimento culturalmente hegemônico, e nem ter o perfil de intelectual comunista – ou de esquerda

– , como o de Dias Gomes. Portanto, Anselmo não era um autor. Tais distinções constituíram a apreciação da adaptação.

Desde o início da década de 1950, o classicismo das produções da Vera Cruz, especialmente, vinham buscando na temática popular material para as realizações de roteiros e construções ficcionais baseadas numa narrativa linear e de fácil compreensão pelo público, tornando-se, assim, de amplo consumo. De certa forma, este tipo de comprometimento teria repercutido em *O Pagador de Promessas*, que, apesar da temática nacional com certo cunho politizado, teria objetivos radicalmente distintos dos do Cinema Novo: tinha uma "linguagem maldita" (RAMOS, 1987: 335). Afinal, todo filme deveria ter (ou melhor, vender a ilusão de que tinha) independência ideológica, estética e financeira. Não bastava enfocar sobre a sociedade brasileira e seus problemas, era, além disso, necessário criar uma linguagem cinematográfica própria, nacional, e não submetida aos padrões hollywoodianos – e nem à uma "linguagem popular" destinada ao sucesso comercial.

Anselmo Duarte estreou na direção com *Absolutamente Certo* (1957) e no seu segundo filme como diretor, com *O Pagador de Promessas*, recebe a Palma de Ouro. Pela sua "filiação" à chanchada, ao cinema industrial da Vera Cruz, ele representava para os cineastas do Cinema Novo a presença do "imperialismo populista" no cinema brasileiro. Por isso, o diretor não teria autoridade para representar as tragédias sociais que assolam a vida de vários homens comuns (porque não é "autor", qualificação reivindicada pelos cinemanovistas), e não poderia adaptar a peça de Dias Gomes mais celebrada pela crítica teatral e pela intelectualidade de esquerda até então.

*O Pagador de Promessas* foi o primeiro filme a ser enviado oficialmente pelo Governo brasileiro ao Festival de Cannes. Apesar de declarar mais esse importante feito, o jornal *O Globo* do dia 24 de maio de 1962 não deu a palavra ao diretor do trabalho, mas tão somente a Dias Gomes:

> Neste momento, declaro o triunfo de *O Pagador de Promessas* ao povo brasileiro, que na sua luta e nas suas dores, me forneceu o tema da peça. **O prêmio abre o mercado internacional ao nosso cinema e ao teatro e é uma demonstração da evolução cultural e política do país e sua marcha para o ideal de justiça social e da libertação do homem de seus sofrimentos** [grifos meus] (*O Globo*, 24/05/1962: 09).

Fazendo isso, o jornal está reafirmando que a obra original pertence a Dias Gomes e que, no processo de adaptação, Anselmo Duarte apenas teria a função de espelhar a peça, respeitando o "espírito" dela, a sua essência, sem qualquer intervenção,

sem nenhuma recriação. Aqui, portanto, está sendo reconhecido e tomado como verdade o mito da fidelidade da obra adaptada em relação à fonte. E, mais do isso, está sendo estabelecida a distinção hierárquica entre o autor e o adaptador, entre o proprietário e o inquilino. Assim, cria-se a sensação de que o adaptador também não é autor, também não trabalha pela produção de determinados sentidos. Com isso, pôde-se aceitar a permanência do teatro no cinema. E, dessa forma, a tragédia do homem brasileiro, encarnada simbolicamente por Zé-do-Burro, poderia ser a mesma, poderia existir da mesma forma e ter o mesmo reconhecimento. Não foi o que aconteceu.

Para o *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, o crítico de cinema José Carlos Oliveira, no texto "Em Cannes, o Brasil foi além das promessas", ironizou:

> De repente, o Brasil cansou-se das vice-lideranças e resolveu dar uma passo para a frente. Começaram a chegar, de todas as partes do mundo, os títulos de campeão. Para isso foi preciso fazer força (...). *O Pagador de Promessas* foi escolhido para representar o Brasil em Cannes. Afinal de contas, havia *Os Cafajestes* e não compreendia como preterir um filme igualzinho àqueles que a Europa fazia. **Mas *O Pagador de Promessas*, tão brasileiro, saiu daqui com aquela fé também brasileira, sem a qual não se atravessa uma rua (a frase é de Nelson Rodrigues), na companhia despreocupada de Norma Bengell [no filme, como a prostituta Marli], e volta agora para dar mais um constrangimento aos pessimistas** [grifos meus] (*Jornal do Brasil*, 24/05/1962: 01).

Neste momento, a ironia de José Carlos Oliveira está fazendo coro ao debate que procurava, na época, distinguir os filmes e os realizadores dentro do "saco de gatos" do Cinema Novo. A vitória de *O Pagador de Promessas*, que, no Brasil, havia desbancado *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra, deflagrou um conjunto de acusações. Em 26 de setembro de 1962, no texto "Cinema Novo, a face morte e a crítica", Glauber Rocha estabeleceu uma linha divisória entre os diretores e os filmes considerados promissores e os daqueles que nada poderiam acrescentar ao desenvolvimento do cinema de autor efetivamente nacional:

> [De um lado] Anselmo Duarte, Carlos Diegues, Rubem Biáfora, Lima Barreto, Roberto Farias, verdadeiramente preocupados com um cinema espetáculo que dê dinheiro e tire prêmios, e de outro, preocupados com um cinema que exprima a transformação da nossa sociedade, comunicando e processando esta transformação (...) Ruy Guerra, Miguel Torres, Alex Viany, Paulo Saraceni, Nelson Pereira dos Santos e o grupo de *Cinco Vezes Favela* [Cacá Diegues, Marcos Frias, Miguel Borges, Leon Hirzman e Joaquim Pedro de Andrade] (*O Metropolitano*, 26/09/1962: 07).

Desde o início da década de 1950, o classicismo das produções da Vera Cruz, especialmente, vinham buscando na temática popular material para a realizações de roteiros e construções ficcionais baseados numa narrativa linear e de fácil compreensão pelo público, tornando-se, assim, de amplo consumo. De certa forma, este tipo de comprometimento teria repercutido em *O Pagador de Promessas*, que, apesar da temática nacional com certo cunho politizado, tinha objetivos radicalmente distintos dos dos Cinema Novo: tinha uma "linguagem maldita" (RAMOS, 1987: 335). Afinal, todo filme deveria ter (ou melhor, vender a ilusão de que tinha) independência ideológica, estética e financeira. Não bastava enfocar sobre a sociedade brasileira e seus problemas, era, além disso, necessário criar uma linguagem cinematográfica própria, nacional, e não submetida aos padrões hollywoodianos. Para os cinemanovistas, a abordagem de tais temas inserida no circuito comercial acarretava, salvo raras exceções (que não seria o caso de *O Pagador de Promessas*), em ridicularização e estigmatização do cotidiano popular.

No entanto, além dessa distinção, ter implicada a hierarquização dos agentes do campo do cinema brasileiro da época, estabelecendo os privilegiados dos não-privilegiados (dos com muito e dos com muito pouco capital cultural). Também está implicada tanto a separação entre artesãos e autores e a consequente reivindicação da qualificação de "autores" para si, para o próprio grupo privilegiado do Cinema Novo (BERNARDET e GALVÃO, 1983: 152). E, mais drasticamente, favoreceu o enrijecimento da divisão entre cultura erudita e a popular, fazendo filmes que falavam do povo, mas que não procuravam falar com o povo.

Isso, certamente, promoveu uma distinção constrativa, uma fronteira fixa, entre grupos. Para se afirmar o Cinema Novo, Glauber Rocha estabeleceu alguns critérios, como diferenciação do "cinema espetáculo", industrial, e o "cinema de transformação social", autoral. Não estava em jogo, portanto, a mobilidade, a transição entre os grupos, as apropriações e circularidades dos valores, práticas e representações cinematográficas. Assim, ele estabeleceu os limites entre quem pertence ou não ao seu grupo, dando justificativas para a preservação da identidade do Cinema Novo na própria criação de uma barreira estanque, não muito passível de deslocamento. Transpor essa *fronteira* poderia significar o rompimento com o grupo e, até mesmo, a extinção dele. Nesse sentido, o incômodo com *O Pagador de Promessas* está no fato de uma peça, entendida como potencialmente um "filme de transformação social", ter sido adaptada e dirigida

por alguém do grupo do "cinema espetáculo". Esse trânsito, naquele grupo, não era aceitável para Glauber Rocha, consagrado como líder do movimento.[34]

Em resposta àquele texto de Glauber Rocha, Carlos Estevam Martins, então diretor-presidente do Centro Popular de Cultura (CPC), escreveu em "Artigo vulgar para aristocratas", para o mesmo jornal, *O Metropolitano*, o seguinte:

> [P]odemos dizer que os dois maiores sucessos do ano – não só de bilheteria, mas artísticos ou, digamos melhor, de crítica: *O Assalto Ao Trem Pagador*, de Roberto Farias, e *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, são mais ou menos "recusados" pelos mais avançados do "cinema novo". Mesmo reconhecendo-lhes qualidades – quase sempre puramente "formais" – não os "aceitam", não os incorporam ao ativo do "movimento", pois representariam se aceitos, uma espécie de "compromisso" com a produção comum, estandardizada, – equivalente ao "cinema de qualité" do mundo francês, e cujos anteriores exemplos típicos, entre nós, teriam sido os filmes de Walter Hugo Khoury ou *Ravina*, de Rubem Biáfora. [...] Os rapazes [do Cinema Novo] não querem compreender que, para falar com o povo, é preciso usar a linguagem que o povo entende. [...]. Temos uma povo inculto e alienado que vibra com os "pagadores" e pode assimilar o conteúdo desses filmes, porque não encontra obstáculos formais naquela linguagem fácil, "comercial", familiar, popular. Os rapazes [do Cinema Novo] querem, ao contrário, derrotar essa linguagem chinfrim. [...]. **Querem criar uma nova linguagem e, por isso mesmo, o que conseguem é ficar falando sozinhos enquanto a platéia solta piadas e prefere se divertir consigo mesma, desinteressada daquela linguagem que, de tão nova e diferente, até parece estrangeira** (*O Metropolitano*: 03/10/1962: 09 [grifos meus]).

Anselmo Duarte começou no cinema como figurante no inacabado filme de Orson Welles no Brasil, *It's All True* (1942). Com *Carnaval no Fogo* (1949), produzido na Atlântida e dirigido por Watson Macedo, ele se tornou um dos maiores galãs que o cinema brasileiro. Em 1951, Anselmo Duarte é contratado pela Vera Cruz, ganhando, então, o maior salário da empresa. Seu primeiro filme na companhia, como ator, foi *Tico-Tico no Fubá* (1952), sendo um grande sucesso. Estreia na direção com *Absolutamente Certo* (1957) e no seu segundo filme como diretor, com *O Pagador de Promessas*, recebe a Palma de Ouro.

Pela sua "filiação" à chanchada, ao cinema industrial, Anselmo Duarte representava para os cineastas do Cinema Novo a presença do "imperialismo populista" no cinema brasileiro. Como alternativa ao cinema de "nível internacional" da Vera Cruz e à "paródia hollywoodiana" da chanchada, o Cinema Novo propunha um cinema anti-

[34] O único reconhecido nessa zona fronteiriça por Glauber Rocha foi Cacá Diegues, identificado tanto como parte do grupo do "cinema espetáculo" quanto como um daqueles que realizou um episódio para o filme do CPC *Cinco Vezes Favela*.

industrial, "aberto, sem nenhum dogma, nenhum preconceito, (...) autoral, sincero, criativo, revolucionário e que olhasse a realidade social e econômica do Brasil com vontade de analisá-la, transformá-la num mundo melhor para todos" (SARACENI, 1993: 118), tendo, como não poderia deixar de ser, um "alto nível de compromisso com a verdade" (ROCHA, 1981: 30). Como definiu, anteriormente, Glauber Rocha (1963: 62), não deveria ser feito um "cinema populista", que serve para submeter o povo à lógica das classes dominantes, mas, pelo contrário, tinha de ser um "cinema popular" capaz de mudar a realidade, pois é crente na sua potência revolucionária.

Mesmo reconhecendo a semelhança entre peça e filme, Jean-Claude Bernardet (1967: 47-48) não poupou:

> *O Pagador de Promessas* é um apólogo: basta substituir a igreja pelo governo e teremos o retrato da linha política que certos setores da esquerda vinham adotando na época – e continuam adotando. [...]. *O Pagador de Promessas* ilustra essa linha política que foi qualificada de reboquismo: pressiona-se o pai para que ampare os desprotegidos [...]. É extremamente discutível que a vitória final seja mais do povo do que da igreja em *O Pagador de Promessas.* [...]. **Mas o filme seria muito mais incisivo se, ao invés, de encerrar-se com uma pretensa vitória, mostrasse quão ilusória é essa vitória e tentasse colocar em questão a linha política que ela supõe** [grifos meus].

Sendo assim, o filme só não foi mais bem resolvido politicamente, porque, no lugar de um "autor" preocupado com a recriação, ele teve, como diretor, um "adaptador", obstinado pela transposição. O que me chama a atenção é que, mesmo tentando ser uma adaptação relativamente "fiel" à peça, *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, não foi reconhecido nem como uma "obra prima" nem como um "filme engajado", e, muito menos, como do Cinema Novo, muito por causa da posição ocupada por seu diretor no sistema de hierarquias do campo do cinema brasileiro. Durante a sua permanência em cartaz, a peça escrita por Dias Gomes recebeu os mais variados discursos laudatórios da crítica teatral. Já o filme não obteve o mesmo sucesso. Enquanto Dias Gomes tinha a blindagem de ser reconhecido como um "autor de esquerda", Anselmo Duarte era taxado como um "artesão alienado", comprometido com o capital, mas querendo fazer crer que está contribuindo para o avanço popular.

A distinção entre artesãos e autores para o diverso conjunto de diretores brasileiro foi defendida por Glauber Rocha no texto "Artesãos e autores", assinado por ele e publicado, no dia 14 de abril de 1961, no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*. Assim, torna possível estabelecer pelo cineasta mais destacado do Cinema

Novo mais uma linha divisória entre o artístico, o autoral, e o muito aquém disso, o artesanal. A distinção feita por Glauber remonta à de Norbert Elias (1995) entre a "arte do artesão" e a "arte do artista". A "arte do artesão" é subordinada ao padrão de gosto dos seus consumidores, de seu público específico, enquanto a "arte de artista" inverte a relação: é o artista quem define os padrões estéticos de sua obra, independentemente do público, que passa a admirá-lo e consumi-lo por causa de sua "aura" de independência, de produtor individual – mais definido pela autorrestrição pessoal do que pela restrição social (ELIAS, 1995: 135-136).

O que também esteve presente nesse momento foram as disputas pela notoriedade. Ser de esquerda havia entrado na moda. O que não quer dizer que estava havendo somente uma ampliação do compartilhamento do sentimento revolucionário, mas que também esteve implicado o fato de o engajamento social ser um capital simbólico (prestígio, status, legitimidade, poder) de extrema valia nas trocas culturais e comerciais, conferindo, ao mesmo tempo, posições sociais mais elevadas para aqueles artistas e intelectuais na sociedade brasileira. Isso se deu porque, como nos diria Pierre Bourdieu (2007), eles vinham sendo constantemente classificados, distribuídos e legitimados a partir do volume de capital que estavam acumulando em relação aos outros que faziam parte ou não daquele grupo.[35] O compartilhamento de sentimentos revolucionários era, sem dúvida, elemento de distinção e de conferência de legitimidade para representar o Brasil e seu povo artisticamente.

Durante a exibição de *O Pagador de Promessas* nos cinemas do Brasil e do mundo, duas novas peças de Dias Gomes estavam sendo ensaiadas no Rio de Janeiro: *A Invasão*, escrita em 1960, e *A Revolução dos Beatos*, escrita no ano seguinte. Esta foi encenada primeiro no TBC, em São Paulo, tendo estreado em 17 de setembro de 1962. Apesar do sucesso de *O Pagador de Promessas*, Dias Gomes foi criticado por outros intelectuais comunistas brasileiros, pelo fato de sua peça não ter sido suficientemente

[35] Para Bourdieu (2007: 99-181), a distinção se constrói a partir do que cada grupo mostra de si mesmo e de como isso remete à incorporação mental coletiva de esquemas de percepção e de reconhecimento de categorias vinculado a um grupo ou a um indivíduo, desembocando na encarnação de uma identidade social que é capaz de representar este grupo de uma maneira individual ou coletiva. É daí que provêm as constantes lutas por classificações, reclassificações e desclassificações dos agentes do campo, que também sofrem influências daquelas produzidas por outros agentes em outros campos sociais. A distinção é, portanto, relacional, é um ganho ou uma perda de capitais que se dá no convívio e nas disputas com outros. É mais distinto aquele grupo ou indivíduo que mais acumula capitais em sua trajetória e que mais é capaz de negociar com altas "taxas de câmbio". Presente, de modos específicos, em todo terreno de disputas, está a competição pela legitimidade cultural (consagração propriamente cultural) que concede ao artista o direito de legislar com exclusividade sobre aquilo que lhe é próprio: a forma e o estilo de suas obras. Quanto maior a legitimidade cultural, maior é a distinção.

radical. Sobre o assunto, Fernando Peixoto escreveu: "Os críticos marxistas fizeram restrições a Dias Gomes por ter tratado o problema de leve, sem ir ao fundo, sem colocar o que seria essencial, o estudo da própria alienação do homem ao sobrenatural" (*Folha da Tarde*, 20/11/1962: 12). *A Revolução dos Beatos* é uma forma de resposta a essas críticas. Dias Gomes radicalizou a sua crítica ao misticismo como forma de alienação. No texto do programa da peça, ele escreveu o seguinte:

> Entre as maiores causas de nosso atraso, estão o misticismo, a crendice e o fanatismo que, ainda hoje, envolvem grande parte da população rural (e até mesmo citadina) constituindo sério entrave à tomada de consciência social e ao progresso. Melhor dizendo, não são causas mais efeitos. Consequências da miséria e da ignorância, de um regime de injustiça e opressão a que estão condenados seres que acabam por perder toda a perspectiva, toda a esperança. É a descrença na sociedade humana que os lança em busca do sobrenatural e do milagre – são caminhos para os sem caminho. São, principalmente, amparo e fuga para os fracos e oprimidos, quando estes são incapazes de assumir a consciência. [....]. **Quando nos conscientizamos do que é realidade brasileira em seus duros e exatos termos, não conseguimos entender por que esse povo não levanta e não trucida os opressores**. Espero que *A Revolução dos Beatos* ajude a vislumbrar algumas causas dessa passividade. E também a identificar os interessados em mantê-la (GOMES, 1962 [grifos meus]).

O crítico Oliveira Pereira Neto demonstrou o interesse pela nova peça de Dias Gomes:

> Como teatrólogo, Dias Gomes se revelara com autêntico sucesso **na sua primeira peça** que depois seria triunfantemente laureada na sua versão cinematográfica no último Festival de Cannes. Mas depois desse acontecimento, inegavelmente, a sua projeção como escritor teatral adquiriu em todo país nova luz e muito relevo. Por isso é que se espera com alto interesse a montagem que está sendo feita no TBC para *A Revolução dos Beatos*, dirigida por Flávio Rangel, sob cuja batuta *O Pagador de Promessas* pela primeira vez ganhou foros de obra conhecida e aclamada pela crítica e pelo público (*Folha de S. Paulo*, 13/09/1962: 04 [grifos mesmo]).

O crítico constituiu *O Pagador de Promessas* como o marco inicial, o mito fundador da dramaturgia de Dias Gomes, ignorando trabalhos antepassados e afirmando aquele como o primeiro. Essa operação de apagamento do passado se configurava numa "tradição seletiva" (WILLIAMS, 1961). Apenas fora selecionado o passado que definido como relevante, imaginando-se que, a partir dele, haveria uma sequência contínua de semelhanças a partir de uma única peça ancestral: o pré-moderno do modernismo.

*A Revolução dos Beatos* se passa em Juazeiro do ano de 1920, cidade onde muitos romeiros, beatos e fanáticos se aglomeram em frente à casa de Padre Cícero à espera de milagres. Assim como *O Pagador de Promessas*, a peça se centra numa trajetória individual. No entanto, diferente daquela peça, *A Revolução dos Beatos* conta com um sentido mais coletivo. Enquanto Zé-do-Burro tinha de enfrentar uma generalizada incompreensão, Bastião, o protagonista da nova peça de Dias Gomes, vive um processo de conscientização sobre a fé. Ele é um dos devotos que amontoava a porta da casa de Padre Cícero. Bastante debilitado, o milagreiro estava incapacitado de proferir suas benções e atender pedidos. Então, Bastião resolve fazer o seu pedido ao boi de Padre Cícero. O jovem supõe que o boi também era milagreiro, já que ele pertencia ao Padre:

> BASTIÃO: *(Dirigindo-se ao* BOI) É ou não é, meu compadre? Boi do Padrim não é boi como os outros... é boi que merece trato, respeito. Se meu Padrim é santo, santifica tudo que anda em volta dele. *(Vem-lhe a ideia)* Quem sabe até se... se você também não tem poder, como ele, poder de fazer milagre? Nesse caso, você mesmo podia me valer... Mateus acha que o Padrim ia se escandalizar com o meu pedido. Garanto que você ia achar muito natural. Boi não tem dessas coisas. Qual é o boi que acredita na honra de vaca? Então?... Você ia ter acanhamento de pregar um chifre na testa do Capitão Boca-Mole, você que já nasceu com dois? Pois olhe, Boi do meu Padrim, eu lhe prometo um feixe de capim da melhor qualidade, fresquinho, macio... como só mesmo um boi que vai pro céu merece comer! Prometo, juro pelo meu Padrim Cirso, vou buscar esse capim até no inferno, se você fizer a Zabelinha cair pro meu lado e me tirar desse desespero!
> ZABELINHA: *(Ainda fora, solta um grito de dor)* Ai!... *(Entra pelo quintal, mancando de uma perna)*
> BASTIÃO: (*Boquiaberto)* Za... Zabelinha!
> ZABELINHA: Eu... fui pular a cerca, torci o pé! (BASTIÃO *continua a fitá-la, incrédulo)*
> ZABELINHA: Também carece de arregalar esses olhos? Carece? Eu não sou a mula sem cabeça!
> BASTIÃO: Até parece arte do Cão!... Indagorinha mesmo eu...
> ZABELINHA: Não fale no Cão na casa do Padrim, Bastião! Tesconjuro!
> BASTIÃO: O Padrim me perdoe, mas...
> ZABELINHA: *(Interrompe)* E seja um pouco mais delicado. Em vez de ficar aí me olhando com essa cara de quem viu lobisome, venha me ajudar.
> BASTIÃO: *(Corre a ampará-la. Ela se apóia no ombro dele, que não esconde a sua emoção)* Pode... pode se apoiar em mim... todo o peso do corpo...
> ZABELINHA: *(Passa o braço em volta do pescoço dele, provocante).*
> BASTIÃO: Tá doendo muito?
> ZABELINHA: (*Sensual)* Agora não... mas quando boto o pé no chão dói muito. *(Apoiada no ombro de* BASTIÃO, ZABELINHA *vai até o banco. Senta-se.* BASTIÃO *ajoelha-se aos seus pés).*
> BASTIÃO: Posso, posso pegar?

> ZABELINHA: Pode...
> BASTIÃO: *(Toma o pé dolorido de* ZABELINHA *e procura massageá-lo).*
> ZABELINHA: Ai... devagar...
> BASTIÃO: *(Acaricia-lhe o pé)* Assim?...
> ZABELINHA: *(Delicada)* Assim está passando... Mas por que você disse, quando me viu, que parecia arte do Cão?
> BASTIÃO: Porque indagorinha mesmo eu estava... estava sozinho aqui... com o Boi do meu Padrim, não sabe?... conversando... contando pra ele as minhas mágoas, quando de repente... (GOMES, 1990:74-77).

Zabelinha é casada com Capitão Boca-Mole e sempre recusou as investidas de Bastião. Naquele momento, logo depois de fazer o pedido ao Boi, Zabelinha não havia apenas literalmente caído em seus braços, como também estava seduzindo-o. Ela tinha sido abandonada pelo seu marido, que fugira com uma trapezista do circo. Assim, Zabelinha estava disponível para Bastião. Ele, então, acredita que se trata de um milagre do boi e não tardou em cumprir a promessa. A notícia sobre boi milagreiro se espalha e faz haver mudanças na dinâmica religiosa:

> MOCINHA: Nada. Está bem... *(Vai à janela, abre-a de par em par. Não há ninguém diante da janela)*
> PADRE (*Surpreso*) Que houve?... Ninguém!
> MOCINHA *baixa a cabeça, constrangida.*
> PADRE: Você não ouviu a gritaria, o foguetório? (MOCINHA *não responde)* É verdade que o número de romeiros vem diminuindo dia a dia, mas... nunca imaginei que um dia... Isso nunca aconteceu, em 25 anos!
> MOCINHA: Agora, eles só passam por aqui, beijam o portal, dão um "viva meu Padrim", e seguem...
> PADRE: Notei também que os presentes...
> MOCINHA: Eles seguem com os presentes.
> PADRE: Seguem para onde?
> MOCINHA: Para o curral.
> PADRE: Para o curral?
> MOCINHA: Vão adorar o Boi! (GOMES, 1990: 97-98).

Padre Cícero, orientado por Dr. Floro Bartolomeu, médico e afilhado político que queria o seu apoio para se eleger deputado federal, resolver dar um fim à adoração do boi. A primeira tentativa foi convencer Bastião a desqualificar os milagres do animal. Sem sucesso, Padre Cícero e Dr. Floro tentam convencer Zabelinha a dissuadir Bastião da adoração do boi. Dr. Floro chega a propor a Zabelinha que ela seja a sua amante na capital, assim que ele for eleito deputado federal. Com a recusa enfática, Dr. Floro rapidamente lança outra proposta: apoiar a candidatura de Bastião a vereador, para que, assim, ele possa contornar a maledicência em torno de Zabelinha, uma mulher

casada vivendo com outro homem. Batistão recusa, mas Dr. Floro continua insistindo para que ele repare o seu erro com Padre Cícero, que perdeu fieis para o Boi. Mesmo com tudo combinado Batistão manteve a sua fé. Diante de todos na praça, durante o discurso de Dr. Floro, ele manteve a sua posição, recebendo o apoio dos romeiros e de outros moradores de Juazeiro. Então, Dr. Floro resolve matar o Boi.

Para evitar algum contratempo, injustamente, Batistão é preso. Para que o Boi não seja morto, Zabelinha é convencida pelo Beato a se entregar a Dr. Floro, entendendo que esse sacrifício era uma missão divina. Ele havia pedido ao Boi, para averiguar a sua capacidade milagreira, que Zabelinha se tornasse sua amante. Ela acreditava que poderia convencer Dr. Floro a trocar uma noite com ela pela liberdade de Batistão e a manutenção do Boi vivo. Ao saber disso, Batistão, furioso, foge da delegacia em direção à casa do Padre Cícero.

> BASTIÃO: *(Verifica que os soldados estão dormindo, avança cautelosamente em direção à casa. No momento, porém, em que vai entrar, o Boi levanta-se e coloca-se à sua frente)* Que é isso, meu santo? Tá me estranhando? Sou eu, Bastião... (*Tenta passar, mas o Boi continua a barrar-lhe a passagem,).* Me deixe passar. Zabelinha tá lá dentro com o doutor... tá correndo perigo! Meteram na cabeça dela que Deus tinha escolhido ela pra isso... Mas eu não acredito. Não posso acreditar que Deus ande arranjando mulher pro doutor. E principalmente a mulher que você me deu, meu santo. Deus tem mais o que fazer e não ia se dedicar a esse ofício.
> FLORO *abraça* ZABELINHA *e tenta beijá-la. Ela não permite.*
> ZABELINHA: Não!
> FLORO: Por quê? Foi Nossa Senhora das Dores quem mandou...
> ZABELINHA: Decida primeiro.
> BASTIÃO: *(Faz nova tentativa para entrar na casa e o Boi investe decididamente contra ele, que recua, apavorado).* Meu boi-bim! É possível que você esteja contra mim? Contra mim que tenho enfrentado até bala por sua causa?! É possível que tenha passado pro lado do doutor, boi da peste?
> FLORO: Olhe, depois que eu me livrar desse Boi, se você quiser, posso fazer Bastião ir passar uns tempos na cadeia de Fortaleza. Não sou santo, mas posso fazer esse milagre. Quer?
> BASTIÃO: *(No quintal, diante do Boi).* Quer, fazemos um negócio. Me deixe passar e eu juro que não conto pra ninguém que você comeu o capim sagrado. Sim, porque, se eu contar, ninguém mais vai acreditar em você. Era uma vez a sua santidade. Quer?
> FLORO: Responda: quer?
> ZABELINHA: Quero que o senhor solte Bastião e poupe a vida do santo Boi.
> BASTIÃO *tenta passar novamente e o boi arremete contra ele, dando-lhe uma chifrada e atirando-o ao chão.*
> FLORO: *(Bruscamente).* E me desmoralize. E dê de mão beijada uma cadeira de deputado ao candidato do coronel Costa Lima. E troque

> quatro anos no Rio, com boas mulheres, bons negócios, por uma noite na cama com Zabelinha. *(Ri).*
> BASTIÃO: (*Revoltado*). Boi do inferno! Agora é que eu tou vendo... Você nunca foi santo! Santo não se presta a um papel desses! Não defende quem vendeu a alma ao Cão.
> ZABELINHA: (*Decepcionada, humilhadíssima*). O senhor... não aceita?
> FLORO: Não sou nenhum idiota. Depois de eleito deputado, terei todas as mulheres do mundo.
> BASTIÃO: Santo não protege safadeza.
> ZABELINHA: (*Quase chorando*). E agora, o que é que eu faço?... O Beato não vai acreditar que o senhor não quis... ninguém vai acreditar! Vão achar que fui eu, eu que não me esforcei...
> FLORO: *(Acercando-se novamente).* Bem, na verdade, você não se esforçou muito. Como missionária, acho que você devia entregar-se com mais entusiasmo à sua missão... (*Abraça-a*) E então, quem sabe?... Você é uma enviada do céu, Zabelinha... é uma santa...
> ZABELINHA *entrega-se.* FLORO *a beija.*
> BASTIÃO: Santo ou demônio, ou você sai da minha frente ou eu lhe racho ao meio! (GOMES, 1990: 195-198).

O sacrifício do Boi estava marcado para ser em praça pública na manhã. Já era tarde e nada havia acontecido. Enfim, o animal foi trazido, carregado por dois soldados. Ele já estava morto, diagnosticou Dr.Floro, que emendou uma explicação: "Foi Deus! Deus quis, Ele mesmo, mostrar com quem está a verdade. Destruiu o falso ídolo pra que todos entendessem quem é o seu verdadeiro emissário. Foi Deus quem matou o Boi" (GOMES, 1990: 207-208). Assim, Dr. Floro tenta inverter a situação.

Ao encontrar com Zabelinha, Batistão conta a verdade:

> ZABELINHA: Bastião!
> BASTIÃO: Onde você andou? Procurei o dia todo.
> ZABELINHA: No Horto, Bastião, pedindo perdão a Nossa Mãe das Dores pelo meu fracasso.
> BASTIÃO: Fracasso mesmo?
> ZABELINHA: *(Mostra o boi).* Tá vendo não?
> BASTIÃO: Tou vendo o corpo de um traidor.
> ZABELINHA: Bastião! Não diga isso!
> BASTIÃO: Que foi que o doutor disse?
> ZABELINHA: Que foi Deus quem matou.
> BASTIÃO: (*Ri*). Deus... (*Ri nervosamente*). Deus!... (*Continua rindo, alucinadamente*)
> ZABELINHA: Bastião! Que é que você tem? Perdeu o juízo, Bastião? Foi a surra que lhe deram, com certeza!
> BASTIÃO: (Saco do *sabre, sobe ao palanque, gritando).* Eu sou Deus, Zabelinha! Eu sou Deus! (GOMES, 1990: 210).

*A Revolução dos Beatos* é uma peça em busca da desmistificação. Baseada na hipótese marxista de que a religião é ópio do povo, a peça demonstra o quanto a fé dos moradores de Juazeiro lhes era uma forma de viver na ilusão: uma consciência invertida

do mundo, como já disse Karl Marx. Nessa perspectiva, a religião é uma forma de alívio dos homens e mulheres oprimidos, é uma felicidade ilusória, mas também um mecanismo que faz com que o povo aceite a sua condição miserável e subalterna, ou por que acredita que seu sofrimento é uma forma de punição, ou por que crê no reino dos céus ou por que confia em milagres, nos santos, na misericórdia divina. Afinal, como parece estar no horizonte dessa peça, "os princípios sociais do cristianismo são servis, e o proletariado é revolucionário" (MARX, 1975: 206). Nesse sentido, a religião, como toda ideologia, é uma atividade de substituir o mundo real por um mundo imaginário. Essa substituição do real pelo imaginário é a grande tarefa da ideologia e, por isso, ela é alucinógena como o ópio.

Dias Gomes explica esse processo em *A Revolução do Beatos*, demonstrando o quanto vai se aprofundando a ilusão daqueles fieis na crença religiosa. Eles passaram a confiar no poder milagroso de um Boi, depois que o Padre Cícero ficou doente e deixou de atendê-los a contento. Dr. Floro e o próprio Padre procuravam controlar a crença deles, uma vez que, conseguindo isso, eles tinham uma maior influência sobre eles em muitos outros âmbitos: político (na garantia de votos), social (na manutenção de uma ordem social baseada na fé) e econômico (no estabelecimento de um intenso comércio religioso, até com ditos pedaços de chifre e fezes do Boi).

Nesse sentido, ao abordar o fanatismo religioso, Dias Gomes combinou diferentes elementos da realidade histórica e da folclórica de um modo crítico: uma ocorrência real (o caso do Padre Cícero e um dos seus mais notórios bajuladores e aproveitadores, Floro Bartolomeu) ao folclore popular. Mateus, Bastião e Zabelinha são figuras do Bumba-meu-boi, incorporadas à peça. Assim, o autor descreve como a adoração e o fanatismo foram desviados para um boi tanto como um traço da alienação religiosa quanto isso ameaça à soberania de Padre Cícero e as ambições políticas e inescrupulosas de Dr. Floro. Canções populares, a superstição, o culto, multidão, o coro – tudo isso contribui para a sensação da enorme crença popular representada pelo espetáculo.

A conclusão a que chega Batistão – "Eu sou Deus!" – é uma forma de conscientização. Obviamente, como vimos, ela tem um sentido mais imediato, silogístico. No entanto, existe outro, mais profundo, que é o da descrença. Batistão toma consciência, ao final, da peça da exploração da fé exercida por Dr. Floro e por Padre Cícero, descobrindo que o que era dito não era verdadeiro. Nisto consiste a ironia dela.

Era uma forma de manutenção daquela ordem social. É com esse sentido que se inscreve como mais determinado na construção da peça.

Além disso, é interessante notar semelhanças com *O Pagador de Promessas*: a superstição e anseio por milagres, o embate das aspirações pessoais com as coletivas, a coerção política, as cenas de multidão, a praça pública, a música folclórica, a exploração comercial das crenças religiosas e das pessoas humildes, a convicção de que um voto feito deve ser mantido, o importante papel de um animal relacionadas com este voto, a exploração de pessoas comuns, a realização de uma promessa e um desenlace irônico.

Já *A Invasão* foi encenada pela primeira vez no Teatro do Rio no dia 25 de outubro de 1962. Teve a direção de Ivan de Albuquerque, fundador daquele teatro com Rubens Corrêa, que dividiam a administração com Leyla Ribeiro, esposa de Ivan. Até aquele momento, lá haviam estado em cartaz *Oscar*, de Claude Magnier, com direção de Ivan de Albuquerque, 1959; *O Prodígio do Mundo Ocidental*, de John Millington Synge, também dirigido por Ivan, 1960; *A Falecida*, de Nelson Rodrigues, com direção por Rubens, 1960; *Espectros*, de Henrik Ibsen, e *O Círculo Vicioso*, de Somerset Maugham, ambos com direção de Ziembinski. A estreia de *A Invasão* no Teatro do Rio trouxe uma nova concepção para os seus palcos, que majoritariamente tinha encenado peças nacionais e estrangeiras consagradas e que passava a contar também com textos inéditos. Mesmo assim, não houve grande repercussão na crítica especializada. Apesar de anunciada nos jornais, não houve nenhum texto dedicado a ela.

Baseada no caso real da Favela do Esqueleto, no Rio de Janeiro, a nova peça de Dias Gomes retrata a ocupação de um prédio inacabado por favelados que perderam os seus barracos devido a uma tempestade. Não se trata de um movimento organizado, mas de ações motivadas pela situação e pela ausência de qualquer amparo estatal. A ação se divide em 3 atos e 5 quadros. São os protagonistas Isabel e Bené. Isabel é uma lavadeira que sustenta a família junto com o filho do casal, Lula, um operário. Bené, por sua vez, é um ex-jogador de futebol que não conseguiu manter a glória e o dinheiro depois da fama. Frustrado, tornou-se alcoólatra e anseia que seu filho tenha sucesso como jogador de futebol. Por isso, ele sempre procura meios para inscrevê-lo em partidas que contariam com olheiros, na esperança de que o seu filho tenha uma sorte melhor do que a dele como futebol. No entanto, Lula não quer seguir o mesmo caminho do pai, iludido com a possibilidade de ascensão social sem um processo de transformação estrutural na sociedade brasileira.

> LULA: Biriba joga muito mais que eu. Só me escalam porque sou seu filho e você pede. É o que é. Tou cheio desse troço! E não quero mais jogar futebol.
> BENÉ: (Pausa). (Como que procura refazer-se do choque que lhe causaram as palavras do filho.) Você não quer...
> LULA: Não!
> BENÉ: Que é que você quer então?
> LULA: Sou operário. Quero continuar sendo (GOMES, 1991: 64-65).

Como operário, Lula vive um processo de aproximação com o PCB e suas ideias misturam política, amor, fé e entusiasmo com os conceitos sociológicos que vinha aprendendo com um amigo:

> LULA: Tenho um amigo que diz que o importante não é a gente ganhar, é ter consciência de nossa força. E isso a gente só consegue lutando.
> MALU: Esse seu amigo acha que a gente deve morrer por este monte de lixo?
> LULA: Acha. E ele sabe o que diz. Ele tem preparo e tem experiência.
> MALU: Experiência de quê?
> LULA: De luta. Já foi preso um monte de vezes. Preso e espancado pela Polícia. Arrancaram o bigode dele, fio por fio, a pinça.
> MALU: Por quê?
> LULA: Porque queriam que ele falasse. E ele não falou.
> MALU: Você era capaz disso?
> LULA: Não sei... a gente nunca sabe. Na hora é que se vê. Mas eu não sou Rafael. Eu agora é que estou começando a entender uma porção de coisas... Não é fácil porque... eu não tive estudo e... sou meio burro. Por isso eu não sei lhe responder quando você diz que a gente devia lutar era pra acabar com isto e não pra conservar. Mas eu garanto que Rafael lhe dava a resposta.
> MALU: Nós deixamos a nossa terra quando já tinha secado tudo quanto era cacimba e a gente vivia mastigando raiz de umbuzeiro pra matar a sede. Mas nem assim o pai queria arredar pé dali. Sem água, sem comida, e ele queria ficar. Ficar pra morrer. É como vocês. Lutam pra ficar, quando deviam lutar pra sair daqui.
> LULA: Sair... pra onde?
> MALU: Sei lá. Mas o mundo é grande. Tem que haver, em alguma parte, um lugar pra gente.
> LULA: (*As palavras de* MALU *O abalam um pouco)* Acho que você tem razão. Mas isso é depois. Agora a gente tem que lutar por isto aqui. Pelo menos aqui a gente está junto... e se você gostasse um pouco de mim... se você imaginasse, como eu imaginei, o nosso barraco no terceiro andar... (*Ele a aperta desesperadamente contra o peito)* Se eu tivesse você, Malu, ninguém mais botava a gente daqui pra fora. Nem morto! *(Ele a beija. Ela resiste um pouco e logo se abandona. Depois repele-o bruscamente*) (GOMES, 1991: 132-133).

Nessa representação, há uma crítica ao caráter doutrinário e pedagógico da ação do PCB nas camadas proletárias. Embora haja uma combinação de perspectivas comunistas à narrativa de Lula, ele não consegue ser *sujeito* de sua própria luta, mas

está assujeitado às orientações de Rafael, seu mentor. Nesse sentido, no lugar de se produzir possibilidades para uma atuação autônoma do proletariado, o que estava se configurando era uma relação de dependência. Noutras palavras, o que estava sendo criticado nesse diálogo era a lógica da direção em detrimento da autogestão.

De acordo com a matriz leninista das diretrizes do PCB daquele momento, o lugar do intelectual dentro do Partido era a de contribuir para a disseminação da ciência revolucionária, aquela que seria "a única capaz de compreender a dinâmica do processo histórico que desembocaria na revolução" (SEGATTO, 1995: 102). A presença ausente de Rafael na peça era uma forma de demonstrar que a pedagogia comunista não vinha acompanhada de um envolvimento maior nas causas populares e na vida dos operários, para além da fábrica. Nesse caso, a peça representa a ação do PCB como fantasmagórica.

> BENÉ: Operário... aquele seu amigo diz que é a classe do futuro. (*Ri, sarcástico*). Pode ser... (*Numa confissão)* Eu só queria que eles vissem que Bené inda pode dar alguma coisa... Era uma vingança! Iam ser obrigados a falar de mim, a se lembrar de mim... mas não pôde ser... (*Inicia a saída*) Operário... classe do futuro... *(Sai)*
> ISABEL: Vai amarrar três dias de porre.
> LULA: *(Bruscamente)* Vou tomar um troço também. *(Inicia a saída)*
> ISABEL: Olhe, tome cuidado, a Polícia tá atrás de Rafael. Estiveram aqui e prenderam o Profeta.
> LULA: O Profeta?!
> ISABEL: É, parece que ele também tá fichado. Eu achava bom você se esconder.
> LULA: Nada disso. Tenho é que avisar Rafael. *(Sai e cruza com* RITA *que entra, seguida de* TONHO) (GOMES, 1991: 184-185).

Em *A Invasão*, outros personagens de destaque são Justino, Santa e seus filhos Malu, Rita e Tonho, migrantes nordestinos que vieram ao Rio de Janeiro para fugir às secas e acabaram sofrendo com a enxurrada que fez uma pedra rolar e destruir muitos barracos:

> MALU: Vocês aqui xingam a chuva. Lá no Norte, a gente reza pra ela vir. E a peste não vem. Acaba a gente tendo que vender os teréns, comprar uma passagem num pau-de-arara e vir pra cá. Pra não morrer de sede... pra vir morrer aqui de fome, de desabamento ou outra coisa qualquer.
> LULA (Depois de uma pausa, sem saber o que dizer.): É, a vida é dura... E o pior é que não estão querendo deixar refazer os barracos. Botaram polícia lá pra não deixar.
> MALU: Por quê?
> LULA: Diz que o lugar é perigoso. Que pode rolar outra pedra e fazer mais mortes. Conversa. Como se eles estivessem muito preocupados com a vida da gente. Aquela pedra tava pra rolar

> há mais de um ano. Tudo quanto foi jornal falou. Eles ligaram? Nem bola.
> MALU: Por que, então?...
> LULA: Eles querem é que a gente saia de lá. Grileiro combinado com a Polícia. Aproveitaram. E quem quiser que se arrume (GOMES, 1991: 38-39).

Já Lindalva e Bola Sete são as personagens representativas da vida do morro. Ela era amorosa e sensual e ele, pedreiro e compositor de sambas, consciente de que a indústria musical não dava espaço para a canção popular brasileira:

> No 1° piso, Lindalva, vergada sobre a bacia, lava roupa, BOLA SETE vem por detrás e dá-lhe uma palmada nas nádegas.
> BOLA SETE: Tá no lesco-lesco, nega?
> LINDALVA: Lavando tua camisa, infeliz.
> BOLA SETE: *(Ri)* Nega, juro por São Jorge, inda vou te dar uma lavadeira de madama. Daquelas que é só apertar um botãozinho e a roupa já sai do outro lado, lavada e passada.
> LINDALVA: Você só tem conversa.
> BOLA SETE: O samba do moreno vai dar dinheiro, nega. É só encontrar quem grave.
> LINDALVA: Não conseguiu nada?
> BOLA SETE: Tenho andado aí por essas gravadoras. Só querem música de gringo. Mas não há de ser nada. Um dia a gente toca todos eles daqui, com música e tudo (GOMES, 1991: 106-107).

Há ainda outras personagens com destaque: o Profeta, um beato urbano; Mané Gorila, um oportunista, que, apesar da destruição dos barracos, segue na cobrança dos aluguéis; e Deodato, deputado demagogo que se torna amante de Malu, que viu nele a possibilidade de vida melhor.

Nos seus momentos iniciais, as personagens que ocuparam o prédio inacabado vivem momentos de enorme temor e suspensão. Não sabem até quando poderão se manter ali. As intervenções policiais passam a acontecer com um certe frequência, na tentativa de expulsá-los. Lula se destaca pelo seu idealismo e otimismo no estabelecimento de alguns direitos aos favelados. Numa das intervenções policiais, os invasores são pejorativamente tomados como comunistas, demonstrando o sentido comum fortemente associado ao comunismo no contexto da Guerra Fria como o reprimível, o inimigo, o mau:

> INSPETOR: Não quero graça comigo. E mesmo que fosse o Presidente da República, vocês iam sair daqui agora, por bem ou por mal. Vamos! Têm meia hora pra desocupar o prédio.
> LULA: Nós não temos pra onde ir.
> INSPETOR: Procurem.
> ISABEL: Tem um advogado tratando do nosso caso.
> LULA: O Juiz vai resolver.

> INSPETOR: (*Ri, zombeteiro*) Advogado... com certeza prometeu conseguir que o Governo dê o prédio de presente a vocês.
> Os Tiras riem.
> LULA: A União dos Favelados...
> INSPETOR: (*Corta*) Comunistas...
> LINDALVA: Também aqueles padres prometeram...
> INSPETOR: Comunistas, todos comunistas! (GOMES, 1991:109-110).

Lula é muito diferente de Zé-do-Burro. O herói de *A Invasão* vive um conflito que compartilhado pelo seu próprio grupo: conseguir permanecer no prédio. É claro que existem outros dilemas no heroísmo de Lula. Entre eles, também há destaque o fato de um assumir a sua condição de operário como um modo de promover uma consciência crítica e um conjunto de ações contra as condições precárias e injustas a que estão submetidos outros trabalhadores como ele. Essa consciência de classe, enfim, é um traço que fundamentalmente o diferencia do herói de *O Pagador de Promessas*, muito mais ingênuo e modesto nas suas pretensões.

A diferença entre as peças e os seus heróis está, também, nos gêneros literários: o trágico e o naturalista. Já mostrei como se deu a apropriação moderna da tragédia em *O Pagador de Promessas*. Em *A Invasão*, acontece uma representação estética bastante distinta. Lula não se configura como uma personagem de exceção, como Zé-do-Burro, incompreendido e solitário no cumprimento de sua promessa, que só na morte consegue a compaixão e o apoio popular. Lula é parte do seu grupo social – dos favelados –, mesmo mantendo uma identidade hibridizada pela condição de operário.

Tradicionalmente, o herói naturalista é concebido como alguém que luta contra o seu próprio destino, pré-determinado pela hereditariedade e pelo meio social, sendo incapaz de superá-los (BOSI, 1980; CANDIDO, 1972). O naturalismo de Dias Gomes em *A Invasão* é positivo, porque seus traços são combinados com os princípios do teatro épico brechtiano, procurando manter o público consciente no processo de representação e revelar as desgraças do homem não como eternas, mas como históricas, podendo, portanto, serem superadas (ROSELFELD, 1985: 150). Nesse sentido, a situação dos excluídos do direto à moradia não é uma mera dramatização, mas um comentário crítico e transformador. Dessa forma, isso faz com que sentimentos, conflitos psicológicos e ideologias de Lula estejam vigorosamente imbricados com as circunstâncias sociais. Além disso, a luta e determinação de Lula partem de uma motivação política e não meramente religiosa.

A religiosidade é representada na peça na personagem Profeta. Ele retoma uma tradição na obra de Dias Gomes. Como vimos no capítulo anterior, em peças como *Pé-de-Cabra* e *Zeca Diabo*, por determinação de Procópio Ferreira, o jovem dramaturgo se valeu de personagens (pseudo)filosóficas, assim como presente em *Deus Lhe Pague*, de Joracy Camargo, cujo protagonista um mendigo-filósofo foi desempenhado como bastante sucesso pelo ator-empresário. Em *A Invasão*, Profeta, além do pouco destaque na peça, é tomado como um louco, não como o contrário da voz da verdade instituída no contexto daquela ocupação, muito mais marcado pela luta pela sobrevivência do que pela crença religiosa.

A peça demonstra que existe uma falta de estratégia na ação e na organização dos invasores. Muito mais motivados pela manutenção da sobrevivência do que pela luta revolucionária, eles acabam sendo conquistados pela retórica do deputado Deodato, que lhes promete o prédio, emprego e novas oportunidades.

Após seis meses, os ocupantes continuaram vivendo sob as ameaças de despejos, mas, agora, eles haviam se agarrado na esperança de que o abaixo-assinado proposto por Rafael repercutisse positivamente. No entanto, Rafael quanto os moradores estavam conscientes de que o problema do direito à moradia no Brasil estava muito distante de ser resolvido, o que acaba reforçando o sentido de incompletude da peça, compatível com o da própria luta. A luta pelo direito à moradia tanto na peça quanto na vida social estava e deveria continuar em andamento, avançando em novas frentes. Nesse sentido, Dias Gomes estava procurando, na sua qualidade de militante, produzir uma representação das condições precárias nas quais se davam o engajamento no momento em que o PCB ainda lutava para se manter na legalidade (COSTA, 1987: 69). Além disso, na ilegalidade, a atuação do PCB na classe operária ainda não era plenamente possível. É por isso que Rafael é uma presença ausente, clandestina.

Desacreditados com qualquer possibilidade de transformação, Justino e Santa resolveram voltar para o Nordeste. Seus filhos Tonho, Malu e Rita preferiam permanecer no Rio de Janeiro. Mané Gorila tentou impedir a partida do casal. Justino e Santa tinham deixado de pagar o “aluguel”, para somar a quantia para a viagem. Diante das ameaças de Mané Gorila, Tonho o mata, libertando não apenas seus pais, mas os outros moradores do prédio da opressão dele. Unidos, os moradores distraem os policiais e garantem uma fuga segura de Tonho, enquanto festejam a determinação de um juiz que acatou o abaixo-assinado e garantiu a presença deles no prédio.

Paralelamente ao seu retorno ao teatro no início da década de 1960, Dias Gomes continuou atuando como profissional contratado da *Rádio Nacional*. No Rio de Janeiro, a emissora firmara sua liderança ainda na década de 1940, prosseguindo na de 1950, até declinar vertiginosamente na posterior, deixando definitivamente de figurar entre as três primeiras posições a partir de 1964. Um conjunto de fatores havia sido definidor para essa crise. Entre eles, estava a demissão de inúmeros artistas comunistas da emissora pela vigência da ditadura militar a partir de abril daquele ano. Com o Ato Institucional I, o governo afastou, de maneira sumária, importantes nomes do elenco da *Rádio Nacional* sob a acusação de envolvimento com o comunismo. Além de 36 demitidos, 67 foram afastados e 81 investigados, dos quais um seria posteriormente demitido. Para isso, os militares contaram com a colaboração de informantes do próprio quadro de funcionários da emissora, que delataram seus colegas de profissão, como conta Amara Rocha (2007: 52). A derrocada de João Goulart significou também uma exoneração em massa, por motivos políticos, daqueles que eram identificados com o comunismo e ocupavam cargos na *Rádio Nacional*. O Decreto de 23 de julho de 1964, publicado na edição do dia seguinte do *Diário Oficial*, listou os demitidos, afastados e investigados. Entre os demitidos, estavam Nora Ney, Jorge Goulart, Mário Lago, Paulo Gracindo, Dias Gomes e Oduvaldo Vianna. Todos eles, com exceção de Paulo Gracindo, simpatizante, eram filiados ao PCB.

Diante do inquérito policial militar em curso no início de julho de 1964, a justificativa da direção da *Rádio Nacional* para as demissões era para proporcionar uma "renovação da estrutura", ressaltando que o único com situação definida na emissora era o novelista Teixeira Filho, visto como "chefe do trabalho de bolchevização da emissora" e que, por essa razão, independentemente do resultado da investigação, ele não voltaria a trabalhar na emissora (*O Globo*, 08/07/1964: 06). O acontecido na *Rádio Nacional* demonstrava o quanto a perseguição anticomunista ganhou força durante o regime militar, quando um conjunto de reações conservadoras se organizou contra o avanço do "perigo vermelho" no país (MOTTA, 2002: 231-278). Nesse momento, houve uma intensa criação e incremento de organismos e redes de vigilância e de repressão sobre aqueles que se manifestassem contrários ao regime.

As demissões na *Rádio Nacional* basearam-se numa investigação sistemática, capitaneada pelo Estado, para poder averiguar e punir todos aqueles envolvidos com o comunismo. Aquela demissão em massa, todavia, intensificou a crise da *Rádio Nacional*. Nos anos 1960, a emissora passava, realmente, por uma reestruturação.

Acompanhado o padrão das demais concorrentes, a emissora mudou o formato do "rádio espetáculo", vigente nas duas décadas anteriores, com a forte presença dos cantores-estrela e das radionovelas, para o "rádio serviço e informação", investindo mais em jornalismo (ROCHA, 2007: 52). Com essa demissão, uma parte expressiva de artistas e técnicos demitidos foi trabalhar na televisão, contribuindo para fazê-la ultrapassar o rádio na preferência do público e do mercado e torná-la o mais importante meio de comunicação massivo. Esse ainda não foi o caso de Dias Gomes, que procurou se manter mais dedicado à militância comunista e ao teatro, mesmo tendo suas peças interditadas.

### 3.4. Fora do ar

Escrita em 1963, *O Berço do Herói* foi a próxima peça de Dias Gomes a ser encenada. No dia de sua estreia, em 22 de julho de 1965, a peça foi censura. Sua montagem estava programada para o Teatro Princesa Isabel, propriedade do então Governo do Estado da Guanabara. Segundo Dias Gomes, Carlos Lacerda assumiu pessoalmente a iniciativa da proibição, que foi formalizada pelo seu secretário de Segurança, o coronel Gustavo Borges, que, num despacho, acusou os responsáveis pelo espetáculo de estarem "engajados na implantação de uma *ditadura cultural*, através do abuso de liberdades democráticas e em estreita obediência à recente diretriz do PCB" (*Revista Civilização Brasileira*, 09/1965: 264 [grifos do autor]).

Naquele momento, o PCB estava se debatendo numa intensa luta interna, entre o grupo dominante liderado por Luís Carlos Prestes, pela criação de uma resistência pacífica à ditadura militar, e aqueles, liderados por João Amazonas, que acreditavam que a luta armada era necessária. Como já comentei, em maio de 1965, o Comitê Central estabeleceu a seguinte tática: constituir uma ampla frente de resistência com todas as forças democráticas para isolar e derrotar o regime vigente. Ela tinha como proposta a recuperação das liberdades. Essa era uma resolução política de ruptura com a ordem política, mas também de certa retomada da "nova política" do PCB com a *Declaração de Março de 1958* (SANTOS, 2005: 187). Além disso, a diretriz política que havia sido traçada no V Congresso, de 1960, deveria ser resgatada, pois apenas havia sido mal aplicada na conjuntura que antecedeu o golpe.

A política cultural comunista, consolidada nos anos 1960, era uma extensão da *Declaração de Março de 1958*, que, pela primeira vez na história do PCB, entendeu que era necessário desenvolver o capitalismo nacional para promover a formação de uma

aliança política entre os trabalhadores e a burguesia industrial brasileira na luta contra o imperialismo, mas também contra os arcaísmos nacionais proporcionados pelas estruturas conservadoras como a latifundiária. Essa *frente única* anti-imperialista e democrática acabou se ramificado nos sindicatos de trabalhadores, no movimento estudantil, em associações intelectuais como o ISEB, o Comando dos Trabalhadores Intelectuais (CTI) e o Comitê Cultural do PCB, em partidos como o Partido Socialista Brasileiro e parte do PTB, cuja bancada nacionalista assumia cada vez mais um discurso anti-imperialista (COSTA, 2005: 102). Essa ramificação também atingiu a produção cultural engajada que tomou o *nacional* (como uma reivindicação da afirmação da arte como uma forma de conhecimento sobre a realidade brasileira que permitiria a sua transformação) e o *popular* (como uma forma de democratização da arte a partir de apropriações de valores e estéticas populares) como eixos estruturantes da representação da luta anti-imperialista (FREDERICO: 2007a, 339).

A partir das propostas da *Declaração de Março de 1958*, foi organizado no Rio de Janeiro, nos anos 1960, o Comitê Cultural do PCB, um órgão do Partido que tinha como objetivo definir os critérios e os métodos adequados da política cultural comunista. Diferentemente da experiência jdanovista no Brasil, esse comitê não tinha como objetivo censurar, vigiar, punir ou excluir artistas, mas proporcionar um espaço para a discussão e formulação de críticas sócio-políticas por meio da produção artística (RIDENTI, 2000: 72). Entre outros, Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho, Leandro Konder, Ferreira Gullar, Nelson Werneck Sodré, Alex Viany, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade faziam parte do comitê. De certa forma, a existência desse espaço existia de modo autônomo ao Comitê Central do PCB. Com a dissolução do jdanovismo, não foram formuladas diretrizes claras para a atuação cultural comunista pela direção do Partido (RIDENTI, 2000: 72). No entanto, havia uma disposição teórico-política para a formação de uma *frente única* anti-imperialista e democrática que pudesse transformar a realidade nacional.

De fato, o golpe militar de 1964 interrompeu um momento de otimismo com o "processo preparatório" para uma revolução socialista no Brasil. Era hegemônica no PCB uma atitude "quase inteiramente" negativa em relação ao Governo Goulart, considerado entreguista (CARONE, 1982c: 24). Para firmar essa postura crítica, em 7 de outubro de 1963, foi fundado o CTI, que tinha a proposta de coordenar os vários campos em que se desenvolvia a luta pela emancipação cultural do país, vista como fundamentalmente relacionada às lutas políticas pela emancipação econômica. No

manifesto de fundação, foram estabelecidos dos objetivos para a sua ação política do CTI: “a) apoiar as reivindicações específicas de cada setor cultural, fortalecendo-as dentro de uma ação geral, efetiva e solidária; b) participar da formação de uma frente única nacionalista e democrática com as demais forças populares arregimentadas na marca por uma estruturação melhor da sociedade brasileira” (MORAES, 1989: 51). Este último objetivo vai ao encontro da *política cultural* do PCB que se forjou nos anos 1960. Baseada em princípios lukacsianos, ele procurava estabelecer uma *política de frente*, capaz de isolar o regime militar e lutar pela democratização do país: uma trincheira de resistência (FREDERICO, 2007a).

Dias Gomes fez parte da diretoria do CTI, justamente com outros comunistas e simpatizantes como Alex Viany, Álvaro Lins, Álvaro Vieira Pinto, Barbosa Lima Sobrinho, Édson Carneiro, Ênio Silveira, Jorge Amado, Moacyr Félix, Manuel Cavalcanti Proença, Nelson Werneck Sodré, Oscar Niemeyer e Osny Duarte Pereira. Outros intelectuais aderiam ao CTI e passaram a integrar as suas reuniões, realizadas na Editora Civilização Brasileira, no Rio de Janeiro. Essa era uma atividade *periférica* ao PCB. Ou seja, ela estava na zona de influência dele, mas não era estava diretamente submetida ao Comitê Central. Era um polo de agitação político-cultural.

A dissolução do CTI, no entanto, não impediu que aquele grupo de intelectuais continuasse em atividade. Muito deles fazia parte do Comitê Cultural do PCB e continuaram se articulando em novas produções culturais. Em março de 1965, foi lançada a *Revista Civilização Brasileira*. O primeiro número contou com os seguintes Conselho de Redação: Alex Viany, Álvaro Lins, Antônio Houaiss, Cid Silveira, Dias Gomes, Edison Carneiro, Ferreira Gullar, Haiti Moussatché, Manuel Cavalcanti Proença, Moacyr Félix, Moacyr Werneck de Castro, Nelson Lins e Barros, Nelson Werneck Sodré, Octavio Ianni, Paulo Francis, Oswaldo Gusmão, tendo Ênio Silveira como diretor responsável e Roland Corbisier como secretário. A partir do número 7, quando a revista deixa de ser regularmente publicada, Manuel Cavalcanti Proença torna-se o diretor responsável e Moacyr Félix assume a secretaria. Essa mudança, num primeiro momento, justificava-se, sobretudo, pela prisão de Ênio Silveira, investigado pelo Inquérito Policial Militar da Imprensa Comunista e da Editora Civilização Brasileira. Com o falecimento de Manuel Cavalcanti Proença no segundo semestre de 1966, Moacyr Félix preside a revista e Dias Gomes assume como secretário no número duplo 9/10, de set/dez. de 1966. Assim como as edições anteriores, o Conselho de Redação foi omitido em todas as edições posteriores até o número 22, em dezembro de

1968, quando a revista deixou de ser publicada, para evitar ações censórias (cf. CZAJKA, 2005).

Apesar de o PCB e a esquerda brasileira, de um modo geral, terem ficado desnorteados politicamente após o golpe, no período que se estendeu até 1968 houve uma "relativa hegemonia cultural da esquerda" (SCHWARZ, 1978: 62). Isso implicou tanto a produção como a formação de um público consumidor de obras politicamente engajadas em diversas áreas do saber e das artes (RIDENTI, 2000). No caso do teatro, havia se tornado um imperativo abordar a realidade brasileira criticamente, algo que passou a ser interditado principalmente pela Censura Federal. Nesse sentido, a proibição de *O Berço do Herói* pode ser entendida como mais uma estratégia oportunista de Carlos Lacerda. Assim, o governador da Guanabara estava demonstrando uma enorme disposição de "prestar serviços" ao novo regime político (COSTA, 1987: 78). O comunicado da proibição, no entanto, foi apenas dado com quatro horas da estreia, provocando um prejuízo de um milhão de cruzeiros aos produtores. A peça foi classificada pelo então governador como "imoral e subversiva" (*Correio da Manhã*, 31/07/1965: 09).

Dias Gomes conta que fora realizada uma assembleia com diversos membros da classe teatral carioca para a organização de um ato contra a censura. Apesar das muitas propostas, o ato não aconteceu, porque alguns intelectuais se recusaram a lutar por uma peça de que discordavam:

> Soube que um deles afirmou, justificando a sua omissão:
> ─ Eu morreria pelo *O Pagador de Promessas*, mas pelo *O Berço do Herói*, não. Vi o espetáculo, discordo e fico em casa (*Revista Civilização Brasileira*, 09/1965: 267).

*O Berço do Herói* tinha tido um ensaio aberto, pouco antes da estreia, que acabou contando com a lotação máxima na plateia. Por isso, foi possível a emissão de tal juízo de valor. No entanto, para Dias Gomes, aquele era apenas um ensaio:

> Foi mal entendido por alguns, que o julgaram como coisa definitiva. Enquanto outros se valiam desse pretexto para justificar a para a sua não participação numa luta à qual nenhuma intelectual, nenhum artista, pode furtar-se – a luta pela liberdade de expressão. Porque o que é isto que está em causa, e não *uma* peça, *um* espetáculo teatral. Quem não entendeu isso, não entendeu nada. Ou talvez não quisesse entender (*Revista Civilização Brasileira*, 09/1965: 268).

Por conta da consagração de *O Pagador de Promessas*, era esperado de Dias Gomes uma peça no mesmo patamar. Geralmente, a repetição é valor associado às

narrativas populares e massivas, nas quais ela assume a estratégia de promover a identificação e sedimentar uma memória cultural relativa ao consumo de produtos de um determinado gênero (MARTÍN-BARBERO, 2003: 238-239). Quando entrevistado sobre a peça, ele fez questão de se diferenciar:

> Não, minha peça nada tem a ver com os espetáculos citados [*Opinião* e *Liberdade, Liberdade*]. Basta dizer que foi escrita muito antes deles, em 1963. É uma peça com início, meio e fim, e não um show. A única afinidade que se poderia encontrar seria a de ser também uma obra de denúncia (*Diário Carioca*, 16/07/1965: 08).

Se, por um lado, era cobrado de Dias Gomes a manutenção do nível de qualidade artística de *O Pagador de Promessas*, a peça que o consagrou, por outro, era esperado um diálogo mais intenso com outros formatos teatrais. Naquele momento, a "peça-show" havia se tornado um formato de sucesso na produção engajada, especialmente em espetáculos do Grupo Opinião, firmado após o golpe de 1964 e com o fim do CPC. No entanto, o musical contava com certa resistência de Dias Gomes. Ele ainda, dentro da lógica de diferenciação do "teatro sério" e do "para rir" dos anos 1940, procurava se prevenir do fato de o gênero musical ser comumente associada à "frivolidade, à superficialidade, a um entretenimento sem ambições" (*Diário Carioca*, 16/07/1965: 08). No entanto, Dias Gomes reconhecia que podia haver um entretenimento politizado e com qualidade artística, como ele e outros dramaturgos estavam procurando fazer para conquistar públicos para os temas mais relevantes da realidade nacional na perspectiva comunista: a desigualdade social, a injustiça, a exploração, o arcaísmo, o imperialismo.

Jorge é o protagonista de *O Berço de Herói*, um estudante de Direito convocado para a Força Expedicionária Brasileira durante a Segunda Guerra Mundial. Assim, ele se torna Cabo Jorge. É relatado que ele morreu em combate de modo heroico. Antonieta, amante do tio de Cabo Jorge, o Major Chico Manga – chefe político da cidade –, legalmente transformada em viúva, passa a receber as homenagens póstumas ao marido que nunca teve. A ação da peça se passa em 1955, 15 anos depois de quando Cabo Jorge é dado como morto. Com o reconhecimento conquistado, a cidade muda de nome para Cabo Jorge e passa a experimentar um surto desenvolvimentista, explorando o turismo, o comércio de relíquias e santinhos e a prostituição, reforçando a atividade agropecuária do Major Chico Manga. Nesse sentido, a peça é uma crítica ao progresso desorganizado, desordenado, que acabou trazendo mais formas de exploração e de desigualdades.

No entanto, Cabo Jorge não morrera. Ele tinha deserdado. De herói, ele passaria a ser interpretado como covarde. E, além disso, vivo, ele colocava em risco os diversos interesses envolvidos com a sua falsa morte. Nesse sentido, ele é configurado como um anti-herói. Vive uma intensa contradição: vivo, passaria a ser visto como um desertor; morto, torna-se quase santificado pelo seu heroísmo. Em certo momento da versão da peça encenada que seria encenada em 1965, Cabo Jorge afirma que o tempo dos heróis acabou num diálogo com o General, o Major e o Prefeito, que estavam empenhados em fazê-lo aceitar desaparecer novamente, mas já impassíveis com a demora do convencimento:

> CABO JORGE: Como é que vão resolver?
> *General continua de costas. Prefeito tem o olhar frio, impenetrável.*
> CABO JORGE (Sorri amarelo): Parece que a única maneira de não desmentir o Boletim do meu Regimento era dar um tiro na cabeça ou beber formicida. Só que me falta coragem pra isso. Sempre tive um medo danado de morrer. É tão bom a gente estar vivo. E melhor ainda é estar vivo na terra da gente. Não estou dizendo isso pra comover ninguém, não. Palavra que vim cheio de planos, de vontade de trabalhar. Com a experiência que tenho agora, acho que podia ser útil. Vi muita coisa, aprendi muita coisa, por esse mundo afora. Fui covarde, quando era preciso, fui cruel, quando não havia outro jeito; mas fui bom também, muitas vezes, um homem é isso, afinal. É ou não é?
> *Prefeito e General continuam impassíveis.*
> CABO JORGE: Sabe o que eu acho? Que o tempo dos heróis já passou. Hoje o mundo é outro. Tudo está suspenso por um botão. O botão que vai disparar o primeiro foguete atômico. Este é que é o verdadeiro herói. O verdadeiro Deus. O deus-botão. Pensem bem: o fim do mundo depende do fígado de um homem. *(Ri)*. E vocês ficam cultuando a memória de um herói absurdo. **Absurdo sim, porque imaginam ele com qualidades que não pode ter. Coragem, caráter, dignidade humana... Não veem que tudo isso é absurdo?** Quando o mundo pode acabar neste minuto. E isso não depende de mim, nem dos senhores, nem de nenhum herói. *(Pausa. Sonda os rostos impassíveis do General e do Prefeito.)* Adianta não. Vocês querem porque querem um herói. A glória da cidade precisa ser mantida (GOMES, 1990: 553 [grifos meus]).

Nessa fala de Cabo Jorge, há uma alusão ao contexto da Guerra Fria, na qual a ameaça iminente de uma tragédia nuclear e do fim do mundo era da ordem da decisão de alguns homens (o "deus-botão") e não do Deus cristão que, se existe, não tem o mesmo poder. Nesse sentido, ao classificar como absurdas qualidades como "coragem, caráter e dignidade humana", tornam-se evidentes a ironia e o cinismo da personagem em face da bomba atômica e do mundo que a criou. O tema central da peça, portanto, é a valorização da morte em detrimento da vida. Cabo Jorge apenas tinha valor morto,

como um herói de guerra, praticamente santificado pela crendice popular, alimentada pelos poderosos e oportunistas. Há, portanto, certo ceticismo em relação à figura do herói messiânico e salvador.

Além disso, no contexto da afirmação da ditadura, a peça trabalha a construção e a desconstrução de um herói militar, fazendo da mistificação, do ocultamento e da revelação acerca da verdade sobre a história de Cabo Jorge uma alusão ao modo como as classes dominantes manipulam a realidade como uma forma de controle popular e de afirmação de poder e planejamentos hegemônicos. Na cidade, o turismo religioso tornou-se uma das principais atividades econômicas, garantindo o seu desenvolvimento e o maior enriquecimento dos poderosos, oportunistas e inescrupulosos. Cabo Jorge é ao mesmo tempo um herói de guerra com santo. Isso, além de uma crítica a instituições como Exército e Igreja, é também uma observação sobre a ingenuidade daqueles que acreditam em qualquer forma de salvação, esquivando-se, assim, das lutas concretas, sociais, contra as injustiças e buscando na fé o alívio.

Assim como em *O Pagador de Promessas* e *A Revolução dos Beatos*, *O Berço do Herói* abordou a religião criticamente. Em relação aos heróis, existem importantes mudanças. Zé-do-Burro não chega a passar por um processo de conscientização, mas, na ingenuidade da sua fé, ele se mantém presos aos seus valores religiosos sincréticos até mesmo com um "comunismo primitivo", marcado pela alusão à reforma agrária. Caso o burro se curasse, ele dividiria as suas terras com aqueles que nada tinham e faria a sua via-cruzes. O que move a identificação com a personagem é a indignação com a incompreensão e a injustiça. Já Batistão estava em processo de conscientização. Era operário e estava sendo inserido às diretrizes comunistas. Por fim, diferentemente dos anteriores, Cabo Jorge não tem uma origem humilde. É intelectualizado. Isso faz com que seu nível de abstração e conscientização seja maior. No entanto, isso não significou uma maior luta contra as estruturas sociais. Pelo contrário. De seus modos, Zé-do-Burro e Batistão lutaram. Mesmo que advogue pelo seu "direito à covardia", Cabo Jorge teve a sua trajetória determinada pela rede de interesses que sustentavam aquele mito. Assim, ele não tem a chance de manifestar a sua subjetividade de modo autônomo, se não subterraneamente dentro dos estreitos limites aos quais a sua vida foi confinada. Cabo Jorge sucumbiu àquela rede de interesses. Ele é assassinado por Matilde, dona do bordel mais luxuoso da cidade, a mando do Major Chico Manga.

Em termos formais, a peça, dirigida por Antônio Abujamra, é um sistema de gêneros:

> O início é teatro épico (Prólogo e parte do primeiro ato), marcado inclusive pelo espaço cênico (praça e dispositivo para a projeção do filme), evoluindo para a comédia de costumes (alternando-se entre a praça e a casa de Antonieta) que encerra o primeiro ato. O segundo e último ato alterna o épico e a comédia de costumes, mas agora esta predomina. O autor não impõe ao conjunto da peça a forma épica, mesmo recorrendo a muitos de seus procedimentos e apesar de problematizar um dos pilares da forma dramática (o indivíduo livre). Apesar de problematizar o indivíduo, Dias Gomes não chega a problematizar, nesta peça, as relações intersubjetivas. Daí prevalecera comédia de costumes que, certeiramente, ao autor chamou de "comédia doméstica", quebrada, aqui e ali, por efeitos épicos (COSTA, 1987: 83-84).

Um dos pressupostos do teatro épico brechtiano é o efeito de estranhamento que ele deve provocar no espectador. Assim, não há a busca pela plena identificação com o herói. O objetivo principal é promover um distanciamento em relação à vida, os valores, as ações e as injustiças representadas. Diferentemente do teatro dramático, no qual o sentimento é privilegiado, o teatro épico persuade por meio da razão (BRECHT, 1970: 89-91). Nessa forma teatral, os sentimentos procuram propor uma tomada de consciência e uma ação concreta (BORNHEIM, 1992: 139-140).

Brecht foi um importante precursor do teatro pós-dramático. Ele propôs um teatro que não procurava significar o mundo, mas retratá-lo, para que ele possa ser analisado criticamente (SZONDI, 2001: 137). No entanto, não se tratava de um retrato transparente, mas repleto de intervenções que demonstrariam o quanto a representação é uma construção. Para não permitir que a plateia embarque no ilusório, mas reflita sobre o que está sendo construído, o fluxo contínuo do drama é interrompido por comentários. Diferentemente do teatro dramático, no qual se enfoca as relações intersubjetivas e os conflitos são resultados delas, o teatro épico torna o próprio ser social como algo objetivo numa modalidade pedagógica.

Além disso, é comum elementos como o prólogo, a projeção de títulos, o flashback, o coro, as canções e um conjunto de artifícios dramatúrgicos que interrompem o fluxo narrativo, expõe a artificialidade da linguagem montada e impõe o comentário sobre o modo e sobre o que se narra. Essas características estão presentes em *O Berço do Herói.* Suas funções são de comentário, de deslocamento em relação ao encadeamento narrativo ininterrupto. A interrupção abre um espaço didático para a crítica e a reflexão, um momento para "ensinar" como pensar sobre a história retratada.

Em *O Berço do Herói*, no entanto, a forma dramatúrgica ficou tensionada entre o teatro épico e o dramático, especialmente caracterizado pela comédia de costumes. A

partir do momento em Cabo Jorge volta à sua cidade natal, a peça fica mais restrita aos espaços domésticos e às questões privadas, ou melhor, ao modo como assuntos públicos são discutidos e resolvidos em espaços privados: na casa ou no bordel. Desse momento em diante, o humor assume a tônica da peça e incide fundamentalmente sobre a caracterização dos personagens e nos modos como eles despertam paixões, simpatias e antipatias. Isso é algo que contraria os fundamentos brechtianos para o teatro épico, no qual o ator deve retratar um personagem sem provocar simpatia, mas estranhamento (BRECHT, 1970: 89-91).

Em peças como *O Pagador de Promessas*, *A Revolução dos Beatos* e *O Berço do Herói*, a polifonia corresponde muito mais a um exercício de articulação de diferentes estilos dramatúrgicos para mobilizar diferentes plateias do que a equipolência das vozes das personagens, para despertar a aceitação do público dos vários interlocutores válidos. Por mais que haja identificação com os dilemas do Cabo Jorge, são evidentes as críticas do autor ao seu comodismo, apostando no seu "excedente de visão" para demonstrar o quanto a personagem deixa de agir para não contrariar. O ponto de vista do Cabo Jorge é difusamente trabalhado, importando menos os dilemas ético-subjetivos do falso ídolo do que a construção social de mitos.

A construção dessas peças foi *estilisticamente polifônica*, contando, como vimos, com possibilidades e aberturas para a identificação do épico brechtiano, do drama burguês, da comédia de costumes, do teatro de revistas e da tragédia. As formas mais críticas do teatro pós-dramático eram combinadas com formas populares do teatro dramático. Suas peças são o resultado da combinação de vários estilos dramatúrgicos que, ao coexistirem, permitem várias formas de identificação e de interpretação. Ou seja, assim, suas peças acabaram contando com intensas e diversas estratégias de comunicabilidade, com as classes populares e as burguesas. Isso, certamente, fazia parte da política cultural comunista, mas também da própria lógica do mercado dos bens culturais, garantindo, a partir de um palimpsesto de gêneros discursivos, maior adesão dos públicos (MARTÍN-BARBERO, 2003).

Há, aqui, um movimento semelhante àquele realizado no contexto dos anos 1940, quando Dias Gomes procurou um formato entre o "teatro para rir", que era hegemônico naquela época, e o "teatro sério", entendido como a matriz a partir do qual a emergência do teatro moderno. Na passagem da década de 1950 para a posterior, o teatro épico brechtiano tornou-se padrão de uma dramaturgia militante (COSTA, 1996; MACIEL, 2004). No entanto, Dias Gomes não produziu uma ruptura total com os

formatos dramáticos, como outros grupos teatrais, formalmente mais radicais, como o Teatro de Arena, o Opinião e o CPC. Ele acabou buscando para as suas peças um lugar entre as formas épicas e as dramáticas. Nesse *entre-lugar*, por exemplo, *O Berço do Herói* combinou características de uma e de outra estética teatral, formando, mais uma vez, um híbrido entre o tradicional e o moderno do ponto de vista das vanguardas artísticas da época.

Essa hibridação de matrizes estético-culturais distintas (dramáticas e épicas) fazia parte da perspectiva luckasiana adotada pelo Comitê Cultural do PCB nos anos 1960, do qual Dias Gomes fazia parte (FREDERICO, 2007a e 2007b). Nos movimentos artísticos engajados, simpáticos ao comunismo, isso ficou evidente como uma estratégia de estabelecimento de uma comunicação popular mais direta e intensa. Era preciso que os artistas engajados 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 ao capitalismo e a suas formas autoritárias de manifestação. Foi o que aconteceu em todas as suas peças da época: em *O Pagador de Promessas* (na representação do sincretismo religioso e de tipos populares: os capoeiras, as mães-de-santo, as 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 Revolta dos Beatos* (os beatos, os sertanejos, os coronéis) e em *O Berço do Herói* (os militares, os beatos, as prostitutas, os coronéis).

Segundo Dias Gomes, no Brasil, depois do golpe militar, o teatro como forma de expressão e de luta perdeu a oportunidade de promover uma reação popular massiva contra a nova ordem estabelecida:

> Este caráter de ato político-social da representação teatral, ato que se realiza *naquele* momento e *com* a participação do público, não pode ser esquecido se quisermos entender porque coube ao teatro um papel destacada na luta contra o status quo implantado em abril de 1964. O teatro era, de todas as artes aquela que oferecia condições para uma resposta imediata e mais comunicativa. Era também a que possibilitava ao povo, tão insatisfeito quanto os autores que participavam do espetáculo, desabafar a sua insatisfação, "lavar a alma", desalienar-se (*Revista Civilização Brasileira*, 07/1968: 10).

O próximo texto inédito de Dias Gomes a ser encenado foi *O Santo Inquérito*. No dia 23 de setembro de 1966, no Teatro Jovem, no Rio de Janeiro, a peça estreou. Contou com a direção de Ziembinski. Era a primeira vez que ele dirigia uma peça de

Dias Gomes. O diretor era reconhecido como responsável por um primeiro conjunto de modernizações do teatro com a montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Entre elas, como vimos no capítulo anterior, destacou-se a própria atuação da figura do diretor como autor e não como mero ensaiador, isto é, mais empenhado na ressignificação do texto dramático a partir das marcas autorais do diretor e não como mero reprodutor das indicações textuais. Dias Gomes contou que a produção da peça ficou bastante comprometida:

> Ante as dificuldades de encontrar um produtor, decidi eu mesmo produzi-la. Como não possuía o capital necessário, Ênio Silveira tomou a iniciativa de reunir um grupo de amigos que se quotizaram, e Ziembinski foi por mim convidado a dirigi-la. Um desses amigos-quotistas era Paulo Gracindo, que interpretou o Visitador nessa primeira montagem. Foi imposto por mim, contra a vontade de Ziembinski, não porque participava da produção, mas porque era um grande ator ainda não reconhecido. Eu descobrira isso ao adaptar para a televisão *A Pérola*, de John Streinbeck, poucos anos antes, para o teleteatro da *TV Rio*. Paulo fizera o protagonista, o papel imortalizado no cinema por Pedro Armendarez, e nada ficara a dever. Ziembinski via-o apenas como um famoso animador de rádio, mas eu consegui dobrá-lo (GOMES, 1998: 225).

As dificuldades na captação de recursos para a peça estava relacionada ao contexto da ditadura militar. O texto, metaforicamente, criticava o regime que havia se instalado no Brasil, pela sua intolerância, autoritarismo e perseguição. A peça foi inspirada na história de uma cristã-nova, Branca Dias, natural de Viana da Foz do Lima, em Portugal, que se instalou no Brasil depois que seu marido Diogo Fernandes obteve a sesmaria de Camaragibe em 1542. Os dois estavam sendo perseguidos pela Inquisição. Também se acredita, ao contrário disso, que ela teria vindo fugida da Inquisição, enquanto o seu marido teria vindo antes, como degradado, passando a morar, mais tarde, em Olinda, onde vivia a sua mulher. De fato, sabe-se que Branca foi presa em 13 de setembro de 1543. Seu processo revela um drama familiar bastante intenso. Sua mãe Violante e sua irmã Isabel foram testemunhas de acusação. Elas também foram processadas como judaizantes e coagidas a acusar a irmã, em troca da absolvição. A mãe de Branca Dias foi a única que teve esse privilégio, quando se reconciliou com a Igreja Católica (FALBEL, 2008: 97-98). Tomando essa história, Dias Gomes traçou um paralelo acusatório da inflexibilidade, antidemocrática, que caracteriza o Brasil da época e que vinha fazendo diversas vítimas fatais, assim como promovendo a delação e a intransigência. Branca Dias, da mesma forma que muitos que eram contrários ao regime militar, foi aprioristicamente culpada. Era vista como ameaça à ordem vigente. Em

vários momentos da peça, a referência à ditadura militar e aos militares é explícita, até mesmo no seu caráter satírico. Num diálogo entre Branca Dias e seu noivo, há uma aproximação da disciplina da Igreja à militar:

> AUGUSTO: *(Entra.)* Voltou?
> BRANCA: Esta tarde. Pedi a ele que ficasse mais um pouco pra conhecer você. Mas ele tinha hora de chegar no colégio. Os jesuítas se submetem a uma disciplina muito rigorosa. Parecem militares.
> AUGUSTO: **E ninguém menos militar do que Cristo**. Se Ele voltasse à terra e entrasse para a Companhia de Jesus, ia estranhar muito.
> *Sentam-se a boa distância um do outro, como no noivado antigo.*
> BRANCA: Foi pena, queria que você o conhecesse. É um bom padre. *(Ri.)* Se você o visse engolindo água e gritando: "Aqui del rei!" Que Deus me perdoe, mas depois me deu uma vontade de rir (GOMES, 1972: 597 [grifos meus]).

Esse conjunto de marcas expõe o quanto a peça esteve imersa no seu tempo. Suas representações e metáforas propunham sentidos mais plenos sobre a ditadura militar na sua própria existência. Nesse sentido, mais do que nas outras peças censuras, nesta a crítica à ditadura é muito mais contundente. Afinal, naquele contexto, tornou-se mais importante a produção artística como um "diálogo provocativo" com a realidade autoritária, para denunciá-la e questioná-la, do que como um "discurso poético", mais restrito ao seu caráter elevado, atemporal (SANTIAGO, 1998). A peça também pode ser lida como uma crítica a toda forma de autoritarismo e intolerância, tomados como valores universais. Nesse sentido, a peça transcende ao seu contexto, mas, ao mesmo tempo, dialoga intensamente com ele. Por isso, a obra de Dias Gomes, como a de outros artistas engajados da época, passou a ser da ordem do *comentário* sobre a realidade. Não estavam restritas ao discurso da superioridade das belas artes, que funcionam sob a lógica da atemporalidade (BOURDIEU, 1996). A questão estava muito mais centrada na transitoriedade, na comunicabilidade, no comentário sobre o que estava acontecendo.

Em *O Santo Inquérito*, Dias Gomes tomou a caçada aos hereges na Inquisição como uma forma de reflexão sobre a censura, a perseguição e a tortura dos militares aos seus opositores. Certamente, o recuo no tempo era uma forma de tornar mais implícito o explícito. Não se trata de uma reconstituição histórica, mas de uma denúncia daqueles tempos autoritários. Assim, por meio dessa personagem lendária, o dramaturgo denunciava os crimes contra a integridade física e o direito de liberdade de pensamento e expressão:

> A mim, como dramaturgo, o que interessa é que Branca existiu, foi perseguida e virou lenda. A verdade histórica, em si, no caso, é secundária; **o que importa é a verdade humana e as ilações que**

> **dela possamos tirar**. Se isto não aconteceu exatamente como aqui vai contado, podia ter acontecido, pois sucedeu com outras pessoas, nas mesmas circunstâncias, na mesma época e em outras épocas. E continua a acontecer (GOMES, 1972: 580 [grifos meus]).

A metaforização desempenhada por Dias Gomes não agradou produtores, temorosos com as represálias, naquele contexto de ditadura, mas, por outro lado, motivou alguns intelectuais e artistas comunistas ou simpáticos ao PCB, amigos e incentivadores do dramaturgo, a ajudarem a financiar a realização da peça. Isso não apenas reforçou os elos de Dias Gomes com a rede de colaboração comunista, mas também no intercâmbio com profissionais da mídia massiva.

Esses acontecimentos reforçam as estratégias de intermediação que Dias Gomes realizou para constituir um *entre-lugar*, que não era somente comunista, artístico ou massivo: era um tipo de hibridação que composto por um conjunto de sistemas culturais concorrentes entre si, circunscrito a determinados processos socioculturais que existam separadamente e, ao se combinarem, produzem novas estruturas, objetos, representações ou práticas (CANCLINI, 2006).[36] Nesses processos de hibridação, não se configuram identidades fixas, únicas, bem delimitadas, mas em fluxo, em trânsito, em movimento e em transformação: híbridas. Como estamos vendo, esse era o caso de Dias Gomes. Ele não trabalhou dentro uma fixidez, mas numa intensa mediação entre sistemas culturais distintos que se fizeram presente em sua trajetória artístico-intelectual. Ele atuou e realizou seus produtos culturais numa região limítrofe, nas fronteiras entre campos sociais distintos: o comunista, o artístico, o popular e o massivo.

A heterogeneidade mostrada na nova peça de Dias Gomes não era mero resultado das suas relações sincrônicas, com o seu próprio tempo, mas de diálogos com outros tempos e estéticas. A heroína de *O Santo Inquérito* guardava semelhanças com duas emblemáticas personagens: Joana D'Arc e Antígona. A semelhança com a primeira se dá na acusação de heresia e na condenação à fogueira, mas necessariamente se diferencia na adoração católica subsequente. Ambas realmente existiram. Suas

---

[36] As noções de entre-lugar e de hibridação referem-se ao processo de globalização e à multiculturalidade inerente a ele. No entanto, foram cunhados com especificidades próprias. O primeiro remonta à permanência da condição colonizada na produção cultural latino-americana, marcada pelos rituais antropofágicos da "literatura universal", europeia, das antigas metrópoles colonizadoras. Ou seja, num lugar aparentemente vazio, entre a obediência e a rebelião, a assimilação e a expressão, se dá uma tradução, um comentário, uma segunda linguagem (SANTIAGO, 2000). Já o segundo corresponde às estratégias de reconversão, aos modos de reinserção de grupos, indivíduos, práticas e objetos em novas condições de produção e de mercado que potencializam os intercâmbios e as heterogeneidades (CANCLINI, 2006).

histórias, no entanto, formam contadas de muitas e diversas formas. Dias Gomes, no texto de apresentação da primeira versão publicada da peça, escreveu:

> Branca não tem nada de comum com Joana D'Arc, a não ser o fim trágico. Ela não é uma iluminada, não ouve vozes celestiais, nem se julga em estado de graça. É mulher. E para a mulher o amor é a verdadeira religião, o casamento a sua liturgia e o homem a humanização de Deus. **Não se julga destinada a grandes feitos, nem a uma vida excepcional. Quer casar-se e ter quantos filhos puder – seu ventre anseia pela maternidade.** Nada tem das maneiras masculinas de Joana, nem de seu espírito de sacrifício; é feminina, frágil e vê no prazer uma prova da existência de Deus. A grandeza que atinge, no final, ao enfrentar o martírio, é dada pela sua recusa em acumpliciar-se com os assassinos de Augusto [na peça, seu noivo]. É um gesto de protesto e também de desespero (GOMES, 1972: 582 [grifos meus]).

Já com Antígona, famosa personagem-título de uma das mais celebradas tragédias de Sófocles, a Branca Dias de *O Santo Inquérito* guarda semelhanças intensas. Antígona, filha da relação incestuosa entre Édipo e Jocasta, não aceitou a sua condição reclusa e, sabendo dos riscos, enfrentou as decisões do tio Creonte. Branca Dias salvou a vida daquele que a condenaria e reconsiderou admitir sua culpa e pedir clemência para não se identificar com aqueles que torturaram seu noivo até a morte. Fazia isso também, porque discordava do papel abjeto desempenhado por seu pai. Dessa forma, o enfrentamento com o sistema de regras vigente aproximava as suas personagens, munidas de um desejo de mudança social.

Certamente, a caracterização de Branca Dias não era uma alegoria do militante. Era do cidadão comum. Branca é tão desligada dos sistemas de poder quanto Zé-do-Burro. Ambos são puros. Ela era apenas uma mulher que queria casar e ter filhos. Não era uma militante como a Joana D'Arc. Branca foi condenada no seu ato. Branca Dias salvou o Padre Bernardo de um afogamento, aplicando-lhe uma respiração boca-a-boca, e acabou sendo acusada de estar possuída pelo demônio para poder ter beijado um clérigo na boca. Nesse sentido, a luta contra a estrutura social, característica do trabalho teatral de Dias Gomes no contexto dos anos 1960, novamente é a tônica. Especialmente com *O Pagador de Promessas*, a peça compartilha uma crítica à Igreja Católica e às suas intransigências pelo excesso de poderes instituídos. Além disso, assim como Zé-do-Burro, Branca Dias conta a inocência, a sinceridade e a pureza com características mais marcantes. Sobre a tragédia que se abateu sobre a vida de Branca Dias, Dias Gomes escreveu:

> Branca é realmente culpada de heresia. De acordo com o monitório do Inquisidor Geral, instruções para a configuração das heresias, ela está "enquadrada" em vários artigos, sendo, além de atos contra a moralidade e da posse de livros proibidos. Mas, do princípio ao fim, ela caminha de coração aberto ao encontro de seu destino, acreditando que a sinceridade e a pureza que lhe moram no coração a absolvem de tudo. Mais importante do que conhecer e seguir as leis e os preceitos ao pé da letra, não é estar possuída de bondade? Se ela traz Deus em si mesma, no que Deus é amor, isso não a redime inteiramente? E é isto, justamente, que a perde, não percebe que os homens que a julgam agem segundo uma ideia preconcebida, que subverte a verdade embora eles também não tenham consciência disso e se considerem honestos e justos. E, sem dúvida, o são, se vistos de sua própria angulação (GOMES, 1972: 582).

A ação da peça se desenvolve em torno do confronto entre o modo como Branca Dias concebe o humano e o divino e o como Padre Bernardo o faz, segundo um pensamento bastante ortodoxo. A oposição não é apenas pelas concepções, mas pelas estratégias discursivas: a argúcia do discurso retórico do Padre e o argumento espontâneo e livre de Branca Dias. A estrutura dramática é centrada no julgamento de Branca, dando maior relevo às complicações promovidas pela incomunicabilidade, pela incapacidade de compreender o outro. Por exemplo, Padre Bernardo reclamava do fato de Branca Dias estar nua no tribunal, apesar de ela se ver vestida. Até nisso sua palavra é colocada em dúvida:

> PADRE BERNARDO: Não, não tenteis defendê-la. Não lhe daremos o direito de defesa. Nem permitiremos que conheça os seus acusadores. O inquérito é secreto e sumário. Também não permitiremos atraso às provas que temos contra ela. Mas uma é evidente, está à vista de todos: *(Apenas para Branca)* ela está nua!
> BRANCA *(Desce até o primeiro plano)*: Não é verdade!
> PADRE BERNARDO: Desavergonhadamente nua!
> BRANCA: Vejam, senhores, vejam que não é verdade! Trago as minhas roupas, como todo mundo. Ele é que não as enxerga!
> PADRE BERNARDO: Não conseguirás, com esse cinismo, iludir ninguém. Todos estão vendo que estás nua, que nenhuma veste cobre teu corpo e que só mesmo tu terias coragem de te apresentares assim, despida, diante deles.
> *(Padre sai, horrorizado, apaga-se o seu refletor).*
> BRANCA: Meu Deus, que hei de fazer para que vejam que estou vestida? Não tão bem trajada como vocês, é claro, porque vivo na roça, no engenho de meu pai, e lá não chegam as modas da Bahia. Mas não estou nua, não estou nua. E vocês podem testemunhar... Oh, não, não podem, eles não permitiram. Ninguém pode testemunhar a meu favor, ninguém pode salvar-me. É verdade que uma vez – numa noite de calor – eu fui banhar-me no rio... e estava nua. Mas foi uma vez. Uma vez somente e ninguém viu, nem mesmo as guriatãs que dormiam no alto dos jeribás. Juro! Será por isso que eles dizem que eu ofendi gravemente a Deus? Ora, o senhor Deus e os senhores santos têm mais o que fazer que espiar moças tomando banho altas horas da

> noite. Não, não é só por isso que eles me perseguem e me torturam. Eu não entendo... Eles não dizem... Só acusam, acusam! E fazem perguntas, tantas perguntas! (GOMES, 1972: 590).

Assim como se dera, a peça se passa no atual estado da Paraíba, mas numa época distinta da história, por volta de 1750. Os principais personagens são, além de Branca Dias e Padre Bernardo, Augusto Coutinho (noivo de Branca Dias), Simão Dias (o pai dela), Visitador do Santo Ofício, Notário e o Guarda. São nomes diferentes dos reais. No entanto, como estamos vendo, não era uma peça de reconstituição histórica, mas conta com uma recapitulação de um acontecimento passado para abordar algo presente.

*O Santo Inquérito* está divido em dois atos. O primeiro está concentrado no conflito entre Branca e o Padre Bernardo. Sua ação se concentra no julgamento. Ao longo dele, imperam as indicações de um jogo de luz, didático, para reforçar a tensão dramática entre a vítima (claro) e o algoz (escuro). A partir dele, em flashback, acontecimentos passados vão sendo representados. Para produzir esse efeito, Dias Gomes indicou que o cenário deveria ser divido em vários níveis articulados, de modo que cada espaço também pudesse ser um tempo passado (GOMES, 1987: 587). Assim, o deslocamento nos níveis era também no tempo. Isso acontece, por exemplo, no momento em que Branca Dias salvou Padre Bernardo de um afogamento que agiu com gratidão e desconfiança em relação à moça:

> BRANCA: Não tenho confessor. Vivo aqui, no Engenho Velho, que é de meu pai, Simão Dias, que o senhor deve conhecer de nome. Custo ir à cidade.
> PADRE: Não vai à missa, aos domingos, ao menos?
> BRANCA: Nem todos os domingos. Mas não pense que porque não vou diariamente à igreja não estou com Deus todos os dias.
> Faço sozinha as minhas orações, rezo todas as noites antes de dormir e nunca me esqueço de agradecer a Deus tudo que recebo Dele.
> PADRE: Gostaria de discutir com você esses assuntos. Não hoje, porque estamos ambos molhados, precisamos trocar de roupa.
> BRANCA: Vamos lá em casa, o senhor tira a batina e eu ponho para secar. Posso lhe arranjar uma roupa de meu pai, enquanto o senhor espera.
> PADRE: *(A proposta parece assumir para ele uns aspectos de tentação.)* Não... isso não é direito (GOMES, 1972: 595).

Nas próximas conversas com o padre, Branca acaba apresentando fortes indícios de que a sua família, cristã-nova, continuava praticando rituais judaicos. Ciente disso, Padre Bernardo faz uma denúncia ao Santo Ofício. Branca acaba sendo presa, acusada de heresia e prática de atos contra a moralidade. Seu pai Simão Dias e seu noivo Augusto também são presos, sob a acusação de serem seus cúmplices. Branca não

entende as acusações do Santo Ofício e, assim, não nega seus pensamentos, hábitos e atitudes. Essa inocência remonta àquela que vimos em Zé-do-Burro que não entendia as razões de não poder cumprir uma promessa, feita num terreiro de candomblé para Iansã na intenção de Santa Bárbara, na igreja. Assim como Zé-do-Burro, Branca Dias segue considerando a Igreja justa e misericordiosa.

Para que seus atos não fossem interpretados de forma contraditória às suas intenções, Branda Dias conversou com o seu noivo e explicou que a respiração boca-a-boca que aplicara em Padre Bernardo era um ato de generosidade, para salvar-lhe a vida. Não a preocupava isso, mas o reconhecimento do noivo de sua pureza:

> BRANCA: Em sua opinião, eu continuo pura como antes?
> AUGUSTO *(Pausa.)*: Eu preferia que isso não tivesse acontecido.
> BRANCA: Então é porque você não acredita na pureza do meu gesto.
> AUGUSTO *(Rápido.)*: Não, não...
> BRANCA: Ou porque tem dúvidas.
> AUGUSTO: Não tenho dúvidas. Mas ninguém gostaria que a mulher que ama beijasse outro homem, mesmo sendo esse homem um padre e o beijo apenas um gesto de humanidade. Aceito e compreendo a nobreza de seu gesto, mas ele me choca.
> BRANCA: Você o aceita, mas não o compreende — esta é que é a verdade. Porém, não é isto o que mais me preocupa. É verificar que hoje eu não seria capaz de um gesto desses. Se visse um homem morrendo, com falta de ar, eu o deixaria morrer. Não colaria a minha boca na dele, não lhe daria o ar dos meus pulmões, porque isso poderia ter outra interpretação. Porque tanto Josué pode ter parado o Sol, como pode ter parado a Terra. Tudo depende de saber se estamos do lado do Sol ou do lado da Terra.
> AUGUSTO: Branca, eu sei que você continua tão pura quanto antes... (GOMES, 1972: 611-612).

Contudo, o que Branca temia se realiza. A respiração boca-a-boca em padre Bernardo foi interpretada outra maneira:

> PADRE: *(Chegando ao máximo da exacerbação.)* Se não estava possuída pelo Demônio, por que se aproveitou do meu desmaio para beijar-me na boca?!
> BRANCA: Fiz isso para que não sufocasse, para que não morresse!
> PADRE: *(Grita.)* Cínica! Foi esse o pretexto que Satanás arranjou para o seu pecado! (GOMES, 1972: 643).

Isso se dá no segundo ato que, mais breve, conta com acontecimentos narrativos importantes: a morte de Augusto e a decisão de Branca de não assinar o ato de abjuração, preferindo morrer a ter que viver aviltada. Augusto morre ao ser torturado e Branca se recusa, definitivamente, a reconhecer as acusações. Branca se conscientiza, finalmente, de que o mundo que a cerca não é simples, harmonioso e justo como parecia e de que as verdadeiras heresias eram praticadas, justamente, por aqueles que diziam

combatê-las, por aqueles que se propunham a salvar a humanidade. Nesse ponto, as referências aos militares são evidentes. Na revolta de Branca com seu pai, que assistiu passivamente à morte de Augusto, o texto faz uma crítica da passividade diante do regime militar e convoca a plateia à ação:

> BRANCA *(Sua dor se traduz por um imenso silêncio. Subitamente:)* E o senhor não podia ter feito nada?!
> SIMÃO: Eu?...
> BRANCA: Sim, por que não gritou, não chamou alguém?
> SIMÃO: Pensei em baixar a corda. Mas...
> BRANCA: Pois então.
> SIMÃO: Eles têm leis muito severas para aqueles que ajudam os hereges. Eu já estava com a minha situação resolvida, ia ser posto em liberdade...
> BRANCA: Bastava um gesto...
> SIMÃO: E o que me custaria esse gesto? Um homem deve pesar bem suas atitudes, e não agir ao primeiro impulso. Eu podia ter tido o mesmo destino que ele. Era ou não era muito pior?
> BRANCA: Não sei se seria pior...
> SIMÃO: Você preferiria que eu morresse também, que tivéssemos todos os nossos bens confiscados ou que fôssemos punidos com uma declaração de injúria até a terceira geração? Se nada disso aconteceu, foi porque eu agi com inteligência e bom senso.
> BRANCA: E agora, como é que o senhor vai conseguir viver, depois disso?
> SIMÃO: Não entendo o que você quer dizer...
> BRANCA: Augusto morreu porque o senhor não foi capaz de levantar um dedo em sua defesa.
> SIMÃO: Não foi bem assim...
> BRANCA: Porque o senhor não quis se comprometer.
> SIMÃO: Não foi por isso que ele morreu.
> BRANCA: Teria resistido, se a tortura tivesse sido abreviada.
> SIMÃO: Sim, mas...
> BRANCA: Para isso teria bastado que o senhor baixasse a corda.
> SIMÃO: Eu já lhe expliquei...
> BRANCA: *(Grita.)* E o senhor não foi capaz! O Senhor não foi capaz!
> SIMÃO: Minha filha, eu compreendo o seu sofrimento. Eu também sinto muito. Mas não é justo que você se volte agora contra mim. Não foi eu quem matou Augusto. Foram eles. Os carrascos, a Inquisição.
> BRANCA: O senhor também o matou. E o que mais me horroriza é que o senhor é um homem decente.
> SIMÃO: Branca, você não sabe o que está dizendo!
> BRANCA: O senhor é tão culpado quanto eles.
> SIMÃO: Não, ninguém pode ser culpado de um ato para o qual não contribuiu de forma alguma.
> BRANCA: O senhor contribuiu.
> SIMÃO: Não matei, não executei, não participei de nada!
> BRANCA: Silenciou (GOMES, 1972: 658-660).

Por se recursar a assumir uma culpa que não tinha, Branca Dias foi condenada e morta na fogueira:

BRANCA: É inútil, senhores. Não vou abjurar coisa alguma. O que quero, o que espero dos senhores, é minha absolvição.
*Reação dos padres.*
VISITADOR: *(Indignado.)* Como?! Ela não ia abjurar?
PADRE: Ia, prometeu...
NOTÁRIO: Essa agora!
VISITADOR: Branca, você não se disse disposta a abjurar?
BRANCA: Disse, num momento de fraqueza. Mas não posso reconhecer uma culpa que sinceramente não julgo ter. Se sou inocente, se nada podem provar contra mim, o que devo suplicar a este Tribunal é que reconheça a minha inocência.
PADRE: Pela última vez, Branca...
VISITADOR: *(Interrompe.)* Não adianta, padre, o senhor nada conseguirá dela.
PADRE: Eu lhe suplico, senhor visitador, apelo para sua imensa misericórdia, dê-lhe uma última oportunidade.
VISITADOR: Já lhe demos todas. Acho que nos iludimos com ela desde o princípio. Sua obstinação e sua arrogância provam que tem absoluta consciência de seus atos. Não se trata de uma provinciana ingênua e desorientada; tem instrução, sabe ler e suas leituras mostram que seu espírito está minado por idéias exóticas. Declara-se ainda inocente porque quer impor-nos a sua heresia, como todos os de sua raça. Como todos os que pretendem enfraquecer a religião e a sociedade pela subversão e pela anarquia.
BRANCA: Mas senhores, eu não pretendi nada disso! Nunca pensei senão em viver conforme a minha natureza e o meu entendimento, amando Deus à minha maneira; nunca quis destruir nada, nem fazer mal algum a ninguém!
VISITADOR: *(Corta-lhe a palavra com um gesto.)* Seu caso já não é conosco, Branca. O Tribunal eclesiástico termina aqui a sua tarefa. O braço secular se encarregará do resto.
BRANCA: *(Receosa.)* Que resto, senhor?
VISITADOR: O poder civil, a quem cabe defender a sociedade e o Estado, vai julgá-la segundo as leis civis. Nós lamentamos ter de declará-la separada da Igreja e relaxada ao braço secular. Deus e todos vós sois testemunhas de que tudo fizemos para que isto não acontecesse. Procedemos a um longo e minucioso inquérito, em que todas as acusações foram examinadas à luz da verdade, da justiça e do direito canônico. À acusada foram oferecidas todas as oportunidades de defesa e de arrependimento. Dia após dia, noite após noite, estivemos aqui lutando para arrancar essa pobre alma às garras do Demônio. Mas fomos derrotados. Desgraçadamente. *(Sai, seguido do Notório e dos padres.)*
BRANCA: Os senhores foram derrotados... E eu?
PADRE: Você, Branca, vai amargar a sua vitória *(Lança-lhe ainda um olhar angustiado, como se procurasse mais alguma coisa para dizer-lhe, e sai rapidamente, temendo fraquejar).*
*Muda a luz No Plano Superior, surgem os reflexos avermelhados da fogueira. GUARDA entra e segura BRANCA por um braço.*
BRANCA: E você...?
GUARDA: Que posso fazer?
BRANCA: **Eu sei, você nada pode fazer.** ***(Referindo-se à plateia.)*** **Eles também acham que nada podem fazer e que nada disso lhes diz respeito. E dentro um pouco sairão daqui em paz com suas consciências, em seus belos carros e irão cear.**

> **GUARDA: Será justo dizer isso deles? Afinal de contam, vieram até aqui e estão sofrendo por sua causa.**
> **BRANCA: É, talvez não seja justo. Peço desculpas por ter de fazê-los sofrer ainda pouco mais com a minha morte, que será do maior mau gosto.**
> *BRANCA caminha até o Plano Superior, conduzida pelo GUARDA, que depois se afasta. PADRE entra no Plano Inferior e a vê, angustiado, contorcer-se entre as chamas. Contorce-se também, como se sentisse na própria carne. Por fim, cai por terra.*
> PADRE: *(Caindo de joelhos.)* Finalmente, Senhor, finalmente posso aspirar ao Vosso perdão!
> *Muda a luz, voltamos ao efeito do início. A cabeleira e o vestido de Branca, tangidos pelo vento, ela como que solta no espaço, num jato de luz* (GOMES, 1972: 662-665 [grifos meus]).

Em relação a esse momento final da peça, é importante chamar a atenção para a fala dirigida à plateia. A "quarta parede" deixa de existir e o que é dito passa a ter um enunciatário bastante específico. A plateia, que já era tomada pela peça como a do julgamento de Branca Dias no Santo Ofício, passa a ser também os brasileiros que se calavam diante das atrocidades realizadas pelo regime militar. Com isso, fica bastante evidente a intervenção proposta pela peça.

Como já vimos, esse paralelo entre a Inquisição e a ditadura está bastante afinado com os princípios brechtianos do teatro épico. Afinal, discutir a conjuntura presente a partir de situações recuadas ou remotas no tempo é uma forma de garantir o distanciamento, o estranhamento e a consciência crítica (COSTA, 1987: 88). Na quebra da "quarta parede", o que estava em jogo é a promoção da identificação da plateia da peça com o público do julgamento de Branca Dias e, principalmente, com a massa de pessoas que não agia contra o regime – e, ainda mais, com todas as pessoas que se calavam diante das injustiças, das atrocidades, dos autoritarismos, das ditaduras.

Essa estratégia de identificação buscava uma tensão entre o efeito catártico e o das tragédias antigas, com o qual se pretende uma expurgação de emoções e tensões experimentadas no próprio ato de assistir à encenação: na condição de ser plateia (ARISTÓTELES, 2006). De fato, a peça incorporou traços trágicos dentro de uma estrutura mesclada entre formas do teatro dramático burguês e do teatro épico brechtiano. Certamente, diferentemente de *O Berço do Herói*, peça na qual a tendência era para o gênero da comédia de costumes com elementos épicos, em *O Santo Inquérito*, essa hibridação é mais configurada pelo teatro épico. A tragédia nessa peça se configurava de modo semelhante a como em *O Pagador de Promessas*, o destino trágico se abatia a um homem comum, que depois de um ato considerado inapropriado

(a respiração boca-a-boca no padre ou a promessa de carregar uma cruz até chegar à Igreja de Santa Bárbara, feita no terreiro de candomblé a Iansã na intenção da santa católica para salvar um burro), não consegue mais se livrar de uma estrutura autoritária de comunicação – o que venho nomeando como incomunicabilidade –, caracterizada pela ausência de compreensão, de uma escuta do outro. Tudo que eles falaram, depois de sabido o ato reprimível, passou a ser interpretado como mais provas dos pecados do que justificações das virtudes. Nesse sentido, o trágico configura-se como uma forma de intervenção, de denúncia, não apenas das estruturas sociais autoritárias, mas do imobilismo da plateia de brasileiros que, ao se silenciar, também é responsável. Além disso, aquela fala de Branca Dias tem uma dimensão bastante irônica, que não está apenas referenciada ao imobilismo vigente, mas também com a própria estrutura conservadora do efeito catártico: uma possibilidade de liberação de emoções e tensões experimentada pela plateia, mas que não significa a promoção de um desejo de mudança social.

Em *O Santo Inquérito*, ao contrário de *A Invasão*, a união das personagens, do povo, contra os seus opressores, não acontece. Nesse sentido, a esperança na revolução social dá lugar à crítica, à apatia que se instalou diante do regime autoritário. Simão representa essa desunião pela sua omissão, pelo fato de seus interesses particulares predominarem sobre os coletivos. Apesar disso, Dias Gomes parece acreditar que os militares, por mais que abusassem de seu poder, jamais seriam totalmente vitoriosos, pois Augusto e Branca morrem confirmando seus pensamentos, hábitos e atitudes, ou seja, defendendo o seu direito de livre pensamento e expressão.

De todo modo, *O Santo Inquérito* marcou um processo de consolidação da crítica ao regime militar nas produções artísticas de Dias Gomes. Os recursos formais, além do conteúdo, passam a se sofisticar dentro de um compromisso crítico de "dizer a verdade" sobre a realidade imediata, "o aqui e agora" do país, mesmo quando era representado artisticamente o passado. Impõe-se, portanto, nas artes, o compromisso de interpretação da realidade brasileira (GALVÃO, 1976: 93). A sofisticação da moderna produção artística brasileira estava, principalmente, relacionada aos processos de metaforização e de alegorização, a partir dos quais era possível ser explícito nos implícitos. Nesse contexto, as obras de Dias Gomes passaram a se estruturar com comentários sobre a ditadura militar: para dizer algo além das aparências e buscar

promover, além da reflexão, a ação crítica.[37] Consolida-se um compromisso ao mesmo tempo informativo e participante. Assim, sua obra passou a contar não apenas com o utopismo, com os sentimentos da necessidade de mudanças concretas e radicais da sociedade brasileira, com uma crítica da apatia das esquerdas diante do golpe que interditou a revolução socialista e fragmentou a luta.

A recepção de *O Santo Inquérito* pela crítica teatral carioca foi bastante elogiosa em relação ao caráter comprometido da peça. Para Celestino Sachet, do Jor*nal do Commercio*, Dias Gomes tinha reencontrado o seu caminho no teatro brasileiro:

> O Dias Gomes que havíamos admirado em *O Pagador de Promessas* – monumento da arte teatral brasileira – quase que caíra em deplorável panfletário de esquerda em *O Berço do Herói* – acaba de reencontrar parte do seu brilhante andando com *O Santo Inquérito*, onde a "arte-compromisso" conta com independência artística (*Jornal do Commercio*, 06/11/1966: 07).

Na sua vez, João Antônio ressaltou que havia uma continuidade ideológica no trabalho de Dias Gomes, bastante preocupado no contato com a realidade brasileira imediata:

> No trânsito do julgamento de Branca Dias, o autor aproveita para colocar em cheque a própria precariedade humana de todas as personagens, uns abandonando suas posições, outros simplesmente se acomodando na omissão, por egoísmo ou covardia. Assim, O Santo Inquérito não é apenas uma história inquisitorial ou a recuperação história de um fato que poderia ter acontecido no Nordeste Brasileiro. É, sobretudo, uma peça de problemas humanos e uma discussão de contingências-limites do problema de culpar, julgar e defender (*Jornal do Brasil*, 23/09/1966: 06).

Dias Gomes, quando entrevistado sobre a peça, foi mais explícito em demonstra o seu caráter de denúncia: "A época em que vivemos, explicou, é de angústia, apreensões e até delações. Temo que os ódios ultrapassem as fórmulas da paz. Teríamos, então, o caos. Considero essencial a liberdade de qualquer ação para podermos debater, sempre, mesmo com rispidez, nossas ideias e pensamentos" (*O Jornal*, 12/10/1966: 07).

Em 10 de agosto de 1968, em Porto Alegre, *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* foi a primeira peça de Dias Gomes a ser encenada por um grupo teatral engajado firmado no contexto do romantismo revolucionário dos anos 1960. Trata-se do Grupo

---

[37] Sobre a noção de comentário, é importante a atenção sobre aquilo que Michel Foucault explicou: o comentário permite "dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado" (FOUCAULT, 1996: 25-26).

Opinião. Fundado imediatamente após o golpe de 1964, o grupo carioca contava com artistas ligados ao CPC, posto na ilegalidade naquela ocasião, e com outros interessados nas discussões sobre o teatro de protesto e sobre a difusão da dramaturgia nacional-popular. O seu marco de fundação está na realização do 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 passou a aglutinar muitos artistas e ganhou um nome – Opinião. O interesse do Grupo Opinião pela a combinação do tradicional ao moderno estava dentro de uma estratégia de engajamento político que tomava como fundamental o envolvimento das camadas populares num processo de conscientização revolucionária, proporcionando uma catarse cívica com a cena e o público, cúmplices no ritual de protesto (MOSTAÇO, 1982: 77). Por isso, o grupo enfatizou o musical como o formato mais apropriado para uma "plataforma político-cultural", tanto no conteúdo quanto na forma, para construção de uma "frente ampla" de resistência à ditadura (COSTA, 1987: 102), defendendo a posição da maioria da direção do PCB, contrária ao enfrentamento armado (RIDENTI, 2000: 127).

Essa estratégia político-partidária do PCB encontrou contraparte na produção artística de resistência. Em *Opinião*, a mescla entre os diversos setores oposicionistas não estava apenas no conteúdo e na forma, mas também nas participações. Zé Kéti era, à época, um famoso compositor e cantor de samba brasileiro. João do Vale era um músico maranhense, também com bastante sucesso à época. A fusão da música ao teatro político era a característica mais marcante do Grupo Opinião, que tinha como objetivos principais discutir a realidade brasileira a partir de dois lugares: o morro e o sertão. Incorporando as músicas do morro e do sertão ao centro da discussão político-cultural, o musical *Opinião* tornou-se um protótipo da combinação do popular ao engajamento da classe média urbana de esquerda. Na primeira formação do espetáculo, João do Vale era representante do nordestino retirante, Zé Kéti, do morador de uma favela carioca e Nara Leão, de uma classe média sensibilizada pelas mazelas sociais e engajada com transformações sociais profundas. Com saída de Nara Leão, o show contou com mais uma nordestina, a baiana Maria Bethânia.

Sob a direção de José Renato, *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* foi o primeiro texto encenado por Dias Gomes encenado por um grupo de teatro político. Até então, apesar de engajados, os textos de Dias Gomes tinham sido mais encenadas por companhias "comerciais", como o TBC, do que por aquelas mais radicais e

experimentais. No entanto, isso não fez com que ele fosse desconsiderado pelos artistas de esquerda. *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* foi escrita em parceria com Ferreira Gullar, ex-cepecista e membro do Grupo Opinião. A participação em um grupo, para Dias Gomes, não era uma questão crucial. Em entrevista ao próprio Gullar, para *Encontros com a Civilização Brasileira*, ele explicou:

> GULLAR: Nos anos quarenta, houve um movimento de renovação do teatro brasileiro com Ziembinski e Nelson Rodrigues, você não participou; mais tarde, surgiu o TBC e, em seguida, o Teatro de Arena, novos movimentos teatrais dos quais você também não participou. No começo da década de 60, surgiu o CPC, que propunha um teatro popular e político. Como se explica que você, homem cultural e politicamente participante, não se tenha integrado em nenhum desses movimentos e, especialmente, ao último?
> DIAS: Olhe, não é fácil responder a essa pergunta. De fato, pela lógica, por identidade cultural em relação aos dois primeiros e por identidade não apenas cultural, mas também política em relação aos dois últimos, eu deveria ter participado de todos esses movimentos. Por que não participei se estava de acordo com eles no dado momento histórico em que se realizaram e se, com exceção do Teatro de Arena, todos se desenvolveram bem junto a mim? **Acho que ninguém pode me acusar de individualismo. Um pouco de timidez talvez. Sempre fui criador solitário, tanto que a única peça que escrevi em parceria com alguém foi *Dr. Getúlio*, com você mesmo.** Mas isso não explica tudo, porque eu teria participado de todos esses movimentos, se alguém tivesse tentado ganhar-me para eles. Principalmente o CPC, com o qual eu tinha algumas discordâncias menores, mas que de modo algum poderia reprovar, pois a bandeira do teatro político e popular foi a bandeira da minha geração. **No que eu discordava do CPC era na colocação do primado do político sobre o artístico. Eu achava e continuo achando que a eficiência de um espetáculo político depende basicamente da sua qualidade artística. Logo, a arte deve vir em primeiro lugar. E esta não era a filosofia dominante no CPC** (*Encontros com a Civilização Brasileira*, 06/12/1978:129-130 [grifos meus]).

A justificativa de Dias Gomes, naquele momento, é muito semelhante àquela que ele deu em sua autobiografia:

> No teatro preponderava o pensamento participante, a noção de um teatro engajado nas transformações sociais, que tinha sua expressão no Teatro de Arena, de São Paulo, e no Centro Popular de Cultura da UNE, no Rio. Em ambos os grupos eu tinha amigos e companheiros e seria lógico que participasse de um deles, como deveria ter participado do Teatro do Estudante ou dos Comediantes, nos anos 40, do Grupo Opinião, que se formaria no Rio após o golpe militar de 64. **Minha timidez sempre me isolou, tornou-me avesso a grupos**. Não era um "socialista insociável", como se auto-intitulou Bernard Shaw, era apenas um revolucionário portador de inadmissível inibição. Tudo isso parece contraditório já que eu continuava militando no Partido Comunista, mas o ser humano é mesmo contraditório. **Com relação ao CPC, que privilegiava a mensagem político-panfletária em**

> **detrimento da qualidade artística, eu divergia fundamentalmente nesse aspecto** (GOMES, 1998: 186 [grifos meus]).

Em Dias Gomes, essa postura é contraditória, porque ela não o levou a um aprisionamento ao princípio da interioridade irrestrita, da subjetividade autonomizada, em detrimento da exterioridade, da vida sociopolítica. Ao contrário disso, as posições de Dias Gomes, tais como as suas obras, foram marcadamente moldadas pela estrutura de sentimento romântico-revolucionária daquele momento. Isso se dava pela sua vinculação ao PCB. Enquanto artisticamente, Dias Gomes propagava buscar uma autonomia, bem de acordo com os preceitos da arte moderna (BOURDIEU, 1996), por outro lado, politicamente, ele era mais enfático na sua filiação ao marxismo e aos princípios pecebistas. Como estamos vendo, em suas discussões teóricas sobre o teatro naquele contexto eram bastante vinculadas a autores marxistas como Brecht, fundamentalmente, mas também a Lênin e Lukács, algo muito comum entre outros artistas e intelectuais comprometidos com a utopia revolucionária. Ou seja, num momento em que arte e política se imbricavam intensamente e em que o PCB se tornara uma referência política para as esquerdas artístico-culturais, foi possível haver um conjunto de identificações de Dias Gomes com outros artistas engajados no teatro nacional-popular revolucionário.

Membro do Comitê Cultural do PCB, do qual veio a ser diretor, Dias Gomes foi amigo e companheiro de Partido de alguns integrantes do CPC, como Ferreira Gullar e Vianinha. No entanto, ele tinha algumas diferenças profundas com aquele momento. Para ele, o Comitê e o CPC "eram duas coisas completamente diferentes; o CPC, apesar de ter vários membros do Partido, não era subordinado a esse Comitê de modo algum. Havia um relacionamento normal de aliados" (GOMES apud RIDENTI, 2000: 76). Para muitos integrantes do Comitê, como para Dias Gomes, o CPC tinha uma linha bastante sectária no entendimento da arte. Afinal, no CPC, como entendia Dias Gomes, a arte estava submetida à política. Para ele, a eficiência de um espetáculo político dependia da qualidade artística. Assim, seria possível se valer de um conjunto de artifícios estéticos para promover a mobilização, a conscientização e o engajamento artisticamente sem ser didaticamente panfletário. Ou seja, a arte deveria vir em primeiro lugar. Como afirmara Dias Gomes, a discordância importava menos do que a concordância. No caso dos artistas e intelectuais vinculados ou ao Comitê Cultural do PCB, como Dias Gomes, ou

ao CPC, como Ferreira Gullar, havia uma luta comum contra o imperialismo e pela democracia popular através da arte.

Ao lado de Ferreira Gullar, Dias Gomes escreveu *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*, que conta com duas histórias paralelas. No plano da representação do que acontece, a escola de samba, com Simpatia, Tucão, Marlene, passistas e músicos, ensaia o enredo sobre a trajetória de Getúlio Vargas, com maior destaque aos momentos finais de sua vida. No plano da representação do acontecido, as cenas da vida do ditador, ensaiadas na quadra da escola, materializam-se à frente da plateia. Trata-se, portanto, de encenação dentro da encenação, numa linguagem marcadamente metalinguística. As duas tramas, ao final da peça, se entrelaçam, e a morte de Getúlio, a personagem do enredo, será também a de Simpatia, o presidente da escola que lutava para manter o seu posto, conquistado pelo voto, com Tucão, o ex-presidente, bicheiro que não aceitava a derrota na eleição que fez de Simpatia o novo líder. Marlene, ex-amante de Tucão e atual namorada de Simpatia, encarna outro motivo do ódio entre os dois homens.

Já na primeira rubrica da peça é indicado o seguinte: "A ação transcorrer, 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" (GOMES e GULLAR, 1972: 681). Na maior parte das vezes, a Bateria introduz e estudante o samba-enredo que volta recorrentemente a ser executado ao longo da peça, permanecendo em silêncio para dar lugar ao ensaio em que se conta parte da trajetória de Getúlio Vargas. Ela ainda toca nos momentos finais, tendo uma função decisiva para promover uma atmosfera sonora de suspense sobre o desfecho da vida de Getúlio e de Simpatia, vítimas de um golpe. Nesse sentido, está muito evidente o paralelo estabelecido com o golpe de 1964.

Na diferenciação entre o factual e o ficcional, mudam a estrutura dos diálogos. Em prosa, estão os diálogos daqueles personagens baseados na vida real – Getúlio, seu irmão Benjamim, Alzira Vargas e Carlos Lacerda. Em verso, as falas do Autor (que assume as funções de um narrador) e as conversas de Simpatia e Tucão. Dessa forma, produziu-se o seguinte efeito paradoxal: as cenas do enredo, da dramatização de momentos da vida de Getúlio Vargas, ganham aspectos realistas, enquanto, as que correspondiam à vida das personagens da Escola conquistam um tom lúdico que os versos e as músicas lhes atribuem.

A peça, dentro do projeto do Grupo Opinião, articulou os processos da arte popular, o experimentalismo estético e o engajamento político (SCHWARCZ, 1999: 123), ao incorporar o humor e a musicalidade das escolas de samba para estabelecer a

promoção da conscientização social e da luta popular contra as injustiças e as crueldades. Ao final da peça, o entrecruzamento entre a morte de Getúlio e a de Simpatia é pontuado pela leitura da carta-testamento de Getúlio Vargas, gravada por Simpatia e amplificada pelas caixas de som, que o interpretava no enredo e que é assassinado na Escola:

> *Entra a carreta com a ampliação da carta-testamento que entrou no início empurrada pelos meios crioulos vestidos à Louis XV e seguida pelas aves de rapina. As aves de rapina sacam rapidamente da arama. Marlene aparece numa das entradas e grita:* "Cuidado, Simpatia!". *As aves de rapina atiram sobre Simpatia, que cai morto sobre o leito.*
> MARLENE: Mataram! Mataram Simpatia!
> Tucão surge em outra entrada, vê Simpatia morto, sorri e faz para as aves um sinal de aprovação.
> UMA VOZ (Fora de cena.): Mataram Getúlio!
> OUTRA VOZ (Idem.): Mataram o velhinho!
> VOZ GRAVADA: Ao ódio respondo com o perdão. E aos que pensam que me derrotaram respondo com a minha vitória. Era escravo do povo e agora me liberto para a vida eterna. Mas esse povo de quem fui escravo não mais será escravo de ninguém. Meu sacrifício ficará para sempre em sua alma e meu sangue será o preço do seu resgate.
> *A ESCOLA invade a cena e cerca o corpo de SIMPATIA. Após o choque, a revolta toma conta de todos, que se voltam para TUCÃO e as AVES de RAPINA. Avançam para eles, ameaçadoramente. TUCÃO e as AVES fogem, apavorados, com elementos da ESCOLA em sua perseguição. Estes irrompem pela plateia, gritando:* "Mataram Getúlio! Mataram Getúlio!" *Voltam depois ao palco e cercam o corpo de SIMPATIA. Os surdos soam agora em ritmo lento, quanto a cama-alegoria é empurrada para fora da cena. A ESCOLA segue o carro lentamente, entoando o samba-enredo em ritmo lamentoso, como um canto fúnebre. Quando a cama desaparece de cena, o ritmo muda de súbito. A BATERIA explode numa batucada alucinante. Os passistas dançam desesperadamente, como tomados de loucura.*
> VOZ GRAVADA: Lutei contra a espoliação do Brasil. Lutei contra a espoliação do povo. Tenho lutado de peito aberto. O ódio, as infâmias, a calúnia não abateram meu ânimo. Eu vos dei aminha vida. Agora ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade, e saio da vida para entrar na História (GOMES, 1972: 753-754).

Ferreira Gullar já havia escrito, em parceria com Vianinha, para o Grupo Opinião, a farsa musical em verso *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*, baseada na literatura de cordel. Com Dias Gomes, ele 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, como outras de Dias Gomes, conta com 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). No entanto, o aprofundamento psicológico, outra característica fundamental do drama, é negligenciado em favor do comentário sobre o que realmente se pretende analisar: a mistificação de Getúlio Vargas e a importância da tomada de consciência e da luta popular (COSTA, 1987: 105).

O que embasou bastante as peças do Grupo Opinião foi a pesquisa teatral, no seu sentido brechtiano. Ou seja, o teatro não deveria adotar a ciência como material de representação, mas adotar posturas científicas na sua própria elaboração (BRECHT, 1967). No caso do Opinião, a pesquisa estava presente na coleta e sistematização de dados sobre a cultura popular nacional, a fim de garantir um dramaturgia nacional-popular fundamentada no conhecimento científico: na observação, na experimentação e na comprovação. Essa característica era bastante comum em outros movimentos como o Teatro de Arena, o Oficina e o CPC, mas também compartilhada por autores que, dentro daquela estrutura de sentimento romântico-revolucionária, tinham Brecht como uma referência teórico-estética para a dramaturgia.

Já vimos que o teatro épico tem como alguma de suas características o comentário e o conhecimento científico. No Prólogo de *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*, Simpatia apresenta a situação da Escola, que, depois de dez anos com o patrocínio de Tucão, bicheiro que presidia a Escola, passa a ter que se autogerir. Num momento de crise financeira, Simpatia propôs cobrar pelos ensaios abertos do enredo. Como escreveram Dias Gomes e Ferreira Gullar no texto de introdução à peça:

> Getúlio Vargas, em sua carta-testamento, declarou-se vitimada do imperialismo. Pouco importa, no caso, que ele estivesse também, muitas vezes transacionado com esse mesmo imperialismo. Sua acusação, engrandecida pelo sacrifício extremo, derrama luz sobre a História, luz que se projeta sobre os tempos atuais, dando à sua tragédia inequívoca atualidade (GOMES e GULLAR, 1972: 677).

Além disso, no Prólogo, ele apresentava o Autor (do enredo) assim:

> SIMPATIA:
> Ele mais a comissão
> estudaram, pesquisaram
> leram livro de dar medo.
>
> Por isso ele sabe tudo
> E tudo vai explicar
> quando a Escola por passando.
> É dele também a ideia
> de a gente representar
> algumas cenas, tornando
> a coisa mais clara

> e para ir se habituando,
> ir entendendo melhor,
> pra no dia do desfile
> a gente fazer a coisa
> com mais vida e mais calor.
>
> É nosso dramaturgo,
> É o nosso Chakispir,
> e nisso não vai deboche,
> se não tem nome em letreiro
> tem mais público decerto
> que muito autor brasileiro.
>
> Eu deixo vocês com ele
> que é quem vai comandar,
> e vou para o meu lugar.
> A todos muito obrigado (Sai.).
> (GOMES e GULLAR, 1972: 684-685).

Havia certa inversão da estética brechtiana. Afinal, para o dramaturgo alemão, o ponto de vista épico correspondia ao conhecimento científico. Na peça, havia uma tensão entre o narrador popular e o científico. Dias Gomes e Ferreira Gullar explicaram:

> **Em *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* é o povo quem narra e ao mesmo tempo representa a história**. E se Getúlio é visto do ângulo mítico (o da Escola de Samba), é também desmistificado pela identificação de seu drama com o da própria Escola, no plano da realidade. Isto é conseguido pelo desenvolvimento de duas tramas paralelas: uma que já aconteceu e outra que está acontecendo. A escola narra a luta pelo poder desenvolvido nos últimos anos da vida de Getúlio e, simultaneamente, vive a sua luta interna. Épico e dramático se entrelaçam. Getúlio é também "Simpatia", o presidente da Escola, que o bicheiro Tucão e seus comparsas querem matar (GOMES e GULLAR, 1972: 675-676 [grifos meus]).

Está muito evidente nesses dizeres uma crença na capacidade de produzir uma "arte popular", que não seria ditada por princípios estético-políticos, que não fossem diferentes daqueles capazes de dar ao povo um lugar de destaque, de primazia, na constituição de uma atividade artística efetivamente representante da visão popular. Esse era um exercício muito característico do Grupo Opinião e próprio do romantismo revolucionário dos anos 1960: da necessidade da valorização da cultura brasileira, do povo, da criatividade popular (RIDENTI, 2000: 128). Nesse sentido, Dias Gomes e Ferreira Gullar não se queriam reconhecer como inventores de um novo gênero teatral, a peça-enredo. Afinal, acreditavam que estavam reproduzindo a própria autenticidade da cultura popular brasileira:

> *Dr. Getúlio* se insere na linha de pesquisa 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 se escolheu, inspiradas numa tradição popular. E que vantagem há em destruir velhas convenções se se tem, necessariamente, que adotar outras? De fato, não haveria vantagem alguma, se as novas convenções nos aprisionassem, como as antigas. Se elas se constituíssem em novas leis reguladoras do que se pode ou não se pode fazer num palco. Tal não se verifica, porém. O enredo é uma forma de narrativa livre, aberta, que pode prescindir até mesmo da lógica formal, muito embora a 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 consequência lógica da anterior. Do mesmo modo que inexiste 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 (GOMES e GULLAR, 1972: 676).

Apesar de o Grupo Opinião ser formado por parte dos artistas que participaram CPC, ele procurou contar com um menor dogmatismo panfletário nas suas encenações, conferindo maior liberdade de criação, mesmo em projeto coletivos. Dias Gomes, em depoimento ao SNT, explicou que a importância do seu envolvimento com aquele grupo se deu motivada não apenas por afinidades político-estéticas, mas também por pessoais:

> A colaboração com o Gullar foi uma grande alegria para mim, porque eu pude trabalhar com uma das pessoas que eu mais admiro. Em toda a minha vida, este foi um dos mais enriquecedores contatos humanos que eu tive. O *Dr. Getúlio* era uma ideia minha e eu propus o trabalho ao Gullar porque a peça teria uma parte em versos. Eu nunca me considerei um poeta, fiz muitos versos, mas sempre desconfiei muito da minha veia poética. Por isso eu convidei o Gullar e nós trabalhamos da seguinte maneira: a ideia geral da peça foi exposta para ele, ela se baseava numa pesquisa que eu vinha fazendo de busca de uma forma de espetáculo brasileira para a dramaturgia brasileira, pesquisa que me conduziu à escola de samba; como antes, eu já pesquisara o Bumba-Meu-Boi e aproveitara em *Revolução dos Beatos*. Eu pensei em aproveitar o desfile das escolas no teatro, pois o desfile é uma forma dramática, uma forma de contar uma história, autenticamente brasileira. Pouca gente entendeu isso, principalmente os críticos que não entendem nada. A questão era contar qualquer história, com aquela forma, pois o importante era a forma dramática (GOMES, 1981: 44-45).

Essa, no entanto, não foi a interpretação mais corrente entre os comunistas e seus simpatizantes. Como lamentou Dias Gomes em sua autobiografia, o fato de ele procurar trabalhar a história de Getúlio Vargas dentro da mitificação popular, mesmo mostrando um processo de desmistificação, resultado da tomada de consistência e do empenho na luta, não foi considerado por outros militantes. Afinal, qualquer menção a Getúlio Vargas não era bem vista:

> A mesma incompreensão eu encontraria em Luiz Carlos Prestes quando lhe telefonei convidando-o para a estreia de *Dr. Getúlio*:
> ─ Uma peça sobre Getúlio? Não me interessa – disse, secamente. Recebi a recusa como uma agressão que me doía fundo, tanto mais por vir de um herói mítico de minha juventude, símbolo de ideais pelos quais, em dado momento, estava disposto a tudo sacrificar. Mesmo em idade madura, quando os mitos passam a ser revisados e reavaliados, nunca deixei de admirá-lo pela inteireza de seu caráter, por sua coerência ideológica, ainda que essa chegasse por vezes a transpor os limites do bom-senso (GOMES, 1998: 235).

*Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* foi encenada pela primeira vez em Porto Alegre em 10 de agosto de 1968, três meses antes do AI-5, de 13 de dezembro. Não teve problemas com a Censura Federal, apesar de tratar de uma figura controversa, também para os militares. Apesar disso, a sua encenação esteve bastante comprometida pela ausência de recursos financeiros. Recorrendo à ajuda do ex-presidente João Goulart, a peça pode estrear em Porto Alegre. À época, exilado no Uruguai, o ex-presidente financiou a estada da equipe da peça durante a sua temporada gaúcha. Com o lucro, foi possível realizar a temporada carioca, depois de uma curta passagem por Porto Alegre.

Oficialmente, o Grupo Opinião passou a contar com contornos empresarias similares aos das companhias teatrais, depois da montagem de *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*. A partir de então, o grupo passou a liderado, entre outros, por Ferreira Gullar, Vianinha, Teresa Aragão, Paulo Pontes, João das Neves, Armando Costa e Dennoy de Oliveira. Em 1968, eles passavam por uma grande dificuldade para manter o Opinião. Dias Gomes acreditava que poderia produzir uma peça capaz ajudar os amigos: "Propus a montagem da peça ao Teatro Opinião que, após vários sucessos, estava em péssima situação econômica. Quem sabe a peça salvaria o grupo pelo qual sempre tive enorme simpatia" (GOMES, 1998: 232).

Antônio Callado assistiu à leitura da peça e, de modo diferente de outros intelectuais de esquerda, observou o seguinte em sua crítica publicada no *Correio da Manhã*:

> 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 das oligarquias – seria fatalmente uma peça menor. E injusta. De tanto tempo que ficou no poder ele foi várias coisas. **De mais a mais o teatro de tese perdeu a vitalidade. A plateia não aceita mais lições pregadas de palco.** Dias Gomes e Gullar pegaram o mito getuliano em sua inteireza e tal como vive na imaginação popular. Não embelezaram Getúlio, não suprimiram suas contradições, mas deixaram jorrar sobre toda a sua vida, tal como faz o povo, o clarão de sua morte (*Correio da Manhã*, 18/08/1968: 06 [grifos meus]).

A crítica de Callado estava bastante relacionada às transformações que se deram no campo teatral, especialmente após 1967, quando se iniciou um processo de "implosão do público" como referência do teatro engajado. A opção pela guerrilha, confirmada pela participação de Carlos Marighela na conferência da Organização Latino-Americano de Solidariedade (OLAS), em Havana, em 1967, foi o detonador da crise interna que se instalara no PCB, após o golpe militar, entre as propostas reformistas, pelas múltiplas alianças classistas (até mesmo com a "burguesia progressista"), e as mais radicais, pela luta armada. Isso acirrou uma crise de referências nos movimentos culturais de esquerda que se estruturavam sob a influência do PCB. Diante do recrudescimento do regime militar e da ausência da ação popular concreta no sentido de promover uma transformação social radical, ou, pelo menos, de dissolver a ditatura, muitos grupos teatrais, como o Grupo Oficina, passaram a se fechar em si mesmo, buscando uma estética muito mais agressiva do que compreensiva, desfazendo-se da crença numa consciência história por parte das camadas popular (NAPOLITANO, 2001a: 110-111). No lugar disso, optaram pela carnavalização, pelo exagero, pelo desbunde, por um excesso provocativo e anárquico. Essas foram características centrais na encenação de *O Rei da Vela*, concebida por José Celso Martinez. Já o Teatro da USP (TUSP), defendeu uma dramaturgia que ia além da resistência ou da "catarse cívica" (MOSTAÇO, 1982: 77), porque abertamente defendia a luta armada.

O Grupo Opinião, por sua vez, por mais que não produzisse mais um "teatro de tese" aos moldes daquele do auge da dramaturgia nacional-popular, na passagem dos anos 1950 para os anos 1960, tinha tanto o público como a arte popular como motivações político-estéticas. Nesse sentido, diferentemente dos novos grupos teatrais que se afirmavam, o Opinião buscava uma comunicação popular, aproximando seus espetáculos, às vezes, de formatos tão populares quanto o teatro de revista (NAPOLITANO, 2001a: 110). Como disse Dias Gomes em entrevista, *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* estava dentro dessa proposição:

> Dr. Getúlio é uma experiência de teatro popular. É uma busca de uma forma livre, aberta, anticonvencional, que por suas raízes populares e por sua modernidade não nos permite transpor para as cenas os problemas da nossa gente e do nosso tempo. Não estamos inventando nada. Quem inventou o enredo foi o povo das Escolas de Samba. Nós apenas procurando uma transposição dramática. E temos consciência de não haver esgotado todas as suas possibilidades formais (*Correio da Manhã*, 24/08/1968: 01).

Em setembro, quando a peça estreou no Rio de Janeiro, no Teatro João Caetano, ela recebeu um conjunto diferenciado de interpretações. Cético em relação a essa vontade de "ser povo" dos dramaturgos de esquerda, Eros de Abreu reclamou do fato de que eles, como Dias Gomes, tinham perdido a oportunidade de fazer arte para produzirem panfletos informativos:

> A nosso ver Dias Gomes não se apresenta como o autor de alto gabarito que é centro do nosso teatro, querendo apenas dar um relato do que aconteceu ao presidente Getúlio Vargas de forma vaga e sem a profundidade de um estudo psicológico, quer da personagem como de sua época. Trata-se quase que jornalisticamente o que se passou, não procurando qualquer pronto de vista da vida de Getúlio, mas para justificar um enredo de uma escola de Sambas sobre o assunto, com todas as histórias e intrigas do seu meio clubístico, indo até as disputas pela preferência amorosa da porta-estandarte (*O Jornal*, 07/09/1968: 05).

Dias Gomes concordaria com Eros de Abreu no fato de a arte não poder ser um mero relato, mas uma criação. No entanto, eles teriam divergências fundamentais de conceituação: "A arte dramática não é um fim em si. Ao pretender reproduzir o mundo, ela assume compromissos inevitáveis. Da fé, da convicção, da paixão com que se compromete, dependem fundamentalmente os seus grandes surtos de criação" (*Revista Civilização Brasileira*, 03/1966: 227). Certamente, o crítico estava tomando como modelo teatral o dramático como uma estética fechada em si mesma, com requinte e profundidade formais (a "arte pela arte"). Afinal, uma de suas reclamações estava no fato de não haver "aprofundamento psicológico" das personagens e da época abordada, uma das mais importantes caraterísticas do drama burguês (SZONDI, 2001). Por isso, para ele, a peça não poderia nada além do insuficiente. Dias Gomes, pelo contrário, como vimos, era bastante simpático ao realismo crítico lukacsiano: "A verdade artística não é a verdade exterior, concreta, mas a submissão desta a um processo de criação que resulta na descoberta de aspectos essenciais da realidade humana" (*Revista Civilização Brasileira*, 03/1966: 228-229).

Por outro lado, entre os críticos teatrais que compartilham sentimentos romântico-revolucionários, *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* não tinha sido plenamente satisfatória por outro motivo, por não realizar uma análise social profunda. Para o *Jornal do Brasil*, Yan Michalski escreveu que, apesar de todas as restrições que possam ser feitas, trata-se de um espetáculo com a qualidade de contar com um "autêntico, engenhoso e interessante" ponto de vista sobre a personalidade e a carreira política de Getúlio Vargas. No entanto, o crítico reconhece que a peça foi uma decepção

para aqueles que esperam, como ele, uma biografia histórica sobre o ditador. A proposta, ele bem identificou, era composta por três objetivos: levar ao palco pela primeira vez uma Escola de Samba, abordar a mistificação de Getúlio Vargas e estabelecer um "atraente paralelo" de ação entre pretexto (os conflitos que definem a vida da escola que conta o enredo) e texto (os conflitos que definem o próprio enredo contado). Em defesa da peça de Dias Gomes e de Ferreira Gullar em relação às críticas que vinha sofrendo sobre a "extrema superficialidade" com que abordava a trajetória de Getúlio Vargas, é necessário lembrar que, dentro das experiências do Grupo Opinião de incorporar os elementos da arte popular brasileira, na linguagem teatral, terem se valido da mistificação popular em torno de Vargas para desmistificar e combater Tucão, aquele que havia sido um "líder autoritário e absolutista" da Escola de Samba (*Jornal do Brasil*, 03/09/1968: 07).

Já para Maria Helena Kühner, numa resenha ao livro publicado pela Editora Civilização Brasileira com o texto da peça, Dias Gomes e Ferreira Gullar deveriam ter pretendido elaborar um novo gênero (a "peça-enredo"), porque, assim, eles poderiam usar a forma do enredo não para reproduzir a mistificação popular, mas produzir uma análise aprofundada: "Os autores trouxeram uma forma que demonstrou uma validade, uma possibilidade de abertura e caminho que não pode ser abandonados. Fizeram eles a incisão. É preciso agora aprofundar o corte" (*Jornal do Brasil*, 21/09/1968: 08).

A próxima peça foi uma tentativa de ser mais incisivo. De repente, dentro de um túnel, um engarrafamento começa sem explicação e dura quatro anos (de 1964 a 1968), utilizando o mesmo argumento do conto *A Autopista do Sul*, de Julio Cartazar, de 1966. A partir dessa ideia da qual Dias Gomes partiu para escrever *O Túnel*. Escrita no ano de 1968, a pedido de José Celso Martinez Corrêa, segundo o autor:

> Era uma peça curta em um ato, pequena incursão no teatro do absurdo que deveria, com outros textos, fazer parte de um espetáculo do Teatro Oficina, intitulado *Feira Brasileira de Opinião*. A ideia era que cada autor pensasse o Brasil naquele momento. Imaginei um enorme engarrafamento, que já durava quatro anos, desde 64, dentro de um túnel, onde cada qual buscava uma saída, desesperadamente. A metáfora era por demais evidente. O espetáculo foi proibido (GOMES, 1998: 227).

Depois da experiência com o Grupo Opinião, Dias Gomes estava tendo contato com o Teatro Oficina, cuja experiência teatral, desde a encenação de *O Rei da Vela*, estava se tornando mais radical. Como vimos, desde 1967, o nacional-popular defendido pelo PCB passou a ser questionado como uma matriz para o engajamento

artístico. Aliás, o próprio PCB passou a ser duramente questionado nas suas opções diante da celeridade com que o regime militar avançava. A partir de então, começou o processo de consolidação de uma *contracultura massificada*, baseada na agressão, na violência sensorial, na excitação artificial dos instintos. Ou seja, a ousadia formal tornou-se fundamental para a renovação do teatro brasileiro, rompendo com os limites do "bom gosto" da "plateia média", da pequena burguesia (NAPOLITANO, 2001a: 111).

Apesar de ter escrito a peça para o Teatro Oficina, Dias Gomes era reticente em relação às propostas de enfrentamento do público. Para ele, apesar de atuar sobre o teatro como forma de controle, o público pequeno-burguês é uma condição de sobrevivência. Não sendo possível escapar a ele, Dias Gomes entende que o teatrólogo deveria assumir um "certo espírito de sacrifício e consciência de responsabilidade maior para com a cultura brasileira e a História" e se submeter às lógicas mercantis de satisfação do público, até porque boa parte desse público estava aceitando e aplaudindo o "teatro de esquerda", cujas "características anti-burguesas, no Brasil, não são muito acentuadas, mas cuja proposta socialista é colocada em termos bastante claros" (*Revista Civilização Brasileira*, 07/1968: 12). Esse mesmo público, predominantemente formado pelo jovem universitário, estava aceitando inclusive "ser agredida" pelas peças dirigidas por José Celso Martinez Corrêa (*O Rei da Vela* e *Roda Viva*). Para Dias Gomes, havia limitações políticas nas propostas artísticas do Teatro Oficina:

> Sem a sustentação moral e, até certo ponto, econômica desse público jovem, espetáculos como *Arena Conta Tiradentes* e os já citados *O Rei da Vela* e *Roda Viva* talvez não fossem possíveis. Seu radicalismo reflete-se nestas duas últimas experiências do diretor José Celso Martinez Corrêa (que pretende levar o espectador a tomar *uma atitude*, a *agir* diante do espetáculo imediatamente mediante agressões eróticas e até mesmo físicas; **o espectador por vezes age, sim, mas não em razão de uma tomada de consistência provocada pelo problema exposto, simplesmente por ter sido incomodado em seu bem-estar físico ou emocional, o que prova a inocuidade de seu radicalismo).** Mas todo rompimento com regras e convenções estabelecidas leva a uma posição radical, que mais tarde é corrigida. O que ficará será uma abertura de caminhos talvez insuspeitos (*Revista Civilização Brasileira*, 07/1968: 12 [grifos meus]).

Ao contrário de José Celso, Dias Gomes estava advogando pela manutenção de determinadas propostas pecebistas para o nacional-popular, como a produção calcada no processo de conscientização e a consideração da importância do público imaginado (o "popular") e do da plateia (o pequeno-burguês) para a linguagem e a temática artísticas.

Por se basearam num circuito fechado de comunicação, mais entre os pares do que com as camadas populares, Dias Gomes entendia que movimentos teatrais como o Grupo Opinião e o Teatro Oficina acabaram se implodindo:

> Infelizmente, o destino desses grupos foi mais ou menos semelhante. Fechando-se em si mesmos, acabaram por se autodevorarem. Sintomaticamente, uma das peças do Grupo Opinião chamava-se *A Saída, Onde Está a Saída?* Parece-me, a mim que os observei *de fora*, que a tendência de todos esses grupos foi justamente a de fechar as saídas e assim tornarem-se inviáveis (*Encontros com a Civilização Brasileira*, 1978: 131).

Dividida em duas partes, a nova peça conta com quatro personagens principais: o Homem da Mercedes, o Homem do Fusca, o Homem da Kombi e a Loura, além do personagem secundário do Carteiro e da voz que fala pelo alto-falante do túnel. Assim como *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final*, foi elaborada uma tipificação das personagens a partir dos caráteres e posições sociais. Todavia, em *O Túnel*, os tipos estão relacionados a posicionamentos políticos e sociais. O Homem do Fusca, diante do engarrafamento, pretendia realizar uma ação mais radical, por meio uma intensa buzinação até que eles fossem liberados do túnel. O Homem da Mercedes, pelo contrário, acreditava que o ideal era continuar esperando, para evitar os desgastes do confronto. Já O Homem da Kombi tinha posição conciliatória. Pretendia constituir uma "frente única" de reivindicação, produzindo uma carta para ser entregue ao novo Diretor de Trânsito que havia mudado a mão do túnel e provocando um colapso no trânsito. Ou seja, enquanto o primeiro representava o revolucionário e o segundo, a burguesia, o último, o intelectual de esquerda (possivelmente comunista, a julgar pela política frentista). Já a Loura, que acabara de voltar da praia, representava o cidadão comum, popular, que anda de ônibus, que, na hierarquia dos automóveis, está abaixo do fusca. Eles especulam sobre o acontecido:

> HOMEM DA KOMBI: Subitamente... Escurece tudo, para tudo. Como se o túnel tivesse desmoronado, ou tivessem fechado as duas bacas. Nem para frente, nem para trás.
> HOMEM DA MERCEDES: Eu sei o que aconteceu.
> HOMEM DA KOMBI: Não podia ter acontecido. É um túnel largo, sempre se passou muito bem por aqui. Nunca houve um engarrafamento dentro dele. É o suficiente para o volume de tráfego. Sei toda a história deste túnel e posso lhes garantir, cientificamente... Não encontro explicação.
> *Entrada da Loura.*
> HOMEM DO FUSCA: Não há explicação.
> LOURA: Como é que não?
> *Todos se voltam para ela.*
> LOURA: Tá na cara: mudaram a mão.

> TODOS: Mudaram a mão?!
> LOURA: A mão é para lá, pra esquerda; mudaram para a direita. Não avisaram ninguém, não puseram nenhum sinal, entraram carros dos dois lados e se encontraram no meio do túnel. Aí deu o bolo. HOMEM DO FUSCA: Como é que fazem uma coisa dessas! HOMEM DA KOMBI: Sem avisar nada, sem colocar um sinal! HOMEM DA MERCEDES: É, isso assim não está direito. O Regulamento de Trânsito...
> LOURA (*Interrompe*): Lá no ônibus onde eu estava ouvi dizer que o Diretor de Trânsito foi demitido. O novo foi que mudou a mão. Dizem que vai haver uma revolução no tráfego.
> HOMEM DO FUSCA: Quer dizer que todos nós estávamos na contramão.
> HOMEM DA MERCEDES: E vamos ser multados, ainda por cima.
> HOMEM DA KOMBI: Se não cassarem as nossas carteiras. HOMEM DO FUSCA: Não podem fazer isso. Não seria justo. Nós não sabíamos da mudança de mão. A direção em que estávamos indo era a certa, antigamente. Se mudaram, deviam ter nos avisados. HOMEM DA KOMBI: Não podiam mudar de mão... É evidente que não podiam. **Não se muda assim de um golpe a direção das águas de um rio. Há leis no tráfego, há leis na natureza e há leis na história.** Dialeticamente...
> HOMEM DA MERCEDES: Não podiam, mas mudaram. E se mudaram é porque podiam.
> HOMEM DA KOMBI: Francamente, eu ainda não acredito. Não consigo acreditar.
> HOMEM DA MERCEDES: Pois trate de acreditar, porque já estamos aqui a quase duas horas e não sabemos quando vamos sair. (GOMES, 1972: 764-765 [grifos meus]).

Como podemos observar nesse diálogo, *O Túnel* se propunha como um microcosmo dos impasses de setores intelectualizados brasileiros diante da consolidação do regime militar. Evidentemente, a peça estava afirmando que a "mudança de mão", da esquerda (com Jango) para a direita (com o golpe), tinha provocado uma surpresa tão grande que os partidários da democracia não foram capazes de produzir uma resposta organizada e efetiva às novas regras estabelecidas.

No segundo ato, passados quatro anos de congestionamento, o Homem do Fusca permanece revoltado por estar preso dentro do túnel; o Homem da Kombi continua cogitando possibilidades de sair da situação pelo estabelecimento de alianças; e o Homem da Mercedes e a Loura passam a viver como um casal dentro do carro dele. Assim como outras pessoas citadas por eles, procuraram se adaptar à nova condição de suas vidas sem reclamar muito. Se para a maioria a situação tinha se tornado normal, para alguns era motivo de insatisfação. Com a passagem dos anos, os moradores do túnel tiveram por conta da poluição de ficar com máscaras de gás. Enquanto para a minoria esse fato era mais um motivo para a indignação, para quase todos aquilo havia

se tornado um hábito corriqueiro. Loura reclamava e não usava, porque julgava a máscara "antiestética" já havia se acostumado. O Homem da Mercedes tenta convencê-la:

> HOMEM DA MERCEDES: Mais antiestética é a morte por asfixia. Ontem morreram sete, anteontem, vinte e um...
> LOURA: Não me venha com números, sempre detestei matemática. (*Coloca a máscara*)
> HOMEM DA MERCEDES: Não são os números que incomodam, é o mau-cheiro.
> LOURA: Não fique falando essas coisas que tomam você por comunista. **Você ouviu o que disse ontem na televisão aquele gordinho de óculos? Provou por A mais B que não há mal cheiro e que nunca morreu ninguém no Túnel**.
> HOMEM DA MERCEDES: E os enterros que saem todos os dias?
> LOURA: **É a neurose do túnel que dá esse tipo de alucinação. O gordinho falou** (GOMES, 1972: 773-774 [grifos meus]).

Há uma referência a Delfim Netto ("o gordinho de óculos"). Nesse diálogo, está presente, também, uma alusão à censura. Eles não podiam comentar sobre os mortos e nem criticar a situação a que estavam submetidos. O cerceamento à liberdade de expressão ficou ainda mais evidente numa conversa entre o Homem da Mercedes, o Homem do Fusca e o Homem da Kombi:

> HOMEM DO FUSCA: Porque não sai daqui?
> HOMEM DA MERCEDES: Estou muito bem. Não quero sair. E se *não quero* sair, não estou privado de nada. Só existe cerceamento da liberdade quando se proíbe a alguém alguma coisa que alguém *quer* fazer. Mas se *não se quer* fazer aquilo que está proibido, nossa liberdade parece intata. É proibido gritar, basta que eu *não queira* gritar. É proibido buzinar, basta que eu me esqueça de que exista buzina para que esta proibição deixe de ferir minha liberdade. Risco tudo isso da minha mente e continuo tão livre como antes.
> HOMEM DA KOMBI: Mas é proibido mijar; como é que você faz?
> HOMEM DA MERCEDES: Bem, em todo regulamento há sempre um artigo feito para ser infringido, discretamente. Até mesmo nas leis de Deus: "Não cobiçar a mulher do próximo". Quem é que pode viver sem cobiçar a mulher do próximo? Ninguém. E Deus sabe disso. O que ele quer chamar a atenção para que se faça de modo a que o próximo não saiba... (GOMES, 1972: 778).

A afirmação da ordem pelo Homem da Mercedes, que se recusava a participar da buzinação, vai sendo substituída pelo desencantamento. Ele acreditava, numa alusão à transição democrática prometida pelo governo militar, que o Diretor de Trânsito ia dar fim ao engarrafamento. É justamente nesse momento que o Homem do Mercedes resolve se juntar aos outros para cobrar a celeridade no processo. Depois de o Homem do Fusca ter tentando sem sucesso explodir uma bomba e o Homem da Kombi colher

assinaturas para uma manifesto, eles, finalmente, estão juntos numa causa. A Loura se destaca. Tampa os ouvidos para se proteger do barulho.

*O Túnel*, dando continuidade ao processo de crítica do imobilismo das esquerdas diante do regime militar iniciado com *O Santo Inquérito*, conquistou uma radicalização na literalidade das metáforas teatrais. Vindo das proibições de várias de suas peças como *O Berço do Herói*, *O Santo Inquérito*, *A Revolução dos Beatos*, Dias Gomes também teve esse texto censurado. Seu teor é indisfarçadamente político. As personagens estão presas em um túnel, em uma situação que não podem sair, assim como a situação do país em plena ditadura militar. Se para Dias Gomes o teatro era uma forma de fazer a povo pensar criticamente a sua realidade, a peça *O Túnel* buscava mostrar um retrato da sociedade daquele momento, em cores carregadas. Com sua proposta de teatro engajado, buscava refletir e levar o público a uma avaliação do Brasil de 1968. No final da peça, todos se juntam para ir contra a ordem imposta. Quando, em 13 dezembro daquele ano, o governo promulgou o AI-5, o coro de buzinas, que ainda se fazia ouvir, foi calado de forma mais violenta. Em 1969, as ilusões do ano anterior se dissiparam diante do recrudescimento autoritário. Assim, parafraseando Dias Gomes, mais uma vez, o túnel, que para alguns ensaiava uma abertura, é fechado, deixando agora o ar ainda mais rarefeito e a atmosfera asfixiante.

Essa intensificação do autoritarismo militar repercutiu de formas bastante distintas nos setores intelectualizados da esquerda brasileira. No plano partidário, foram intensificadas as divergências internas no PCB. Diante do AI-5, a luta armada encontrou uma justificava praticamente irrevogável. A postura conciliatória do PCB passou a ser encarada por vários militantes como absurdamente pacífica. Assim, desde 1967, Carlos Marighella havia abandonado o PCB e constituído a Ação Libertadora Nacional (ALN). Ela se tornou uma referência importante no processo revolucionário do Brasil em Cuba. Em 1968, Jacob Gorender, Mário Alves e Apolônio de Carvalho, também egressos do PCB, fundaram o Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), nominalmente pontuando uma crítica à falta de ação revolucionária do antigo partido e posicionalmente favoravelmente à luta armada (GORENDER, 1987; REIS FILHO, 1990; RIDENTI, 2010b).

No campo teatral, como já vimos, houve também uma crítica à dramaturgia nacional-popular e às suas matrizes calcadas na *política cultural* do PCB: de utilizar os bens culturais como forma de adesão política do “povo” e da “burguesia nacional” (daquele que tinham valores muito mais nacionalistas do que entreguistas ou pró-

imperialistas). Nesse sentido, era preciso consolidar um longo processo de luta revolucionária que deveria necessariamente passar por uma conscientização da "burguesia nacional" quanto ao seu papel. De modos distintos, o Teatro Oficina e o TUSP, por exemplo, procuram se afastar da zona de influência do PCB. O primeiro buscou realizar um "teatro de agressão", realizando formas chocantes para provocar uma reação imediata da plateia. Já a TUSP produziu peças que incitavam a luta armada. No entanto, havia muitos dramaturgos e outros grupos teatrais, como o Opinião e o Arena, que ainda se mantinham na zona de influência do PCB, afirmando a dramaturgia nacional-popular e a necessidade de uma comunicação aberta, ampla, engajada. Dias Gomes, assim como Vianinha, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade e Lauro César Muniz, com distintas modulações, continuavam entendendo que a dramaturgia brasileira moderna era aquela que procurava promover a representação das realidades brasileiras como uma forma de subsidiar a tomada de consciência popular.

No contexto pós-AI-5, o trabalho de muitos dramaturgos passou a ser interditado pela Censura Federal e pela intensificação da perseguição política. No alvorecer dos anos 1970, as emissoras de televisão – destacadamente a *TV Globo* – iniciaram um processo de modernização que implicou profundas transformações tecnológicas, estéticas, administrativas e profissionais. Um novo meio de comunicação se tornou uma possibilidade de trabalho para aqueles dramaturgos que, como Dias Gomes, procuravam uma comunicação efetivamente popular, com retorno financeiro e notoriedade midiática.

## Capítulo 4. A televisão no caminho

> *A plateia que a televisão me oferece para continuar o meu trabalho é de trinta milhões de pessoas. Eu seria muito burro se dissesse não, não quero. Eu quero continuar com trezentos espectadores por noite.*
>
> **Dias Gomes**

### 4.1. Dias Calderón

A participação de artistas comunistas na televisão brasileira não está unicamente relacionada ao contexto da ditadura militar. Por mais que o endurecimento motivado pelo AI-5 tenha colocado as indústrias midiáticas e os segmentos culturais do Governo Federal (Embrafilme, o Serviço Nacional do Teatro, o Instituto Nacional do Livro, a Funarte e o Conselho Federal de Cultura) no horizonte de possibilidades daqueles artistas, esse relacionamento tem uma história anterior.

Dias Gomes, desde meados de 1953, iniciou o seu trabalho para a televisão. De modo esporádico, ele escreveu textos para o *Teleteatrinho Kibon*, da *TV Tupi*. Naquele momento, antes de se consolidar como uma indústria cultural, havia uma expectativa entre os literatos brasileiros de que a televisão poderia se configurar como a "oitava arte" – um novo meio para a expressão artística (FREIRE FILHO, 2003 e 2004). Como vimos, naquele momento, Dias Gomes não encarou a televisão daquela maneira, mas como uma forma de sobrevivência. Produzia, ou reaproveitava adaptações de textos da literatura nacional e estrangeira. Ele não se preocupava com a especificidade da linguagem televisiva, porque ela não contava com uma racionalidade empresarial moderna:

> Só havia no Rio uma emissora de TV na época, que era a *Tupi*, e não tinha autores contratados. Eles compravam programas avulsos e, por isso, eu podia escrever peças policiais e shows e tudo mais que havia na programação. Depois dos textos prontos, essas pessoas que citei [Moisés Weltman, Paulo de Oliveira e Janete Clair] os levavam à emissora, negociavam a venda e me repassavam o cachê. Foram tempos difíceis. Escrevia como um desesperado porque os cachês eram muito baixos (GOMES, 2001: 86).

Certamente, o depoimento de Dias Gomes a Gonçalo Júnior partiu da concepção moderna de televisão, firmada a partir do estabelecimento de uma relação estreita entre a demanda estimada de produtos televisivos e a contratação de recursos produtivos e focada na construção de ferramentas para obter resultados: lucro e prestígio. Essa configuração da televisão correspondeu, como veremos, especialmente aos anos 1970, quando um conjunto de interesses empresariais e estatais fez da televisão o principal segmento da indústria cultural no mercado dos bens simbólicos e na produção da nacionalidade. É por isso que a televisão da década de 1950 é vista, retrospectivamente, por Dias Gomes como desorganizada. Ela estava associada à outra configuração do capitalismo brasileiro, ainda incipiente (ORTIZ, 2001).

Nos anos 1950, a televisão procurou se afirmar a partir da aproximação a outros meios e manifestações culturais (o rádio, o teatro, o circo e o cinema). Enquanto o rádio tornava-se o fundamento a partir do qual se produzia a programação televisiva, o teatro e o cinema, principalmente, eram tomados como fontes de inspiração para os novos profissionais da televisão que pretendiam constituir uma "televisão artística". Ao longo dos anos 1960, houve a formação de profissionais específicos para o meio, ou, como se dizia na época, formados pela televisão. Com isso, começaram a ser concebidos e produzidos programas pensados especificamente "para a televisão". Ou seja, não se tratava mais de teatro, cinema ou rádio televisionados, mas de criações cujas formas estéticas eram indissociáveis ao contexto sociotécnico da televisão (BERGAMO, 2010: 82). Todavia, isso não significou a autonomia artística. A TV ainda era avaliada pela aproximação ou afastamento, pela reprodução ou deturpação, dos formatos eruditos ou populares de comunicação, embora estivessem sendo formulados critérios avaliativos propriamente televisivos como a familiaridade e a repetição (MARTÍN-BARBERO, 2003; SODRÉ, 2001).

Por sua vez, Vianinha escreveu a *Cia Teatral Amafeu de Brusso*, sua telepeça exibida pela *TV Excelsior* de São Paulo em 6 de março de 1961. Nessa primeira experiência, a temática teatral foi bastante presente. A comédia problematizou questões relativas à carência de infraestrutura de uma companha independente de teatro, tecendo críticas veladas ao TBC, ao vedetismo, à ausência do espírito de coletividade, aos escassos experimentos estéticos, as dificuldades financeiras e à restrita subvenção estatal (PELEGRINI, 2000: 39). No mesmo ano, a pedido de Flávio Rangel, o dramaturgo, em companhia de Armando Costa, foi encarregado da redação do programa *O Show é o Rio*, apresentado por Maria Fernanda. Depois de *Cia Teatral Amafeu de*

*Brusso*, somente em 1965, Vianinha voltou à televisão, quando participou do concurso de dramaturgia da *TV Tupi* com *Matador* e *O Morto do Encantado Morre, Saúda e Pede Passagem*. Contando com uma eloquência com a linguagem televisiva, os textos foram classificados em primeiro e quinto lugares, respectivamente. Eles evidenciavam algo além do "teatro filmado", mas uma preocupação com a proposição de novos parâmetros para a linguagem televisiva: a agilidade, a coloquialidade, o humor, a crítica social e a representação da realidade nacional. A partir de então, na *TV Tupi*, ele, junto com Paulo Pontes e Maurício Sherman, formou um grupo de criação com o objetivo de desenvolver novos programas. Inicialmente, as criações de Paulo Pontes e Vianinha como o *Clube do Capitão Aza* conquistaram a audiência vespertina. O grupo também foi responsável pela organização do Festival de Música de Carnaval e do Festival Universitário, de 1968, que revelou nomes como Gonzaguinha, Fagner, Ivan Lins, Aldir Blanc e João Bosco (PELEGRINI, 2000: 40).

A comparação entre as primeiras experiências de Dias Gomes e de Vianinha com a televisão demonstram, além de duas configurações distintas do sistema televisivo, dois modos de participação. Enquanto Dias Gomes iniciou como colaborador, produzindo textos para a televisão, de fora, Vianinha, que também começou assim, passou, rapidamente, como profissional contratado, a de dentro, produzir textos e elaborar programas. Nesse ponto, também cabe estabelecer outra diferenciação. Se nos anos 1950, quando Dias Gomes estreou como roteirista de TV, os formatos eram reproduzidos de outras esferas de produção cultural, na década de 1960, Vianinha, em equipe, tinha como preocupação estruturar uma linguagem própria para a televisão, produzindo novos programas e fórmulas. Assim, houve uma institucionalização do dramaturgo como um produtor televisivo. Nesse ponto, há um reconhecimento de que aquele artista contava com qualidades técnico-artísticas para poder contribuir com a consolidação da emissora e da então nova mídia.

No contexto da ditadura militar, houve uma nova institucionalização dos intelectuais e artistas, demonstrando o seu caráter extremamente paradoxal. Embora punindo com prisões, mortes, torturas e exílio aqueles que abertamente se revoltaram, o novo regime soube dar lugar aos intelectuais e artistas de oposição. A partir da década de 1970, concomitantemente à censura e à repressão política, foram concretizados diversos esforços para a modernização das áreas de comunicação e cultura, que já vinham sendo esboçados na década anterior e que procuravam tanto incentivar o desenvolvimento de empresas privadas como aumentar a intermediação do Estado

(RIDENTI, 2000 e 2001). Nessa década, as instituições estatais de apoio à cultura ganharam maior consideração, ao empregar e subsidiar a produção de artistas de esquerda. Outros ramos da indústria cultural como a fonográfica, a editorial e a propagandística também se modernizaram, bem como contaram a presença de intelectuais de oposição nos seus quadros funcionais (ARRUDA, 2004 e ORTIZ, 2001). No entanto, a televisão foi destacada no planejamento militar. Foi incentivada, e muitas vezes exigida, a modernização das emissoras brasileiras, em termos infraestruturais, técnicos, estéticos, artísticos, políticos e morais. A *TV Globo* se destacou nesse processo, sendo a primeira a contar com a sua programação em rede nacional, proporcionada pela criação da Embratel, do Ministério das Comunicações, em 1965, e por outros investimentos estatais em telecomunicações sob o objetivo da integração e da segurança do território brasileiro. É justamente nesse momento que é intensificada a contratação de artistas de esquerda como Dias Gomes pelas emissoras de televisão. Muito desses artistas não viam a televisão apenas como uma forma de "sobrevivência material confortável", com bons salários e proteção da perseguição política, mas como "a possibilidade de atingir o grande público, efetivamente popular, levando a ele mensagens progressistas, mesmo que estas convivessem, em situação desvantajosa, com o merchandising de produtos, a censura e a autocensura" (FREDERICO, 2007a: 362). Assim, projetos e militantes do nacional-popular, anticapitalistas, passam a intensificar a sua inserção na indústria cultural. Isso, no entanto, não chega a ser um contrassenso.

Como vimos no capítulo 2, a lógica mercantil era constituinte da produção cultural engajada. As questões sobre como conquistar o público para manter aquele sistema de produção (o artista, a obra e o público). A incorporação daqueles artistas à televisão, certamente, instaurou novas dinâmicas e rotinas de produção, muito mais industriais e comerciais. No entanto, elas não estiveram divorciadas das discussões políticas e das tentativas de engajamento e de conscientização. Além disso, a própria política cultural comunista dos anos 1960, cuja perspectiva de constituição de uma "frente única" de combate à ditadura incentivava artistas e intelectuais comunistas a se infiltrarem nos órgãos do Estado e nas indústrias midiáticas como uma forma de ocupar mais espaços, favorecendo a sobrevivência do Partido num quadro de intensa repressão política (FREDERICO, 1998; PANDOLFI, 1995; ROEDEL et al, 2002; RUBIM, 1995). A estruturação de "frentes culturais" de resistência, quase sempre defendidas pelos comunistas, foi apoiada por setores liberais em alguns momentos, especialmente quando a repressão e a censura afetavam-lhes os negócios (NAPOLITANO, 2012).

Dias Gomes foi contratado pela *TV Globo* em 1969 para escrever telenovelas. Seu comentário reforça este ponto de vista:

> 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... Minha geração de dramaturgos — a dos anos 60 — erguera a bandeira do teatro popular, que só teria sentido com a conquista de uma grande plateia popular, evidentemente. Um sonho impossível, o teatro se elitizava cada vez mais, falávamos para uma plateia a cada dia mais aburguesada, que insultávamos ao invés de conscientizar. Agora, ofereciam-me uma plateia verdadeiramente popular, muito além dos nossos sonhos. Não seria inteiramente contraditório virar-lhe as costas? Só porque era agora um autor famoso? (GOMES, 1998: 255).

Além da sobrevivência, Dias Gomes formula uma justificativa moral, associada à militância. Se a geração de artistas com a qual ele mais se identificava estava buscando a conscientização do público popular, não fazia sentido ignorar a televisão. Sendo assim, o autor entendia como correto entrar na televisão para alcançar uma plateia efetivamente popular e, assim, realizar parte da utopia da dramaturgia nacional-popular. Nesse sentido, depois do desmonte das esquerdas motivado pelo AI-5 e pelo recrudescimento da repressão e da censura, a partir de 1969, a televisão e outros segmentos da indústria cultural se abriram como possibilidades de alguma expansão, ou permanência, para a produção artística engajada. No entanto, boa parte dos setores intelectualizados consideravam a televisão e a telenovela desprezíveis:

> As alegações de subarte ou subliteratura eram preconceituosas e idiotas (afinal, Dostoievski, Dickens, Balzac, Machado de Assis, José de Alencar e tantos outros autores consagrados do século XIX haviam escrito folhetins). **Nenhuma arte é menor ou maior**, existem autores maiores e menores, estava desafiado a provar isso. E também a encontrar uma linguagem própria, uma identidade, para um gênero que nascera do folhetim do século passado, gerara a radionovela e o filme em série, e agora encontrava na televisão, a meu ver, seu veículo ideal. Só que tudo isso era apenas teoria; na prática, nada me garantia contra um desastre; nem mesmo minhas experiências anteriores e fortuitas na TV, que quase todo mundo ignorava – poderia cair do trapézio e esborrachar-me com o nariz no chão. **Precisava de um seguro contra acidentes, e esse seguro era a minha temática. Arrebanhei minhas personagens, meu pequeno universo e, como quem muda de casa, mas conserva a mobília, lancei-me à aventura** (GOMES, 1998: 256 [grifos meus]).

Embora tenha criticado o desprezo dos intelectuais em relação à televisão, quando contratado pela *TV Globo*, Dias Gomes não assinou a sua primeira telenovela

com seu próprio nome. Depois de suas primeiras experiências com a televisão terem sido ignoradas pela crítica cultural, ele queria se preservar do fracasso, poupando o seu próprio nome de qualquer desqualificação. Assim, ele acreditava estar preservando a sua recente consagração como dramaturgo, depois de anos na carreira teatral. Essa também era uma forma de assegurar a preservação de seu prestígio acumulado à época.

A emissora havia acabado de rescindir o contrato com Glória Magadan, a cubana que acumulava as funções de escritora, produtora e supervisora de telenovelas da *TV Globo*. Refugiada de Cuba, depois da Revolução Cubana, de 1959, ela foi para Porto Rico, onde conseguiu um emprego na *Telemundo*, uma emissora local. Conseguiu um contrato com a agência publicitária da Colgate-Palmolive para desenvolver telenovelas patrocinadas pela empresa. Pouco depois, foi trabalhar na Venezuela. Em 1964, transferiu-se para o Brasil e começou na *TV Tupi*. Auxiliada por Walter George Durst e Daniel Más iniciou a produção de telenovelas para a emissora. No final do ano seguinte, foi contratada pela *TV Globo*, onde permaneceu até 1969. Quando se demitiu, Glória Magadan havia iniciado a produção de *A Ponte dos Suspiros*, adaptação do romance homônimo de Michel Zevaco. Trata-se de um grande investimento financeiro que não poderia ser desperdiçado.

Em sua autobiografia, Dias Gomes relata que Boni havia pedido para que ele assumisse o projeto para evitar um grande prejuízo. No entanto, como o texto não estava relacionado à obra de Dias Gomes, Walter Clark havia sugerido que Dias Gomes assinasse como Stela Calderón para poder concretizar o projeto: “Achei engraçado e aceitei. Muitos acham que não quis de início assinar meu nome por puro preconceito. Isso não é verdade” (GOMES, 1998: 257). Noutro relato, Dias Gomes afirmou que fora ele mesmo que havia criado o pseudônimo, incentivado por Boni, que acreditava que, ao assinar aquela telenovela, Dias Gomes poder sofrer “algum constrangimento” (GOMES, 2001: 89). Boni e Dias Gomes se conheciam há muito tempo. Quando o dramaturgo era diretor de programação da *Rádio Clube do Brasil*, Boni foi o seu estagiário. E, quando Boni assumiu a direção de produção da *TV Globo*, ele convidou Dias Gomes para trabalhar na emissora. Ou seja, além de conhecer a obra de Dias Gomes, Boni o conhecia pessoalmente. Então, queria evitar qualquer prejuízo com a adaptação do romance melodramático. Apesar de ele já ter feito muitas adaptações de melodramas para o rádio, após *O Pagador de Promessas*, Dias Gomes teve conferida à sua assinatura um status que não poderia comprometer.

Sendo assim, naquele momento, o nome do autor Dias Gomes não era apenas equivalente ao nome próprio de uma pessoa.[38] Era mais do que isso. Naquele momento, seu nome remontava um conjunto de representações: o autor de *O Pagador de Promessas*, um dos mais importantes dramaturgos do teatro brasileiro, o comunista, a dramaturgia nacional-popular, o crítico social, o intelectual engajado, o autor de peças dramáticas combinadas ao teatro épico brechtiano, o censurado, a promessa da dramaturgia moderna, o autor da velha guarda que conseguiu espaço na nova geração. Sendo assim, como já vimos, a sua longa atuação no rádio, produzindo textos e programas (inclusive radionovelas), bem como adaptando as mais variadas obras da literatura estrangeira e nacional, era frequentemente esquecida por ele e pela crítica durante e após a consagração que lhe foi conferida com *O Pagador de Promessas*.

O nome Dias Gomes tinha uma função classificativa específica. Permitia reagrupar um determinado conjunto de textos, delimitá-los, selecioná-los e opô-los a outros textos. Enfim, servia para caracterizar um determinado modo de ser (no caso, o dramaturgo engajado) em detrimento de outras formas de ser, menos consagradas e legitimadas pela crítica cultural, como o produtor e roteirista de rádio. Já o nome Stela Calderón, pelo contrário, funcionava de outra forma, remetendo aos *melodramas televisivos* produzidos até então pela *TV Globo*, sob a supervisão de Glória Magadan. Remetia a um tipo de produção que não havia consagrado Dias Gomes como autor, apesar de ele mesmo, no teatro e no rádio, especialmente, como vimos, ter dialogado com o drama romântico em suas formas mais ou menos excessivas. Desse modo, quando Dias Gomes assinou como Stela Calderón, procurou interditar as associações ao seu nome e permitiu outras expectativas e reconhecimentos sociais.

Em 1969, Glória Magadan já não trabalhava mais na emissora. As produções, apesar disso, continuaram seguindo predominantemente o formato anteriormente estabelecido. No entanto, o fato de permanecer nesse momento o império do sentimentalismo romântico não impediu que nas telenovelas houvesse alguns *traços realistas*. Esse foi o caso de *A Ponte dos Suspiros*. A sua produção foi iniciada sob a supervisão de Glória Magadan. Com Dias Gomes na condução do roteiro assinando como Stela Calderón, a telenovela passou a discutir algumas questões políticas da época

[38] Um tipo de isomorfismo consiste num dos princípios da concepção da autoria na modernidade: "o nome próprio e o nome do autor estão situados entre esses dois polos, da designação e da descrição" (FOUCAULT, 2006: 272). Ou seja, configura-se uma *função-autor*. Ela não equivale a uma pessoa e se confundido com o autor propriamente. Trata-se de um conjunto de crenças que regem a produção, circulação, classificação e consumo de textos.

representada, relacionando-as com a da representação e deixando de ter um foco exclusivo nos conflitos emocionais. A história, ambientada em Veneza de 1500, girava em torno das intrigas que impediam a concretização de um amor verdadeiro, com muitas cenas de luta de espada, mas sofreu uma reviravolta e passou a narrar as disputas de poder decorrentes naquele contexto.

Filho de um nobre de Veneza, Rolando Candiano (Carlos Alberto) era um líder popular. Na noite de seu casamento, foi separado bruscamente da sua noiva, Leonor Dandolle (Yoná Magalhães), porque foi preso devido a uma série de calúnias e intrigas feitas por inimigos invejosos de seu prestígio junto ao povo. Leonor Dandolle, uma moça, fina, doce, frágil, educada e bonita, filha de uma das mais conceituadas famílias de Veneza, por amor a Rolando Candiano, passou a lutar contra todos aqueles que queriam ameaçar seu noivo.

Como consequência das tramoias de Fascori (Mário Lago), Rolando e seu pai acabam sendo condenados e levados para a Ponte dos Suspiros, local onde ficam os presos. Rolando é condenado a prisão perpétua, seu pai, a usar a máscara de ferro, visto como um terrível castigo. No entanto, eles conseguem fugir, mas acabam se separando. Rolando consegue abrigo no bando de "bandidos bondosos", comandado por Scalabrino, que vive no alto das montanhas (*O Globo*, 28/06/1969: 12). Já Dodge Candiano (Paulo Gonçalves) acabou ficando cego e vagando, em busca de reencontrar seu filho e mulher. Silvia Candiano (Lídia Magna) tornou-se uma maltrapilha, depois de perder tudo.

Sobre a vida de Leonor, as consequências da prisão de Rolando foram traumáticas. Ela passou a ter "delírios desesperados" (*O Globo*, 12/06/1969: 12), sendo incapaz de distinguir entre as alucinações e a realidade. Quando ficou sabendo da notícia da fuga, ela recobrou a consciência e voltou a ter força para viver. Sua esperança se transformou em rancor. É dito a Leonor que Rolando fugiu com Império (Arlete Salles), sua ex-noiva, que o estaria esperando em Florença. O caminho fica aberto para o Capitão Altieri (Jardel Filho). Apaixonado por Leonor, ele se casa com ela, que estava grávida de Rolando. Seu filho, Claudinho, fica trancado na torre do palácio de Altieri, sem poder ter qualquer contato com ela. Depois que descobre a armação, Leonor se torna mais altiva, passando a enfrentar o seu marido, especialmente depois que toma ciência dos planos dele de trair Foscari.

Enredada numa nova trama de intrigas, Leonor acaba sendo condenada à fogueira por heresia e pelo assassinato de Sílvia Candiano. Nas montanhas, Rolando se

torna chefe de todos os bandidos e está empenhado em livrar sua amada da morte. Ao descobrir que a morte de sua mãe foi arquitetada por Altieri e realizada por Bembo (Emiliano Queiroz) para incriminar Leonor, Rolando decide duelar com Altieri por vingança. Na luta de espadas, Altieri é morto. Há uma reviravolta. Na verdade, Impéria, movida por ciúmes, assassinou Silvia por engano. Julgava ser Leonor. Mesmo depois que ficou provada a inocência de Leonor, o Bispo (Roberto Argolo), apoiado pelo Grande Inquisidor (João Loredo), também chamado de Grande Diabo, manteve a condenação por heresia. Numa engenhosa fuga, o bando de bandidos intercepta o cambio que levava Leonor à fogueira. O casal foge e, enfim, pode viver o seu amor.

A trama, por abordar temas como a tortura, a delação e o autoritarismo, tinha conexões com o contexto da ditadura militar. Apesar disso, em *A Ponte dos Suspiros*, há muitas manutenções de características tradicionais dos melodramas televisivos da época, desde a caracterização das personagens, da mocinha frágil ao mocinho heroico, passando pelo intenso martírio para a realização do amor, até os nomes das personagens, de acento hispânico. Especialmente esta era uma marca da permanência do modelo implantado por Glória Magadan, para quem era importante o distanciamento espaciotemporal das histórias das telenovelas para aumentar a potência do romantismo abstrato, sentimental, fabular e exótico (CAMPADELLI, 1987: 32-33).

A explicação narrativa para as diferenças e injustiças sociais era baseada numa moral sentimental: quem armou contra Rolando era invejoso, que a sua prisão era resultado da maldade de alguns, e que era preciso força interior, coragem, astúcia e perseverança para superar os obstáculos. Ou seja, o conflito central era entre o bem e o mal, entre o certo e o errado, já que as ações, assim como o caráter, eram derivadas da posição nesse para análogo de dicotomias. A disputa pela liderança popular, ou melhor, a política era, portanto, uma questão de conflitos sentimentais.

Exibida entre 6 de junho a 15 de novembro de 1969, inicialmente às 21h30 horas, depois às 22 horas, *A Ponte dos Suspiros* foi saudada pela revista *Amiga* como "a maior e mais luxuosa" telenovela já produzida no país. A produção foi considerada como um "belo romance capa-e-espada" que ocorria na Veneza dos Doges, no século XVI (*Amiga*, 04/06/1969: 65). A telenovela foi baseada numa adaptação radiofônica feita pelo dramaturgo carioca Cesar Fabbri do romance *Os Amantes de Veneza* do escritor francês e anarquista Michel Zevaco.

Nesse período, outras produções da *TV Globo* contiveram alguns traços realistas. No entanto, uma produção se destacou. *Véu de Noiva*, de Janete Clair, acompanhou as

*tendências modernizantes* nas telenovelas de outras emissoras da época, livrou-se do formato estabelecido por Glória Magadan e inovou. A trama contou com cenas externas, diálogos curtos e linguagem coloquial. Na telenovela, apareciam as belezas naturais do Rio de Janeiro, os lugares da moda, boates e bares de Ipanema, principalmente o bar Castelinho. A autora misturou personagens de ficção com pessoas famosas, como o poeta Vinícius de Moraes e o cronista Carlinhos de Oliveira. Cenas foram filmadas num autódromo, e essas cenas apareceram na TV antes que Emerson Fittipaldi começasse a mobilizar o Brasil com suas corridas de Fórmula 1. Além disso, foram usadas, pela primeira vez, as tramas paralelas, hoje recorrentes em qualquer novela. A autora incluiu também a onda de cirurgia plástica. Assim, depois de um acidente e com uma enorme cicatriz, Andréa (Regina Duarte) fez uma plástica facial. Outra novidade foi a consolidação do mercado de trilhas sonoras de novela, no mesmo ano de inauguração da Som Livre (1969), emplacando a música de abertura *Teletema*, de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar.

No meio da trama, o ator Geraldo Del Rey pediu demissão da *TV Globo* e Janete Clair iniciou a longa série de assassinatos que acabaram criando um bordão: "Quem matou Luciano?". Esse fato tornou ainda a novela mais popular, gerando uma intensa mobilização do público. No fim da telenovela, a autora convocou um juiz de verdade para decidir com quem ficaria a criança, filha de Flor (Míriam Pérsia), que foi criada pela irmã, Andréa. Mais uma novidade, que nunca mais foi repetida: a autora teve a ideia de juntar sua trama com a de seu marido, Dias Gomes, autor de *Verão Vermelho*, que estava sendo exibida às 22h. Foi assim que Flor, em busca de um tratamento para engravidar, foi à Bahia para consultar o curandeiro Flávio Avellar (Paulo Goulart), da história de Dias. Desta forma, os atores Miriam e Paulo acabaram aparecendo em duas novelas no mesmo dia.

Na época, a telenovela foi divulgada pela *TV Globo* da seguinte forma: "Em *Véu de Noiva* tudo acontece como na vida real. A novela-verdade" (*O Globo*, 09/05/1969: 03). O slogan desse anúncio demonstra o quanto começava estrategicamente a ser implantado o projeto de modernização da telenovela pela emissora. Ela, a partir desse momento, com o sucesso da trama, tanto pelas inovações narrativas quanto pela ênfase na representação realista, trazendo para a narrativa alguns traços e fatos de reconhecida existência no tempo de sua exibição. A incorporação desses elementos não só reforçava a produção da verossimilhança em *Véu de Noiva*, mas a renovava como um produto teleficcional: dava a aparência de novidade a um gênero já conhecido, consumido e

desgastado. Também por isso, a emissora passou a investir nessa modernização. É oferecido ao "público popular" formas modernas de se contar melodramas (a trama central de *Véu de Noiva* é uma história de amor, com a disputa entre duas irmãs, uma boa e outra má), e ao "público culto", que se estava querendo conquistar e que estava tendo o hábito de consumir produtos culturais realistas *de esquerda* seja no Cinema Novo, seja na MPB ou na "música de protesto", seja no teatro nacional-popular (do CPC, Arena e Opinião), é disposto um produto tradicional, mas modernizado: a "novela-verdade" (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010).

No caso de *Véu de Noiva*, percebemos o quanto a modernização televisiva foi fundamental para a consolidação da indústria cultural no Brasil, perpetuando a racionalidade de um "espírito moderno" na administração, na produção, na programação e no marketing (tornando a telenovela uma *plataforma* midiática – o programa gerou discos da trilha sonora, por exemplo). Nesse sentido, a industrialização da cultura brasileira faz parte de um processo de criação da modernidade, promovendo drásticas rupturas com as formas tradicionais (que passam a ser vistas como esgotadas e incipientes) de produção cultural. Nesse momento de modernização, são fomentadas produções de linguagens e artifícios inéditos para aumentar a adesão às telenovelas e, com isso, o impacto social dela.

Em termos da programação, nesse período, ainda não havia um horário definido de telenovelas. No entanto, estavam se desenhando em três horários: em torno das 13, das 19 e das 22 horas. O número de capítulos, depois de bastante curtos no primeiro ano da emissora, vão ficando, em média, ao redor dos 150 capítulos, o que demonstra a estruturação produtiva que a emissora passa a dedicar à ficção televisiva. Esse investimento é consolidado pela contratação de profissionais de reconhecimento prestígio artístico no teatro: Dias Gomes e Emiliano Queiroz, como autores, e Sérgio Britto, Fábio Sabag e Ziembinsky, como diretores. Além desses, são contratados aqueles que já haviam feito sucesso em emissoras concorrentes: Janete Clair, José e Helena Castellar, como autores, e Régis Cardoso, Líbero Miguel e Henrique Martins, como diretores. Mesmo com profissionais experientes e bem-sucedidos, a emissora procurou não inovar muito. Com algumas exceções, a maior parte das telenovelas (52%), entre 1965 e 1969, na *TV Globo*, eram adaptações de textos literários nacionais já reconhecidos em seus formatos originais, o que poderia garantir o sucesso da versão adaptada: menos pelo reconhecimento popular das narrativas e muito mais pelo fato de

elas terem sido sucessos populares em outros tempos.[39] Assim, as telenovelas da *TV Globo* se ligam à longa tradição de adaptação de clássicos da literatura para formatos midiáticos, algo muito comum nas radionovelas e nos primórdios da telenovela brasileira (GUIMARÃES, 1995; ORTIZ, 1989). Nesse período, portanto, houve a ascensão da adaptação de textos literários estrangeiros em detrimento dos nacionais.

A produção de *Véu de Noiva* se deu num momento em que a televisão brasileira estava procurando se modernizar em vários níveis: na administração (conduzida de modo mais racionalista, empresarial e impessoal), na programação (em direção a programas organizados de modo horizontal e vertical, promovendo maior adesão de públicos específicos a determinados gêneros) e na produção (na ênfase pela busca de equipamentos e funcionários mais modernos, além de contar com programas com temáticas mais verossímeis, sofisticadas e complexas, diminuindo a quantidade daqueles tidos como "grotescos" ou demasiadamente sentimentais). De fato, já naquele momento, se iniciava um processo de *modernização televisiva*, pautado pela consolidação da televisão como um espaço de afirmação do projeto de nação moderna e capitalista de determinados grupos sociais, pela expansão do mercado consumidor de bens culturais e pelo reposicionamento dos produtos televisivos.

É interessante pontuar que Janete Clair, geralmente associada ao romantismo, antes de Dias Gomes, produziu uma telenovela dentro do processo de renovação da teledramaturgia que veio a se consolidar na década de 1970. Naquele momento, na *TV Globo*, *Véu de Noiva* era um dos primeiros resultados da necessidade de ruptura com aquela que passa a ser a ordem tradicional da produção de ficção televisiva, que passaria a se basear em códigos realistas de representação. Ao longo dos anos 1970, como sabemos, esse projeto estético tornou-se hegemônico, contando com formas mais verosímeis, mais coloquiais, mais realistas, marcadas pela discussão da brasilidade e da modernidade capitalista (BORELLI e RAMOS, 1989; HAMBURGUER, 2005; KEHL, 1986). Essa mudança de estilo se relacionou com um conjunto de acontecimentos. Num depoimento, Dias Gomes afirmou que o entrave para a transformação da telenovela era Glória Magadan:

> Numa ocasião, eu pedi à Janete [Clair] para pressionar a Glória Magadan: "Janete, proponha a essa mulher que faça uma novela passada no Brasil, com personagens brasileiros. Esse negócio de passado em deserto, na Arábia ou na Espanha, isso é ridículo!". E a

[39] As percentagens aqui mencionadas resultam da produção de tabelas com todas as telenovelas da *TV Globo* entre 1965 e 1979. Esses dados foram utilizados, numa primeira vez, em outro trabalho (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010), e foram retrabalhados aqui.

> Janete foi lá e propôs, mas a "dona" Glória disse: "Minha filha, o Brasil não é um país romântico. Veja bem, um galã chamado João da Silva não dá! O glã tem que se chamar Ricardo Montalbán, uma coisa assim, bem bonita". E pronto (GOMES, 1991: 174).

Nesse sentido, a ausência de Glória Magadan na *TV Globo* representava o abandono da telenovela "romântica" em prol da "realista", como se passou a caracterizar a telenovela brasileira. Essa característica inclusive lhe foi atribuída como um valor de distinção em relação às suas congêneres produzidas em outros países latino-americanos (GUIMARÃES, 1995: 76). No entanto, não foi naquela emissora que as mudanças foram primeiramente reconhecidas. A comentada superação deste modelo estético de telenovela, geralmente, remonta a *Beto Rockfeller* (1968-1969), de Braúlio Pedroso. No entanto, têm sido lembradas algumas outras experiências como tentativas de reformular aquele padrão hegemônico. São elas: *Ninguém Crê em Mim* (1966), de Lauro César Muniz, na *TV Excelsior*; *Os Rebeldes* (1967-1968), de Geraldo Vietri, na *TV Tupi*; *Os Tigres* (1968-1969), de Marcos Rey, na *TV Excelsior*; e *Antonio Maria* (1968-1969), de Geraldo Viertri e Walter Negrão, na *TV Tupi*. Elas inovam na linguagem e nos assuntos tratados, subvertendo a imaginação melodramática e atualizando a narrativa à realidade cotidiana (BORELLI e RAMOS, 1989: 77-80; BRANDÃO, 2007).

Dias Gomes, por outro lado, não reconhecia que telenovela de Bráulio Pedroso o havia influenciado as mudanças ocorridas na *TV Globo*, defendendo a ideia de que a saída de Glória Magadan era a explicação:

> *Beto Rockfeller* não teve nada a ver com as reformulações que ocorreram na *Globo* no final dos anos 60. Não vi esse novela, nem minha mulher Janete, nem o Daniel Filho, que era diretor de produção da *Globo* – e essas eram as três pessoas que se tornariam figuras-chaves das novelas da emissora no início de 1970. A mudança de temática nas telenovelas da *Globo* começou com a saída da Glória Magadan. Para Janete, as tramas deveriam passaram em países exóticos, como Espanha e Caribe, porque dona Glória a obrigava a fazer isso. Com sua saída, derrubou-se esse empecilho e começamos a fazer novelas ambientadas no Brasil. Logo após seu desligamento da *Globo*, fiz *Verão Vermelho* e, ao mesmo tempo, Janete escreveu Véu de Noiva. Ela queria fazer isso bem antes, mas Glória resistia, não deixava. Então, a temática brasileira começou não por determinação da *Globo* ou por ter havido a novela *Beto Rockfeller*, que agradou muito, mas foi um fenômeno isolado em São Paulo. Claro que sabíamos do sucesso dessa novela, mas ficou apenas nisso (GOMES, 2001: 88).

Na próxima seção, analiso as posições e os reconhecimentos de Dias Gomes durante a modernização da telenovela brasileira. Demonstro como tal processo, na *TV Globo*, não estava relacionado unicamente à saída de Glória Magadan ou a uma nova diretriz da emissora, mas a um conjunto de acontecimentos, entre os quais, destaco as novas relações possíveis entre a cultura engajada e a cultura midiática na produção e reconhecimento dos produtos televisivos, especialmente entre 1970 e 1974, quando as rupturas em direção a uma forma moderna de se fazer telenovela foram mais intensas.

## 4.2. A moderna telenovela brasileira

A televisão transmitida, simultaneamente, para telespectadores de vários lugares do país só foi possível com o advento do Estado militar, que, além de sua dimensão política (autoritarismo, repressão e censura) promoveu transformações profundas no nível da economia (ORTIZ, 2001: 114). Nesse momento, um grupo de artistas engajados, majoritariamente oriundo dos segmentos médios escolarizados e composto por indivíduos que, devido a suas trajetórias dentro do campo cultural, começou a trabalhar na televisão. Assim, eles tinham maior possibilidade de divulgar e realizar seus projetos diante das oportunidades surgidas depois de 1964. Afinal, ao mesmo tempo em que cresciam a indústria nacional e o mercado interno de bens materiais, fortaleciam-se o parque industrial de produção de cultura e o seu mercado de consumo.

Os militares pretendiam promover a integração nacional através da comunicação. Em 1965, a Embratel foi inaugurada, o que possibilitou, a partir de 1969, a constituição de redes nacionais de televisão no país, propagadas em micro-ondas. Em primeiro de setembro de 1969, vai ao ar o *Jornal Nacional*, o primeiro programa televisivo transmitido para todo o país, graças à infraestrutura tecnológica fornecida pela estatal. Além da *TV Globo* do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Belo Horizonte, outras estações de TV vão se integrando à rede: Brasília (1971) e Recife (1972). A partir destas aquisições, também ocorreram dezenas de afiliações de outras emissoras espalhadas pelo país. Walter Clark, aclamado como pioneiro nessa empreitada, ao ser perguntado sobre a possibilidade de a expansão das redes nacionais enfraquecerem as emissoras regionais e impor os hábitos e costumes do Rio de Janeiro e de São Paulo, ressaltou que as vantagens eram muito maiores que os problemas: “As redes são uma das mais fortes maneiras de integração nacional. É a integração através da imagem” (*Veja*, 31/10/1973:103).

Nesse sentido, empresários das comunicações e dirigentes militares viram vantagens na integração do território nacional. Enquanto os militares queriam a unificação política das consciências e das fronteiras do território nacional, o outro grupo vislumbrava a integração do mercado de consumo. Um grupo se pautava mais pela dimensão político-ideológica e o outro, mais pela econômica. Em princípio, isso não configurou uma contradição: pelo contrário, foi uma adequação de interesses. Afinal, os interesses globais dos empresários da cultura e do Estado são os mesmos e podiam ser resumidos na promoção da modernização capitalista do Brasil, mas topicamente eles podem diferir. Como a ideologia da Segurança Nacional é "moralista" e a dos empresários, mercadológica, o ato repressor vai incidir sobre a especificidade do produto. Devemos, é claro, entender moralista no sentido amplo, de costumes, mas também político (ORTIZ, 2001:129). A princípio, isso não configurou uma contradição, mas, pelo contrário, houve uma adequação de interesses conflituosos (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010 e SACRAMENTO, 2011: 53-82).

A *TV Globo* começava a buscar novos caminhos para sua programação, até então marcada por programas "grotescos", de apelo escatológico, que exploravam os "tipos populares" (SODRÉ, 1972). Durante a década de 1970, a emissora concentrou seus esforços na implementação e no reconhecimento do seu "padrão de qualidade", investindo em programas jornalísticos como *Globo Repórter* e *Fantástico*, ambos criados em 1973, e em telenovelas realistas, caracterizadas pela ressimbolização do vivido segundo códigos indiciais comuns da própria realidade. Todas essas mudanças na estrutura e na lógica de produção e de programação constituíram a modernização televisiva. O objetivo era estabelecer o novo a partir da produção de dessemelhança com o passado, visto como arcaico. Nesse momento, a *TV Globo* procurou se modernizar, promovendo transformações inclusive na programação. O Padrão Globo de Qualidade foi resultante desse processo. Com isso, houve uma diluição dos programas de auditório tidos como "grotescos" e de "baixo" nível (FREIRE FILHO, 2005 e 2008; RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010; SACRAMENTO, 2011: 53-82). Esse modelo teve como marco simbólico o início das transmissões em cores pela emissora, em 1973, com *O Bem Amado*, de Dias Gomes. Afinal, ele tinha como objetivos o aprimoramento visual e o técnico, os movimentos racionalmente estudados, as imagens assépticas, sem muito espaço para improvisações e erros marcaram aos primórdios da televisão, além de perfeição no uso das novas tecnologias (WANDERLEY, 1995 e 2005).

O conhecido Padrão Globo de Qualidade, no entanto, ia além da dimensão técnica. Para ampliar a sua influência cultural, a *TV Globo* contratou novos profissionais oriundos de movimentos estéticos como o Teatro Engajado, o Cinema Novo, os Centros Populares de Cultura da UNE, a MPB, conectadas, de diferentes modos, ao *realismo crítico* vigente nos anos 1960.[40] Entre os novos funcionários se destacavam artistas comunistas como o próprio Dias Gomes, mas também Gianfrancesco Guarnieri, Mário Lago, Vianinha e Paulo Pontes. Além desses, outros que se identificavam, ou eram identificados, com a cultura política comunista, como Lauro César Muniz, Walter George Durst, Jorge Andrade e Bráulio Pedroso, foram incorporados ao elenco de autores de telenovela da *TV Globo*. A emissora vinculou sua marca a esses nomes, garantindo a produção de trabalhos mais qualificados e a adesão de um público culturalmente mais distinto na tentativa de legitimar a TV como um meio artístico de excelência (MICELI, 1994). Nesse sentido, a busca por novas a busca de temáticas e enfoques novos para a produção televisiva, mais conectados à realidade brasileira, se configurou mais como uma forma de legitimar a ordem conservadora (na qual um tipo patriotismo, baseado na moral e nos bons costumes, imperava) do que como uma maneira de encampar as propostas político-culturais de esquerda. De fato, emissoras como a *TV Globo* passaram a incorporar traços da produção cultural de esquerda como parte de uma estratégia de modernização, que era demandada pelo Estado autoritário.

Em 23 de junho de 1972, o então ministro das Comunicações, Higino Corsetti, ao visitar os novos estúdios da *TV Gazeta*, foi perguntado pelos jornalistas presentes sobre as telenovelas brasileiras e respondeu: "O que há de melhor em nosso teatro está agora na televisão, que estão num nível muito bom" (*Folha de S. Paulo*, 23/06/1972: 59). Nesse sentido, era fundamental, num momento em que as emissoras estavam procurando um nível, conseguir novos profissionais e produtos. Nesse caso, eram os dramaturgos que produzindo dentro de um realismo crítico. A realidade brasileira, enfim, tornou-se um produto lucrativo e de qualidade (KEHL, 1986: 291). A partir de então, começou a haver uma intensa pressão do Estado, da imprensa e de setores conservadores pela expulsão do "mau gosto" da televisão, fazendo com que, especialmente, a *TV Globo* mudasse o seu perfil – em busca de qualidade (cf. FREIRE FILHO, 2005 e SACRAMENTO, 2011).

---

[40] A noção luckacsiana de realismo crítico lukacsiano foi apropriada nos anos 1960 pelos movimentos culturais de matriz comunista (FREDERICO, 2007a). A incorporação dessa noção se fez dentro de uma "estrutura de sentimento romântico-revolucionário" (RIDENTI, 2006), articulando a diversidade de expressões concretas do nacional-popular no terreno estético.

Justamente nesse momento, as telenovelas também mudaram de perfil, deixando o tom melodramático e funcionando como espaço de discussão da realidade nacional (BORELLI e RAMOS, 1989; HAMBURGUER, 2005:84-120). Buscaram-se a partir de 1969, depois do sucesso de *Beto Rockfeler* na *TV Tupi* e da exibição do *Jornal Nacional* para todo o país, tramas "mais realistas" e cotidianas, capazes de mostrar a vida "como ela é". Destacaram-se, entre outras: de Dias Gomes, *Bandeira 2* (1971-72), *O Espigão* (1974) *e Saramandaia* (1976); de Janete Clair, *Irmãos Coragem* e *Pecado Capita*l; de Lauro César Muniz, *Escalada* (1975) e *O Casarão* (1976); e de Walter George Durst, uma adaptação do texto de Jorge Amado, *Gabriela* (1975). Na programação da *TV Globo*, além do tratamento da realidade brasileira de forma extremamente conservadora e reprodutora da "ideologia do Brasil Grande" como em *Amaral Neto, o Repórter*, a presença de crítica social em alguns programas do *Globo Repórter* e em telenovelas como *O Casarão*, de Lauro César Muniz, além de *A Grande Família*, de Vianinha, e *O Bem Amado*, de Dias Gomes (BOTELHO e RIBEIRO, 2005:474).

A estratégia da emissora era "elevar o nível" para responder às pressões feitas pelo governo, pela imprensa e pelos setores conservadores, que recusavam uma modelo de televisão nacional que se pautasse mais pela escatologia, pelo amadorismo e pela improvisação do que pelo "bom gosto", pela racionalidade e pela técnica (FREIRE FILHO, 2005 e 2008; RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010; SACRAMENTO, 2011: 53-82). Isso não significou, porém, que os programas produzidos, dirigidos ou escritos por esses novos profissionais da televisão tenham sido a mera reprodução daquela intenção primeira. Mesmo que encontrassem diversos limites, havia espaços para que eles produzissem obras televisivas mais críticas – e não tomando o realismo como um mero aditivo estético, como "doses de realismo" ou "níveis de realidade" (KEHL, 1986: 291), sem proposições políticas, buscando um público mais abrangente do que o da arte revolucionária de outrora. Nesse sentido, não é possível considerar que a entrada de artistas de esquerda, politicamente engajados, na televisão esteve apenas relacionada às estratégias televisivas de conquistar o público e elevar o "padrão de qualidade", mas um conjunto multifacetado de projetos, conflitos e negociações.

Nesse momento, o ingresso de artistas engajados como Dias Gomes na televisão estava relacionado às articulações de três projetos de modernização em curso à época: a estatal (conservadora), a televisiva e a comunista. A *modernização conservadora*, capitaneado pelo Estado, que impulsionou a economia e, no seu bojo, criou inúmeras agências e instituições de produção cultural. Apesar de a modernização conservadora

interna, autoritária e realizada em conexão com os mercados financeiros internacionais ter sido dinamizada durante o Estado Novo (1937-1945) e o desenvolvimentismo de Juscelino Kubitscheck (1956-1961), especialmente no contexto da ditadura militar, quando um conjunto de políticas econômicas baseadas no nacional-estatismo com o objetivo de promover o "milagre brasileiro", ela se deu em escala muito maior. A intensa repressão às diferentes atividades culturais no pós-1964 se deu concomitantemente à criação de órgãos como o Instituto Nacional do Cinema (1966), a Embrafilme (1969) e a Funarte (1975), entre outras. De modo quase paralelo, a Embratel (1965) e o Ministério das Comunicações (1967) dominaram uma tecnologia que permitiu a formação das redes nacionais de televisão. Ou seja, foi a partir da intensa participação do Estado na economia, durante o contexto da ditadura militar, que foi possível se constituir no Brasil uma moderna indústria cultural, com mais qualidade técnica, administrativa e profissional (ORTIZ, 2001).

O projeto de modernização dos dirigentes militares era de *integração*, mas também de *exclusão*. Havia as iniciativas de integração nacional, com a valorização dos valores patrióticos, mas também com a industrialização, a construção de rodovias e ferrovias, a expansão do sistema bancário e de créditos, a implantação de um sistema nacional de telecomunicações e outros aparatos tecnológicos propícios ao desenvolvimento economia e à consolidação do mercado interno. Os anos de ditadura militar foram marcados tanto pela busca do desenvolvimento e integração nacionais e pelas múltiplas tentativas de inserir o Brasil no restrito grupo de países do Primeiro Mundo quanto pela censura às manifestações políticas e artísticas que contrariassem a ordem estabelecida. Nos anos 1970, nos governos de Médici e Geisel, o "anseio pelo Brasil Grande" foi massificado pela propaganda oficial que apregoava que: "Este é um país que vai pra frente", "Ninguém segura este país", "Até 1964 o Brasil era o país do futuro. E então o futuro chegou" (FICO, 1999).[41]

Havia também como princípio a exclusão das práticas tidas como arcaicas,

[41] A propaganda oficial dos governos militares foi importante para a afirmação de um sentimento de nacionalidade baseado na ideia da inevitabilidade do futuro grandioso do país. Nos governos Castelo Branco e Costa e Silva, as campanhas publicitárias eram feitas pelo Conselho Nacional de Petróleo (CNP). Entre elas, *Exportar é a Solução* (1964) e *Reflorestamento* (1967). Durante a junta militar, que precedeu o governo Médici, foi lançada, em meados de 1969, a famosa campanha *Brasil: Ame-o ou Deixe-o*. Já com Médici na presidência, foram lançadas pela Agência Especial de Relações Públicas (AERP – 1968-73), por exemplo, *Ninguém Segura o Brasil* (1970), *Ontem, Hoje, Sempre: Brasil* (1971) e *O Brasil Merece o Nosso Amor* (1973). No governo Geisel, foram veiculadas campanhas como *Este é um País que Vai pra Frente* (1976) e *O Brasil é Feito por Nós* (1977), estas já feitas pela Assessoria de Relações Públicas (ARP – 1974-78).

notadamente, as coronelistas, na exploração e acumulação do capital em prol de mais modernas, urbano-industriais e democráticas, mesmo que, na prática, as novas ainda se baseassem em formas políticas patrimonialistas e autoritárias, com troca de favores, compadrio, sobreposições das relações pessoais às públicas, predomínio da autoridade pessoal à legal (DOMINGUES, 2002).

Já a *modernização televisiva* pode ser considerada uma ramificação da anterior, no qual se deu o desenvolvimento de conglomerados multimídias, como as Organizações Globo. Ela se constituiu como um dos elementos centrais para a formação de um novo espaço público nacional midiatizado. A constituição deste espaço permitiu a consolidação do projeto de nação moderna e capitalista de determinados grupos sociais, a expansão do mercado consumidor de bens culturais e o reposicionamento dos produtos televisivos como sendo de qualidade técnica e valor cultural.

A *modernização pecebista*, por sua vez, tem duas vertentes. A primeira se refere ao fato do PCB, apesar de clandestino, ter forte presença no campo cultural. O partido foi um elemento fundamental na formação de uma "estrutura de sentimento da brasilidade romântico-revolucionária" para seus artistas e intelectuais, e ainda serviu para lhes conferir uma assegurada distinção e status, por meio de amplo crédito social, como produtores culturais. Os laços de sociabilidade que uniam os militantes comunistas e, principalmente, a sua experiência na estética "nacional-popular" foi fundamental para que eles fossem considerados os "especialistas certos" para atenderem os requisitos de recrutamento das agências estatais e das mídias de massa nos anos 1970. A segunda vertente remonta a importância que os comunistas imputavam à ideia de modernização capitalista, vista como um avanço da industrialização do país e como uma etapa necessária – e fundamental – para a realização do projeto revolucionário do partido (RIBEIRO, SACRAMENTO e ROXO, 2009).

À medida que o regime militar avançou, a questão da indústria cultural ganhou mais relevância nos debates no interior dos grupos de esquerda, especialmente no PCB. Desde o final dos anos 1960, não era mais possível negar a importância dos sistemas midiáticos na relação dos artistas com o público. E a massificação era uma questão fundamental para os produtores culturais de esquerda, especialmente para aqueles mais afeitos ao comunismo, que entendiam a importância da criação de produtos que pudessem contar com linguagens e formatos apreciados pelo público popular. Afinal, se eles tinham a intenção de fazer uma arte efetivamente popular, era necessário o cuidado com o hermetismo e com a falta de comunicabilidade, provocadas por um tipo de

imersão artística que valoriza mais a experimentação do que a comunicação (NAPOLITANO, 2007 e 2001a).

Na década de 1960, como vimos no capítulo anterior, Dias Gomes estava preocupado com esse tipo de comunicação, promovendo diálogos, por exemplo, das formas populares de dramaturgia, como a comédia de costumes, o teatro de revista e o musical, com elementos do teatro épico brechtiano e do realismo crítico lukacsiano, caros à dramaturgia nacional-popular. Nisso, certamente, consistiu a sua mediação cultural, interconectando diferentes sistemas simbólicos numa mesma trajetória artística. Essa prática de "alianças" entre o comunista e o liberal, muito comum no PCB, e entre o popular e o erudito, pretendida pela estratégia de massificação da dramaturgia nacional-popular de matriz comunista, era tomada por Dias Gomes do ponto de vista estético. Afinal, como mostrei, ele associou elementos da dramaturgia burguesa à engajada: o drama burguês ao drama social.

Já ao longo dos anos 1970, o regime militar promoveu um processo de modernização autoritária da sociedade brasileira, ressaltando o papel duplo do Estado, como censor e incentivador da cultura. Deu, por exemplo, o suporte oficial da Embrafilme ao cinema, muitas vezes a cineastas de esquerda (cf. JORGE, 2002). Nesse período, a Rede Globo se estabeleceu, com incentivos do regime, colocando a questão da identidade nacional no âmbito do mercado de bens simbólicos (ORTIZ, 2001; MATTELART, 1999; MICELI, 1994). Por conta disso, Dias Gomes e outros artistas engajados passaram a ver a televisão não apenas como uma instância reprodutora da ideologia burguesa, algo comum entre os intelectuais de esquerda da época (MATTELART, 1999: 117-124), mas também como uma possibilidade de estabelecer uma educação cívica, sentimental e política, sobre amplos setores da população diante da consolidação do regime militar. Ou seja, para artistas como Dias Gomes, a entrada na *TV Globo* não era vista como uma derrota do ideário comunista, da oposição, mas era uma forma de resistência por dentro do sistema, embora eles estivessem angariando públicos e consolidando o mercado televisivo.

A participação desses artistas no processo de modernização televisiva fez com que a estética realista, apoiada na hierarquia cultural legitimada pelas instituições e agentes do mercado de bens simbólicos desde os anos 1960 e no status de determinados artistas como produtores de obras engajadas (nacionalistas), fosse um dos pilares estruturantes da renovação da programação televisiva. Sendo assim, o nacionalismo, embora de matrizes discursivas distintas (de direita e de esquerda, mais conservadores

ou mais progressistas), era o que aproximava as propostas da modernização conservadora, da comunista e da televisiva. No entanto, de outra forma, continuava presente a hegemonia política de direita (com o regime militar), enquanto havia uma "hegemonia cultural de esquerda" (SCHWARCZ, 1978). A incorporação dessa hegemonia aos setores midiáticos, especialmente à televisão, se dava pelo aumento da inserção de setores artísticos e intelectuais de esquerda nos processos de mercantilização da cultura que se verificou nos anos 1970 (FREDERICO, 2007a: 298-99), mas também pelo fato de a realidade brasileira ter se tornado objetivo dos projetos de modernização estatal e empresarial atuantes no país à época.

Na década de 1970, por outro lado, com o recrudescimento do regime militar com novas formas de repressão pós-AI-5 e de incentivo à cultura, absorvendo inclusive intelectuais e artistas de esquerda, houve uma crescente descrença na possibilidade de revolução socialista. Isso repercutiu, no campo artístico, no ajustamento dos interesses e trajetórias a valores e lógicas mercadológicas e industriais. Com isso, o projeto coletivo por uma dramaturgia nacional-popular foi pulverizado em trabalhos individuais que remetiam àquela experiência que não mais contavam com um imaginário crítico tão vigoroso como em outrora (RIDENTI, 2000: 350-351). Afinal, com a derrota das esquerdas brasileiras para a ditadura, perdeu-se a *proximidade imaginativa* da revolução social, paralelamente à modernização conservadora da sociedade brasileira e à ausência de uma revolução burguesa democrática. Então, ficou explícito que boa parte dos produtores da arte nacional-popular se frustrou, até mesmo antes da realização da esperada revolução brasileira, que acabou se realizando pelas avessas, sob o julgo dos militares, que depois promoveriam a transição "lenta, gradual e segura" para a democracia, garantindo a continuidade do poder político e econômico das classes dominantes (RIDENTI, 2001: 14).

A entrada de Dias Gomes na televisão, no limiar dos anos 1970, ocorreu depois do esfacelamento do projeto da dramaturgia nacional-popular em projeções individuais, que, embora mantivessem certos valores e condutas próximos à estrutura de sentimento romântico-revolucionária da década anterior, não mais imaginavam a revolução socialista como possível, próxima, em vias de acontecer. Tais produções estéticas passaram a existir baseadas no princípio da *resistência cultural*, de abertura de espaços críticos dentro sistema tecno-mercantil que se firmou durante as modernizações (estatal e empresarial) em curso no país.

Entre os anos 1958 e 1964, apesar das limitações impostas pelo mercado e pela orientação política dos artistas, se produziu um conjunto de obras teatrais fundadas num sentimento romântico-revolucionário. Peças de Dias Gomes como *O Pagador de Promessas* (1960) e *A Invasão* (1962) participaram desse movimento com o objetivo de dar expressão dramatúrgica à experiência social que se vivia e à alternativa política de esquerda (em larga medida, comunista) que se propunha (COSTA, 1987: 145). No centro desse movimento estético-político também estavam Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Pontes e Vianinha. Todos esses dramaturgos, inclusive Dias Gomes, eram vinculados ao PCB e nos anos 1960 estavam envolvidos com uma militância cultural em favor de radicais transformações sociais (no limite, do socialismo). O estabelecimento de uma política de "frente única" (ancorada no pluriclassimo) pelo PCB para tornar as propostas de mudanças concretas fez com que outros movimentos culturais se vinculassem político-ideologicamente ao Partido (o CPC, o Cinema Novo, o Arena, o Opinião).

Nos anos 1970, se deu um processo de desagregação das companhias teatrais que adotavam, de modos distintos, na produção artística uma forma tributária da ação política (como o Grupo Opinião do Rio de Janeiro, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, ambos de São Paulo). Esse tipo de produção teatral passou a ser violentamente reprimido pela Censura Federal. No entanto, com a atuação de Orlando Miranda na direção do SNT, a produção teatral ganhou novos impulsos de modernização, renovando, dentro das limitações do processo de abertura articulado durante o governo Geisel, as relações do Estado com o campo teatral, especialmente com aqueles identificados com a dramaturgia nacional-popular da década anterior (MICHALSKI, 1989: 74).

Para além desse processo de desarticulação e institucionalização estatal dos dramaturgos engajados, o teatro começou a assumir que, naquele contexto de exceção, o protesto político declarado, a relação direta entre a linguagem cênica e a realidade brasileira e as manifestações contraculturais não tinham muitas chances de ocupar os palcos e se comunicar com o público (MICHALSKI, 1989: 60). A televisão passou a se abrir como um mercado de trabalho atraente. Apostava na produção da realidade brasileira como produto moderno e de qualidade e contratou diversos artistas envolvidos com o teatro político popular dos anos 1960. Assim, no teatro, as possibilidades mais viáveis eram o investimento num "repertório descompromissado e comercial" ou numa "ênfase fundamental na sofisticação visual, na beleza e poesia estética das encenações"

(MICHALSKI, 1989: 60). Nesse processo, ganharam destaque grupos como o Asdrúbal Trouxe o Trombone (1974-1984) e o Pod Minoga (1972-1980), que procuravam exercitar uma desconstrução da dramaturgia a partir da irreverência, da interpretação despojada e da criação coletiva. Os espetáculos faziam parte dos jogos cênicos promovidos pelos próprios atores do grupo. Não havia um texto prévio, de um autor, para ser encenado, mas um conjunto de ideias e propostas que iam sendo coletivamente estruturadas e encenadas (cf. FERNANDES, 2000).

A experiência de produção de um teatro abertamente político, entretanto, havia marcado a trajetória de Dias Gomes de modo a ser tomado por ele como um ponto de referência fundador. Ele passou a ignorar seus trabalhos no teatro e no rádio entre os anos 1940 e 1950. Por esse fato, durante os anos em que trabalhou para *TV Globo*, ele procurou justificar a sua opção pela televisão, após o intenso período de engajamento político no teatro:

> No teatro, eu vivia uma contradição, buscando fazer peças populares e alcançando apenas a elite, exatamente a elite que combatia. Aliás, todos os da minha geração, a dos anos 50, o Guarnieri, o Suassuna, Augusto Boal, Antônio Callado, Oduvaldo Vianna Filho, todos nós vivemos essa contradição. Fazíamos um teatro antiburguês, do ponto de vista do povo, e tínhamos uma plateia burguesa. Era um teatro que se aristocratizava na plateia. O que faço na televisão, não. Segundo o Ibope, é visto até por marginais. Isso, sim, é uma plateia popular (*Veja*, 08/12/1971: 75).

Noutro texto, para o semanário *Opinião*, bastante identificado com a cultura política de esquerda, Dias Gomes admitia que outros meios de comunicação de massa como a imprensa, o cinema e o rádio reproduziam a cultura da classe dominante. No entanto, estabelecendo uma continuidade com a sua posição presente no depoimento à revista *Veja*, para ele, isso não era um problema desde que se procurasse "divulgar valores válidos dessa cultura, que serão incorporados pela cultura da classe dominada na elaboração da nova cultura" (*Opinião*, 26/02-04/03/1973: 19). Esse encontro particular entre classes (a popular e a revolucionária, intelectual) produziria uma nova síntese cultural para a concretização de uma nova etapa do desenvolvimento social pela liberdade, o socialismo.

Esse era o objetivo compartilhado pelo PCB especialmente nos anos 1960, quando os dogmas do *realismo socialista* de matriz jdanovista foram substituídos pelo *realismo crítico* lukasiano (FREDERICO, 2007a). Isso significou autonomia criativa para os intelectuais poderem ampliar a notoriedade da atuação subterrânea do partido (FREDERICO, 2007b: 194). Assim, determinadas diretrizes comunistas tornaram-se

presentes nas práticas de produção, organização e propagação cultural do partido como elementos do próprio *ethos* partidário e não como uma constante submissão a constrangimentos. Tal fato promoveu um reencontro mais harmonioso entre os intelectuais e o PCB (RUBIM, 1995: 69).

A atuação de Dias Gomes na televisão era por ele justificada como uma continuidade do seu projeto teatral baseado na noção leninista de vanguarda: "Do mesmo jeito que o teatro pode ser um elemento conscientizador da sociedade, também a telenovela pode desempenhar esse papel" (*Opinião*, 26/02-04/03/1973: 19). Isto, porque o trabalho de conscientização era tomado por Dias Gomes como uma função do intelectual. Assim como qualquer outro meio, ele poderia utilizar a telenovela como instrumento para aquele objetivo maior.

Dias Gomes tomou a televisão como um meio neutro e não "um todo uniforme" com objetivo de provocar no público um único efeito "acomodático, alienatório, anestesiante" (*Opinião*, 26/02-04/03/1973: 19). Para ele, tanto o trabalho crítico quanto o alienante não eram intrínsecos aos meios, mas àqueles que tinham os meios no seu controle e aos modos como usavam. Por isso, a telenovela poderia desempenhar um papel conscientizador. No entanto, diferentemente do teatro, a televisão contava com uma plateia muito maior e mais popular, o que, para ele, justificava a sua inserção:

> Faço parte de uma geração de dramaturgos que levantou entre os anos 50 e 60 a bandeira quixotesca de um *teatro político popular*. Esse teatro esbarrou numa contradição básica: era um teatro dirigido a uma plateia popular, mas visto unicamente por uma plateia de elite. De repente, a televisão me ofereceu essa plateia popular. Recusar, virar as costas, seria incoerente, burro e reacionário (*Opinião*, 26/02-04/03/1973: 19 [grifos do autor]).

Para uma entrevista na revista *Veja*, um ano depois, a justificativa para a entrada na televisão se manteve a mesma. Ele, por outro lado, explicou que a censura acabou cerceando suas possibilidades:

> Eu pertencia a uma geração de teatrólogos que propôs um determinado tipo de teatro. Um teatro político e popular, de raízes nacionais. Toda essa geração, de repente, se viu frustrada e castrada. E, então, autores como eu se viram impossibilitados de continuar uma linha de pesquisa que era de aprofundamento da realidade brasileira. Como se fechava um caminho para mim, a televisão me abriu um outro. Olhei para ele e vi uma imensa plateia à minha espera. E foi quando me perguntei se eram realmente justos os meus preconceitos: se, como autor que advogava o teatro para o povo, eu não tinha o direito de me recusar para uma plateia de milhões de telespectadores. Senti que aquilo era um desafio e resolvi suar a camisa. E aqui faço um agradecimento a minha mulher, Janete Clair, que foi quem

> realmente abriu meus olhos para as possibilidades da TV (*Veja*, 24/03/1973: 04).

O fato de Dias Gomes afirmar usar a televisão como meio poderia dissolver o paradoxo fundamental dos produtores da arte engajada dos anos 1950-60: produzir uma arte popular para um público igualmente popular. A televisão, pelo seu maior alcance, poderia dar-lhe o público que nunca havia conseguido no teatro. Todavia, esse projeto de tomada da televisão *por dentro* foi considerado como uma desculpa para a corrupção e a adesão ao sistema.[42] Afinal, entende-se que um projeto político engajado numa indústria cultural como a televisão seria necessariamente ideologizado, reificado e transformado em mercadoria. Nesse meio, o movimento emancipatório pela conscientização não concretizaria a proposta da dramaturgia nacional-popular (ORTIZ, 2001: 181).

Por outro lado, no contexto dos anos 1970, o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil permitiu que a televisão ocupasse, em parte, o "vazio" artístico deixado pela repressão militar. Abriu-se um campo de possibilidades para que os artistas identificados com o realismo crítico comunista buscassem não só a sua sobrevivência financeira, mas também para que pudessem realizar seus projetos artísticos individuais, ampliando de forma até então inimaginável o raio de impacto social deles.

Para atingir àquele objetivo político, era necessário tentar harmonizar a autonomia criativa (e política) esperada pelos novos funcionários da televisão com a uma disciplina relacionada às exigências do meio: acerto dos formatos, adequação aos parâmetros sociais vigentes (o que no momento implicava precauções com a censura federal), atender o gosto da audiência massiva e manter a regularidade da produção de novelas como forma de garantir o lucro. Assim, artistas comunistas na televisão como Dias Gomes procuravam alguma forma de sintetizar a contradição entre a "cooptação" e a "infiltração" naquele processo (RIBEIRO, SACRAMENTO e ROXO, 2009: 73).

---

[42] Glauber Rocha, por exemplo, em 1979, numa entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Messeder Pereira (1981) não poupou críticas: "Os intelectuais próximos do Partido (Comunista), cujo nome calarei, uma vez que ele não é mais legal se corromperam completamente. A maior parte dos atores, dos diretores, dos roteiristas etc. foram trabalhar na Globo, sob a ditadura do General Médici. Corromperam-se politicamente e igualmente no plano estético: um desastre. Venderam-se a Roberto Marinho por uma soma módica". Essa acusação foi uma forma de estabelecimento de uma patrulha ideológica, cobrando de artistas de esquerda na televisão como Dias Gomes a coerência com seus projetos políticos ancestrais.

Por considerar a televisão um instrumento, Dias Gomes se via como um agente infiltrado: "Muitas vezes, o fato de aceitarmos as regras do jogo não importa em abrir mão da liberdade de expressão, mas num desafio" (*Opinião*, 26/02-04/03/1973: 19). Esse desafio consistia basicamente em construir formas de crítica social e de promoção de interesse pela mudança da realidade brasileira com a linguagem da telenovela. Para Dias Gomes, não cabia ao teatro e nem à telenovela, a transformação da sociedade: "Eu nunca defendi o teatro como arte da transformação por excelência. Brecht sim. Ou pelo menos Lukács lhe atribuiu essa intenção, a de transformar as massas, os espectadores de duas peças" (*Opinião*, 26/02-04/03/1973: 19).

Para Dias Gomes, na mesma entrevista ao semanário *Opinião*, o teatro e a televisão eram meios que poderiam "transmitir a consciência" da necessidade de transformar o mundo (*Opinião*, 26/02-04/03/1973:19). Essa lógica transferencial também compartilhava de certo elitismo, característico da política cultural do PCB, em que os intelectuais comunistas (a "vanguarda") deveriam orientar as massas nos caminhos para a revolução. Não se trata da noção de "vanguarda artística" (cujas inovações estéticas são produzidas para serem reconhecidas pelos seus pares), mas de uma "vanguarda revolucionária" que encontra no contato com as massas a forma de guiá-lo na promoção de sua consciência.

É interessante observar que as relações de Dias Gomes com Lukács e com Brecht, especialmente, foram se transformando ao longo do tempo e com seu ingresso na *TV Globo*. Em 1966, para a *Revista Civilização Brasileira*, ele escreveu o artigo "Realismo ou esteticismo: um falso dilema", no qual considerou o seguinte:

> Ao romper com o realismo, buscava Brecht um contato mais estreito com a realidade, através de novas formas de conhecê-la e novos processos de refleti-la dramaticamente, para o nosso tempo e o homem do nosso tempo. **É preciso não fazer das teorias brechtianas um dogma (Brecht teria horror a isso), mas aproveitá-las no que possam servir como forma de refletir nossa realidade específica, tendo a coragem de deformá-la, reformá-las ou recusá-las, quando for o caso**. **É preciso também não aceitar formulações estreitas de que somente ao realismo cabe a categoria de arte verdadeira, desestimulando experiências que só tem enriquecido o próprio realismo**. E, finalmente, é preciso repelir violentamente o dilema que nos querem impor: realismo ou esteticismo. Tal opção conduz a um impasse irremovível (*Revista Civilização Brasileira*, 03/1966: 230 [grifos meus]).

Dias Gomes defendia que o teatro engajado deveria contar com outras formas, além da épica. Especialmente nos anos 1960, demonstrei, no capítulo anterior, que a sua

produção teatral dialogava com matrizes estético-culturais distintas: a tragédia, a comédia de costumes, o teatro de revista e o épico. Sendo assim, apesar de considerar a relevância da formulação do teatro épico brechtiano, não a tomava como a única forma de "reprodução desse mundo no teatro" (*Revista Civilização Brasileira*, 03/1966: 225). Ao contrário disso, Dias Gomes entendia que o teatro, assim como toda arte, era parte de um "processo de criação que resulta na descoberta de aspectos essenciais da realidade, em suma, na obra de arte" (*Revista Civilização Brasileira*, 03/1966: 225). Nesse sentido, a verdade artística não era entendida como a verdade exterior, concreta, mas aquela que estava presente no próprio processo de ressignificação da realidade vivida. Além disso, a combinação de um conjunto variado de formas estético-culturais fazia parte da estratégia da dramaturgia nacional-popular, bastante preocupada em estabelecer uma relação mais direta entre a arte e o povo (a classe operária, destacadamente). Para tanto, o dramaturgo deveria apropriar aspectos da cultura popular, para que o povo se reconheça nas peças e pudesse se sensibilizar pelo seu conteúdo político (NAPOLITANO, 2001a e 2007).

Dias Gomes, então, sustentava que a arte era uma forma de conhecimento sobre a realidade que não podia ser reduzida a um cálculo político efêmero, mas pelas transformações artístico-sociais. Como já havia definido Lukács, no ensaio "Arte livre ou arte dirigida?", publicado pela primeira vez no Brasil pela *Revista Civilização Brasileira*, o estilo de um autor não é modulado por decisões impostas de fora, e sim pela evolução do próprio artista e de seu modo de pensar. Como o mundo está em constante ebulição, as perspectivas também se modificam, interferindo na forma e no conteúdo das obras de arte. Contudo, essas transformações devem ser voluntárias, fundadas em convicções profundas, e não guiadas por princípios burocráticos que sufocam "as possibilidades do futuro ainda em germe" (*Revista Civilização Brasileira*, 03/1966: 175). Não foi à toa, portanto, que a abordagem luckacsiana se tornou uma referência fundamental para a estruturação da política cultural do PCB nos anos 1960. Como já mostrei no capítulo anterior, especialmente no que tange às artes, isso significou a ruptura com os dogmas e o dirigismo do realismo socialista jdanovista.

Naquele mesmo artigo, Dias Gomes ressaltou a maior importância do teatro entre todos os outros meios de expressão artística:

> O teatro é a única arte (no meu entender, a dança também é teatro) que sua a criatura humana como seu meio de expressão. No cinema, a *imagem* da criatura humana é utilizada, não a criatura *viva*, sensível e mortal. Esse meio de expressão, mais poderoso que qualquer outro,

> torna o teatro a mais comunicativa e a mais social de todas as artes, aquela que, de maneira mais *íntima* e reconhecível, pode apresentar o homem em sua luta contra o destino (*Revista Civilização Brasileira*, 03/1966: 222 [grifos do autor]).

Para a primeira edição brasileira de *Teatro Dialético*, de Brecht, Dias Gomes escreveu o seguinte na orelha do livro em 1967:

> **Talvez o Teatro não possa, realmente, transformar o mundo; mas, através dele, podemos, sem dúvida, transmitir a consciência da necessidade de transformá-lo**. E, ao contrário do que julgam o que defendem a arte como uma atitude irresponsável perante a História, isto não constituiu um abastardamento, mas o reconhecimento de um humanismo sem o qual ela carece de qualquer sentido (GOMES, 1967: s/n [grifos meus]).

Há rupturas e continuidades no discurso de Dias Gomes antes e depois da sua entrada na *TV Globo*. Como mostrei nos depoimentos à revista *Veja* em 1971 e em 1973 e na entrevista ao *Opinião*, de 1973, ele procurou estabelecer uma linha de continuidade do projeto do teatro engajado na televisão, já que poderia atingir uma plateia efetivamente popular. No entanto, isso também significou uma ruptura. Em "Realismo ou esteticismo: o falso dilema", de 1966, para a *Revista Civilização Brasileira*, ele afirmou que o teatro era, pela especificidade de sua expressão (imediata, presente, viva e participativa), "a mais comunicativa e a mais social de todas as artes" (*Revista Civilização Brasileira*, 03/1966: 222). Depois, em "O engajamento é uma prática de liberdade", reforçou: "A diferença é que, no teatro, esse ato político é praticado diante do público" (*Revista Civilização Brasileira*, 03/1968: 10).

Após a sua entrada na televisão, ele começou a alegar que essa nova mídia era aquela que de fato possibilitava a comunicação popular. Ou seja, embora o projeto de busca do popular como ato político seja construído discursivamente de modo a permanecer, o meio de comunicação muda: do teatro à televisão. Enquanto o teatro era considerado a mais comunicativa de todas as artes por sua encenação ser um acontecimento ao vivo, diante do público, a televisão era mais comunicativa por causa de sua audiência massiva. Assim, a própria noção de comunicação trabalhada por Dias Gomes sofreu uma alteração. Entendia comunicação como participação e passou a tomá-la, principalmente, pelos índices da audiência.

Como ele argumentou em "Realismo ou esteticismo: o falso dilema" e retomou em "O engajamento é uma prática de liberdade", enquanto as mídias audiovisuais como o cinema (o exemplo dele) e a televisão (por extensão), trabalham com a imagem, o

teatro se vale dos atores em carne e osso, como criaturas vivas e presentes (que podem, inclusive, morrer no palco) no acontecimento teatral: real em detrimento da virtualidade imagética, muito mais tecnologicamente controlada. O deslocamento se deu na preferência de Dias Gomes por uma mídia que não havia o diálogo, uma comunicação plena, em relação ao teatro, onde existe a presença, a interação e a troca.[43] Mesmo assim, a televisão se tornou mais estratégia para a conscientização do público com produções que promovessem maior conhecimento crítico sobre a realidade nacional, depois da desilusão com uma arte nacional-popular com plateias pequeno-burguesas como aquela dos anos 1960.

Tanto em "Realismo ou esteticismo: o falso dilema" quanto na orelha de *Teatro Dialético*, Dias Gomes afirmava que, até mesmo Brecht, não reconhecia o teatro como um modo de transformação do mundo *per si*, como um meio de conscientização da necessidade de transformação do mundo. Esse entendimento era, na verdade, o reconhecimento da construção de um tipo de pedagogia política das massas, nas quais intelectuais e artistas se colocavam na vanguarda do movimento. Nesse sentido, o que Dias Gomes estava propondo era o deslocamento dessa pedagogia para a televisão, justificando no público popular buscado, mas nunca conquistado, pelo teatro. Mudava-se de meio na esperança da continuidade (ou sobrevivência) um projeto político-estético.

Nesse sentido, na entrevista de Dias Gomes ao *Opinião*, estava presente uma *utopia comunicacional*: a tentativa de entrar em contato com uma plateia popular. Assim, a concepção de comunicação estava menos associada a uma ideia de troca ou de circulação do que à de transmissão em massa. Afinal, era uma pedagogia que tinha um caráter autoritário e disciplinar, importando mais *o que* ensinar do que *como* e *onde* ensinar. Aliás, o *onde* importava na medida em que pudesse fazer um determinado conteúdo político ser massificado. O contato não era direto, mas tecnologicamente mediado; e justamente por isso ele poderia ser muito mais amplo. Assim, a televisão se configurou como a possibilidade de concretizar aquela utopia comunicativo-pedagógica de massa, candente nos anos 1960 entre os artistas engajados identificados com o nacional-popular.

---

[43] Essa observação de Dias Gomes se insere num quadro de críticos sobre a *não comunicação* da televisão. Entendendo a comunicação como troca, como reciprocidade de discursos, critica-se a televisão e os outros meios de informação (já que, nessa definição, não praticam comunicação) pelo fato de promoverem um monopólio da fala, inviabilizando a resposta (BAUDRILLARD, 1995; SODRÉ, 2001).

Além disso, não se pode ignorar nesses textos (especialmente na entrevista para o *Opinião*) o enquadramento produzido por Dias Gomes. Era, efetivamente, uma estratégia de ajuste do seu passado para justificar a sua trajetória. Assim, ele estabelecia uma coerência entre passado e presente, afirmando que não importava tanto o meio ou instrumento de comunicação, mas a própria comunicação popular. Por isso, a televisão tinha adquirido relevância no seu projeto político, assim como nos daqueles que buscavam esse tipo de contato com o público. Ou seja, não era apenas uma forma de valorizar a televisão, mas de prestigiar a si mesmo. Reconhecendo a importância de suas escolhas, ele produziu uma *justificativa moral*.

O que Dias Gomes estava fazendo era, portanto, associar a sua vida a um conjunto de valores morais compartilhados pelos dramaturgos comunistas, engajados entre os anos 1950 e 1960, com a produção de um teatro nacional-popular. Nesse sentido, ele entendia que era certo que um artista comunista como ele, interessado no realismo crítico e na conscientização popular, não ignorasse a televisão como um meio para esse fim. Afinal, segundo ele, estava fazendo o bem, o melhor, o lógico, dando sequência a comunicação e conscientização populares, mesmo que num meio em que essa comunicação mais direta e imediata não era possível. Mas isso não era o que mais importava. O que estava em jogo era o uso da televisão como um instrumento comunicativo-pedagógico. Assim, ele se defendeu das críticas que vinha sofrendo, justificando suas opções como herdeiras da política cultural comunista e do teatro engajado e acusando o posicionamento de seus críticos de "incoerente, burro e reacionário" (*Opinião*, 26/02-04/03/1973: 19).

Essa justificativa moral, além disso, esteve balizada segundo determinados valores constituintes da identidade na modernidade, no qual a individualidade e o bem devem estar intrinsicamente associados: no sentido de respeito pelos outros e de obrigação perante eles; nos modos de compreender o que constitui uma vida plena, expressos na noção de "afirmação da vida cotidiana" e; por fim, nos pressupostos conferidos à "dignidade" (TAYLOR, 2005: 15-40). Afinal, uma das crenças morais da modernidade associa à individualidade ao bem, possibilitando a necessidade de construções de uma "vida digna de ser vivida", mantendo-se fiel a determinados princípios (TAYLOR, 2005: 637). No caso de Dias Gomes, fica evidente a associação entre moralidade e dignidade. Ao produzir um determinado juízo de valor daqueles que rejeitavam a televisão e a entrada dele e de outros artistas de esquerda nela, ele estava moralizando a discussão numa oposição entre "boas" e "más" ações, entre dignas ou

não. Dias Gomes entendia a sua atitude como merecedora de respeito de outros artistas e intelectuais de oposição, justamente porque ele estava dando continuidade a um projeto político pelo qual eles vinham lutando. Sendo assim, ele acreditava que deveria ser por isso reconhecido e admirado, e não depreciado. Temos de lembrar que o semanário *Opinião* era período de oposição, dos tempos de uma imprensa alternativa que lutava pela liberdade de expressão (KUCINSKI, 1991). Sendo assim, poder-se-ia imaginar que os leitores daquela entrevista de Dias Gomes eram, na sua maioria, pessoas de esquerda ou identificadas com as lutas democráticas durante o regime militar. Nesse sentido, o enquadramento produzido por ele estava relacionado a esse contexto comunicativo. Certamente, era uma oportunidade para ele justificar para os seus pares a opção pela televisão. Então, no momento em que ele passou a trabalho como teledramaturgo de modo mais sistemático, ele produziu um ajeitamento de sua trajetória, de modo a dar um sentido ao seu presente a partir das suas escolhas passadas.[44]

No caso de Dias Gomes, a produção dessa coerência não se limitava apenas às entrevistas e textos escritos para os jornais. De fato, ele produziu trabalhos para a televisão com traços da dramaturgia nacional-popular. O realismo crítico (de matriz lukacsiana) como estética necessária para esse *projeto político* de "conscientização das massas" esteve presente nas telenovelas de Dias Gomes naquele momento, pontuadas por algumas características do teatro épico brechtiano, mas também pelo grotesco, pelo fantástico, pelo realismo, pela tragédia e por outras estéticas teatrais, fazendo uso da hibridização como forma de garantir maior comunicabilidade popular. Isso também, como mostrei, era bastante presente, especialmente, nas políticas culturais da dramaturgia nacional-popular. Dessa forma, mesmo que de modo controverso, para alguns, ele acabou estabelecendo mediações entre os valores da cultura comunista que o formara com a prática da produção televisiva.

Como ainda veremos com mais detalhes, as telenovelas de Dias Gomes dos anos 1970 se contrapuseram à matriz romântica que estruturou o formato tradicional das telenovelas até então. Especialmente a partir dos anos 1970, houve o maior investimento em tramas mais realistas, em temas urbanos e em diálogos coloquiais em detrimento da impostação da voz, das marcações rígidas e das expressões, sentimentalismo e moralismo exagerados. Com isso, houve um "abrasileiramento" da

[44] As noções de ajuste da trajetória e de enquadramento da memória são bastante trabalhadas por Pierre Bourdieu (2006) e por Michel Pollak (1989), respectivamente.

telenovela, caracterizado pela nacionalização dos textos, das temáticas, dos procedimentos narrativos e da linguagem (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010:124). Por conta da construção desse parâmetro, Dias Gomes afirmava que se sentia desafiado a buscar "uma linguagem própria para a telenovela", levando em conta que ela não é cinema ou teatro, mas é "uma maneira nova de se expressar" (*Veja*, 24/04/1973: 06). Dessa forma, ele poderia afirmar o seu trabalho no teatro e assim dar alguma continuidade ao projeto estético que havia consolidado. Além disso, a orientação estética das telenovelas, para Dias Gomes, independentemente das formas adotados (romântico, realista, naturalista, fantástica, cômica), deveria ser por "dizer a verdade": "Eu não tenho nada contra o romantismo, embora seja um autor realista. Acho que cada um se expressa à sua maneira. E há muitas maneiras de dizer a verdade" (*Veja*, 24/04/1974: 06).

Dias Gomes não era um autor realista dogmático. Suas obras no teatro dialogavam com diferenciadas fontes de produção cultural. Na televisão, como veremos com mais detalhe neste e no próximo capítulo, esse diálogo se tornou ainda mais intenso. O realismo esteve associado a outras matrizes estético-culturais: o grotesco, o fantástico, o absurdo, o melodrama, o horror, o trágico, a comédia de costumes. Nesse sentido, o realismo em Dias Gomes era um princípio de realização estética (um "dizer a verdade"). A produção cultural, para ele, portanto, era uma forma de conhecimento sobre a vida cotidiana. Nesse sentido, apropriando-se de concepção lukacisana do realismo crítico (LUKÁCS, 1978: 277), ele justificava o seu trabalho na televisão como a de um escritor realista que procura no cotidiano os "momentos cruciais da sociedade" sobre o qual pode refletir e representar (*Veja*, 24/04/1973: 06). Ou seja, em Dias Gomes, o realismo se aproximava do sentido luckacisiano: da representação da realidade como uma forma de conhecimento. Era um "dizer a verdade" que poderia se associar com outros gêneros estéticos se mantivesse essa preocupação como fundamental e estruturante.

Sendo assim, como estou mostrando, havia certa continuidade do projeto de construção de uma dramaturgia nacional-popular na televisão. Por isso, Dias Gomes, repetidas vezes, em diferentes entrevistas, afirmava a opção pela televisão não era uma incoerência com a sua trajetória artística. Muito pelo contrário, era extremamente presumível que ele que era um "autor que advoga o teatro do povo" não só tenha aceitado o trabalho de escrever telenovelas para milhões de espectadores (*Realidade*, 11/1975: 26), como também tenha se preocupado na produção de uma "linguagem

própria" para a telenovela, diferente do cinema, do rádio ou do teatro (*Veja*, 24/04/1973: 04). Nesse sentido, era preciso se submeter a determinadas rotinas da produção televisiva. Isso era o que mais o incomodava. Dizia que o que mais caracteriza (e o que mais o desgostava na televisão) era a sua efemeridade e urgência (*Opinião*, 26/02-04/03/1973: 19). Para ele, a produção de telenovelas exigia a escritura diária de inúmeras páginas para os capítulos, e essa lógica poderia acabar, facilmente, redundando numa repetição de fórmulas sem a preocupação com a criatividade artística e com a crítica social: "No teatro, você tem tempo, na televisão não. Essa é a diferença fundamental. Esse é o meu principal conflito com a TV. A TV é imediatista. Ela quer que o autor venha pronto, o que é impossível" (*Veja*, 24/04/1973: 04). Essa crítica foi bastante recorrente.

No segundo ano que começou a assinar as suas telenovelas com seu próprio nome, Dias Gomes usou da ironia para criticar a estrutura industrial da produção televisiva:

> Um romancista como o Marques Rebelo, para citar um nome conhecido, consagrado, que escreve uma página por dia quando está preparando um romance, jamais faria uma novela. Dante, que levou sete anos para terminar a *Divina Comédia*, na televisão não teria vez. No teatro ou no cinema, a obra está pronta, o diretor sabe tudo a respeito dela e o autor pode ficar de lado. Na telenovela, a história está quase toda na cabeça do autor. Escritos não existem mais que os vinte capítulos iniciais. O autor precisa então escrever vinte laudas por dia, chova ou faça sol, inspirado ou não, sem o direito sequer de adoecer. E trabalha num clima de pânico criado pelos resultados do Ibope, pelos atritos com a Censura, por problemas técnicos e até humanos. Porque num ano, tempo aproximado de duração de uma novela, atores podem adoecer, sofrem acidentes, mulheres têm filho e tudo cai em cima do autor, a ele cabe resolver tudo. **Isso exige um tal preparo físico, que a gente chega a dúvidas se o trabalho de escrever uma telenovela é intelectual ou braçal. É de levar uma pessoa para o manicômio. Aliás, o caminho de um autor de novelas é o manicômio** (*Veja*, 08/12/1971: 74 [grifos meus]).

Na crítica de Dias Gomes à televisão fica mais evidente o incômodo com a organização industrial do trabalho do que com qualquer outro procedimento ou constrangimento. Por mais que ao longo da trajetória de Dias Gomes tenha havido um intenso entrelaçamento da produção teatral aos critérios comerciais, na televisão, houve um recrudescimento das exigências e controles: a necessidade da celeridade, do acerto no formato, da quantificação e da improvisação no trabalho, as pressões do Estado autoritário com, por exemplo, a censura, as demandas e a conquista dos telespectadores, as disputas por mercado e audiência. Entre essas ingerências, a escassez do tempo para a

escritura da telenovela era a que ele mais criticava. Tinha de escrever uma obra como uma produção em série, em etapas, enquanto ela estava sendo exibido. Sendo assim, nas críticas de Dias Gomes à televisão, o formato industrial inviabilizava, em enorme medida, o trabalho artístico. No entanto, como venho mostrando desde o capítulo 1, ele lidou com similares e outros cerceamentos ao longo de sua carreira, no teatro, no rádio e no cinema. A diferença era que, nesses casos, ele produzia a obra completa, fechada, algo impossível no modo aberto que se configurou a telenovela. No rádio, por exemplo, ele produziu mais radiopeças do que radionovelas, que não chegavam a durar mais de três meses.

Embora ciente daqueles constrangimentos, Dias Gomes sabia que a televisão lhe permitia que seus produtos fossem massivamente consumidos, algo que justificava a sua inserção na televisão e a submissão a determinadas rotinas de produção. Isso não era aceito por todos. Sobre o processo de contratação de novos profissionais para a produção teleficcional, Dias Gomes explicou:

> A *Globo* está desesperada atrás de autores e não encontra. No ano passado, dois romancistas e um jornalista, cujos nomes não vou citar, mas todas de gabarito comprovado, fizeram uma tentativa. Chegaram a iniciar, cada um deles, uma história. Foram incapazes de continuar, tal o ritmo do trabalho e a falta de domínio da técnica de televisão. Acontece que essa técnica, essa capacidade de se transformar numa máquina de escrever, só adquire pela prática. Como a TV não quer contratar autores para começarem a render só daqui a um ano, não há renovação. De tempos em tempos, um ou outro vence a barreira, que não é causada por "panelinhas", como pensam, mas por esses problemas todos (*Veja*, 08/12/1971: 74).

A produção em série de longos capítulos por dia, de uma novela inteira por praticamente um ano, de uma ausência de espaços para a reflexão e o trabalho artístico mais aprofundado, era algo que o incomodava muito, mas que não o retirou da televisão. Acredito que a permanência de Dias Gomes na emissora estava relacionada a dois valores estruturantes da cultura política comunista: a disciplina e a lealdade. O PCB, assim partidos comunistas de diversas tendências, explorava a *tensão máxima* para manter o controle interno de modo a configurar um *complexo da dívida*: submetido a uma tarefa, o militante comunista deveria cumpri-la (REIS FILHO, 1990: 107-118). Embora a ida de Dias Gomes para a televisão não tenha sido deliberadamente uma tarefa do PCB a ele, a cultura comunista não esteve ausente das motivações dele.

Como já demonstrei, a justificativa moral de Dias Gomes para a sua inserção na TV ecoava princípios da política cultural comunista, de frente ampla e pluriclassista, de

matriz lucakcsiana. Ele afirmava que estava dando continuidade ao objetivo principal do teatro político dos anos 1960: promover a conscientização da plateia popular da necessidade de mudanças sociais no país. Nesse processo, Dias Gomes acabou reconhecendo a televisão como o meio com o qual se pode conseguir tal público, que, finalmente, pôde atingir. Observei que, ao destacar essa característica, ele estava estabelecendo uma coerência à sua trajetória, ajeitando-a de modo a ser produzida e reconhecida como numa linearidade teleológica, baseada no objetivo de disseminar perspectivas engajadas (comunistas, inclusive) de modo massificado. Para isso, era preciso se infiltrar e se manter na televisão, o que implicava a submissão a um conjunto de constrangimentos e procedimentos específicos. Acredito que Dias Gomes tenha se mantido na *TV Globo*, diferentemente de outros, por ser comunista. Ou seja, a justificativa moral de Dias Gomes para a opção pela televisão e permanência nela era, para além de uma questão de sobrevivência financeira durante o regime militar, a demonstração de uma *devoção à causa comunista*.[45]

A justificativa devotada para o trabalho na televisão também apareceu em relatos de outros artistas comunistas (Vianinha, Paulo Pontes e Gianfrancesco Guarnieiri, por exemplo) e de simpatizantes ao PCB, como Lauro César Muniz. As opiniões de Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Pontes e Vianinha sobre os seus projetos para a televisão são semelhantes às de Dias Gomes. Guarnieri iniciou a sua carreira televisiva na *TV Tupi* como ator em 1967. Em 1972, foi contratado para a *TV Globo*: "Eu aceitei o convite porque eu sei que a *Globo* é uma empresa que possibilita um trabalho de maior profundidade. (...) [Ela] permite uma comunicação popular que eu nunca experimentei" (*Veja*, 30/08/1972: 62). De certa forma, esse tipo de comunicação também interessou a Vianinha (que também iniciara o seu envolvimento com televisão como escritor em 1961, na *TV Excelsior*): "Uma peça de teatro não escrevo para dizer o que eu sei, mas para descobrir coisas. É um processo de pesquisa, de investigação. Na televisão, transmitindo coisas, valores conquistas, eu reafirmo. Com os dois me gratifico" (*O*

[45] Para a minha dissertação de mestrado, recentemente publicada em livro (SACRAMENTO, 2011), quando entrevistei cineastas oriundos do Cinema Novo, muitos deles envolvidos com o PCB e com o CPC nos anos 1960, notei que a justificativa deles para o trabalho na televisão também foi dupla: pela sobrevivência financeira num contexto de repressão e pela possibilidade de comunicação com uma audiência inimaginável para o cinema. No entanto, assim que a ditadura se distendeu e o *Globo Repórter* mudou de formato, eles saíram da televisão e retomaram as suas carreiras no cinema. Dias Gomes permaneceu na *TV Globo*, ainda sob a justificativa de que um intelectual engajado como ele deveria se ocupar de se comunicar com uma plateia efetivamente popular. No período em que esteve na emissora, ele escreveu poucas peças e teve apenas algumas dessas encenadas. Tornou-se mais um teledramaturgo do que um dramaturgo, como mostrarei no capítulo 5.

*Globo*, 22/03/1973: 09). Essa fala evidencia o fato de a televisão ser concebida por aqueles artistas comunistas como um espaço de expansão e extensão do teatro. Ou seja, o meio apropriado para a pesquisa sobre linguagens, sobre temáticas e sobre a própria sociedade era o teatro. A televisão era apenas o lugar da reafirmação da pesquisa já desenvolvida para o teatro. No teatro, eles criariam. Na televisão, eles reproduziriam elementos do projeto político-teatral em uma escala muito maior, para uma plateia efetivamente popular.

A opinião de Vianinha diverge topicamente, mas não estruturalmente, das opções de Dias Gomes. Afinal, este insistiu na necessidade de construção de uma "linguagem própria" para a televisão, mas que se baseasse na experiência do teatro político e do realismo crítico. Assim, a televisão era um espaço de expansão e extensão, mas também de inovação, em relação ao teatro. Para Dias Gomes, o realismo crítico deveria ser uma característica de todas as artes, inclusive da televisão. Dessa forma, a televisão era tomada por ele como um instrumento a partir do qual se podem ser feitos diferentes usos, dependendo dos interesses daqueles que estão no seu controle. Essa também era a opinião de Paulo Pontes (que iniciara a sua carreira televisiva na *TV Tupi* em 1969), para quem a televisão era "apenas um veículo", um instrumento que depende da correlação de forças sociais para assumir uma função: "Se a sociedade está nas mãos de quem está interessado em fazer política popular, a televisão é popular. Se a sociedade está nas mãos de grupos restritos, a televisão fica restrita.[...]. Ela é instrumento de quem está no poder" (*Jornal do Brasil*, 07/05/1975: 10).

Lauro César Muniz, diferentemente dos outros dramaturgos, não era filiado ao PCB, mas compartilhou diversas afinidades com a dramaturgia nacional-popular. Quando estreou no horário nobre da *TV Globo* em 1975, com *Escalada*, numa entrevista, o autor resumiu seus objetivos para a nova produção:

> **Em nenhum momento a novela trocou a regra pela exceção, nunca se preocupando com personagens excepcionais, mas com os personagens que representassem o denominador social comum do meio em que vivemos**. **Daí uma grande identificação do público que se viu refletido no vídeo da televisão. Não se abordou a grandeza nem a miséria humana, mas procurou-se um enfoque da média do comportamento social de uma classe**. Por isso, o grande espanto do público com a verdade que lhe estava sendo exibida. Era essa desde o início a proposição de Escalada e tudo indica que ela foi atingida: **um brasileiro, no seu tempo, vivendo seus problemas mais imediatos e mais comuns (***O Globo*, 16/05/1975: 17 [grifos meus]).

Mais uma vez, aqui, está manifestada a vontade de representar a realidade do brasileiro comum, enfatizando os traços mais característicos, mais reconhecíveis, do seu comportamento social. Assim como outros comunistas na televisão, Lauro César Muniz identificava a representação do homem simples das camadas populares brasileiras como base para provocar conscientização a partir do *choque* com a sua própria realidade. As estratégias descritas por ele – de representação de um "termo médio" das classes populares e de promoção de um choque – não estavam apenas suscitando visões críticas sobre a realidade a partir de combinações de elementos do realismo crítico lukacsiano com traços do teatro épico brechtiano como o distanciamento e a tipificação (COSTA, 1996; POSADA, 1970).

Os relatos desses dramaturgos são semelhantes ao de Dias Gomes em dois aspectos: na justificativa do trabalho da televisão pela possibilidade de concretização do contato com um público efetivamente popular e na configuração de uma "linguagem própria" para a televisão dentro da apropriação de elementos e princípios da dramaturgia nacional-popular. Por outro lado, essas falas também eram formas de legitimação da modernização da teledramaturgia que os consagrava como autores mais importantes. Afinal, eles eram donos do capital específico para *fazer ver* e *fazer crer* na televisão como um espaço de representação nacional.[46] Esse capital era distribuído, certamente, por outros autores como Janete Clair, que incorporou o realismo à sua telenovela. No entanto, enquanto Lauro César Muniz e Dias Gomes se consagravam como especialistas no debate crítico do nacional pela ficção televisiva, conectado às vanguardas artístico-culturais dos anos 1960, especialmente, Janete Clair, pelo romantismo. A distribuição desse capital foi tão intensa que se configurou como um sistema de regras. A fabricação da realidade brasileira como produto televisivo contribuiu para o prestígio e a reconfiguração da imagem da *TV Globo* como uma emissora de qualidade, num momento de difusão da cultura política nacionalista no contexto da ditadura militar, que continha traços conservadores e emancipatórios. O estalão da moderna teledramaturgia brasileira era conectar a teleficção à realidade brasileira em vários níveis: no texto original e nacional, nos temas contemporâneos, na atualidade, na ênfase no tempo presente e na representação das diferentes classes sociais e das mudanças de costumes.

---

[46] De acordo com Pierre Bourdieu (1983), a dinâmica social no interior de cada campo – o campo é delimitado pelos valores ou formas de capital que lhe dão sustentação – é regida pelas lutas que os agentes procuram manter ou pelo desejo de modificar as relações de força e a distribuição das formas de capital específico.

Entre 1970 e 1974, Dias Gomes experimentou um conjunto de diferentes estéticas e posições políticas, bem como de determinações e pressões sociotelevisivas. A teledramaturgia nacional contou, na década de 1970, uma intensa discussão sobre a constituição do moderno, entendido como o novo, o diferente, o que produz descontinuidades, o que amplia as expectativas, mas também "o que adentra território desconhecidos, fomenta linguagens inéditas, estende suas coberturas de expansão e impacta outras formas da vida social" (MARTÍN-BARBERO e REY, 2001: 125). Ou seja, de certo modo, assim como no processo de modernização das artes brasileiras nos anos 1960 (a moderna música popular brasileira, o moderno teatro brasileiro, o moderno cinema brasileiro), a televisão contou também, como estou mostrando, com um processo de consagração do mais distinto, atual e contemporâneo, mas que se fez a partir da massificação de símbolos nacionais, valores populares, elementos da cultura política nacionalista, inclusive comunista, numa estrutura empresarial conservadora (RIBEIRO, SACRAMENTO e ROXO, 2009).

Com essa aproximação das vanguardas artísticas, a teledramaturgia brasileira passou a ter como um dos seus princípios de modernidade o realismo. Assim, a direção e roteiros buscavam imprimir uma marca naturalista na interpretação dos atores pelo afastamento da tradição teatral – e melodramática – da impostação de voz, das marcações rígidas e das expressões exageradas. A telenovela apropriou diferentes elementos das muitas modernizações artísticas em curso nos anos 1960, como o Cinema Novo, a Jovem Guarda e o Tropicalismo para poder parecer mais atual e contemporânea – "mais reais", enfatizando a produção de textos nacionais e inéditos que se pautassem pela representação do cotidiano e da realidade brasileira (BORELLI e RAMOS, 1989: 95; HAMBURGUER, 2005: 85; KEHL, 1986: 289; MATTELART, 1999: 31). Sendo assim, embora tenha havido uma incorporação de diversas matrizes estético-culturais distintas (o romantismo, o naturalismo, o expressionismo, o grotesco, o fantástico, o trágico, o épico, o cômico), foi imperativo nas produções a presença de uma *proposta realista*, tomando a teleficção como produtora de representações que pudessem "retratar, discutir e criticar a realidade brasileira" (BORELLI e RAMOS, 1989: 93). Além disso, com a consolidação do processo de modernização da televisão brasileira, "cada novela deveria trazer uma novidade, um assunto que a diferenciasse de suas antecessoras e fosse capaz de provocar o interesse, o comentário, o debate de telespectadores e de outras mídias" (LOPES, 2003: 25). Uma dessas novidades, nesse contexto, foi a transformação da telenovela num espaço de narração sobre a nação,

procurando mobilizar a opinião pública sobre um conjunto de temas: de dramas privados em termos públicos e de dramas públicos em termos privados (LOPES, 2003: 20). A renovação, entre outros fatores (estéticos, tecnológicos ou profissionais), se deu, especialmente, pelos temas abordados: o divórcio, a reforma agrária, o coronelismo, a corrupção, o progresso, a tecnologia.

Entre 1970 e 1974, as telenovelas da *TV Globo* foram majoritariamente originais (80%), contando com poucas adaptações (20%), numa manifesta estratégia para se desfazer do tradicional formato de telenovela. Foram contratados autores de outras emissoras, como Vicente Sesso (da *TV Excelsior*) e Walter Negrão, bem como autores de teatro, como Maria Clara Machado. Nesse momento, importantes dramaturgos ligados ao comunismo estavam trabalhando na emissora. Dias Gomes, depois de escrever *A Ponte de Suspiros*, sob o pseudônimo de Stela Calderón, assinou com seu próprio nome *Verão Vermelho* (1969-1970). Foi a primeira telenovela da emissora a ter a Bahia como cenário. Por sua vez, Jorge Andrade, cuja obra teatral é marcada pela narração da decadência dos valores patriarcais na sociedade paulista, estreou na emissora, no horário das 22h, com *Os Ossos do Barão* (1973). Já Lauro César Muniz estreou na *TV Globo* com *Carinhoso* (1973), no horário das 19 horas.

As produções passaram a ser divididas por horários: 18h (mais românticas), 19h (mais cômicas e leves), 20h (mais densas e dramáticas) e 22h (mais experimentais). As novelas das dez, assim como as das oito, se especializaram em abordar grandes temas nacionais. Mas, no horário das 22h, em geral, os assuntos eram tratados de forma mais polêmica e ousada. Nessa época, o horário teve seu momento áureo. E, se no horário das 20h reinava Janete Clair, no das 22h quem dava as cartas era Dias Gomes. Depois de *Verão Vermelho*, o autor escreveu sucessos como *Assim na Terra como no Céu* (1970), *Bandeira 2* (1971), *O Bem-Amado* (1973) e *O Espigão* (1974).

No interior da Bahia, desenrolou-se uma história sobre os dramas de uma época violenta, onde os ricos se apossavam das terras dos pobres. A disputa pelo poderio local se dava entre a família Serrano e a Morais. Para afirmar a sua hegemonia, Jandira Serrado (Ida Gomes) e seus filhos Carlos (Jardel Filho) e Irineu (Emiliano Queiróz) dizimam parte dos membros da família rival, sobrevivendo apenas, sem que eles tenham se dado conta, Raul Morais (Carlos Vereza).

A trama de *Verão Vermelho* se inicia com o casamento de Carlos com Adriana (Dina Sfat), moça de uma humilde família que fora oprimida pelos ancestrais de Carlos. O casamento foi precipitado pela gravidez de Adriana. Ele sentiu-se moralmente

obrigado a casar-se com Adriana, mas mantém Selma (Arlete Sales) como sua amante. Irineu acredita que a sua cunhada é uma oportunista e quer tirar algum proveito dela, fazendo constantes investidas escondidas de seu irmão. Selma, por sua vez, muito próxima à família Serrano, não se cansa de armar intrigas contra Adriana.

Desde o início do casamento, Adriana não se sente feliz. Numa viagem de trem do interior para Salvador, ela acaba conhecendo o jovem Dr. Flávio. Os dois se apaixonam. O trem descarrilha, e eles passam o dia juntos e percebem o amor acontecendo. Eles voltam às suas vidas sem que se esqueçam. Por uma coincidência, o jovem cardiologista acaba se tornando médico da família, descobrindo que Adriana é casada e está grávida.

Selma acredita que Carlos está dando liberdade mais à esposa, permitindo que ela ande sozinha de carro, de trem, até a cidade, podendo conhecer outros homens. Ela insinua que Flávio e Adriana têm um caso. Movido pelo ciúme e pela raiva, Carlos dá uma surra de chicote na esposa.

No aniversário de 15 anos de Patrícia (Maria Cláudia), filha de Adriana e Carlos, fica evidente o encantamento da debutante pelo médico, o que incomoda muito a mãe. No entanto, a aproximação não vai muito além. Ao longo da trama, Patrícia se envolve com Bebeto (Osmar Prado), com quem passa a frequentar vários boates e chegar tarde em casa, irritando principalmente o seu pai. Patrícia acaba se apaixonado por Raul Morais, incialmente sem ter conhecimento de que a sua família era responsável pela morte dos pais dele, o que criou a tensão de um romance proibido. No entanto, de fato, Raul premeditou esse enlace amoroso, motivado pelo desejo de vingar a honra de sua família.

Carlos fica obcecado com a possibilidade de ser traído. Selma, então, começa uma sequência de armações: escreve cartas anônimas para Carlos e promove encontros entre Adriana e Flávio para que Carlos os surpreenda. Depois de muitas idas e vindas, finalmente, Adriana decide sair de casa e vai para um pensionato para moças, apoiado pelo seu pai, Nonô (Mário Lago). Lá, ela encontra forças tomar as seguintes decisões: se desquitar de Carlos e se casar com Flávio.

A trama se desenvolve a partir do drama romântico. Calcada em conflitos familiares, emocionais, em amores impossíveis, desilusões amorosas, traição, ciúmes, intrigas, vinganças, violência, *Verão Vermelho* conta com maior novidade em relação às novelas tidas como da ordem tradicional de produção teleficcional o fato de ser atual e passada num cenário nacional. No caso, era a Bahia, que até então não havia sido

cenário de uma telenovela, que contou com sotaque e personagens típicos: coronéis, capoeiristas, candomblé e o misticismo da região. Um dos personagens que destaca a questão religiosidade é Zé Coió (Paulo Moreira), que, volta e meia, misteriosamente, aparece para a Adriana com alguma mensagem, quase como uma assombração. Um dos principais cenários era a Praia de Itapuã, onde ficava a casa de veraneio da família Serrano. Já no nível temático, outros temas contemporâneos foram abordados como o divórcio e a emancipação feminina. Outra novidade da telenovela está na sua narrativa, baseada na leitura do diário de Adriana, que, ao longo da trama, vai conquistando coragem para se livrar do autoritarismo do marido e viver um grande amor. Em *Verão Vermelho*, isso se deu por um viés romantizado, através das lágrimas, do sofrimento, da dor e da coragem.

Esse sentimentalismo também estava presente na própria tensão instalada entre o campo e a cidade pela telenovela. A mudança de Adriana do interior para Salvador acompanha a sua mudança de comportamento. Se no interior ela era ingênua e reprimida, em Salvador, ela passa a ser mais altiva e decidida. A diferença nesse aspecto em relação à moralização romântica entre o campo e a cidade se dá pela inversão de valores. Em geral no romantismo, são associados ao urbanismo e à formação da vida urbana (à modernização, portanto) valores imorais (a maldade, a injustiça, a traição, a cobiça), ou seja, tudo aquilo que corresponde a uma versão profana do pecado. Essa estrutura de representação é bastante similar àquela que se deu no imaginário literário na passagem do século XVIII para o XIX, sob o impacto das consequências sociais da Revolução Industrial. Enquanto passou a ser associada a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtude –, a cidade era relacionada à ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Além disso, há um sentido menos comum de associação entre o campo e a cidade na matriz romântica. Ela se dá numa inversão das caracterizações. A cidade passa a ser o lugar do barulho, da mundanidade e da ambição, enquanto o do atraso, da ignorância e da limitação (WILLIAMS, 1989: 11). A trama de *Verão Vermelho* está muito mais próxima desta caracterização. A cidade está relacionada às novas possibilidades de vida, à libertação e à modernização, enquanto o campo está associado ao coronelismo, à violência, à ignorância. No entanto, não se trata de uma dicotomia romântica: a pureza, a harmonia e os laços comunitários do campo e a impureza, a desordem e a impessoalidade da cidade. Verão Vermelho, em sua matriz realista, é muito mais complexa. Existem fenômenos, estruturas e valores sociais que atravessam as diferenças geográficas e constituem a própria sociedade. Nesse sentido, a

bondade e a correção moral não estão associadas a um determinado lugar exclusivamente, assim como o autoritarismo e o preconceito. Por exemplo, para além de Adriana, que muda de comportamento, tornando-se menos submissa, está evidente nas disputas familiares pelo poder local (Serrano x Morais), mas também na vergonha que Geralda (Lúcia Alves), filha de Clementina (Ruth de Souza) e de Simão (Urbano Lóes), empregados da família Serrano, sente dos seus pais quando começa a namorar Eduardo (João Paulo Adour), um jovem rico.

Dirigida por Marlos Andreucci e Walter Campos e tendo 209 capítulos, *Verão Vermelho* estreou no dia 17 de novembro de 1969 e terminou no dia 17 de julho de 1970. Diferentemente de *Véu de Noiva* que fora anunciada como a "novela-verdade", como vimos, a produção assinada por Dias Gomes foi nomeada como a "novela-paixão":

> Depois do sucesso de *Véu de Noiva*, que abriu nova fase em matéria de novela na televisão brasileira, a *TV Globo* consolida essa "tele-revolução" com *Verão Vermelho* – a novela-paixão –, uma superprodução que apresenta temas essencialmente nacionais, expressando as reações de cada um de nós em face dos problemas do cotidiano (*O Globo*, 15/11/1969: 13).

É interesse, nessa matéria de divulgação do lançamento da nova produção da T*V Globo*, observar não apenas as rupturas, mas também as continuidades entre a ordem tradicional e a moderna no slogan "novela-paixão". A proposta realista desenvolvida pela emissora não se deu pela exclusão das narrativas sentimentais, mas pela inclusão de cenários e temas com os quais os brasileiros se identificassem e reconhecessem como próprios da realidade nacional. Nisso consistia a sua principal ruptura:

> *Verão Vermelho* rompe com a tradição de textos enlatados, vindo do exterior. A ideia de Dias Gomes foi a de aproximar o telespectador da problemática nacional, procurando, através da identificação de tipos e problemas, dar a esse gênero uma nova dimensão. Ele buscou na novela criar situações realistas, como os problemas do divórcio, do desquite, do conflito entre gerações, questões raciais. Tudo isso é analisado de acordo com a maneira de ser do brasileiro, em cenários naturais que valorizam as filmagens. O único compromisso de todos os que trabalham na produção e mostrar a novela-verdade (*O Globo*, 15/11/1969: 13).

Não houve muita repercussão na crítica especializada sobre a primeira telenovela de Dias Gomes assinando com o seu próprio nome. *Verão Vermelho* estava consolidando o horário das 22 horas, que, em geral, era dominado por seriados e outras produções da televisão norte-americana. Helena Silveira alegava que o horário da

telenovela das 22 horas ainda não havia se tornado um hábito entre os telespectadores. Para o horário, a preferência deles, incluindo a dela, era por programas de auditório, de entrevista ou musicais. No entanto, ela afirmou que mudaria o hábito para assistir a uma novela que contava com Dina Sfat (sucesso em *Macunaíma*), com a "intepretação sóbria" de Paulo Goulart e com Dias Gomes, "um nome de sucesso da nossa literatura teatral" (*Folha de S. Paulo*, 23/03/1970: 03). A crítica continuou:

> O que se nota logo na telenovela é a presença do escritor em seu roteiro, é essa espinha dorsal que só um profissional das letras pode imprimir em sua urdidura. Durou muito tempo para os produtores de TV se capacitassem da necessidade de apelar para a pessoa tarimbada no teatro, no cinema, no romance ou no conto, para essa coisa tão importante que é escrever um roteiro de telenovela. Voltarei a *Verão Vermelho* para crítica posterior. Mas me parece que desde já para dar os parabéns ao teatrólogo de *Vereda da Salvação* por sua linguagem de telenovelista (*Folha de S. Paulo*, 23/03/1970: 03).

Como sabemos, a televisão conta com a participação de literatos e artistas nas rotinas de produção desde os seus primórdios (BRANDÃO, 2005; FREIRE FILHO, 2003; GUIMARÃES, 1995), e Dias Gomes nunca escreveu uma peça chamada *Vereda da Salvação*. Essa peça, na verdade, era de autoria de Jorge de Andrade, que estreou na televisão somente em 1973 com *Os Ossos do Barão*. No texto, essas imprecisões fazem parte de uma acentuada estratégia de qualificação e de valorização do "artístico" na televisão. Entendendo arte numa visão tradicional, como certo tipo de música, de pintura, de literatura e de cinema, Helena Silveira estava admirada com o fato de um homem das letras, da estirpe de Dias Gomes, estar escrevendo telenovelas. Isso, para ela, seria, finalmente, a garantia de maior qualidade ao texto teleficcional. Mesmo sem estar acompanhando *Verão Vermelho*, ela admitia a sua qualidade aprioristicamente pela autoria ser de Dias Gomes.

A promessa de uma nova crítica se concretizou. Um novo comentário sobre telenovela de Dias Gomes apareceu num texto dela sobre a migração de artistas do teatro para a televisão. *Verão Vermelho* foi lembrada pela presença de Paulo Goulart, Jardel Filho, Dina Sfat, Ruth de Souza, Mário Lago e do próprio Dias Gomes (*Folha de S. Paulo*, 30/03/1970: 04). A presença de Mário Lago, entre os atores, não era apenas uma coincidência. Além de amigos, ele e Dias Gomes compartilhavam visões políticas de esquerda e acreditavam que a televisão era um lugar de resistência cultural contra o regime militar. Mesmo que de forma esparsa, valendo-se de linguagem metafórica, muitos profissionais de televisão passaram a investir na produção teleficcional como um espaço de contestação e de engajamento. Na década de 1970, ele se destacou em

humorísticos (*Faça Humor, Não Faça a Guerra*, *Planeta dos Homens*, *Satíricon*, *Chico Ansísio Show*), nas telenovelas de Dias Gomes e na série *A Grande Família*, escrita por Vianinha, Armando Costa e Paulo Pontes, onde havia críticas veladas ao regime (VELLOSO, 1997a: 190).

Exibida de 20 de julho de 1970 a 23 de março de 1971, com direção de Walter Campos, *Assim na Terra Como no Céu* foi uma crítica bem-humorada ao estilo de vida ipanemense da época: cheio de boas-vidas e cafajestes. Essa telenovela tocou ainda em outro tema eternamente polêmico: o celibato dos padres. Vindo interior de São Paulo, o padre Vítor Mariano (Francisco Cuoco) vai ao Rio de Janeiro para entregar uma mensagem de um parente de Emiliano Louzada (Paulo Padilha) e Marieta Lacerda (Vanda Lacerda), pais de Nívea (Renata Sorrah). Inicialmente, a história girava em torno de Nívea, uma jovem de Ipanema que se apaixona pelo padre Vítor Mariano, abandona o namorado Ricardinho (Carlos Vereza), um jovem rebelde e que tinha a atriz Jurema Alencar (Alerte Sales) como amante, para viver o seu amor com o então ex-padre Vítor, de quem fica noiva.

Logo no início da trama, a jovem se vê tendo de posar nua para uma revista estrangeira para ajudar o pai, que tinha feito um desfalque de 20 milhões de cruzeiros no banco para que trabalha, que foi descoberto pelo dono do banco, Carlos Eduardo Oliveira Ramos (Mário Lago). Sem condições de pagar, Emiliano pensa em se matar com um tiro no peito. Nívea conversa com a sua melhor amiga, Helô (Dina Sfat), na tentativa de que ela seja capaz de dissuadir o pai de cobrar o desfalque. Ela, uma garota bastante atormentada e emocionalmente instável, no entanto, se mostra irredutível. Nívea, então, aceita 10 milhões de Renatão (Jardel Filho) pelas fotos. Somando às suas economias, Emiliano consegue saldar a sua dívida, além de manter o seu emprego. No processo de realização das fotos, ele descobre um segredo de Renatão. Ele é amante de Suzy (Maria Claudia), noiva de Oliveira Ramos. A telenovela contou, ainda, com o costureiro Rodolfo Augusto (Ary Fontoura), um dos primeiros personagens homossexuais na TV.

Logo nos primeiro capítulos, Nívea é encontrada morta nas areias da Praia de Ipanema. Estava feito o grande gancho da trama: “Quem matou Nívea?”. Muitos se tornaram suspeitos: Ricardinho, o namorado rejeitado que não aceitou o fim da relação; Oliveira Ramos, querendo se vingar do desfalque feito pelo seu funcionário; Renatão, com receio de que ele contasse como conseguiu o dinheiro e sobre a relação dele com Suzy; Samuca (Paulo José), que foi intermediário na venda das fotos para a revista

estrangeira; Suzy, para evitar que ela contasse sobre o seu caso com Renatão; Helô, num de seus transtornos psicológicos; ou Jurema, movida por ciúmes. Enquanto o delegado Zélio Fontoura (Urbano Lóes) tenta solucionar o caso, Vitor e Helô acabam se apaixonando e se casam. Jurema acaba sendo injustamente presa. Vitor, com ajuda do jornalista Aráquem Teixeira (Ivan Cândido), solucionam o caso. Mariozinho (Osmar Prado) assassinou Nívea.

Assim como *Verão Vermelho*, *Assim na Terra como no Céu* se desenvolve sobre um drama romântico, contanto com cenários e personagens identificáveis como parte da realidade brasileira – ou, no caso, especificamente, carioca. A nova telenovela de Dias Gomes era saudada pela crítica especializada por ser uma "crônica do dia a dia", contando com personagens calcados na boêmia carioca, como Renatão (Jardel Filho), um "boa vida" que se diz produtor de cinema para conquistar moças sonhadoras e que ganha dinheiro com golpes que o permitem sustentar a sua ociosidade luxuosa. Segundo Dias Gomes, em entrevista, seu personagem era baseado em dois "boas vidas": Mariozinho de Oliveira e Carlinhos Niemeyer. Além de se basear em pessoas conhecidas, a novela contava com a presença de personalidades em diversos capítulos, como o cronista Carlinhos de Oliveira e o compositor Nelson Mota, o que acaba reforçando a ideia do autor de "jogar com personagens da vida real" (*Veja*, 02/09/1970: 78).

Às vésperas da estreia da nova novela das 19 horas, *A Próxima Atração*, escrita por Walter Negrão, a revista *Veja* contou com um depoimento de Sergio Cardoso, ator com sólida carreira no teatro e, na *TV Globo*, desde 1969. Ele reconheceu a importância de *Assim na Terra como no Céu* na modernização da teledramaturgia:

> O desenvolvimento da telenovela foi lento, não de estalo. Assim como experiências anteriores prepararam *Beto Rockfeller*, esta abriu caminho para a comédia *Pigmaleão 70*, para o **realismo crítico** de *Assim na Terra como no Céu* e, agora, para *A Próxima Atração*, que deverá representar a fixação da comédia em novelas (*Veja*, 04/11/1970: 75 [grifos meus]).

Para uma reportagem para a mesma revista, Dias Gomes explicou que a *Assim na Terra no como no Céu* não era tão realista quanto gostaria, porque tinha que contar com elementos românticos: "Dias Gomes confessa, entretanto, que mesmo o mais realista dos autores de novela ainda não pode evitar ingredientes românticos, a intriga tortuosa e cheia de afluentes, o suspense final de cada capítulo (...). Segundo Dias Gomes, é impossível o autor fugir do público que não abre mão desta prerrogativa"

(*Veja*, 10/02/1971: 58). De acordo com a revista, o autor tinha se submetido às "vontades do público" num caso:

> Em *Assim na Terra como no Céu*, há o exemplo de Consuelo (Estelita Bell), turista mexicana com 200 milhões na bagagem, que no Rio conhece o 'bicão' Samuca (Paulo José). Ao saber que Consuelo está condenada à morte, Samuca propõe-lhe casamento, mas ela, apesar de ter surgido como ponta e dos acidentes que ele lhe prepara, não morre nem morrerá, enquanto for sucesso (*Veja*, 10/02/1971: 58).

Por outro lado, a reportagem reconheceu a capacidade de o autor também contrair o público. Fora o caso da protagonista Nívea (Renata Sorrah) que foi assassinada nos primeiros capítulos. Segundo informações do *Jornal do Brasil*, a atriz Renata Sorrah havia pedido uma quantia exorbitante para renovar o seu contrato com a emissora. Com a recusa do acordo, Dias Gomes teve de matar a personagem (*Jornal do Brasil*, 15/03/1971: 12). Ou seja, não eram com apenas as "vontades do público" que ele tinha que lidar, mas com as mudanças contratuais. De qualquer forma, de acordo com o cronista de televisão Artur da Távola, Dias Gomes produziu uma solução narrativa que se tornou muito bem sucedida, dentro dos artifícios de suspeição: "O fato é que a cidade se apaixonou por Nívea e se dividiu na hora de escolher o assassino. Cada telespectador projeta em um personagem o ódio e as frustrações que carrega em si mesmo, voltando tudo à estaca zero no que diz respeito à psicologia humana" (*Jornal do Brasil*, 13/03/1973: 12). Esse não era o único problema apontado por Artur Da Távola. Com a morte de Nívea, a trama havia perdido a sua heroína romântica, que já havia conquistado o público. O choque, conseguido pela morte da heroína, não foi motivado pela busca de uma desestabilização dos telespectadores, mas por questões institucionais.

Já a combinação de matrizes dramatúrgicas (do romantismo ao realismo) na telenovela, além de não ser uma exclusividade (BAKHTIN, 2003), era potencializada pelos produtos da indústria cultural, que têm como característica se valer de estratégias discursivas de outros gêneros para intensificar as interpelações de seus *dispositivos de sedução* do público (MARTÍN-BARBERO, 2003). Um deles é a manutenção do suspense na duração dos capítulos. Nesse sentido, a utilização de aspectos do romance de suspense pode aumentar a possibilidade de adesão dos telespectadores.

No ano anterior, quando apresentou *Assim na Terra como no Céu*, sua nova telenovela, Dias Gomes caracterizou do seguinte modo:

> [Trata-se de] uma crônica de um certo estilo de vida de um determinado grupamento humano da Zona Sul carioca – República de Ipanema, Território Livre do Leblon, Selva de Copacabana e

> adjacências –, com sua fauna conhecida de paqueras, vigaristas, boas-vidas, garotas de programa e homossexuais (*Veja*, 02/09/1970: 78).

Há, aqui, uma acepção do realismo como cópia, como reprodução da realidade, mas também como uma forma de conhecimento sobre a realidade. Tal concepção, certamente, dialoga com uma visão moderna de realismo. No *realismo burguês*, firmado no século XIX a partir das obras de Sthendal e Balzac, por exemplo, havia o objetivo de transformar as circunstâncias históricas em "objetos de representação séria", problemática e até mesmo trágica, rompendo com a regra clássica de que a realidade cotidiana e prática só poderia ter seu lugar na literatura no campo de "uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido e elegante". Assim, o realismo burguês é um fenômeno estético que solucionaria um antigo problema de tornar a representação artística "mais total e mais significativa", na medida em que se vale de "personagens típicos" da vida cotidiana (AUERBACH, 1976: 499-500). Nesse sentido, o realismo burguês se opõe ao realismo grotesco, experimentado especialmente na transição entre a Idade Média e a Moderna (BAKHTIN, 2008), por se pretender sério, objetivo e, muitas vezes, científico. No realismo grotesco, por sua vez, estrutura todo um sistema de imagens de que se depreende uma concepção estética da vida prática. Já no realismo crítico, com o qual Dias Gomes recorrentemente dizia se identificar mais há a negação do romance psicológico, da descrição do fluxo de consciência, do intenso formalismo, e a afirmação de um princípio ativo e crítico de seleção dos acontecimentos e tipos da realidade, para estabelecer um modo de conhecimento sobre a realidade. Para Lukács (1969), o realismo crítico é um modo mais radical de realismo burguês, pois é uma produção estética negativa: elaborada não só para retratar, mas também para denunciar e, assim, negar a realidade. Como mostrei, apesar de estar presente críticas em *Assim na Terra como no Céu* ao estilo de vida das elites, da ganância, dos dogmas religiosos, dos falsos moralismos, a estrutura dramatúrgica se constituiu muito mais nas intrigas e mistérios característicos do drama romântico.

*Bandeira 2*, por sua vez, mesclava o realismo crítico, a comédia de costumes popular e o drama romântico. Exibida entre 28 de outubro de 1971 e 15 de julho de 1972, com direção de Daniel Filho e Walter Campos, a telenovela abordou a disputa entre os bicheiros Tucão (Paulo Gracindo) e Jovelino (Felipe Carone) pelo controle dos pontos de jogo no bairro de Ramos. No meio da briga dos dois também estava Noeli (Marília Pêra), ex-mulher de Tavinho (José Augusto Branco), motorista de táxi e porta-

bandeira da escola de samba Imperatriz Leopoldinense. No entanto, nenhum deles conseguiu conquistar o coração dela, que acabou se apaixonado pelo introspectivo Zelito (José Wilker), filho de Tucão. Esse envolvimento acabou resultando, também, num conflito entre pai e filho pelo amor da mulher. O conflito amoroso assumiu tons mais trágicos na história de amor proibido entre Taís (Elisângela), filha de Tucão, e Márcio (Stepan Nercessian), filho de Jovelino. Sendo assim, a ênfase realista não excluía a presença de elementos românticos. Muito pelo contrário, eles estavam presentes nas disputas e conflitos amorosos, nas intrigas, no sofrimento de casais apaixonados que não conseguem viver seu amor, na tragédia que impede a consumação do amor, bem ao estilo Romeu e Julieta. Numa festa à fantasia, o rapaz foi morto por um capanga de Tucão, acirrando a disputa entre os grupos rivais.

O assassinato de Márcio, baleado por um capanga de Tucão, colocou em pânico os moradores de Ramos, que já davam como certo o derramamento de sangue. Todos acreditam que Sabonete vingaria a morte do filho, com a mesma violência, reacendendo a guerra contra Tucão. No entanto, Jovelino se tornara um homem religioso e encarou a morte do filho como uma provação divina da veracidade de seus sentimentos pacifistas. Ao contrário de se vingar, o bicheiro procurou Frei Ludovido (Ziembinski) com o objetivo de se tornar sacerdote e se dedicar à caridade e à fé cristã.

Liderando os preparativos para o desfile da Imperatriz, nervoso, Tucão gesticula, grita, dá ordens, faz tudo para que a sua escola consiga a vitória no destile na Avenida Presidente Vargas. O clima de festa diluiu a tensão com os últimos acontecimentos. Nem mesmo Quidoca (Milton Morais), fiel escudeiro de Tucão, estava à sua sombra. No meio do ensaio, o paraibano Quincas (Antero de Oliveira) aproxima-se de Tucão, que não lhe dá atenção e diz: “Eu falo com você depois”, imaginando que fosse algum dos moradores de Ramos em busca de favores ou conselhos. Num rápido e fatal golpe de peixeira, Quincas atinge a barriga de Tucão, que desfalece em sangue. Quincas era irmão da retirante Licinha (Anecy Rocha) e filho de Severino (Sebastião Vasconcelos) e Santa (Ilva Niño). Ele veio da Paraíba, com desejo de vingança, depois que soube que Tucão havia se voltado contra a sua família, ameaçando-os constantemente (*Jornal do Brasil*, 14/07/1972: 04). Agonizando, Tucão travou o seguinte diálogo com Quidoca, reproduzido pela revista *Cartaz*:

> TUCÃO: Olha, Quidoca.
> QUIDOCA: Fala, meu pai.
> TUCÃO: Se eu morrer...tu não te esquece de mandar ... cotar ... o

> milhar da minha sepultura. Esses sem-vergonhas todos... vão jogar... num esquece (*Cartaz*, 13/07/1972: 34).

O enterro de Tucão foi principal acontecimento do último capítulo de *Bandeira 2*. O velório se deu na quadra da Imperatriz Leopoldinense. O sucesso da personagem era tanta que havia uma quantidade enorme de pessoas aglomeradas na quadra e em seu entorno. Havia uma cena no capítulo que se tratava da cobertura do *Jornal Nacional* . Diante da presença da multidão, Walter Campos resolveu fazer um "povo-fala":

> Resolvemos gravar essa sequência ali, na quadra, com aquelas pessoas, e o resultado foi impressionante. Uma velhinha, de sessenta e poucos anos, gaguejava: "Ele merece ir pro céu porque era amigo dos pobres". Outro disse que "ele era um santo". Uma outra senhora respondeu ao repórter: "Seu Tucão não merecia morrer, ainda mais assim, traiçoeiramente", e chorou. Nada disso estava no texto original, foi tudo autêntico, arrancado na hora. Teve alguém que chegou perto de mim e perguntou: "Moço, agora quem é que vai ajudar os pobres?" Eu respondi, sem me virar: "Não sei". Mas alguma coisa me fez olhar para o lado e eu vi que esta pessoa estava chorando. Nesta hora eu tive medo: as pessoas confundem muito a realidade e a fantasia. Na gravação do enterro de Tucão eu pude constatar isso, de uma maneira que jamais poderia imaginar (*Cartaz*, 13/07/1972: 34).

As pessoas liam os dizeres das coroas, que com os textos que Dias Gomes preparou acreditando serem verdadeiras: "Com o carinho eterno de Ibrahim Sued"; "Você teve o fim que merecia" (anônima) e "Que a terra lhe seja leve" (enviada por Jovelino Sabonete). Com o novo assassinato cometido, Ramos passa a ter dois novos rivais: Quidoca e Balalaica (Roberto Bomfim), braço direito de Jovelino.

Incialmente, como demonstra o próprio título, a trama central de *Bandeira 2* era para ser a da motorista de táxi Noeli. A trama era para ser desenvolvida a partir da trajetória firme e decidida de Noeli, que insatisfeita com a apatia de Tavinho (José Augusto Branco), seu marido, resolve pedir a separação, lidar com o preconceito contra as mulheres divorciadas e trabalhar como taxista, uma profissão predominantemente masculina. No entanto, a disputa entre os bicheiros acabou conquistando mais o público, especialmente afeiçoado por Tucão. Isso fez com que Dias Gomes mudasse, aos poucos, o protagonista da trama: de Noeli a Tucão (*Veja*, 12/07/1972: 82).

A representação do subúrbio carioca em *Bandeira 2* era uma contraposição com a ideologia do Brasil grande do regime militar. Uma realidade bastante diferente da modernidade, do avanço e do progresso era representava. A trama contava com a história das disputas de bicheiros da zona norte do Rio de Janeiro, do cotidiano das

escolas de samba, das condições de vida de retirantes nordestinos e ao trabalho de um motorista de táxi. Na novela, portanto, foi representado o cotidiano do subúrbio carioca, as suas relações próprias, costumes e a importância do Carnaval. A então pequena agremiação Imperatriz Leopodinense foi palco de muitos acontecimentos. Na trama, a escola era liderada por Zé Catimba (Grande Otelo) e por sua companheira Marilena (Jacyra Silva).

Esses aspectos se assemelham ao universo narrativo de duas peças de Dias Gomes: *A Invasão*, de 1962, e *Dr. Getúlio, sua Vida e sua Glória*, de 1968, em parceria com Ferreira Gullar. Em relação à primeira, a favela, os retirantes nordestinos, as desigualdades sociais e a precariedade da vida na metrópole para os pobres são ênfases comuns. Os retirantes nordestinos (Severino, Santa e Licinha), que expulsos da favela onde moravam, sem opções, ocupam a garagem do prédio de Noeli. A peça de Dias Gomes, como vimos, fora censurada. De certa forma, na televisão, Dias Gomes resgatou a temática que pretendia abordar no teatro, mesmo que como apenas mais um dos núcleos dramáticos de *Bandeira 2*. Já em relação à peça *Dr. Getúlio, sua Vida e sua Glória*, a escola de samba também se tornou cenário de parte da ação. Além disso, há a repetição do nome de um personagem. Trata-se de Tucão. Na peça, ele também era um bicheiro, o antigo presidente da escola de samba, que fora substituído por Simpatia, carismático líder popular. Tucão planejou a morte do rival e, quando ela é consumada, acaba sendo perseguido pelos membros da agremiação com sede de vingança e justiça. Em *Dr. Getúlio, sua Vida e sua Glória*, ele era um vilão. Já em *Bandeira 2*, Tucão foi constituído como um *herói negativo*. Ele não é um exemplo de moralidade, mas, assim como os homens da realidade, é repleto de contradições e não apenas pleno de virtudes. Por isso mesmo, ele se tornou uma figura simpática e querida do público, o que fez a censura federal exigir a morte do personagem (*Veja*, 12/07/1972: 82). De acordo com a censura do regime militar, Tucão de não poderia sobreviver, uma vez que a sua vida era perseverança de um conjunto de valores tidos como imorais. Tucão morreu no penúltimo capítulo de *Bandeira 2*. No entanto, como mostrarei, não foi uma morte meramente resignada. Tanto *Dr. Getúlio, sua Vida e sua Glória* quanto em *Bandeira 2* predominou o tom satírico e o deboche. Os personagens seguiam mais a caricatura do que a representação naturalista. Era com o ridículo e o absurdo de suas tramas que Dias Gomes fazia críticas políticas. Assim, valendo-se de uma retórica do riso, o autor procurou contestar a supremacia de determinados valores e práticas sociais.

Nessa crítica, de fundo realista, Dias Gomes dava continuidade a seu método de investigação dramática. Como vimos, especialmente nos dois capítulos anteriores, ele, em geral, baseava as suas peças em temas recém-acontecidos ou em curso. São exemplos disso *Amanhã Será Outro Dia* (sobre a Segunda Guerra Mundial), *A Invasão* (sobre a ocupação de moradores da Favela do Esqueleto de um prédio público abandonado) e *O Túnel* (sobre o AI-5). De formas diferentes, as peças dele estabeleciam intensos diálogos do representado com o representante. Essa atualidade realista foi bastante elogiada pela crítica especializada. Logo depois de ter estreado sua nova novela, Dias Gomes foi saudado do seguinte modo por uma reportagem de *O Globo*:

> Dias Gomes vem do teatro, onde além da consagração mundial pelo filme de Anselmo Duarte *O Pagador de Promessas*, já se tinha afirmado como um dos mais importantes autores brasileiros de temática social com peças como *A Invasão* e *O Santo Inquérito*. Na tevê, começou substituindo Gloria Magadan, num momento que viria a mudar completamente a concepção das novelas da *TV Globo*. A escritora cubana deixava a emissora com vinte capítulos escritos para *A Ponte dos Suspiros*. Entregar a realização a um importante autor de teatro foi uma jogada temerária, mas Dias Gomes desincumbiu-se tão bem da tarefa, reescrevendo inclusive os vinte primeiros capítulos da novela, que passou a contratado efetivo para o horário das dez. Acabou conseguindo, inclusive, caracterizá-lo como o horário dos temas ousados, escrevendo consecutivamente *Verão Vermelho* e *Assim na Terra Como no Céu*. Suas férias marcaram a estreia carioca de Bráulio Pedroso, com *O Cafona*, que manteve a tradição de situações arrojadas. Agora, Bráulio entra de férias e Dias Gomes volta, ao que tudo indica, com força total (*O Globo*, 27/10/1971: 13).

Pela primeira vez, um texto jornalístico sobre as telenovelas de Dias Gomes comentou o fato de ele ter sido o autor de *A Ponte dos Suspiros*. Procurando relacionar o programa assinado por Stela Calderón com a trajetória de Dias Gomes no teatro e na televisão, a reportagem acabou construindo uma linha de continuidade evolutiva para o trabalho do dramaturgo na *TV Globo*. Tão mais ele pudesse discutir questões sociais a partir de suas telenovelas, melhores elas seriam. No entanto, ele só pôde conseguir isso depois de ter substituído Glória Magadan. Tendo sucesso em condições adversas, ele foi contratado pela emissora. De acordo com o que lemos, podemos observar que Dias Gomes precisou passar por essa provação para poder ter o seu nome próprio e a sua temática em evidência como autor de telenovelas.

Numa entrevista, Dias Gomes novamente expressou o seu desejo de estar na televisão, já que, como dramaturgo, ele havia lutado por um teatro popular e realista (*Veja*, 20/10/1971: 96). A televisão, mais uma vez, foi por ele encarada como o meio de

difusão para uma plateia efetivamente popular – massificada, no caso. A noção de popular, portanto, não estava sendo vista como totalmente indiferenciada da de massa. Ou seja, ela correspondia muito menos à incorporação das formas, valores e práticas popular no teatro do que à necessidade de conquistar um público extremamente amplo. Afinal, o que estava em jogo para artistas engajados como Dias Gomes era a conquista da comunicabilidade com as camadas populares.

Do ponto de vista do estilo de *Bandeira 2*, Dias Gomes afirmou o seguinte: "Diria que é um tele-romance realista, onde a emoção é buscada através da verdade crua e não do sentimentalismo" (*Veja*, 20/10/1971: 96). Está evidente a afirmação do realismo como formato estético na recusa do romantismo. No entanto, isso não impediu que houvesse elementos românticos na telenovela, especialmente na trama envolvendo o amor proibido de Márcio e Taís. Para a reportagem da *Veja*, o mais importante era o quanto *Bandeira 2* se aproximava do realismo crítico dos primeiros filmes Cinema Novo, especialmente daqueles dirigidos por Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), e trazia novidades:

> Num processo inverso ao verificado no cinema, que descobriu os meios operários da Zona Norte carioca, na década de 50, e só foi se interessar pela pequena burguesia da Zona Sul a partir de 1965, a televisão vai atravessar o túnel Rebouças em direção ao subúrbio de Ramos, depois de dois anos explorando os dramas da vida de Ipanema e adjacências (*Assim na Terra como no Céu*, *O Cafona*). O responsável pela travessia é o baiano Dias Gomes, autor de teatro (*O Pagador de Promessas*, *O Santo Inquérito*), desde 1969, contratado pela Rede Globo. A novela que ele agora escreve é *Bandeira 2*, com os primeiros capítulos prontos para a estreia na próxima semana, no horário das 10 da noite. E o material que ele traz (escola de samba, jogo de bicho, futebol), embora já integrado ao folclore urbano do Rio, é praticamente inédito não apenas na TV: permanece quase virgem mesmo no cinema, no teatro e na literatura (*Veja*, 20/10/1971: 95).

Essa também era a opinião de Valério de Andrade, para quem Dias Gomes estava retomando um dos melhores aspectos do Cinema Novo, através da representação de dramas urbanos e dos personagens habituais do subúrbio carioca, para contribuir com a modernização da teledramaturgia:

> Atuando nesta linha de ação, já testada com êxito no cinema e no teatro, Dias Gomes deslocou a televisão para a Zona Norte e o submundo carioca. Autor de duas novelas de sucesso, *Verão Vermelho* e *Assim na Terra como no Céu*, ele tem suficiente conhecimento da mecânica da TV e talento pessoal para transformar *Bandeira 2* em um triunfo nos limites da tela pequena. Recursos técnicos e financeiros a *Globo* possui. A questão é verificar até que ponto a Censura suportará a presença da realidade no vídeo. Em princípio, esse parece ser o

> principal obstáculo para qualquer tentativa fora dos padrões deixados pela Sra. Glória Magadan (*Jornal do Brasil*, 29/10/1971: 02).

O realismo de *Bandeira 2* era largamente elogiado por ter conseguido superar, de vez, "a fase sinistra da senhora Glória Magadan". Dias Gomes foi, então, reconhecido como um autor capaz de "captar e transmitir com absoluta espontaneidade o linguajar (e os erros gramaticais) do subúrbio" (*Jornal do Brasil*, 24/07/1972: 02). A direção de Walter Campos, por seu turno, era vista como além do nível habitual da telenovela, chegando mesmo a alcançar, em muitas ocasiões, a dinâmica cinematográfica, tal o ritmo e o cuidado artesanal registrado em vários capítulos.

Desse modo, a telenovela era consagrada na medida em que contava com traços de outras artes, especialmente do cinema, nesse caso, e com uma maior capacidade de reprodução da realidade cotidiana na televisão. Assim, afastando-se do romantismo e das tramas deslocadas da cultura brasileira, Dias Gomes era visto como um dos pioneiros dessa transformação.

A próxima telenovela de Dias Gomes na *TV Globo* foi *O Bem-Amado*. Exibida entre 22 de janeiro a 5 de outubro de 1973, ela contava a história do perfeito Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo), que se elege com a promessa da construção de um cemitério para a cidade de Sucupira, mas que não consegue inaugurar a obra simplesmente porque ninguém morre no lugarejo. A personagem se caracterizou por sua retórica vazia e sua linguagem peculiar, repleta de palavras pomposas e neologismos sem sentido. Especialmente a partir de *O Bem Amado*, de 1973, começou a haver nas telenovelas de Dias Gomes um diálogo mais vivo com o realismo grotesco e com o fantástico, especialmente. Assim, se intensificaram a representação alegórica da realidade brasileira. Dessa forma, a partir de então, a produção televisiva de Dias Gomes passou a contar com diferentes modos de realismo. Para além da crítica política, essa hibridização também estava relacionada à própria configuração da televisão, que se apropria de diversas formas e gêneros discursivos para seduzir e fidelizar diferentes consumidores (MARTIN-BARBERO e REY, 2001), inclusive aqueles das camadas médias escolarizadas, de oposição ao regime e próximos às esquerdas.

No horário das 22 horas (tido como o mais experimental e crítico), Dias Gomes apresentou a versão televisiva de sua peça *Odorico, o Bem Amado – Os Mistérios do Amor e da Morte*, escrita em 1962 e que permaneceu inédita nos palcos até 1970. A ideia da peça partiu, mais uma vez, de acontecimentos da vida cotidiana do homem

brasileiro, observados ou sabidos por Dias Gomes. Dessa vez, Nestor de Hollanda, em 1960, havia lhe contado algo que passou com Jorge Goulart. Quando ele foi a uma cidade do interior de Espírito Santo soube através de um dos moradores que o prefeito havia construído um cemitério, mas não podia inaugurá-lo porque não havia morto (*Cartaz*, 21/03/1973: 14).

A encenação da peça não foi imediata. Flávio Rangel havia solicitado um novo texto a Dias Gomes para estrear no TBC. Depois de ter terminado o primeiro ato, ele mostrou ao diretor, mas não despertou muito interesse. O desinteresse também se deu quando ele terminou a peça. Incialmente, Dias Gomes concebeu Odorico com traços similares ao de Carlos Lacerda. Era uma forma de ele criticar aquele que provocou, em 1953, a sua demissão da *Rádio Clube do Brasil* e que censurou, em 1965, *O Berço do Herói*:

> Odorico era um Lacerda exagerado. Mas depois reescrevi a peça. O Lacerda já estava no ostracismo, cassado, na oposição, enfim, por baixo, então não faria mais nenhum sentido aquela sátira que eu fazia dele. Trabalhei o personagem daí, no sentido de mais um protótipo de um político demagogo do interior. Ele cresceu, se aprofundou e se distanciou do Lacerda: adquiriu uma paisagem mais ampla. Desenvolvi um trabalho mais em cima do seu linguajar, o que lhe deu uma fisionomia mais forte (GOMES, 1989: 428).

Antes disso, as referências a Carlos Lacerda foram evidentes. Uma adaptação para o cinema, intitulada *O Corvo* (alcunha dada ao jornalista e político por seus adversários), sob a encomenda de Leon Hirszman. Ainda escreveu outra adaptação a pedido de Luiz Carlos Barreto. Nenhum dos dois filmes chegou a ser produzido. Em 1964, finalmente, foi encenada na televisão para o programa de teleteatro *TV de Vanguarda*, da *TV Tupi* de São Paulo. A direção coube a Benjamin Cattan, que baseou a encenação no texto publicado em *Cláudia*.

Uma nova versão do texto, intitulada *Odorico, O Bem-Amado ou Uma Obra de Governo*, desde agosto de 1966, passou a circular nas mãos dos atores do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP). Era um original mimeografado. A partir dele, a peça, finalmente, estreou em 30 de abril de 1969, com direção de Alfredo de Oliveira (DIAS, 1991: 67). Somente em 22 de março de 1970, a peça estreou no Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, protagonizado por Procópio Ferreira e dirigido por Gianni Ratto. Foi uma unanimidade na crítica teatral que a encenação era um “grande equívoco”. A maior causa para isso era o “texto decadente”, a “piada sem graça”, de Dias Gomes. Clóvis Levi escreveu o seguinte na “Coluna de Teatro” do jornal *O Dia*:

> Odorico é uma piada. Uma piada sem graça que dura duas horas e que abriga vários atores a ponto de darem um vexame coletivo. Mas por que *Odorico* é péssimo? No mínimo por essas razões:
> 1) O texto é decadente e inútil; não é nem engraçado nem critica coisa alguma. Dos 16 personagens existentes, quase todos são desnecessários à peça. Para o desenvolvimento da história só funcionaram Odorico, Lenilda, Dirceu, Bebeto e Ordovino.
> 2) A direção não existe. Não se consegue ver o dedo do diretor, por mais que se procure. Não há direção de atores. As marcas são as mais óbvias (quando há muita gente em cena, lá vem meia-lua!). Não há busca de plasticidade. Não há ritmo eficaz. Não há atmosfera.
> 3) A interpretação é caótica. Cada ator faz o que bem entende (e faz mal). Não há uniformidade. Uns atores tentam falar com sotaque nordestino, outros falam carioca mesmo.
> 4) O cenário é ruim, sujo, mal acabado, feio, de mau gosto. Nada acrescenta em funcionalidade ou em plasticidade (*O Dia*, 26-27/04/1970: 02).

Para *O Jornal*, José Arrabal argumentou que aquele se tratava do maior equívoco da obra teatral de Dias Gomes:

> Odorico, de temática cínica e/ou inocente, muito mais focaliza um anti-herói do que um mau-caráter, o que deveria ser ao menos o seu intuito primordial. Trata-se de um texto de oito anos passados, já velho ao nascer, pretendente à seriedade crítica e não indo além de uma sátira menor, onde o ridículo quase-chanchada se destaca de outras proposições (*O Jornal*, 05/04/1970: 08).

O crítico ainda desqualificou o pretexto da peça (a inauguração do cemitério), alegando que está já era uma história repetida, que já havia sido contada por Nestor de Hollanda num conto para o *Diário Carioca* em 1960, que foi republicado no *Almanaque Capivarol*. Este não foi um argumento que abalou Dias Gomes. Em geral, como fez em relação a essa peça, ele não escondia as fontes de inspiração do seu trabalho. O que o estava incomodando era o repúdio ao entrecho de sua peça e a ele mesmo. Em entrevista a Henrique Oscar para o *Diário Carioca*, explicou:

> Odorico é apenas uma comédia que pretende ser divertida. Nada mais. Não ameaça estruturas, não contesta o incontestável. Não revoluciona o teatro nem coisa alguma. As pessoas muito inteligentes talvez consigam descobrir nela alguma coisa que deveria ter sido escrita e não foi (*Diário Carioca*, 22/03/1970: 06).

A ironia apolítica de Dias Gomes nessa fala não foi motivada meramente como uma resposta às acusações que vinha sofrendo até mesmo antes da estreia de sua peça. Afinal, a indisposição com o novo texto teatral assinado estava relacionada com a crise da dramaturgia nacional-popular. Desde o pós-1964, com a censura e repressão, essa modalidade de dramaturgia começou a se desestabilizar. Com a ditadura militar, a

possibilidade de uma revolução pelas artes ficou adiada e distante. Nesse momento, Dias Gomes sofreu com a censura em *O Berço do Herói*, *O Santo Inquérito* e *O Túnel*. Eram peças que, de modo mais ou menos direto, questionavam o autoritarismo militar e outros valores e condutas brasileiras tradicionais. Entendida pela crítica teatral mais como uma fórmula estético-comercial do que como um posicionamento político, a dramaturgia nacional-popular e os textos de Dias Gomes foram desvalorizados por serem repetidos.

O comentário de Dias Gomes, por outro lado, referia-se ao fato de ter estrutura a sua peça como uma farsa. Na apresentação da peça, lê-se: "farsa sócio-político-patológica em oito quadros" (GOMES,1972: 347). A peça fixou um jogo narrativo a partir de um único elemento cômico. No caso, esse elemento é a obsessão de Odorico por construir e inaugurar o cemitério da cidade. Essa é uma característica fundamental da farsa como forma literária (CUNHA, 1979). No entanto, como mostrarei, a farsa de Dias Gomes se hibridizou com a tragicomédia.

Para o *Correio da Manhã*, Oscar Araripe foi o único crítico com uma opinião diferente sobre a peça. Acreditava que, apesar de ser uma realização modesta, o texto contava com um bom nível artístico. Tratava-se de uma peça despretensiosa e que exercia, segundo ele, uma das mais importantes funções da dramaturgia brasileira ao funcionar como um "ato de lembrança de uma realidade bastante nefasta ao nosso desenvolvimento" (*Correio da Manhã*, 25/03/1970: 08). Desse modo, o crítico demonstrou a simpatia à dramaturgia nacional-popular que inexistia nos outros.

A julgar pelo texto da peça, é possível afirmar que havia pujantes críticas ao coronelismo e ao populismo em *Odorico, o Bem-Amado ou uma Obra de Governo*. A ação da peça se passa numa pequena cidade de veraneio do litoral baiano, que não é denominada, podendo, dessa forma, ser identificada como qualquer pequena cidade nordestina. É uma forma de tipificação do território e das relações que são ali desenvolvidas.

Dividia em três atos e oito quadros (três no primeiro ato, três no segundo e dois no terceiro), a peça se inicia numa praça. Chico Moleza, o coveiro da cidade, dedilha molemente o violão. Mestre Ambrósio e Pedrão, pescadores, carregam um defunto numa rede. O cortejo fúnebre é apenas acompanhado por Chiquinha dos Padres, uma velha beata. Trata-se de Mestre Leonel. Também pescador, ele morreu afogado. O coveiro para de tocar, assim que os pescadores se aproximam com o corpo. Ele era funcionário da Prefeitura, mas a cidade não contava com um cemitério. Vivia, então,

desocupado e com preguiça. Por não haver cemitério, quando de algum morto, tinham de percorrer quilômetros até a cidade vizinha para o enterro. Cansados, os pescadores se juntam a Moleza na venda de Demerval para beber um pouco. Construir um cemitério virou a plataforma do coronel e vereador Odorico Osório, candidato ao cargo de prefeita em campanha.

Lenilda é a mulher Odorico. Bastante insatisfeita no casamento, ela não consegue manter as aparências. Enquanto a mulher não se encanta mais pelo marido, ele desperta a paixão em Cotinha, Popó e Dudu. Além disso, é um orador bastante persuasivo e mobilizador: um líder carismático. Odorico combina o coronel com o político populista calcado num moralismo excessivo, fazendo lembrar, com a proibição do futebol no largo da igreja e do namoro atrás do forte, as polêmicas medidas de Jânio Quadros na presidência (a proibição do uso do biquíni em concursos de miss televisionados, da rinha de galo, do lança perfume em bailes de carnaval).

Odorico transformou aquele cortejo fúnebre num comício. De modo paternalista e personalista, ele carregou o seu discurso de emoção e de sentimento de afirmação da localidade em detrimento de outras regiões. Ele chegou a afirmar que o atual prefeito se preocupava em construir hotéis para os veranistas e não tinham em pauta obras em benefício dos moradores, como, por exemplo, um cemitério: "Tudo para os veranistas – pessoas que vêm aqui passar um mês ou dois e voltam para as suas terras, onde, com toda a certeza, não falta um cemitério. Mas aqui também haverá!" (GOMES, 1972: 358). Além disso, ele se vale de uma intensão personalização da confiança. Ele é a garantia de direitos como ser enterrado na própria cidade onde nasceu. Dessa forma, a habilidade de um líder carismático como Odorico está tanto na forma como exerce controle sobre as massas como no modo como atende determinadas demandas populares.

O principal opositor de Odorico é o jornalista Maneco Pedreira. Dono do jornal *O Clarim*, ele rivalizava com Odorico na política e no amor. Não concordava com a criação do cemitério e não se conformava pelo modo como seu rival tratava Lenilda. Com ela, pretendia fugir. Os dois estavam apaixonados.

No segundo quadro, Odorico já está eleito: "Conterrâneos, esta vitória não é minha, é do povo desta terra. Se Odorico é prefeito, o povo é quem manda. Se Odorico é prefeito, o povo vai resolver seus problemas" (GOMES, 1972: 365). Bastante conveniente ao discurso populista, o primeiro discurso como prefeito de Odorico é

marcado pela construção de um compartilhamento de responsabilidades e demandas, fazendo-se crer que é, de fato, um representante do povo.

Além disso, esse trecho da peça conta com a decisão de Lenilda de abandonar Odorico. Depois de ser criticada pelo fato de não saber se comportar com uma mulher de político, sendo amável e simpática com os populares, ela, finalmente, decide terminar o casamento:

> LENILDA: Não aguento mais, Odorico, minha vida com você tem sido uma mentira. Quero alguma coisa verdadeira, ainda que pior.
> ODORICO: Alguma coisa verdadeira, ainda que pior: Maneco Pedreira. Um bêbado. Um cínico. Um fracassado.
> LENILDA: Foi bom que você falasse nisso; eu não ia ter coragem.
> ODORICO: É com ele que você vai fugir.
> LENILDA: Não vou fugir com ninguém. Mas gosto dele, se é o que você quer saber.
> ODORICO: Há muito tempo que sei.
> LENILDA: Melhor, então.
> ODORICO: Não é melhor porque você vai embora. Eu não vou deixar.
> LENILDA: Você ia me querer, depois de saber eu gosto de outro homem?
> ODORICO: Já disse que já sabia.
> LENILDA: E não lhe passa pela cabeça que, se eu gosto desse homem, posso ser amante dele?
> ODORICO: Não quero pensar nisso, não quero.
> LENILDA: Mas é preciso pensar.
> ODORICO: Lenilda, seja humana, pense um pouco em mim também. Hoje eu sou prefeito, a maior autoridade do município. Minha carreira política depende do que pensem a respeito de nossa vida conjugal. Meu eleitorado é conservador. Avalie se você me abandonar no dia da minha posse. Vai ser um escândalo. Vai ser a minha ruína política. Você não pode fazer isso comigo.
> LENILDA: E você não vê que agora não tem mais jeito? Até hoje nós mentimos um ao outro; e um sabia que o outro estava mentindo, mas fingia não saber. De hoje em diante isso não é mais possível. Apareceu a verdade.
> ODORICO: A minha verdade é esta: eu preciso de você.
> LENILDA: Depois de tudo o que lhe disse hoje?
> ODORICO: Eu posso esquecer.
> LENILDA: Depois de saber o que já sabe?
> ODORICO: Sei que isso aconteceu. Fingi ignorar até hoje porque não queria perder você. Posso continuar fingindo. Acho que essa é a maior prova de amor que um homem pode dar.
> LENILDA: *(Ele está indecisa, entre enojada e apiedada).* Sei não... Acho que você não entendeu bem.
> ODORICO: Entendi, sim. Mas me submeto a tudo, contanto que você não me deixe. Contanto também que mantenha as aparências (GOMES, 1972: 375).

Está evidente nesse diálogo o quanto Odorico era hipócrita: menos lhe importava o fato de a sua mulher não amá-lo e estar apaixonada por outro homem do que a sua

carreira política. Até nas relações pessoais, ele era demagógico. Afirmava que estava dando um grande prova de amor com o seu ato, mas, de fato, estava preocupado em manter uma imagem pública moralmente ilibada. O que mais que interessava era a própria carreira. Na preocupação com a garantia da adesão popular em múltiplos aspectos, inclusive no moralismo, está presente o pressuposto da política como encenação e performance, característica marcante no populismo.

No terceiro quadro, a ação se desenvolve a partir do fato de que, depois de um ano de o cemitério ter sido construído, ainda não teria sido inaugurado por que ninguém morrera. A oposição, apoiada por Maneco e seu jornal, acaba se fortalecendo. Odorico está ciente dos impactos da construção do cemitério no orçamento municipal. Ele acredita que somente a inauguração poderia lhe garantir uma melhor imagem e maior adesão popular. Para isso lhe faltava um morto. Nenhum turista morria afogado. Nenhuma calamidade se abatia. Nenhum moribundo desfalecia. Ninguém morria. Popó, então, tem uma ideia: trazer o seu primo, Bebeto, serialmente doente, para que morresse na cidade. Finalmente, haveria um defunto.

No quarto ato, a trama gira em torno do fato de que Bebeto está plenamente reestabelecido. A novidade desagrada fortemente Odorico, confiante na morte do homem para garantir o seu revigoramento político.

> ODORICO: Cidade miserável! Tudo pronto há três meses. Marcha fúnebre ensaiada, mandei caiar de novo o muro do cemitério, apagar os nomes feios, mandei até buscar um carro fúnebre na Bahia, tanto sacrifício... Eu bem que já desconfiava. D. Popó desapareceu, há um mês que sumiu. Por isso... Ficou envergonhada do papelão que o primo fez.
> *Cotinha e Dudu trocam um olhar significativo.*
> COTINHA: Ela deve estar envergonhada sim, mas é só por isso não (GOMES, 1972: 388-389).

Popó se apaixona pelo primo, se entrega a ele. Preocupado com a demora na morte de Bebeto, Odorico resolver por em prática outro plano. Pede a Mestre Ambrósio que traga a cidade Ordovino, o mais temido cangaceiro do Nordeste. Ele tinha obrigado a sair da cidade, perseguido pela polícia, depois de ter assassinado o coronel Lidário e sua família, mas foi convidado por Odorico a voltar morar na cidade. Com isso, o prefeito imaginava que seria possível, finalmente, ter um morto. Odorico nomeia Ordovino como delegado da cidade. Sua primeira missão é dar uma batida na redação da "gazeta subversiva e sacudir a marreta em nome da lei e da democracia" (GOMES, 1972: 395). Nesse fala do prefeito, há de modo evidente uma menção ao anticomunismo, que, no contexto da Guerra Fria, se acentuou no Brasil nos anos de

ditadura militar. A justificativa da repressão, da tortura e da suspensão dos direitos civis era dada pelo reestabelecimento da democracia, livrando a sociedade brasileira da infiltração de elementos e valores subversivos. Esse contexto estava sendo, aqui, representado.

O quinto quadro conta com uma frustração e uma nova intriga. A batida sai ao contrário do esperado. Maneco e Ordovino se tormam amigos. Na verdade, Ordovino fora à redação de *O Clarim* para agradecer ao jornalista pela reportagem de capa da última edição do jornal. Odorico acreditava que, com a matéria "Odorico nomeia cangaceiro", Maneco poderia ser morto pelo novo delegado. Ordovino foi ao jornal para agradecer pelo texto, que estava contando a "pura verdade" sobre a sua vida (GOMES, 1972: 404). Então, com mais uma falha em seus objetivos, ele, decide uma nova estratégia. Faz Dirceu Borboleta crer que a sua mulher, Dona Dudu, estava tendo um caso com Maneco. Ele pede para a moça vá até o jornal. Rapidamente, maldosamente, conta a ele sobre onde e com quem a sua mulher está. Odorico oferece, inclusive, uma arma para o marido, que, sentindo-se traído, vai limpar a sua honra. Dirceu mata a mulher com seis tiros.

Em seguida, no próximo quadro, são apresentadas as consequências desse assassinato. Dirceu é preso. Lenilda se decepciona com Maneco, acreditando ser verdade que ele tinha um caso com Dudu. Odorico está extremamente feliz com o fato de ter, finalmente, o primeiro enterro. O Vigário interrompe o cortejo fúnebre. Ele recebeu um telegrama da família de Dudu. O corpo deveria ser transladado para Salvador. Ela seria enterrada no mausoléu da família. O fato revolta Odorico: "Eu não permitirei que o corpo de nossa concidadão sai desta casa, senão para ser sepultado no campo santo que, modéstia à parte, é o orgulho do cemitério" (GOMES, 1972: 424). Cotinha, Popó, Bebeto, Velho Funcionário e Chiquinha, entusiasmados pelo discurso do prefeito da sacada da prefeitura, batem palmas e, em coro, clamam: "Dudu no cemitério! Dudu no cemitério!".

O sétimo quadro começa com mais um revés para Odorico. A família de Dudu está irredutível quanto à transferência do corpo para Salvador. Nem os apelos do Vigário foram convincentes. Quando Ordovino chega com uma ordem do Juiz para permitir que os parentes removam o corpo disposto a cumpri-la, Odorico o demite da função de delegado e não cumpri a ordem judicial. A derrocada do prefeito se intensifica. Maneco publica uma reportagem na qual, contando com uma entrevista de

Dirceu, revela as intrigas feitas por Odorico para que houvesse o assassinato. O prefeito, na presença da mulher e do jornalista, tenta desqualificar o caçador de borboletas:

> ODORICO: Dirceu Borboleta está meio gira. O que ele fez já é uma prova. Matar a mulher, que era uma santa, com seis tiros – só um louco faz isso. Além do mais, vocês sabem, ele tinha a mania de caçar borboletas. Passava o dia todo com aquela rede, pelos matos, nem ligava pra mulher. De repente... vocês não acham que tudo isso são sintomas de loucura? Vou chamar um especialista da capital e vocês vão ver.
> LENILDA: Especialista pra quem? Você ou Dirceu?
> MANECO: Vamos ser quem o especialista vai achar mais louco: o caçador de borboletas ou o caçador de defuntos. *(Inicia a saída).*
> ODORICO: Vou mandar apreender toda a edição desse pasquim!
> *Ouve-se um jornaleiro, fora, apregoando: "O Clarim! Vai ler o Clarim!"*
> MANECO (Detêm-se na porta, sorri.) Agora, é tarde... (GOMES, 1972: 432).

Os exemplares do jornal são rapidamente vendidos. Odorico tenta dissuadir as pessoas da compra, dizendo que é tudo mentira. Mais uma vez, a sua tentativa é em vão. Até mesmo Cotinha acredita que não mais nada a ser feito. Odorico está praticamente isolado. Então, eles têm a ideia de produzir um atentado contra Odorico: um tiro no pé e outros na parede. O prefeito floreia:

> ODORICO: Boa ideia. Inventamos que eram quatro ou cinco sujeitos. Queria roubar o defunto. Eu lutei contra todos. Consegui expulsar um a um, mas acabei baleado. A senhora foi testemunha. (Põe-se a desarrumar a sala, derrubando cadeiras, dando uma aparência de luta.) Lutei como um leão. Sozinho, desarmado, contra cinco homens enormes, armados até os dentes! (Atira a esmo.) Eles atirava! Mas eu, com uma agilidade espantosa, conseguia escapar aos tiros! Menos a um... (Cai sobre uma cadeira...) e cai ferido.
> COTINHA: Depressão, então. Com todo esse tiroteio, não tarda a aparecer gente (GOMES, 1972: 436).

No último quadro, Odorico está morto. O tiro ricocheteou e atingiu-lhe fatalmente. Esse acontecimento dramático é uma referência ao atentado sofrido por Carlos Lacerda na madrugada do dia 5 de agosto de 1954, quando chegava a casa na Rua Toneleros**,** em Copacabana. O major-aviador Rubens Florentino, responsável pela sua segurança, foi morto, e Lacerda sofreu um tiro no pé. De certa forma, Dias Gomes reacendia a polêmica sobre se aquele atentado (real) fosse uma manobra política para intensificar a crise do segundo governo Vargas.

Estilisticamente, na peça, há uma hibridização entre a farsa e a tragicomédia. Da farsa, há a estruturação narrativa a partir de um elemento cômico (a inauguração do

cemitério da cidade). Da tragicomédia, há o fato de que todas as tentativas do protagonista para o seu feito não apenas são frustradas, obstaculizadas por um conjunto de fatores, mas pelo fato de ele mesmo ver o campo de possibilidades para reestabelecer a sua popularidade iam se limitando até ele mesmo. Obcecado pelo poder, pela inauguração do cemitério e reconquista do povo, ele acaba sendo a vítima fatal da própria rede de intrigas que ele mesmo produziu. Assim como na tragédia, o *mal* se abate sobre Odorico de um modo que ele não pode manipular. Seu destino foge ao seu próprio controle.

No seu processo de adaptação para uma telenovela, a peça em oito quadros se tornou uma telenovela de 175 capítulos, tendo por base um meticuloso processo de reorganização realizado pelo próprio autor, Dias Gomes. Adicionando novos temas, diálogos e personagens (saltando de 16 para 25, no total), Dias estabeleceu novos nexos criativos e críticos em relação à realidade brasileira, dentro do regime de limites e possibilidades próprios à *TV Globo* da época. Por exemplo, os neologismos criados por Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo) foram resultados do processo de adaptação, algo que acabou tornando o personagem mais popular, apaixonante e criticável. Essa ambivalência (da paródia do coronel e político populista que nos faz rir pela proximidade com que acompanhamos a sua trajetória) é própria do processo de carnavalização, da fusão entre o sério da representação (o coronelismo e seu impacto no reforço das desigualdades e explorações sociais) e do cômico do representado. Odorico é um deboche do coronelismo e do patrimonialismo.

Entre as modificações, destaco as seguintes: a mudança no nome do protagonista (de Odorico Osório para Odorico Paraguaçu), o fato de ele ser viúvo, Cotinha, Dudu e Popó passam a ser as irmãs Cajazeiras (Dorotéia, Dulcinéia e Judicéia), a oposição aparece encarnada numa nova personagem, Lulu Gouvêia, o romance do jornalista Neco Pedreira (não mais Maneco) é com a Telma, filha de Odorico, que apenas existe na telenovela, e o misticismo de Zelão das Asas.[47] Além disso, na telenovela, Odorico não morre tão tragicomicamente quanto na peça, com um tiro ricocheteado.

De modo geral, portanto, a telenovela manteve o enredo já enunciado na peça. Trata-se da história do prefeito Odorico Paraguaçu tem como principal plataforma de campanha a construção do primeiro cemitério de Sucupira. No entanto, o seu mandato transcorre sem ao menos um morto para ser enterrado. Frustrado e sem escrúpulos, o

[47] Para mais detalhes sobre as diferenças narrativas entre as versões de *O Bem-Amado* (peça, telenovela e seriado), ver José Dias (1991).

prefeito lança mão de várias artimanhas para conseguir um defunto, inclusive promove a volta de um ilustre cangaceiro e assassino da cidade, o temido Zeca Diabo

Exibida entre 22 de janeiro e 5 de outubro de 1973, a telenovela *O Bem-Amado* marcou uma mudança na paisagem das outras produções até então assinadas por Dias Gomes para a *TV Globo*. Depois de ambientar predominantemente suas histórias em cenários urbanos e realmente existentes, ele criou Sucupira, cidade pequena do litoral baiano. Dirigida por Régis Cardoso, com supervisão de Daniel Filho, a nova trama começou com a eleição de Odorico. Eleito, o prefeito passa a contar, incialmente, com cinco principais antagonistas: o Vigário (Rogério Fróes), Lulu Gouvêia (Lutero Luiz), líder da oposição na Câmara dos Deputados, Donana Medrado (Zilka Salaberry), a delegada da cidade, e Neco Pedreira (Carlos Eduardo Dolabella), o dono do jornal da cidade, *A Trombeta*, e um intelectual frustrado que gostaria de ser um grande escritor, mas que não consegue sair do ambiente provinciano de Sucupira e por isso é muito revoltado, e Juarez Leão (Jardel Filho), o médico do posto sanitário da cidade. Vindo de Salvador, mas nascido no Rio de Janeiro, ele é um homem que se culpa pela morte da ex-mulher, que começou a beber compulsivamente, mas não deixou de exercer uma atividade crítica. Indo para Sucupira, ele tinha o objetivo fugir da metrópole, onde imperava a desumanidade e a acusação de um crime que não havia cometido.

Desse modo, a telenovela *O Bem-Amado* aumenta a desqualificação do campo como um como lugar bucólico, puro, livre das desigualdades sociais da cidade. Sucupira se torna um microcosmo do próprio Brasil, ao mostrar as estratégias de um político populista em toda sua tirania e demagogia, para conquistar os seus objetivos. Odorico é, portanto, um típico coronel e político populista, poderoso latifundiário que exerce enorme influência socioeconômica em Sucupira, mas também é pai de Telma (Sandra Bréa), moça que Juarez Leão conheceu em Salvador, por quem se encantou e reencontrou em Sucupira. Telma se demonstra uma mulher livre, que já fez toda sorte de experiências existenciais no uso de uma suposta liberdade, que, por fim, conclui não existir. Ao voltar à sua cidade natal, ela percebe que a intransigência de seu pai no cerceamento à sua autonomia.

Em Sucupira, existiam duas famílias rivais na cidade: os Machado e os Cajazeira. Odorico pertence à facção Cajazeira, que além dele conta com três irmãs solteironas: Dorotéia (Ida Gomes), Dulcinéia (Dorinha Duval) e Judicéia (Dirce Migliaccio). Elas têm uma verdadeira fixação em Odorico, que é viúvo e alimenta suas ilusões, mas contam com temperamentos diferentes. Dorotéia é a líder,

autoritária, com ascendência sobre as irmãs e influência com Odorico. Dulcinéia, muito romântica, mantém um namoro fictício com Dirceu Borboleta (Emiliano Queirós), mas, na verdade, também é apaixonada por Odorico. Judicéia, a outra, é histérica e não consegue conter risinhos de excitação.

Já os da família Medrado são o coronel Emiliano Medrado (Rafael de Caravalho) e Donana Medrado (Zilka Salaberry), sua mulher, que se torna a verdadeira delegada da cidade. Elimilano, depois de um acidente, fica impossibilitado de exercer as suas funções de delegado. Então, a mulher assume o cargo. Eles têm uma neta, Anita (Dilma Lóes), cujos pais foram assassinados numa luta entre as duas famílias. Empregada dos Correios e Telégrafos, ela exerce grande fascinação em Neco Pedreira.

Zeca Diabo (Lima Duarte) é outro personagem importante. Ele é um cangaceiro famoso, herói lendário das histórias de cordel e que carrega muitas mortes nas costas. Aqui, mais uma vez, há uma referência a uma de suas peças. Zeca Diabo foi o personagem-título de uma peça dele de 1944. Na peça homônima, ele era um cangaceiro que passava a lutar por justiça social. Na telenovela, Odorico viu na chegada do temido cangaceiro a possibilidade de contar com mais um importante aliado. Mas o destemido cangaceiro volta redimido, querendo apenas ser digno de Deus, do padrinho padre Cícero e realizar um velho sonho, ser protético. Diante do impasse, Odorico incita o capitão a matar, valendo-se de intrigas e subterfúgios. Ao final da trama, Zeca Diabo, fazendo justiça à cidade, mata o próprio Odorico. Assim, ironicamente, o prefeito inaugura a sua própria obra.

Outro personagem destacado por Dias Gomes na entrevista à revista *Cartaz* foi Zelão das Asas (Milton Gonçalves). Pescador, numa noite de temporal, ele prometeu a Bom Jesus dos Navegantes saltar do alto da torre da igreja se ela o salvasse do afogamento. A partir de então, ele se tornou obcecado pela realização de seu voo. Para o autor de *O Bem-Amado*, o comportamento de Zelão das Asas era facilmente explicável, já que “o bom senso que o misticismo cria não pertence à lógica comum ou à realidade” (*Cartaz*, 21/2/1973: 32). No entanto, para ele, diferentemente da maior parte das abordagens marxistas da religião, o misticismo não tinha uma dimensão exclusivamente alienante. Ele valorizou o fato de a energia que move Zelão ser também ética. Afinal, a personagem foi caracterizada por uma pureza e correção de valores: se ele prometeu, ele deveria cumprir. E é justamente pela confiança no divino, pela fé, que ele consegue cumprir o prometido.

Assim como em *O Pagador de Promessas*, *O Bem-Amado* contou com a representação da fé obstinada. A promessa fora realizada num terreiro na intenção de Santa Bárbara. Depois disso, ele, carregando uma cruz, peregrinou até a cidade de Salvador, para a Igreja de Santa Bárbara. Lá, uma sucessão de intolerâncias por parte das autoridades impede que ele cumpra a sua promessa por tê-la realizado num terreiro de candomblé, para curar um burro e por se comparar a Jesus Cristo, carregando uma cruz. Ele fora liberado da promessa pelo padre, diante da confusão instalada, mas manteve-se firme em seus propósitos e na sua fé. Zelão também tinha uma promessa a cumprir. Depois de escapar da fúria do mar que poderia levá-lo à morte, Zelão promete à Iemanjá (cujo equivalente católico é Santa Bárbara) que faria um par de asas e voaria da torre da igreja pela cidade. O pescador foi liberado pelo Vigário da promessa, pelo fato de ele ter sido realidade na intenção de uma entidade do candomblé. No entanto, assim como Zé-do-Burro, Zelão seguiu obstinado. Tinha de cumprir a promessa. Essa obstinação aumentou quando Zelão e outros pescadores assistiram à bela Telma, banhando-se nua no mar. Ao longe, acreditaram que se tratava de Iemanjá. Zelão, por sua vez, achou que a entidade havia vindo cobrar-lhe a promessa. Desse modo, uma ambivalência se colocou. Enquanto, para Telma, aquele banho representava a afirmação de sua liberdade, de sua sexualidade e do seu direito sobre o próprio corpo, para Zelão, era uma cobrança da promessa e da necessidade de reafirmar a sua fé. Em Sucupira, o feminismo (moderno) convivia com o misticismo religioso (tradicional).

No processo de adaptação de *O Bem-Amado*, como já vimos, houve muitas mudanças na narrativa, na cenografia, no figurino, na inclusão de novas personagens e na utilização de recursos e elementos próprios da linguagem televisiva e, particularmente, da implantação da cor. *O Bem-Amado* foi a primeira telenovela brasileira em cores. Por esse fato, enfrentou grandes problemas técnicos, sendo marcante o figurino de cores berrantes que os atores usavam justamente para afirmar o colorido diante da vigência do preto e branco (DIAS, 1991: 115-164). Certamente, esse excesso de cores também contribuiu para a carnavalização daquela telenovela. O excesso de realismo – o hiper-realismo – na concepção dos cenários, do figurino, das atuações, dos recursos técnicos e dos efeitos visuais não foi usado apenas para representar "mais fielmente" o real, mas para exceder o real. Exagerá-lo nas cores e tons.

Dias Gomes não era muito afeito ao "realismo naturalista" vigente no processo de modernização da teledramaturgia nacional, também nos modos de interpretação, mas

acreditou que aquela produção poderia não agradar por certo radicalismo estético: "Quando a novela *O Bem Amado* começou, sinceramente temi pelo tratamento excessivamente caricato dado pela direção às três irmãs Cajazeiras [diante do formato naturalista vigente]" (*Amiga*, 12/06/1973: 41). O excesso, não mais melodramático, fora realizado pelo humor com que ele representava os tipos sociais: o padre, o coronel, a delegada, o político, a solteirona, o cangaceiro. São personagens sem muita densidade psicológica. Eles funcionam como tipos sociais, a partir dos quais, na superfície das suas caracterizações, são feitas críticas de costumes. Sucupira era uma alegoria do Brasil, mostrando a sobrevivência da tradição do autoritarismo e do coronelismo sob uma armadura modernizante, com as promessas de progresso.

Odorico Paraguaçu representava a permanência do passado no processo de modernização. Sua forma de fazer político era um tipo de arcaísmo que, por exemplo, não agradava aos comandantes da modernização conservadora e nem os militantes da modernização comunista, porque as duas estavam firmadas no propósito de que a industrialização do país era fundamental, por um lado, para desenvolver o país e, por outro, para alcançar a "etapa" socialista da economia. Seja como fosse, à direita ou à esquerda, Odorico Paraguaçu era uma representação da persistência do *atraso* em tempos ditos de *progresso*. Ou seja, Odorico Paraguaçu era, ao mesmo tempo, instrumento teledramatúrgico de uma crítica *conservadora* (contra a troca de favores, o patriarcalismo, a política como pessoalidade, o coronelismo, a fraude eleitoral, a falta de lisura moral do prefeito e de parte do povo de Sucupira, as pessoas que o aplaudiam em praça pública eram as mesmas que o vaiavam depois de uns copos de cachaça) e *progressista* (a manutenção do poder oligárquico, a família que lhe fazia oposição era de latifundiários, herdeira, portanto, de certos valores e práticas comuns; o jornal local era comprometido com a família Machado por laços pessoais e políticos) à permanência do "atraso". Odorico Paraguaçu, prefeito corrupto, carreirista, inescrupuloso, mau caráter, hipócrita, machista, autoritário, impiedoso, mulherengo, hiperbólico, sedutor, engraçado, popularizou-se justamente porque ele conta com aquilo que tem caracterizada a singularidade cultural brasileira: a indistinção de fronteiras entre o público e o privado, entre os interesses públicos e os pessoais (DA MATTA, 1997). Odorico não governa pelo povo de Sucupira, mas para ele, apesar de toda retórica em torno do bem público com a construção do cemitério.

A primeira cena do último capítulo de *O Bem-Amado* conta com o assassinato de Odorico Paraguaçu. Com arma em punho, Zeca Diabo avisa: se Odorico não mata-lo,

quem o matará será ele. Preocupado, Odorico questiona, lembrando que era tudo para ser simulado. Com o cemitério pronto, o prefeito não o conseguia inaugurar porque não havia sequer um morto. Ele angustiava com o fato de nenhum turista se afogar, nenhuma calamidade abater o município e os moribundos parecerem milagrosamente ressuscitarem. Odorico imaginou que a volta de Zeca Diabo a Sucupira poderia garantir alguma morte. O temido cangaceiro há mais de vinte anos estava fora da cidade, fugindo da polícia. Odorico garantiu a Mestre Ambrósio (Angelito Mello), pai de Zeca Diabo, que seu filho em Sucupira não seria perseguido e poderia viver tranquilamente. Odorico esperava que Zeca Diabo cometesse pelo menos um crime na cidade, para poder inaugurar a sua principal obra de governo. Mas o temido cangaceiro vivia uma crise de consciência: numa promessa ao Padre Cícero, ele havia jurado se tornar um "homem de bem". Odorico imaginou que sendo atacado por um bando de policiais, Zeca Diabo, não hesitaria em quebrar seu juramento. Manda então vir um reforço policial da capital, para agirem em conjunto com Donana, na prisão do cangaceiro. O cerco é montado, Zeca Diabo realmente resiste, mas como estava com pouca munição, acaba se entregando. Acaba não passando muito tempo preso, conseguindo logo fugir da prisão. Odorico resolve colher dividendos políticos com a prisão de Zeca Diabo, afirmando à imprensa de Salvador ser o verdadeiro articulador da operação. Não sabia o prefeito, que estava na verdade, assinado sua sentença de morte com tal declaração. Criticado pela opinião pública, o Prefeito tenta arranjar uma forma de reverter essa situação. Algo que provocasse um impacto emocional, que pudesse sair como vítima. Articula então, junto com as Irmãs Cajazeiras e o cangaceiro, a simulação de um atentado, cuja autoria deveria recair sobre a oposição.

No dia marcado para a simulação, Zeca Diabo recebe das mãos de Lulu Gouvêia a entrevista concedida por Odorico à imprensa de Salvador, no dia em que Zeca Diabo fora preso pela polícia. Zeca Diabo estranha o conteúdo da reportagem e a leva até Neco Pedreira, que confirma o que o cangaceiro havia lido. Na entrevista, Odorico afirmava ter sido ele o mandante da prisão de Zeca Diabo. Odorico já aguardava impaciente por Zeca Diabo na Prefeitura. Simulando ter ocorrido uma luta em seu gabinete, ele desarruma os móveis, os papéis, dá dois tiros com seu revolver, até que o cangaceiro finalmente se apresenta. Zeca questiona o Prefeito se ainda havia alguma bala em seu revólver, mostra o jornal a Odorico e sugere que ele atirasse, já que nunca havia matado alguém que antes não tivesse tentado matá-lo. Odorico o traíra e, para Zeca Diabo, um traidor não merecia viver.

Depois dos disparos, Zeca Diabo sai do gabinete do prefeito. Adalgisa (Maria Claudia), que estava chegando ao local, corre em direção a Odorico e o toma nos braços. Doroteia, que chegara há pouco, sai desesperada entre prantos e berros: "Mataram o prefeito!". A notícia se espalha. Agonizando, ele mantém o combinado:

> ADALGIZA: Por que ele fez isso?
> ODORICO: Ele foi pago para me matar. Interesses antipatrióticos... Uma superpotência... Trama internacional... Materiais atômicos... Eles querem tomar Sucupira. Eles querem dominar o mundo, apenasmente.

No velório, os populares choraram. Ao passarem pelo corpo, alguns disseram: "foi um lutador" (Donana) e "Sucupira perde um grande homem" (Dom Pepito). Paralelamente, Zeca Diabo, na casa de seu pai, pede perdão ao "Padim Padi Ciço" e estava certo de que terá o perdão: "Um santo que não perdoa não é um santo". Ele acredita que fez o juramente, tenho cumpri-lo, mas não conseguiu porque lhe pediram para "fazer sujeira". Para fugir da polícia, ele decide voltar ao cangaço, acompanhado, dessa vez, do filho, Eustórgio (João Carlos Barroso).

O cortejo fúnebre varou Sucupira e contou com a participação de todos os moradores da cidade. Na hora do sepultamento, Lulu Gouvêia, um dos maiores opositores, faz um discurso que mais parece um dos de Odorico, pomposo, floreado, exagerado, dissimulado e hipócrita:

> LULU: Odorico Paraguaçu, aqui estamos para o último adeus a ti, que foste um exemplo para todos nós. Um exemplo de probidade e de caráter, de perseverança e lealdade, de justiça e amor ao próximo. A obra monumental que realizaste, notadamente este cemitério, ficará como orgulho da terra que te serviu de berço e agora que te recebe em teu seio. Só tu, Odorico, mais ninguém, podia merecer tão subida honra igual a de inaugurar este campo santo. Adeus, Odorico, o grande, o pacificador, o desbravador, o honesto, o bravo, o legal, o magnífico...

A morte de Odorico não promoveu, de imediato, uma mudança na forma cínica de se fazer política em Sucupira. Com a possibilidade real de conquista do poder, Lulu Gouvêia, candidato apoiado pelos Medrados, exalta o falecido oponente, chegando a elogiar a tão crítica construção do cemitério. Não existe mudança, mas a permanência da política dos coronéis: a complexa rede de relações, que envolve compromissos de reciprocidade entre município, estado e federação (LEAL, 1975). Nesse ponto, fica evidente, mais uma vez, a crítica corrosiva de Dias Gomes à política tal e qual ela é realizada no Brasil, apenas como uma forma de dominação e exploração com poucos traços de busca por justiça e igualdade sociais.

Uma das últimas cenas do capítulo é a do reencontro de Telma com Juarez numa praia. Depois de inocentado pela morte de sua esposa, Juarez finalmente se sente livre:

> JUAREZ: Eu vim me despedir.
> TELMA: Despedir?
> JUAREZ: É, eu não sei o que farei da minha vida... Só sei que eu estou livre. Eu preciso fazer uso dessa relativa liberdade. Talvez uma outra Sucupira... De qualquer maneira, nada que me faça acreditar num happy end.
> TELMA: Mas se eu quiser ir com você?
> JUAREZ: É uma escolha que eu quero que você faça sozinha.
> TELMA: Eu já fiz.

A última cena de *O Bem-Amado* não foi o enterro de Odorico Paraguaçu, mas o voo de Zelão. Num descuido da vigilância do padre e da mulher de Zelão, Chiquinha do Parto (Ruth de Souza), que também era contra a sua promessa (por temer pela vida do marido), Zelão consegue chegar ao alto da torre da igreja e, diante de todos os curiosos, atira-se no ar e sobrevoa Sucupira.

A cena se inicia com a chegada de Zelão à torre da Igreja. Do lado de fora, ele começa a se equilibrar para iniciar o seu voo. A igreja se localiza na praça da cidade. No local, vários habitantes da cidade se aglomeram para assistir ao evento.À frente da multidão, o padre e Ruth estão atônitos: ele, por não ter conseguido detê-lo, e ela, por estar prestes a poder perder o seu marido. Como numa última esperança, ela mantém as mãos postas, pedindo a Deus misericórdia. Nesse momento, a imagem é congelada. O colorido da imagem dá lugar ao preto e branco. A voz em off, de Mário Lago, comenta: "Aqui a nossa história para, pois tudo que sabemos daí em diante é de ouvir contar. Não que a gente não acredite, pois se você for à Sucupira vai ver que lá ninguém duvida".

O recurso de mudança no status da cor, de colorido para preto e branco, demarca a diferença entre a realidade e a lenda, mas também entre o presente e o passado. Nesse momento, o primeiro da telenovela a contar com a presença do narrador, há uma mudança no registro temporal. Até então, a trama se desenrolava no tempo presente oficial, mesmo num espaço fictício. Depois disso, produziu-se um maior distanciamento espaço-temporal (nem o narrador nem o telespectador estão em Sucupira ou no tempo passado em que a ação se deu), mas também certo estranhamento cognitivo. Até aquele acontecimento, a história era "verdadeira", já que aquele evento havia sido conhecido apenas pelo "ouvir contar". Isso, obviamente, reforça o caráter fantástico, insólito, da história de Zelão. Ela não pode ser explicada conforme as maneiras de contar e de verificar histórias presentes no nosso mundo oficial, mas somente pelas do mundo não

oficial, livre das nossas regras e baseadas noutro sistema de crenças (para nós, fantasioso e não realista).

Obstinado em sua fé, Zelão prepara-se para o seu voo, fazendo o sinal da cruz. Ele, então, abre as asas que construiu e salta. A imagem apresenta, nesse momento, as expressões de medo e apreensão dos habitantes de Sucupira. Nesse mesmo momento, uma música se sobrepõe ao som ambiente. A música é executada por berimbau, tambores, atabaques e outros instrumentos afro-brasileiros. Zelão, assim como a sua esposa, eram negros. Os dois eram católicos, mas também eram crentes nos rituais e entidades do candomblé. Esse sincretismo fazia parte da ambivalência que estruturava aqueles personagens, entre a religião oficial e a perseguida, entre a aculturação e a reafirmação das raízes. Nesse sentido, a música destaca essa ambivalência, colocando-a no centro da ação. E Zelão voa. Seu voo é acompanhado pelo seu grito. Seu grito se mistura à música, como se comemorasse a vitória dele sobre as intransigências e a realização de sua fé.

Nesse sentido, o voo de Zelão é uma metáfora da liberdade. Apesar de todos os obstáculos, ele realizou a sua vontade de ser livre e pôde exercer plenamente a sua vontade. Isso era algo impossível no contexto da ditadura militar. Nesse sentido, o voo de Zelão se estabeleceu numa *zona de contato alegórica* com a realidade do próprio tempo daquela produção. Essa metáfora funcionava, então, ao mesmo tempo, era uma crítica àquela realidade e uma crença na possibilidade de mudança. “E Zelão voou. Se você duvida, é um homem sem fé”, encerrou o narrador em off.

Tanto a cena do enlace amoroso de Telma e Juarez quanto o voo de Zelão são modos distintos de ode à liberdade. Seja pela via do sentimentalismo do drama romântico, seja pela narrativa mítico-fantástica do cumprimento de uma promessa, são estabelecidas conexões com o desejo de liberdade, que era cerceado naquele momento de ditadura militar, mas que ainda se mantinha latente na “relativa liberdade” de Juarez ou na obstinação mística de Zelão.

As referências à realidade concreta, na trama, não se deram apenas nisso. Certa vez, o prefeito de Sucupira mandou colocar um gravador no confessionário do padre, violentando o segredo secular. A mulher de Dirceu Borboleta livrou-se do pecado no ouvido do padre, mas deixou-o gravado na fitinha, que, por sua vez, foi parar nas mãos do marido enganado. Dirceu tomou uns tragos e, segundo velho costume nordestino, partiu para a vingança, estrangulando a mulher. De acordo com Valério de Andrade,

Dias Gomes tinha sido mais uma vez hábil na ancoragem de seu trabalho ficcional a fatos históricos:

> Como todo mundo já ouviu falar de Watergate, Dias Gomes, mais uma vez, canalizou para a sua fábrica de imagens uma cena consagrada pela realidade. É sempre bom fornecer ao telespectador um ponto de referência que ele seja capaz de identificar. Não importa de onde tenha sido extraído. Basta que seja conhecido (*Jornal do Brasil*, 25/09/1973: 02).

Em *O Bem-Amado*, como vimos, Dias Gomes não respeitou os códigos clássicos do realismo, combinando-se com outras formas dramatúrgicas (o alegórico, o cômico, o satírico, o fantástico). Afinal, ele era um realista não ortodoxo: "E sendo assim no teatro, não haveria motivo para deixar de sê-lo na televisão. No teatro, incorporei alguns elementos antirrealistas a algumas de minhas peças, (...) principalmente quando [a realidade] apresenta conotações grotescas, como é o caso da nossa" (*Opinião*, 26/02-04/03/1973:19). Entretanto, a orientação estética continuava sendo dentro de uma *proposta realista*: as representações, mesmo as mais grotescas e fantásticas, se faziam num intenso diálogo com a realidade vivida, porque, assim, elas poderiam de retratar, discutir e criticar a realidade brasileira (BORELLI e RAMOS, 1989: 93). Nesse sentido, Sucupira era uma alegoria do Brasil, mostrando a sobrevivência da tradição do autoritarismo e do coronelismo sob uma armadura modernizante. Além disso, nessa telenovela, assim como em *Bandeira 2*, Dias Gomes construiu um *herói negativo*: ao invés de privilegiar o herói que vence os obstáculos, confere o papel de protagonista ao herói negativo para permitir que a público, raciocinando sobre o erro, encontre o certo, mas também se divirta com a falta de escrúpulos de Odorico Paraguaçu.[48] Essa caracterização ficava, mais uma vez, a meio caminho do pressuposto fundamental do teatro épico brechtiano: sobrepor a razão à emoção para que, no lugar de o público se identificar com o protagonista, ele possa se revoltar e ter o desejo de transformar a realidade (BRECHT, 1970: 89-91). Em O *Bem-Amado*, não havia uma total substituição da identificação pelo estranhamento, mas numa dialética ambígua, incompleta, entre ambos. Ou seja, a *catarse* (no qual o espectador é transposto para dentro da ação para se identificar com ela a tal ponto de expurgar os seus sofrimentos) conviveu com o *choque*

[48] As diferenças entre o anti-herói e o herói negativo são tênues. O anti-herói é aquele que age segundo motivações que não são moralmente associadas ao bem (a opacidade, o paradoxismo e a negação de determinados valores). Também é aquele protagonista sem as qualidades (a astúcia, a dignidade ou a coragem) de um herói. Nesse caso, Dom Quixote é exemplar do anti-herói picaresco. No outro, é possível citar o escritor de Memória do Subsolo, de Dostoiévski. Já o herói negativo, com o qual trabalhou Brecht (1970), é aquele que não tem características socialmente consideradas admiráveis e, por isso, provoca estranhamento e, em alguns casos, repulsa.

(a partir do qual o espectador é contraposto a ação para ser despertado para a possibilidade da mudança). Astúcia

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

Na televisão, assim como no teatro de Dias Gomes, as referências aos fatos reais como recurso dramatúrgico eram *traduzidas* como um elemento novo. Em *O Bem Amado*, a mescla de um conjunto distinto de modos estético-culturais produziu um novo complexo de representação da realidade que não estava orientando exclusivamente por um único princípio, mas mediados por elementos híbridos: entre o possível e o impossível, entre o racional e o afetivo, entre o melodrama e o drama social, entre o estranhamento e a identificação, entre o alegórico e o natural.

Não foi à toa, portanto, que Dias Gomes se inspirou em fatos e pessoas realmente existentes nas suas telenovelas. Por exemplo, Tucão, o protagonista de *Bandeira 2* (1971-1972), foi inspirado na figura de um bicheiro que Dias Gomes conheceu e que se chamava Juvenal Pimenta (*Veja*, 12/07/1972: 82). Para a peça que originou, como vimos, ele havia se inspirado em figuras políticas como a de Carlos Lacerda e de um político capixaba sobre o qual lhe falara o cronista Nestor de Hollanda. A partir dessa perspectiva realista, Dias Gomes buscava representar a dinâmica social que impregna a formação de indivíduo típico da sua classe ou grupo social. O típico é uma espécie de “termo médio”, de síntese dos traços mais gerais e mais comuns do grupo representado (POSADA, 1970: 133). Assim, por exemplo, em *O Bem-Amado*, aparecem tipos: os coronéis, as solteironas, as mulheres autoritárias, o homem místico e outros.

Quando *O Bem-Amado* estreou, houve uma comparação entre as personagens Tucão e Odorico, ambas interpretadas por Paulo Gracindo. No entanto, para Dias Gomes, além do mesmo ator, muito pouco sobrou de Tucão em Odorico:

> Talvez o único traço comum aos dois personagens seja o poder e o amor pelas mulheres. Fora isso, eles são totalmente diferentes. Tucão era um produto da malandragem carioca, enquanto Odorico é pernóstico, bem falante, como todo político nordestino. É um paranoico, um homem de ideia fixa, que aos poucos vai perdendo a noção da realidade, ao contrário de Tucão, que sempre foi frio e racional (*Veja*, 31/01/1973: 80).

Outro traço que aproximava as personagens era o fato de eles serem heróis negativos. Afinal, em geral, o uso desse tipo serviu na dramaturgia nacional-popular de inspiração brechtiana como uma negação do negativo. Com isso, ele acabava propondo a positividade na necessidade de transformação das estruturas de exploração, promotores de desigualdades e resultados do patriarcalismo brasileiro. Como vimos, os casos de Tucão e de Odorico são diferentes: ao mesmo tempo em que seus atos são questionáveis e reprimíveis, eles promovem simpatia, ora pela figura popular, ora pelo absurdo, mas fundamentalmente pela representação de suas intimidades. Dias Gomes carnavalizava tal noção. Sendo assim, os heróis negativos criados por ele, como Tucão e Odorico, contavam ambivalentemente com a identificação e com o repúdio a figuras simpáticas com atos moralmente reprimíveis.

Por mais que haja distanciamentos do teatro épico brasileiro (o estilo de comédia de costumes, a ênfase no privado e na sua expansão ao público, o ambíguo e intenso jogo de identificação e estranhamento com Tucão e com Odorico, a dialética incompleta entre negação e afirmação do negativo), tanto *Bandeira 2* quanto *O Bem-Amado* aproximam-se de princípios daquela forma teatral no modo como estabelecem a sua representação como um comentário crítico sobre uma determinada realidade, tomando como pressuposto o fato de que "um assunto tem mais *peso* quando é encenado, mostrado, do que quando é simplesmente relatado por algum arauto ou outro recurso técnico" (COSTA, 1996: 36). Essas telenovelas foram, sem dúvidas, comentários sobre a realidade, mesmo de modo farsesco, satírico ou tragicômico, e não meras descrições naturalísticas.

Tucão e Odorico são personagens típicos do modo como, no Brasil, a casa e a rua se entremeiam, formando praticamente uma unidade. Eles simbolizam um modo de fazer política sob um prisma pessoal e caseiro, familiar e doméstico, característica bastante comum da sociedade brasileira (DaMATTA, 1997). Nessa extensão do privado no público, as disputas familiares acabam configurando a organização e luta pelo poder local, seja em Ramos ou em Sucupira. Assim, as ações políticas de Tucão e de Odorico são muito mais pelas suas vontades, afinidades e relações pessoais do que por um papel

político. Isso, certamente, é característico do patriarcalismo brasileiro, no qual a família se tornou a base do Estado, fazendo com que praticamente não existissem limites para a autoridade pessoal de latifundiários e coronéis, da longa linhagem de senhores de terras e escravos (LEAL, 1975), mas também de bicheiros, nas suas localidades. Sendo assim, a ambiguidade de personagens como esses estão na própria familiaridade do patriarcalismo no Brasil.

Essa indistinção entre a casa e a rua fez Dias Gomes definisse o estilo de *O Bem-Amado* como uma "tragicomédia de costumes" (*Veja*, 31/01/1973: 80). Sendo assim, imperou a sátira da violação de certos padrões sociais de conduta: a crítica à corrupção e aos assassinatos e outros crimes impunes, por exemplo. No entanto, como argumentou Dias Gomes, num país em que preponderam mais as relações pessoais do que as leis impessoais, políticos pernósticos como Odorico se tornam líderes carismáticos. Justamente por isso, Valério de Andrade comentou que uma das ausências de *O Bem-Amado* que mais lhe incomodava era a de um antagonista à altura:

> É justamente isto o que tem faltado em *O Bem-Amado*. O Coronel Odorico ainda não encontrou um adversário à sua altura, estando, por isto mesmo, absoluto, bem acima dos seus eleitores ou inimigos. Talvez seja essa espécie de monólogo, a fraqueza do outro lado (falta alguém equivalente ao velho Max de *Cavalo de Aço*), que vem conservando *O Bem-Amado* em banho-maria (*Jornal do Brasil*, 12/02/1973: 02).

O crítico de televisão Valério de Andrade estava esperando de Dias Gomes o "clássico choque entre Zé-do-Burro e o padre de *O Pagador de Promessas*" reproduzido em *O Bem-Amado*. Ou seja, o lado positivo do confronto entre o bem e o mau, o certo e o errado, o justo e o injusto, deveria fazer parte de modo mais contundente à tirania simpática de Odorico. O crítico apostava que Dias Gomes, por ter um "indiscutível talento", não teria problema em criar esse antagonismo para tornar a telenovela mais dinâmica e interessante (*Jornal do Brasil*, 12/02/1973: 02). Há, aqui, uma busca pela manutenção da dicotomia do moralismo melodramático. A telenovela deveria ser baseada na luta do bem contra o mau, com personagens fundamental e drasticamente desassociados. Esse não era o caso *O Bem-Amado*, no qual a moralidade não se dá numa dicotomia.

Segundo o crítico, outras ausências caracterizam a telenovela de Dias Gomes, agora, em relação à *Cavalo de Aço*, sucesso anterior no horário das 22 horas:

> Até agora a coisa vinha correndo bem, até porque, para um autor do talento de Dias Gomes, o Nordeste é um solo fértil e de fácil

> comunicabilidade popular. Como ambientação regional, atmosfera psicológica, *O Bem-Amado* já alcançou um grau de credibilidade física muito superior a *Cavalo de Aço*. Entretanto, em relação direta à novela de Walter Negrão, a obra de Dias Gomes leva a desvantagem (enorme) de não desenvolver a linha épica, substituindo a seriedade emocional pela abordagem humorística, por outro lado, Tarcísio Meira encarna a figura do herói convencional, enquanto, a começar pelo seu tipo físico, Paulo Gracindo é o anti-herói por excelência (*Jornal do Brasil*, 12/02/1973: 02).

O crítico estava consagrando um paradigma mais tradicional de telenovela, que, embora contasse com uma estética realista, não perdesse o romantismo, o heroísmo, a vilania, o antagonismo e a aventura convencionais. Ou seja, para ele, era preciso modernizar o "romance de capa-e-espada", e não abandoná-lo de vez. Certamente, esse não era o caso de *O Bem-Amado*. Apesar de contar com muitos elementos da encenação romântica, ela estava sendo estrutura com outros elementos estéticos: o realismo crítico, certamente, mas também o fantástico, a sátira, o grotesco e o absurdo.

O estranhamento da crítica especializada em relação à telenovela também se deu com a entrada de Zeca Diabo em várias dimensões. Para a *Veja*, Lúcia Rito escreveu que a entrada da nova personagem era um anticlímax, porque ele era um "cangaceiro simplório carregado de ternura e ingenuidade" que conquistou o carinho do público devido ao carisma e talento de Lima Duarte. A expectativa da crítica havia sido duplamente frustrada: o cangaceiro não era mau e não fazia frontal oposição a Odorico, porque estava buscando regeneração na fé. A entrada da nova personagem também causou incômodo pelo fato de ela não existir em *Odorico, o Bem-Amado*, peça de Dias Gomes que originou a telenovela. Para a crítica de televisão, essa inclusão, ainda mais dando destaque a Zeca Diabo, era uma "traição ao original" e, especialmente, a quem, como ela, que conhecia a primeira versão do texto, publicada na revista *Cláudia* (*Veja*, 06/06/1973: 88).

Ao longo da matéria, o estranhamento com as opções de Dias Gomes tomou a forma de um desdenho pelas posições políticas dele, que, segundo ela constante e enfadonhamente se repetiam:

> Segundo explica Dias Gomes, com toda seriedade, ele [Zeca Diabo] é "um fenômeno de injustiça social, uma vítima do coronelismo como tantos outros cangaceiros, levado a matar por um sentimento de honra e de justiça". O matador marginalizado "pelas condições sociais e políticas do seu meio ambiente", etc., etc., etc., volta a Sucupira depois de vinte anos de mortes e fugas ara descansar, viver uma vida tranquila, para ser homem de bem, etc., etc., etc. (*Veja*, 06/06/1973: 88).

Essa crítica demonstra, comparada com a de Valério de Andrade para o *Jornal do Brasil*, uma ambiguidade constitutiva da produção artística (CALABRESE, 1987), que também se desdobra nas produções teleficcionais (COSTA, 2000; ROMANO, 2002), que é a da inovação na repetição. Embora a repetição seja concernente ao produto artístico, no caso ficcional, por exemplo, na reiteração de personagens, ações, tramas aventurais, temas e ambientações, é preciso haver um *mínimo* de inovação em relação ao modelo consagrado, para que se possa promover a adesão do público e a consagração da crítica. Um *mínimo* de repetição permite a identificação de um idêntico, de um mesmo, de uma continuidade. Já um *mínimo* de inovação demonstra a diferença, a novidade, o extraordinário. Enquanto para Lúcia Rito Dias Gomes teria em *O Bem-Amado* minimizado a inovação e aumentado a repetição, com mais de seu próprio mesmo – as temáticas sociais abordadas com seriedade sociológica –, para Valério de Andrade Dias Gomes tinha inovado demais e repetido de menos, não contando com o clássico antagonismo entre o bem e o mal.

É importante observar que a crítica estava desqualificando os elementos mais inovadores e expressivos da teledramaturgia de Dias Gomes. A insistência pela repetição de fórmulas era uma forma de afirmação da lógica da repetição e da previsibilidade que configura a produção e o consumo de formatos midiáticos, transformando a "repetição em reconhecimento" e o "reconhecimento em aceitação" (ADORNO, 1986: 130). Por isso, em geral, a crítica televisiva não aceita as inovações e as rupturas nos padrões. Afinal, por mais que a modernização da telenovela tenha construído um novo estalão, este incorporou às estruturas dos melodramas televisivos tradicionais aspectos e temas da realidade brasileira. A teledramaturgia de Dias Gomes contava muito mais do que isso. Seu diálogo com a realidade, como estamos vendo, subvertia a centralidade no conflito do bem contra o mal ou no amor romântico, impossível ou praticamente impossível, dos protagonistas. Contava com o anticlímax, com o herói negativo, com as ambiguidades das personagens que não se fecham a uma dicotomia, com hibridizações com outras formas literárias. Assim, é possível entender o desconforto da crítica. A obra de Dias Gomes rompia com o sistema de gêneros que estrutura as lógicas comerciais e dos usos dos formatos midiáticos. Há uma quebra da familiaridade, em relação ao padrão estético-narrativos das telenovelas da época.

A proposta de Dias Gomes incorporar à teledramaturgia temas contemporâneos da realidade brasileira também esteve presente em *O Espigão*. Exibida entre primeiro de

abril e primeiro de novembro de 1974, a nova telenovela das 22 horas, sob a direção de Régis Cardoso, abordou questões como meio ambiente e qualidade de vida, a desumanização das grandes cidades através da poluição do meio ambiente, da exploração imobiliária, da falta de solidariedade humana e da destruição das áreas verdes, numa crítica ao progresso tecnológico e à corrida imobiliária. A história da telenovela se estruturava na relação entre um empresário megalomaníaco e os excêntricos moradores de uma mansão tradicional e decadente no Rio de Janeiro. O empresário era Lauro Fontana (Milton Moraes), que teve uma infância bastante pobre, vivida em orfanatos e reformatórios, passando por trabalhos como engraxate, jornaleiro e camelô. A vida dele começa a mudar quando ele se envolveu e se casa com Cordélia (Suely Franco), filha fútil e temperamental de um rico dono de uma rede de hotéis. Com a morte do sogro, ele assume os negócios e se torna um dos empresários mais bem-sucedidos do ramo hoteleiro. Ele tem uma obsessão: construir o Fontana Sky, um gigantesco edifício de 50 andares planejado para ser o hotel mais moderno do mundo. No local onde deseja construir o edifício, está a casa da família Camará, onde moravam a amargurada viúva Urânia (Wanda Lacerda), o excêntrico Baltazar (Ary Fontoura) – um botânico que tinha por hábito colecionar mechas de cabelos de mulheres bonitas para compensar o seu desejo sexual reprimido por timidez e moralismo –, a virgem quarentona e amante dos animais Tina (Suzana Vieira), o conquistador Marcito (Carlos Eduardo Dolabella) e o hippie Carlinhos (Tomil Gonçalves), que vivia acampado no quintal da casa. Ele mesmo prega o desapego das coisas materiais por uma vida mais simples, mas não consegue desapegar da própria casa. Já Lauro Fontana é um apologista do futuro. Obcecado por tecnologia, ele tinha diversos aparelhos: entre outros, um relógio digital na mesa do seu escritório que lhe permitia saber o horário em vários países do mundo, um rádio portátil que, ao mesmo tempo, seria como abridor de cartas e apontador de lápis, uma escova de dente elétrica que se convertia num secador de cabelo, um óculos com pequenos para-brisas para ser usado em saunas e outro, com pequenas lanternas, para lugares escuros. Isso se contrastava com a valorização do bucólico dos irmãos Camará.

O primeiro capítulo se dedicou mais à apresentação da trama central da telenovela: a obsessão de Lauro Fontana na construção do maior hotel de mundo no terreno da casa dos irmãos Camará. O empresário, em reunião com Marcito, expõe o seu projeto faraônico, deixando maravilhado:

> LAURO: Esse não é um simples edifício. É a cidade-hotel. Fontana Sky. 50 andares, 1500 suites, garagem, jardim, piscina privativa em todos os apartamentos, um sistema de televisão em circuito fechado, onde permite vigiar todos os possíveis equívocos. Ninguém ficará preso nos elevadores, porque os computadores não permitem, descobrem e resolvem o problema. O sistema de telefone é ligado com um centro comercial privativo. Você pode comprar o que quiser a qualquer hora do dia e da noite sem precisar sair de casa. No centro, na parte interna, uma rampa, em espiral, que permite que você vá com seu carro até a porta de sua suíte.
> MARCITO: Isso é fabuloso, hein?
> LAURO: Cinco cinemas, três boates, dois teatros, um circo. Em cada apartamento, uma cozinha cibernética, que dispensa perfeitamente a cozinheira. Dá para lhe preparar uma série de 12 pratos automaticamente, o que constituiu o trivial. E, agora, a inovação mais interessante de todos os tempos: a eliminação do gerente. No seu lugar teremos um computador.
> MARCITO: Mais isso tudo é genial! Muito bem bolado...
> LAURO: O maior empreendimento da América do Sul de todos os tempos depende exclusivamente do senhor e dos seus irmãos. Seu Márcio, depende dos herdeiros da mansão Camará a construção do maior hotel do mundo.

Na mansão Camará, Marcito tenta convencer os irmãos quanto à venda. Mas eles estão irredutíveis. Ao som dos bucólicos versos da música "Na Sombra da Amendoeira" ("Nessa varanda velha/Ouço a voz das abelhas/O som das coisas naturais/Bichos tão pequeninos/Mais fortes que o barulho de uma cidade inteira"), de Os Lobos, Urância, Baltazar e Tina regam as plantas e as raízes da árvores presentes no vasto quintal da casa onde vivem. Carlinhos segue contemplando a natureza do lugar dentro de uma barraca. Marcito tenta contemporizar com a sua irmã mais velha, Urânia, a mais irredutível:

> MARCITO: São 20 milhões de cruzeiros novos...
> URÂNIA: E você está de acordo com isso? Responda, Márcio, você teria coragem de permitir que derrubassem a amendoeira que a sua mãe plantou ou o coqueiro que foi plantado por nosso próprio pai?
> MARCITO: Eu não disse que sim e não disse que não. 20 milhões são 20 milhões.

A ganância de Marcito não é alienada. Ele tem consciência a de que o que interessa ao milionário Lauro Fontana é o terreno da casa, um imóvel bastante bem localizado na Zona Sul do Rio de Janeiro, em Botafogo, algo raro naquele momento de intensa expansão imobiliária. Urânia se impressiona com o fato de que o projeto do hotel previa um edifício de 50 andares, o que ainda não era comum na paisagem carioca.

Essa cena expõe a tensão que estrutura a trama de *O Espigão*: a oposição entre o progresso da cidade, materializado em poluição, desumanidade, artificialidade, avanço tecnológico, arranha-céus, obras faraônicas, construção de rodovias e novos meios de transporte como o metrô e o bucolismo nostálgico. O saudosismo romântico da vida natural, do campo na cidade, bem como dos hábitos e costumes mais pessoais e afetivos de outrora (as relações mais estreitas com a vizinhança, a confiança no outro, a família, o compadrio), acaba fazendo com que os irmãos, com exceção de Marcito, queriam proteger aquele espaço como um refúgio: como a permanência de um passado idílico num presente devastador. A cidade, então, passou a ser desencadeadora de apreensão e medo quanto às transformações na cidade em nome do progresso, pois elas estavam alterando as sociabilidades, os valores e as práticas dos indivíduos citadinos, muito mais preocupados com o lucro, com a carreira, consigo mesmos. Além disso, eles também se sentem na obrigação de manter a casa para atender ao último desejo do falecido pai deles, o advogado falido Martino Pedreira Camará, que só deixara como herança uma mansão necessitando de muitas reformas.

O primeiro capítulo se passa no dia de réveillon. Na festa organizada por Cordélia, Elka Escobar (Rosamaria Murtinho) e Lauro Fontana se estranham. Elka foi secretária de Lauro e uma das amantes dele. Ele, à época, era noiva de Cordélia. Quando eles se casaram, Elka que nutria esperanças pelo chefe, saiu da empresa, foi trabalhar na rede de hotéis de Gabriel Martins (Mário Lago) e se tornou uma das principais rivais de Lauro.

O primeiro capítulo de *O Espigão* contou, ainda, com um imenso engarrafamento dentro do Túnel Rebouças na noite de réveillon, no qual outras tramas foram apresentadas. Dora (Débora Duarte) dá à luz um menino, Saulo, com a ajuda de Léo (Claudio Marzo), um ambientalista. Ela, viúva e sozinha, veio do Maranhão para tentara a vida no Rio de Janeiro e acabou tendo o seu filho, num táxi. Léo desce do ônibus para socorrê-la e acaba se apaixonando por ela. Cordélia também presenciou o parto. Ela tinha muitas dificuldades para engravidar e utilizava todos os recursos para ter um filho do marido: hormônios e inseminação artificial. Ao longo da trama, Cordélia fica obcecada pela ideia de adotar Saulo e pressiona Lauro a pagar o que for preciso pela criança. Apesar de todas as suas dificuldades materiais, Dora resiste às propostas e à insistência de Lauro. Ao final da trama, finalmente, Cordélia consegue ter o filho e, ao sair, com o filho no braço, obriga a todos a rirem.

Ainda no engarrafamento, Lauro conhece Lazinha Chave-de-Cadeia (Betty Faria), por quem se encanta e de quem se torna amante. Ela teve uma infância bastante pobre e problemática. Cansada de sofrer com a violência física do pai, ela fugiu de casa e cresceu trabalhando em bares do Beco da Fome. No bairro, ela acabou se tornou a líder de uma quadrilha de assaltantes que tinha, entre os seus membros, Nonô Alegria-das-Gringas (Milton Gonçalves), um bandido intelectualizado, e Dico (Ruy Mendes), um homem bastante emotivo. Depois de assaltarem uma joalheria, eles estão em fuga, quando ficam parados num engarrafamento.

Há, nisso, certa lembrança da peça *O Túnel*, de Dias Gomes, que fora censurada. Era o encontro de personagens de classes e grupos sociais bastante distintos (ricos e pobres; empresários, retirantes, ambientalistas, dondocas, ladrões). Assim, mais uma vez, Dias Gomes incorporava parte de sua obra teatral à televisão.

*O Espigão* não teve um final feliz. Depois que Urânia, a mais velha e a mais aguerrida dos Camará, morre, de forma absurda, atingida por um coco na cabeça, a família acaba cedendo às investidas de Lauro Fontana e vende a propriedade. As imagens que seguem são a da demolição do casarão, para dar lugar ao Fontana Sky. Nessa resolução, o que é interessante considerar é a presença do insólito na telenovela. Assim como já esteve presente em outras, mas especialmente em *O Bem-Amado*, nesta é intensa a presença de tipos de fogem à lógica da existência das pessoas, dos objetos, das instituições, das praticas e das relações presentes na vida cotidiana. Por exemplo, há um homem que corta o cabelo das mulheres que deseja sexualmente (Baltazar), há outro que vive acompanhado no quintal de sua própria casa (Carlinhos), há outro que, apesar de acumular muitas namoradas, apenas consegue o orgasmo se houve o badalar de sinos (Marcito), há uma que, apesar de costumar sair pela rua para flertar com estranhos, tem ataques de pânico quando eles se aproximam e, por isso, mantém uma virgem (Tina), há uma que morre depois de atingida por um coco do coqueiro plantado pelo seu próprio pai e que tanto queria proteger da destruição (Urânia). Essa excentricidade não ficou restrita aos irmãos Camará, mas também estava presente no próprio projeto do Fontana Sky, na obsessão de Lauro, no temperamento de Cordélia, no rancor de Elka, no sentimentalismo de Dico e na inteligência de Nonô.

*O Espigão* foge aos modos convencionais de representação da realidade cotidiana e estabelece de uma relação alegórica, exagerada, com a própria realidade: por exemplo, na crítica à especulação imobiliária, à desestruturação das relações e dos valores humanos em detrimento do progresso tecnológico, à substituição do trabalho

humano pelo computador, à nostalgia conservadora, ao idealismo ecológico e aos moralismos. É, portanto, uma crítica à ditadura militar, quando denuncia um processo de crescimento da sociedade brasileira de consumo num momento de euforia com o "milagre brasileiro". Também problematiza o apego desmedido ao tradicional, ao natural, em detrimento do moderno e artificial, e os valores morais que balizam os empresários, os irmãos Camará, a retirante Dora e um defensor da natureza como Léo.

De certa forma, *O Espigão*, juntamente com *O Bem-Amado*, retoma a presença do insólito na dramaturgia de Dias Gomes, tão marcantes nas peças *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final*, *O Pagador de Promessas*, *A Revolução dos Beatos* e *Odorico, o Bem-Amado*. Como vimos, essas peças trabalham questões sociais concretas a partir de situações inusitadas ou extraordinárias (por exemplo, a busca por cinco almas que fugiram do juízo final, a promessa pela vida de um burro, a transformação de um boi em santo, a ausência de mortos numa cidade nordestina para a inauguração do cemitério).

Na época da exibição de *O Espigão*, as relações entre a ficção e a realidade se tornaram tensas. Dias Gomes contou que o construtor Sérgio Dourado, certa vez, foi apedrejado por uma pequena multidão na Gávea, no Rio de Janeiro, ao participar do lançamento de um novo prédio. À época, o empresário era sinônimo dos grandes empreendimentos imobiliários que estavam tomando conta da cidade: "O Sérgio Dourado ficou uma fera e quis até embargar a novela, principalmente porque para escrever a história eu tinha feito a pesquisa na imobiliária dele. A novela não tinha nada a ver com ele, mas o povo achou que tinha" (*Jornal do Brasil*, 13/06/1992: 38). Para ele, o público identificava diversos acontecimentos e pessoas que existiam na realidade, porque a telenovela era um comentário o que "todos estão acostumados a ver diariamente", mas não param para refletir (*Jornal do Brasil*, 13/06/1992: 38).

À época da exibição, ele se defendeu dizendo que não tinha a menor intenção de fazer biografia, mas uma crítica à sociedade de consumo:

> Tudo isso faz com que as criaturas que vivem nessas cidades se transformem em verdadeiras feras. *O Espigão* é uma crítica à sociedade do supérfluo, às pessoas que vivem marteladas pela febre do consumo. Essa crítica se desenvolve através do Lauro Fontana, que, cercado pelo supérfluo, não valoriza e não possui coisas essenciais como cultura e integridade moral (*Amiga TV*, 21/8/1974: 36).

Essa crítica também foi desenvolvida em outras telenovelas desse período. Em *Fogo sobre Terra*, de Janete Clair, exibida entre 6 de maio de 1974 e 4 de janeiro de 1975, a temática do progresso também fora abordada. A telenovela contava a história de

dois irmãos, filhos de um fazendeiro em Mato Grosso, que foram separados na infância, num trágico acidente de avião que matou seus pais. Pedro (Juca de Oliveira) foi criado na cidade fictícia de Divineia, no interior do Mato Grosso, por Nara (Neuza Amaral), sua tia. Já Diogo (Jardel Filho) foi levado para o Rio de Janeiro e criado pelo engenheiro Heitor Gonzaga (Jaime Barcelos), ex-amante de Nara. A exemplo do pai adotivo, Diogo se tornou um bem-sucedido engenheiro. Pedro tomou conta das fazendas do pai, se tornou boiadeiro e profundo amante da cidade. Trinta anos depois, os irmãos se reencontram em Divineia. Diogo foi enviado pela empreiteira de Heitor para construir uma represa que faria aquela cidade desaparecer. Pedro frontalmente se opôs a ele. No entanto, a disputa não era apenas ideológica, mas também amorosa. Os irmãos disputaram o amor de Chica Martins (Dina Sfat), moradora de Divineia, que fora namorada de Pedro, e que fazia questão de esconder a sua infância pobre.

Apesar de semelhanças temáticas, Dias Gomes fez questão de explicou que a crítica de Janete Clair tinha uma matriz romântica e a dele, realista: "Os temas centrais, embora recebam tratamentos completamente diversos, contam a história de pessoas se vitimando pelo progresso, inexorável, a que [estamos] submetidos" (*Realidade*, 10/1974: 98). Para ele, enquanto as soluções dramatúrgicas de *Selva de Pedra* eram calcadas na recorrente dicotomia entre o bem e o mau, na sua acepção melodramática, *O Espigão* era "mais realista sem perder o humor" (*Realidade*, 10/1974: 98). Nessa fala, Dias Gomes, ao mesmo tempo que reconhece o compartilhamento da crítica social à sociedade capitalista entre outros autores de telenovela, fez questão de demarcar a diferença.

Essa diferenciação remonta à própria configuração da modernidade, constituída por duas matrizes fundamentais: o universalismo e o individualismo (KOYRÉ, 1979). O universalismo se caracteriza pela representação do mundo ilimitado que se oferece a uma experiência também ilimitada. Para isso, conta com as seguintes formas de conhecimento sobre o mundo: racionalista, cientificista, materialista e fisicalista. O individualismo, por sua vez, se configura dentro da constituição política moderna do indivíduo livre e igual como valor necessário para a existência do cidadão autônomo dos Estados-nação. Essas matrizes, no entanto, não são excludentes, mas fundamentalmente complementares (HARVEY, 1992). Entretanto, como estéticas da modernidade, o realismo está associado à matriz universalista, cientificista e materialista, procurando *conhecer* o "mundo exterior", o romantismo acaba buscando *expressar* o "mundo interior", essencial e sentimental, do "eu" ao Estado-nação. Além

disso, o romantismo é uma "reação sentimental" à hegemonia da matriz universalista da modernidade (DUARTE, 2003: 182). É justamente a partir dessa cisão que Dias Gomes demarcou as diferenças entre ele (que tinha feito as suas escolhas políticas e artísticas de modo muito mais racional do que emocional) e Janete Clair (que guiava a sua observação do mundo e seus atos sobre ele mais pelos seus sentimentos do que por uma racionalidade crítica). Por isso, a tensão entre tradição e modernidade não é a mesma. Em Janete Clair, há uma afirmação bucólico-romântica do campo como espaço da pureza em detrimento da cidade. Em Dias Gomes, há uma busca por demonstrar como determinados sistemas de valores, condutas e diferenciações constituem a própria modernidade capitalista, não havendo um espaço fora, idealizado. É um fenômeno estrutural. Em *O Espigão*, por exemplo, há uma ridicularização tanto das atitudes dos irmãos Camará quanto de Lauro Fontana. Não uma negação do progresso, mas críticas à especulação imobiliária e à nostalgia reacionária.

Como estou procurando mostrar, embora as declarações de Dias Gomes sobre o seu trabalho na televisão nesse período sejam mais enfaticamente de negação do romantismo em favor da exposição de um projeto político-estético realistas, as telenovelas por ele assinadas contavam com elementos melodramáticos (nas intrigas, nos conflitos amorosos, nos romances proibidos). Em geral, a crítica, assim como Dias Gomes, ressaltava o fato de ele usar as suas telenovelas para discutir temas da atualidade, reforçando a coerência dada pelo autor à sua própria obra e autoridade dele como um autor realista.

Durante a exibição de *O Espigão*, a crítica televisiva se dividiu entre o fascínio e a crítica à tecnologia. Estava fascinada pela tecnologia empregada na telenovela, com equipamentos de última geração e futurísticos apresentados em cena, mas também ciente da crítica ao superconsumo proposta pela telenovela:

> Usando a novela *O Espigão* (*TV Globo*) como modo de expressar seus temores diante do que genericamente poderia ser chamado de "progresso", Dias Gomes transformou-a no programa de TV mais bem equipado no Brasil. Lauro Fontana, o ex-menino pobre, vivido por Milton Moraes, limpa seus dentes com uma escova elétrica, tem um pente que simultaneamente aquece e seca os cabelos (também elétrico, claro), seus sapatos são escovados eletronicamente. E, enquanto toma café, pode, com um simples apertar de botão, saber a hora certa em todos os países do mundo, graças a um super-relógio digital (*Veja*, 12/06/1974: 80).

Outros equipamentos também impressionaram a revista *Amiga TV* que chegou a anunciar a nova produção da *TV Globo* como "a maior curtição":

> Não só a interpretação dos atores e o texto do autor são importantes numa novela. A produção é também fundamental e exige de cenógrafos e contra-regras cuidados especiais, para que seja estampado no vídeo tudo o que o autor pretende mostrar com sua história. E para isso muitos truques são feitos nos estúdios. Em O Espigão, por exemplo, quem vê a passarela rolante do escritório de Lauro Fontana, a maqueta giratória e iluminada do seu hotel, a cama com vibrador que ele tem em sua mansão etc., não imagina que tudo isso é montado durante as gravações. A passarela do escritório de Lauro não passa de uma plataforma de madeira empurrada pelos contra-regras. Também o vibrador da cama de Lauro e Cordélia .é adaptado: uma câmara de ar é colocada sob o estrado, bastando balançar para que a cama vibre. A cama de Marcito, que aparece ao apertar-se um botão, na verdade é acionada pelo contra-regra, que, segurando-a por um fio, tira-a da estante, onde está em posição vertical, e a coloca no chão. A maqueta giratória e iluminada do espigão também é movimentada pelos contra-regras. Mas muita coisa é real mesmo, como o elevador a rampa que ligam a sala de estar ao andar superior da casa de Lauro e quase todos os caríssimos objetos de consumo usados por Cordélia (*Amiga TV*, 04/09/1974: 22).

Paralelamente aos seus primeiros trabalhos na *TV Globo*, Dias Gomes escreveu mais um roteiro para o cinema, do filme *O Marginal*, dirigido por Carlos Manga, além de ter retornado ao teatro com a peça *Odorico, o Bem-Amado*, com consagrada encenação no Rio de Janeiro em 1970, como já vimos. Nesse período, ele abandonou a militância do PCB. Estes são os assuntos da próxima seção.

### 4.3. Um adeus ao comunismo partidário

Em 1973, Dias Gomes se desligou do PCB. Como já mostrei, essa não foi a primeira vez que ele tinha se afastado do Partido. Em 1956, em função das relações de Kruschev no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, Dias Gomes se posicionou terminantemente contra o stalinismo e a manutenção da adoração stalinista que se mantinha no PCB. Isso fez com que ele acabasse sendo expulso do Partido. Com a abertura proposta pela *Declaração de Março de 1958*, Dias Gomes voltou a participar do PCB, especialmente em zonas periféricas como no Comitê Cultural e também, posteriormente, na *Revista Civilização Brasileira*, da qual foi editor.

O novo desligamento do PCB foi justificado por Dias Gomes da seguinte forma:

> Meu desligamento do Partido Comunista – que poderia ter sido atritado se ocorrido em outras épocas – deu-se naquele início da década de 1970 com a tranquilidade dos casamentos que terminam simplesmente porque os cônjuges se dão conta de que não mais existem motivos para viver juntos. De minha parte, prevaleceu uma profunda autocrítica: após quase 30 anos de militância, chegava à conclusão de que era um péssimo ativista (GOMES, 1998: 268-269).

No começo dos anos 1970, com o recrudescimento do regime militar a partir do AI-5 e a ausência de indícios de uma revolução socialista no Brasil pela produção de uma frente de resistência democrática, diversas organizações clandestinas, a maioria defendendo a luta armada, intensificaram a ruptura com o PCB, algo que acontecera em 1964, com a postura do PCB diante do golpe militar. Enquanto essas associações políticas mais radicais defendiam a luta armada, com formas e sentidos diferenciados (RIDENTI, 2010b), o PCB manteve a sua política de alianças, intensificando a sua relação com o MDB, para produzir a partir de dentro do sistema político vigente formas de resistência civil democrática (MOTTA, 2007).

A intensa dissidência comunista após o golpe de 1964 começou a se articular a um processo de revisão das suas estratégias políticas. Era comum questionar o PCB pelo fato de ele ter se tornado um partido dirigido por uma "pequena burguesia" que queria se configurar como uma vanguarda revolucionária, mas se prendia a valores pequeno-burgueses (individualismo, voluntarismo, liberdade, distinção, conforto, aversão à disciplina e à organização, competitividade, lucro) e acabou comprometendo a própria possibilidade de revolução (REIS FILHO, 1990: 145). Por conta disso, o Comitê Central do PCB vinha reconhecendo, num intenso e conflituoso processo de autocrítica, que uma das causas para as suas derrotas e desacertos no cenário político nacional, com a institucionalização do regime militar, estava concentrada em "desvios pequeno-burgueses" como os de militantes que confundiam a luta pelo socialismo com posturas voluntaristas de indivíduos engajados e organizados em focos guerrilheiros no interior do país e os daqueles que primavam mais pela liberdade individual do que pela submissão às doutrinas e táticas partidárias. Ainda naquele momento, o PCB entendia a luta pelo socialismo como uma obra das massas, mas, para isso, era necessário, antes, formar uma frente ampla de resistência, oposição e combate à ditadura a partir de mecanismos institucionalizados, como o apoio ao MDB.

Nesse contexto, movimentos de luta armada procuraram reconfiguram um sentido comum a partir da revolução socialista. A existência de grupos armados no Brasil não se deveu exclusivamente a uma resistência à ditadura militar, mas um resgate das experiências guerrilheiras que promoveram mudanças sócio-políticas como a Revolução Cubana, liderada por Che Guevara e também de outras experiências como a das Ligas Camponesas e da linha política radical do PCB no início dos anos 1950, anterior ao golpe (RIDENTI, 2010b: 65). Ou seja, eles procuraram reafirmar o sentido

revolucionário a partir da luta armada. No entanto, a proximidade imaginativa da revolução social, fortemente presente no período pré-1964 e mantida na forma de resistência ao regime militar começou a se configurar como uma enorme distância no início dos nos 1970. As múltiplas tentativas de comunicação popular, de promoção da adesão de trabalhadores e de camponeses ao movimento revolucionário, foram frustradas. Até mesmo a insatisfação da classe média intelectualizada não era generaliza o suficiente para produzir uma ampla resistência civil, seja pacífica ou armada. Imaginada como um movimento de massas, a "revolução faltou ao encontro" (REIS FILHO, 1990).

Essa ausência da revolução também se dera concomitantemente à consolidação da indústria cultural no Brasil. Como mostrei na seção anterior, o Estado autoritário criou um conjunto de possibilidade para o desenvolvimento do mercado dos bens de consumo. Nesse sentido, a modernização das indústrias midiáticas brasileiras veio a reboque da modernização conservadora. As duas contaram com uma particularidade: se apoiaram na contratação ou no incentivo a artistas de esquerda (comunistas, especialmente) para agregar crédito simbólico a seus produtos. Com o aumento da repressão, a distância da possibilidade real de revolução, o recrudescimento da disciplina partidária e a busca por extirpar os desvios pequeno-burgueses na estrutura partidária, muitos artistas vinculados ao PCB passaram a se tornarem profissionais do Estado ou de organizações midiáticas como a *TV Globo*.

Por mais que fosse justificado por Dias Gomes que a sua ida à televisão estava relacionada, para além de sua sobrevivência num regime ditatorial, à conquista efetiva de uma comunicação popular que tentara obter sem sucesso no teatro, a ausência da sonhada revolução socialista provocou um desencantamento:

> Conservando ainda os ideais que me haviam levado ao Partido, era obrigado a reconhecer que nunca me ajustara à disciplina partidária, que ela me incomodava e me tolhia. **Sempre discordara da linha do Partido em vários aspectos e sempre fora obrigado a recolher minhas discordâncias em nome do centralismo democrático e de um objetivo maior**. Procurara ser disciplinado, refreando minha tendência natural à indisciplina. Isso não me fazia feliz nem ajudava o partido. E, quando um casal não é mais feliz, o melhor é que se divorcie, sem ódios, ressentimentos e sem escândalos (GOMES, 1998: 269 [grifos meus]).

Como aquele "objetivo maior" não era alcançado, Dias Gomes passou a pautar mais por valores individualizados. Não quero dizer com isso que, quando ele estava no Partido, não havia preocupações com autonomia artístico-intelectual, notoriedade,

competitividade e expressividade pessoal. Pelo contrário, havia uma preocupação maior de vincular esses valores, destacadamente circulantes entre artistas engajadas nos anos 1960, a princípios e matrizes circulantes na cultura política comunista. Nos anos 1970, houve uma mudança de ênfase: as valorizações individuais passaram a suplantar àquelas agendas artístico-partidárias (FREDERICO, 2007a).

O desligamento de Dias Gomes do PCB se deu num momento em que ele passou a ser mais identificado como autor de telenovelas do que como dramaturgo engajado. A crítica televisiva qualificou a experiência teatral como um "a mais" para a produção daquilo que ele mesmo dizia estar procurando construir na televisão: uma linguagem própria. Já para a crítica cinematográfica essa nova condição de Dias Gomes era um "a menos":

> Absorvido totalmente por um extenso trabalho para a televisão, Dias Gomes conseguiu agora o seu milagre particular: escreveu uma telenovela policial com pouco menos de 2 horas de duração. Isso, diga-se, é um feito notável para quem poderia ter utilizado a história de *O Marginal*, originalmente escrita por Inalda Manga, para criar uma telenovela de 300 capítulos no mínimo. Era só inventar algumas outras situações, alguns novos personagens (...). E, só para não ferir os brios da censura, extirpar do argumento as poucas cenas de erotismo desse dramalhão bem embalado (*Folha de S. Paulo*, 21/03/1975: 01).

*O Marginal*, filme dirigido por Carlos Manga, com roteiro de Dias Gomes, Lauro César Muniz e Carlos Manga a partir do argumento de Inalda Manga, investiga as razões que transformam um homem em marginal. Valdo (Tarcísio Meira) se tornou um assassino pelas pressões e diferenciações sociais. Ainda criança, muito pobre, ele foi internado num colégio, de onde fugiu. Sua ambição ao longo da vida era conseguir prestígio e dinheiro, tudo aquilo que lhe era negado desde a infância. Passa a trabalhar numa boate, onde conhece Beth (Vera Gimenez), milionária, que, como fez com outros homens, lhe enganará em troca de sexo. Na mesma boate, também conhecerá Leina (Darlene Glória), vedete do teatro de revista. Entre uma e outra, resolve ficar com as duas. Ele consegue ascender socialmente, chegando a ser dono de uma agência de automóveis, com a ajuda do marido de Beth. No entanto, a sociedade era a apenas uma fachada. Enganado e furioso, Valdo o mata. O caso ganha os jornais e, dessa forma, Valdo se torna famoso. Lena, então, aproveita essa oportunidade para alcançar fama e trabalhar na TV. Leva uma criança à prisão e diz ser seu filho. Com isso, ele se casa com Lena e promete lhe dar uma vida digna. Ao conquistar a liberdade condicional, ele passa a trabalhar como chaveiro. Quando ele descobre que foi enganado mais uma vez,

furioso, espanca a mulher. Refugia-se na oficina onde trabalha, de onde sai para enfrentar a polícia e é morto, metralhado.

Apesar de o roteiro do filme ter sido assinado por outros, além de Dias Gomes, o crítico de cinema Orlando Fessoni atribuiu apenas a Dias Gomes a autoria e responsabilidade pela qualidade do filme:

> A oportunidade de uma nova telenovela se perde, assim, por causa de um simples erro de cálculo: em vez de escrever um argumento tão infantil para o cinema e colaborar num resultado frustrado e frustrante, Dias Gomes poderia ter caprichado o assunto e negociado a história com qualquer canal de TV. A história, certamente, estaria sendo agora anunciada como a mais nova sensação em matéria de novela depois de *Mamãe Dolores*, *Antonio Maria*, *O Rebu*, *Meu Rico Português*, *Nino, o Italianinho*, *Mulheres de Areia*, *Irmãos Coragem*, *Escalada* e tantas outras baboseiras que invadem nossas casas (*Folha de S. Paulo*, 21/03/1975: 01).

Certamente, não era apenas o fato de Dias Gomes estar na televisão que automaticamente o fizera, segundo o crítico, realizar telenovela no cinema. Há uma acusação maior. Ao diminuir o trabalho no teatro e passar à televisão, Dias Gomes perdeu qualidade: não conseguia fazer um trabalho "mais dramático e menos telenovelesco" (*Folha de S. Paulo*, 21/03/1975: 01).

Por mais que Dias Gomes tenha formalmente se desligado do PCB e estivesse mais sendo reconhecido pela crítica cultural como um autor de telenovelas do que como um dramaturgo engajado, a sua produção posterior àquele desligamento continuou sendo produzida dentro de uma *proposta realista*. Ele ainda seguiu justificando a sua obra televisiva a partir de valores da cultura política comunista. Isso se deu num momento em que a teledramaturgia da *TV Globo*, depois de um momento de intensificação de rupturas em direção a um paradigma moderno de produção, passou a contar com características tradicionais. Por mais contraditório que possa parecer, esse arrefecimento das modernizações se deu quando o país vivia o início do processo de transição para o regime democrático, que se deu com a ascensão do general Ernesto Geisel à presidência da República em 1974, quando, diante dos sinais de esgotamento do "milagre econômico" e da ditadura militar, o governo decidiu por em curso o projeto de abertura "lenta, gradual e segura". Nessa transição controlada, embora ainda fosse recorrente a utilização dos mecanismos de repressão, apenas em 13 de outubro de 1978, com revogação do AI-5, houve o fim da censura prévia no rádio e na televisão e o restabelecimento da garantia do habeas corpus. Antes disso, *Roque Santeiro* foi

censurada, e Dias Gomes ousou em experimentações estético-políticas em *Saramandaia* e em *Sinal de Alerta*. Esses são alguns dos assuntos da próxima seção.

**4.4. Modernizações consolidadas**

Entre 1975 e 1979, houve uma desaceleração das mudanças radicais do período anterior. O número de tramas adaptadas (43%) aumentou (20%). As novelas de época, que inexistiram na primeira metade da década, passaram a representar mais de um terço da produção (39%). Isso demonstra que, depois de rupturas radicais, a *TV Globo* passou a incorporar mais explicita e sistematicamente os pressupostos bem sucedidos das telenovelas tradicionais. Assim, contemplava tanto o público moderno quanto o mais conservador. A iniciativa também se deveu ao fato de outras emissoras, especialmente a *TV Tupi*, terem investido em tramas mais populares para fazer frente à liderança da *TV Globo* (KEHL, 1986). A estratégia surtiu efeitos, e a emissora carioca consolidou a sua modernização não só com superação do passado, mas com a incorporação dele.

No início de 1975, Dias Gomes estava envolvido com a escritura da sinopse de sua nova telenovela. *Roque Santeiro* contava a história do coroinha Luiz Roque Duarte, conhecido como Roque Santeiro pela sua habilidade de modelar santos, que foi dado como morto depois de afastar o bando do perigoso bandido Navalhada. Pelo seu feito, ele acaba sendo adorado como um santo pelos moradores de Asa Branca. Era uma sinopse que contava com um tema bastante próximo ao de *O Berço do Herói*, que também fora censurada.

A partir da análise da sinopse, Rogério Nunes, o diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), alertou a *TV Globo* sobre a possibilidade de censura, já que a trama abordava "problemas sociais na região nordestina, envolvendo diferentes classes, o que requer da Censura, na apreciação dos episódios, o máximo de atenção e cuidado para com as cenas e diálogos" (Ofício do Diretor da DCDP à Rede Globo de 16/05/1975, Arquivo Nacional, TE, caixa 029). Nesse mesmo comunicado, Rogério Nunes requereu da emissora o envio de entre 20 e 30 capítulos para poder ser realizado um parecer mais conclusivo. Na análise dos 20 capítulos iniciais, dois técnicos da censura, num novo parecer, identificaram outras abordagens problemáticas em *Roque Santeiro*. Entre outras, os amores clandestinos, as visitas de rapazes às moças após as 23 horas, a tendência ao amor livre (João Ligeiro), os distúrbios civis (beatas contra a boate), a sabotagem (o corte de energia pelo professor), agitação conclamando o povo a participar, a depreciação da autoridade do delegado, a justiça pelas próprias mãos e as

referências ao terrorismo (Parecer nº 6114/75 de 3 de julho de 1975, Arquivo Nacional, TE, caixa 29). Além disso, o parecer impunha a necessidade de a trama de se passar no ano de 1960, para não contar com a "citação de fatos recentes". Apesar dessas observações, para os censores, a telenovela poderia ser liberada para o horário das 20 horas, com classificação etária de até 12 anos. A liberação, todavia, ficou condicionada ao envio da gravação dos 10 primeiro capítulos, algo bastante comum naquele contexto (MARCELINO, 2004). O parecer de número 7019/75, de 20 de agosto de 1975, informou que a telenovela não poderia ser exibida por um público juvenil e determinou a exibição dela para o horário das 22 horas, mas ressaltou que a novela tinha uma crítica persistente à Igreja Católica e aos valores cristãos, o que deveria ser retirado.

Na ocasião, o horário das 22 horas estava ocupado com a transmissão de *Gabriela*, adaptação de Walter George Durst do romance de Jorge Amado. Esta telenovela também estava tendo diversos problemas com a censura (MARCELINO, 2004: 50-51). Por conta disso, *Roque Santeiro* não pôde ser exibida às 20 horas. Em vão, a direção da *TV Globo* solicitou a Rogério Nunes a revisão da classificação etária.

A estreia de *Roque Santeiro* estava marcada para o dia 27 de agosto de 1975. Na *TV Globo*, esperava-se que a telenovela seria liberada para o horário das 20 horas, depois dos cortes realizados. A emissora contratou novos profissionais para produção que já contava com mais de 20 capítulos prontos, o que, certamente, provocou prejuízos. No mesmo dia, depois das muitas negativas, no *Jornal Nacional*, foi lido um editorial que questionava a Censura Federal, publicado, no dia seguinte pelo *O Globo*, destacando o empenho da emissora: "A Rede Globo, que até o último momento tentou vencer todas as dificuldades, vê-se forçada a cancelar a novela *Roque Santeiro*" (*O Globo*, 28/08/1975: 05). Para o horário, foi ao ar uma reprise compacta de *Selva de Pedra*, de Janete Clair, enquanto a telenovelista preparava os capítulos de *Pecado Capital*, que entraria no ar na sequência.

Em sua autobiografia, Dias Gomes apresentou outra versão para os fatos:

> A proibição de *Roque Santeiro* – pensava eu e continuei pensando durante muito tempo – era uma decorrência dessa teoria da propaganda subliminar comunista e fora tramada para chamar a atenção sobre esse vírus que ameaçava destruir o sistema, tanto que, no dia seguinte à estreia (que não houve), ao contrário do que acontecia normalmente, os jornais foram liberados para abrir páginas e páginas sobre o assunto. O golpe não dera certo porque uma pesquisa de opinião feita logo a seguir mostrar que a opinião pública estava maciçamente contra a Censura. Não era nada disso, apenas um telefonema fora grampeado, em graças a uma inconfidência minha, o

> Dops viera a descobrir que a novela era uma adaptação de *O Berço do Herói* (GOMES, 1998: 283).

A telenovela estava provocando muitas expectativas entre os críticos especializados. Arnaldo Risemberg, para a *Amiga TV*, por exemplo, saudava o fato de a nova produção de Dias Gomes fazer uma análise crítica do misticismo e da crendice populares: "O mito com os prós e contras de sua existência, as superstições de um povo e o grande número de lendas criadas em torno deste fenômeno social foram reunidos por Dias Gomes em *Roque Santeiro*" (*Amiga TV*, 02/07/1975: 12).

A repercussão da estreia da nova telenovela de Dias Gomes foi tanta que a sua proibição precisou de explicações. Rogério Nunes, então diretor do DCDP, alegou que os critérios da censura eram rigorosos, porque "a TV entra na casa de todo mundo sem pedir licença". Em relação à censura à *Roque Santeiro*, ele comentou: "Nada houve de excepcional. Examinamos a novela e determinamos os cortes, fixando o horário para exibição, tudo dentro dos mesmos critérios utilizados até hoje para a TV" (*Jornal do Brasil*, 28/08/1975: 03).

Em resposta àquele editorial do *Jornal Nacional*, a direção geral do DCDP divulgou a seguinte nota à imprensa, publicada na íntegra pelo *Jornal do Brasil* no dia 29 de agosto:

> Com referência à nota ontem divulgada pela Rede Globo de Televisão, a propósito da novela *Roque Santeiro*, de autoria de Dias Gomes, a Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal esclarece o seguinte, em resumo:
>
> 1 - Em data de 16 de maio, a Divisão de Censura comunicou à Rede Globo, que, como a sinopse da novela não oferecia condições para um exame em profundidade, era necessária a apresentação dos textos em grupos de 24 a 38 capítulos, antes de realizada a gravação dos mesmos, para que, com o exame antecipado, pudesse a Censura manifestar-se seguramente, no que dissesse respeito à classificação etária, a ser depois confirmada com a verificação das gravações.
>
> 2 -Em data de 4 de julho, a Censura comunicou à Rede Globo que os textos dos capítulos de números um a 20 haviam sido aprovados para apresentação após as 20h, condicionados, no entanto, à verificação das gravações, para obtenção do certificado liberatório; permanecia a exigência da remessa antecipada dos capítulos subsequentes, posto que, ocorrendo maiores implicações de ordem moral ou social, poderiam ser vetados os outros capítulos ou mudado o horário da novela.
>
> 3 - Em data de 20 de agosto, a Censura comunicou à Rede Globo que o exame das gravações permitiu uma melhor avaliação da novela, levando-a a reconhecer que havia aspectos intoleráveis para a faixa

> das 20h, donde decidir-se classificá-la para maiores de 16 anos, liberando-a para após as 22h, sujeita ainda a novela a vários cortes com o fim de suprimir cenas e situações inconvenientes.
>
> Acrescente-se que o parecer dos censores que examinaram a novela assinala, dentre outros pontos negativos, que a mesma contém: "ofensa à moral, à ordem pública e aos bons costumes, bem como achincalhe à Igreja".
>
> Acentue-se, finalmente, que, nos contatos pessoais havidos entre a Censura e elementos credenciados da direção da Rede Globo de Televisão, em Brasília, desde o início do exame do problema, inúmeras advertências e apelos foram formulados, com o propósito de evitar a exibição da novela *Roque Santeiro*, sobretudo no horário das 20h.

Em reação à censura, um grupo de 23 artistas de teatro, cinema e TV tentou entregar uma carta ao presidente Ernesto Geisel, na qual exprimia a apreensão da classe diante dos obstáculos que vinham enfrentando para exercer a profissão. O grupo não conseguiu a audiência com o presidente, mas foram recebidos por Alberto Costa, subchefe especial do Gabinete Civil. Depois de uma ligeira confusão, Paulo Gracindo, o líder do grupo, leu uma carta de repúdio à censura que se encerrava assim: "O país vive uma triste contradição: enquanto a sociedade se moderniza, a cultura, por efeito de um código de censura anacrônico e implacável, se avilta, se desfigura, e se desnacionaliza" (*Jornal do Brasil*, 29/08/1975: 08).

A repercussão do cancelamento de *Roque Santeiro* também se deu na imprensa alternativa. Para o jornal *Movimento*, Hélio Pereira comentou que o fato causou um desentendimento entre a Rede Globo e o Estado autoritário:

> O proprietário da Rede Globo, Roberto Marinho, amigo do ministro da Justiça [à época, Armando Falcão] e ele próprio um defensor da censura prévia, se deslocava até Brasília, para tentar convencer os técnicos de que a Rede Globo estava apenas cumprindo a determinação do governo de elevar o nível da televisão brasileira, escalando um autor como Dias Gomes para um horário como o das oito. E mais: que todas as pesquisas até hoje realizadas pela Globo no campo das telenovelas estavam sendo aplicadas na produção de *Roque Santeiro*, e que por isso mesmo a novela estava fadada a inovar significativamente a linguagem cênica da televisão brasileira. E, principalmente, que o prejuízo seria gordo (*Movimento*, 01/09/1975: 18).

Com exceção de *A Ponte dos Suspiros*, Dias Gomes especializou-se como um telenovelista do horário das 22 horas, faixa que se firmou como mais experimental e com abordagens para um público adulto, enquanto o das 20 horas era o da família e contava, em geral, com maior audiência. Com *Roque Santeiro*, como sugeriu a

reportagem, a *TV Globo* pretendia a sua modernização a partir do trabalho de Dias Gomes, visto como responsável por boa parte inovações na teledramaturgia brasileira até então.

Como já mostrei, a modernização televisiva estava ancorada na modernização conservadora consolidada pelo Estado militar. A própria busca por uma televisão de qualidade e em rede nacional fora motivada pelos governos militares desde o final da década de 1960. No entanto, a conquista pela qualidade na televisão também se deu na incorporação de artistas de esquerda, bastante empolgados com as possibilidades da nova mídia e da representação dos elementos socioculturais do país. Dias Gomes, por exemplo, acreditava que a telenovela era a última trincheira da luta pela afirmação do produto nacional:

> A telenovela foi a única trincheira que nós conseguimos, a única barricada que conseguimos levantar, contra a invasão dos enlatados americanos. Então, quando os pseudo-intelectuais atacam a telenovela, torcem pelo fim da telenovela, estão sendo profundamente antibrasileiros, antipopulares, antiintelectuais. É realmente a única trincheira. Não houvesse a telenovela, e os horários das 6 às 10 estariam importando para nós uma cultura que não é a nossa, deformando a cultura brasileira. E nós estaríamos também mandando royalties para fora. Estamos criando campo de trabalho, de experimentação brasileira (*EX*, 01/09/1975: 23).

Essa crítica de Dias Gomes remonta àquela afirmação de quando ele era diretor artístico da *Rádio Bandeirantes* e participou do III Congresso de Jornalistas, realizado na Bahia, e declarou que o rádio deveria ser "difundidor de nossas tradições populares" (*Correio Paulistano*, 04/12/1949: 06). Lá como a aqui, a proposição de Dias Gomes conta com uma multiplicidade de matrizes e possibilidades de leituras: do nacionalismo folclorista à luta anti-imperialista. Para ele, a telenovela brasileira havia se diferenciado da tradição latino-americana, ao procurar retratar temas do cotidiano nacional. Nesse sentido, não lhe parecia correta a desqualificação da televisão por parte da maioria dos intelectuais e artistas brasileira: "Embora a minha geração de dramaturgos tenha apontado na década de 50 uma bandeira de teatro popular e político, na verdade o nosso teatro nunca chegou a ser político, quanto mais popular" (*EX*, 01/09/1975: 23). Nessa afirmação, encontra-se outra diferença fundamental em relação à transição do conceito de folclore para o de cultura popular. Especialmente no contexto dos anos 1960, enquanto o folclore passou a ser associada à tradição, a cultura popular, à transformação, à revolução socialista e à luta de classes: "um meio para atingir

determinado fim, dar consciência ao povo [especialmente ao proletariado]" (OLIVEIRA, 1992: 72).

No depoimento de Dias Gomes ao jornal alternativo *EX*, mais uma vez, foi justificada a sua entrada na televisão pelo fato dessa nova mídia poder resolver a contradição entre palco "popular" e plateia "elitista" que caracterizava a geração de dramaturgos com ele se identificava. Nessa repetição de causas válidas, ele procurava se ancorar numa coerência temporal: do *presente* (sua inserção na televisão) como consequência do *passado* (sua experiência teatral). Além disso, Dias Gomes ressaltou, naquele mesmo depoimento, que *Roque Santeiro* tinha como maior qualidade a representação da cultura nacional-popular:

> A proposta de *Roque Santeiro* era justamente esta: encontrar uma maneira de contar autenticamente brasileira. Eu achava que geralmente a disposição das cenas na telenovela era plasmada na influência do cinema americano. Os atores também, na solução de suas cenas quase sempre adotavam padrões. Os diretores do mesmo modo partiam de grandes filmes. Então eu propunha uma lavagem cerebral em mim e no texto, para começo de conversa, e depois na direção; e que os atores também procurassem um comportamento autenticamente brasileiro (*EX*, 01/09/1975: 22).

Com a nova telenovela, ele pretendia buscar uma representação de formas e gestuais brasileiros "autênticos" em detrimento da "cópia" de padrões norte-americanos. Dias Gomes deu como exemplo o fato de que as cenas de briga não seriam baseadas em socos como era comum no cinema hollywoodiano, que tem o boxe como um esporte importante: "Brasileiro briga com pontapé, rolando no chão, metendo o dedo no olho; é uma briga livre, a nossa" (*EX*, 01/09/1975: 22). Para ele, a telenovela brasileira estava se consolidando como um espaço de representação do "idioma próprio" da cultura popular brasileira. No entanto, a maioria dos autores estava preocupada com "determinados padrões de postura, de inflexão de voz", característicos da cultura elitista (*EX*, 01/09/1975: 23).

O discurso da autenticidade da identidade nacional, no Brasil, faz parte de uma longa tradição que remonta ao século XIX. Seu objetivo é essencializar determinadas características socioculturais do país para torná-las positivas por si mesmas (OLIVEIRA, 1992; ORTIZ, 2003 e VILHENA, 1997). Nesse sentido, o depoimento de Dias Gomes estava se reconectando com essa visão tradicional do autêntico, mas a partir de uma politização do conceito de cultura popular como uma forma de luta anti-imperialista e não apenas como a preservação das tradições populares, mais caras aos folcloristas.

Entre 3 de maio de 1976 e 31 de dezembro, no horário das 22 horas, foi ao ar *Saramandaia*. A nova telenovela de Dias Gomes, dirigida por Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota, se passava na cidade fictícia de Bole-Bole, localizada na zona canavieira do interior da Bahia. A trama se estruturava a partir de uma polêmica: o município deveria abandonar o nome de Bole-Bole e adotar um novo, Saramandaia. Os "tradicionalistas", liderados pelos coronéis Zico Rosado (Castro Gonzaga) e Tenório (Sebastião Vasconcelos), queriam manter o nome, baseados na preservação histórica. Já os "mudancistas", que tinham como líder João Gibão (Juca de Oliveira), acreditavam que era necessário mudar o nome, porque ele se referia a uma aventura amorosa de D. Pedro I no local. Esse grupo propôs o nome Saramandaia, o mesmo de uma famosa cachaça da cidade, concorrente de Bole-Bole, produzida pelo engenho de Zico Rosado. Para a decisão, o prefeito Lua Viana (Antônio Fagundes), apesar de compartilhar com a opinião de João Gibão, seu irmão, procura manter a lisura do espírito democrático e propõe um plebiscito, intensificando a disputa pelo voto popular.

Sobre sua nova telenovela, numa entrevista à Norma Couri ao *Jornal do Brasil*, Dias Gomes comentou:

> A tentativa é de fugir ao realismo. Ou seja, equilibrar realidade e absurdo. Ou transmitir a realidade através do absurdo do qual muito, frequentemente ela se reveste, principalmente nos países latino-americanos, países como o nosso. Busquei o que havia de fantástico na literatura nordestina, porque *Saramandaia* está incorporada a um painel da própria e dura realidade do Nordeste (*Jornal do Brasil*, 30/04/1976: 10).

O universo narrativo de *Saramandia* não se constituiu a partir do realismo social que vinha caracterizando os trabalhos de Dias Gomes. Essa nova produção ligava-se ao *realismo fantástico* presente na produção literária latino-americana da época e ao *teatro do absurdo* europeu (PAIVA, 2003). No entanto, isso não implicou a ausência de pontos de referência com a realidade concreta, na associação de determinadas características fantásticas a certos tipos sociais facilmente identificados (o professor solteirão e controlado pela mãe, o coronel, a mulher fogosa, mas reprimida, por exemplo). Na trama, o professor e cobrador de impostos da cidade Aristóbulo Camargo (Ary Fontoura), que vivia por muitos anos sem dormir, nas madrugadas de quinta para sexta-feira, se transformava num lobisomem; Eponina Camargo (Elza Gomes) guardava a cabeça do marido, deixada na porta pelo cangaceiro Trovoada há mais de 35 anos, e apresentava, com um humor macabro, a todos os visitantes de sua casa; João Gibão,

além de ter alguns presságios, escondia numa aparente corcunda um par de asas, por vezes coberta por uma capa; o coronel Zico Rosado, quando contrariado, soltava formigas pelo nariz; Marcina (Sônia Braga) ficava com o corpo em brasa pela excitação e pelo desejo reprimido; Seu Encolheu, o marido de Dona Redonda (Wilza Carla), o homem que não cresceu, encolheu; e Cazuza (Rafael Carvalho) ameaçava cuspir o coração pela boca a cada vez que se emocionava. Quando cuspiu o coração, foi dado como morto, mas reviveu, causando espanto nos habitantes da cidade. Entre as personagens fantásticas, vale destacar a emblemática cena em que Dona Redonda explode de tanto comer. Há aqui o uso explícito do *realismo grotesco*. A explosão representa a supremacia do corpo, mas um corpo pantagruélico que se expande, se abre e se projeta para fora, cujas margens e limites são subvertidos pelo excesso. É um exemplo da mais pura imagem carnavalizada, no sentido da ambivalência regeneradora que lhe atribuiu Mikhail Bakhtin (2008). *Saramandaia* produziu um espaço de carnavalização absoluta, no qual o riso, o delírio e a provocação se misturam (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010: 132).

A presença do insólito em *Saramandaia* se dá como uma forma de mediação com a realidade. Mais uma vez, Dias Gomes fazia comédia com determinados valores morais. De manhã, além dos impostos que cobra, Aristóbulo tenta engatar um romance com Risoleta (Dina Sfat), a dona do bordel de Bole-Bole, que fica ainda mais fascinada quando descobre que ele é um lobisomem. Já à noite, em suas andanças, tinha encontros com personagens históricos, como D. Pedro I (Tarcísio Meira) e Tiradentes (Francisco Cuoco). De dia, o professor Aristóbulo era um homem culto, educado e obediente à mãe. Ele era visto como excêntrico pelos habitantes da cidade pela linguagem extremamente empolada com a qual proferia os seus discursos a favor da mudança do nome da cidade. Era aplaudido, mas incompreendido pelos moradores de Bole-Bole, que achavam, por vezes, que ele estava falando em outro idioma. Nas madrugadas de sexta, ele se transformava num monstro, incutindo o pavor a todos que cruzam o seu caminho. Assim, a existência de Aristóbulo é extremamente ambígua, conciliando o refinamento com a monstruosidade.

Já a cena da explosão de Dona Redonda aponta para outras direções. Num comício, a banda dos “mudancistas” toma conta da cidade. Grávida, Zélia (Yoná Magalhães), a mulher do prefeito, sai de casa eufórica atrás do conjunto, junto com Marcina. Ela convida o marido, mas Lua diz que não pode seguir com ela, porque, como prefeito, não pode tomar partido. A manifestação acontece, quando, de repente,

Dona Redonda aparece, com formas ainda mais avantajadas, impressionando o seu marido, Seu Encolheu, o Maestro Cursino (Brandão Filho) e Maria Aparadeira (Eloísa Mafalda). Encolheu estava muito preocupado: "Hoje eu estou com medo. Depois que o Gibão disse uma coisa, eu estou vexado, agoniado. Hoje então... Meu Deus!". Em seguida, feliz, Dona Redonda acena para o marido. Gibão do alto do palanque incita os gritos pela mudança de nome – "Saramandaia!" – nos participantes, mas, ao avistá-la, muda de feição e percebe que o pior está para acontecer. Dona Redonda se sente mal. Começa a inflar até explodir. A força da explosão foi tanta que provocou diversos incidentes: uma enorme cratera no centro da cidade, um terremoto, casas vieram abaixo e o corpo dela se espalhou por toda a cidade, levando três dias para que as partes fossem encontradas e recolhidas para um enterro.

A explosão de Dona Redonda é ao mesmo tempo afirmativa e negativa. O corpo dela se expande para além dos seus limites. Ele não se contém em sim mesmo. Assim, não se reprime e não se afina. Recusa-se a se normatizar. É um corpo excessivo, volumoso e vigoroso: se expande tanto até explodir. Por outro lado, o acontecimento confirma a repressão do moralismo da máxima "comer até explodir", tão ouvida e ignorada por Dona Redonda, sempre com um apetite voraz. A regeneração de Dona Redonda se concretiza com a chegada de Dona Bitela (Wilza Carla), irmã dela, que, além de extremamente semelhante àquela que explodira, conta com o mesmo apetite e não ligava para os acontecidos. Quando se espantavam com a semelhança entre elas no físico e na vontade de comer, Bitela dizia: "A diferença entre mim e a minha irmã é que eu sou mais magra".

Em relação à cena do voo de Gibão, há um diálogo mais intenso com o contexto político dos anos 1970. Depois de muito tempo escondendo as suas asas, envergonhado de sua condição, ele, ao se perceber cercado, numa emboscada, abre as suas asas e voo pela sua vida, admirando a todos da cidade com o seu ato. Nenhum dos tiros o atinge. Ele sente-se livre. Aqui há mais uma semelhança com *O Bem-Amado*. A primeira é o uso do artifício do voo para representar a liberdade. No entanto, enquanto em *Saramandaia*, a liberdade está relacionada à coragem, em *O Bem-Amado*, como analisei, ela está relacionada à fé. De certo modo, na cena de *Saramandaia*, há uma maior tomada de consciência de Gibão da sua afirmação como ser livre, sem temores. Zelão, por sua vez, é tomado por sua confiança na sua crença religiosa. Outro ponto semelhante está no uso de linguagem empolada e de neologismos. A diferença é que,

enquanto Odorico era, em geral, admirado pelos seus excessos, Aristóbulo provocava mais estranheza do que fascínio.

Entre os anos 1960 e 1970, a ficção fantástica brasileira, já presente em *O ex-mágico da taberna minhoca* (1947), coletânea de contos de Murilo Rubião, *O coronel e o lobisomem* (1964), de José Cândido de Carvalho, e *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, passou a compartilhar características com o realismo mágico latino-americano (DACANAL, 1970). Especialmente a partir da publicação de *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, em 1967, houve uma intensificação de publicação de romances que buscavam extrapolar os limites do realismo naturalista, constituindo uma complexidade temática (que, de outro modo, era realista) a partir das relações de contiguidade e de afastamento entre as esferas do real e do irreal (CHIAMPI, 1980: 61).

Como comentei anteriormente, o insólito esteve presente em outros trabalhos de Dias Gomes (no teatro, notadamente em *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final*, *O Pagador de Promessas*, *A Revolução dos Beatos* e *Odorico, o Bem-Amado*; e, na televisão, especialmente em *Verão Vermelho*, *O Bem-Amado* e *O Espigão*). *Saramandaia* é uma intensificação da presença do incomum. Afinal, embora o realismo fantástico e o maravilhoso contenham o insólito, eles não são sinônimos. Enquanto no realismo fantástico ocorre entre a incerteza e a impossibilidade de haver alguma explicação ao sobrenatural, derrubando as convenções culturais e também diegéticas, no maravilhoso, não há a possibilidade de estranhamento, medo ou terror em relação ao evento insólito. Afinal, o extraordinário (na perspectiva extradiegética) não é desconhecido, misterioso, mas faz parte da realidade narrativa (CHIAMPI, 1980; GARCÍA, 2007; TODOROV, 1975).

Durante a exibição de *Saramandaia*, Dias Gomes foi reconhecido como influenciado pelo realismo fantástico latino-americano, trazendo para a telenovela um conjunto de elementos inovadores. Por conta disso, *O Globo* promoveu uma mesa redonda no auditório da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Compunham a mesa, além de Dias Gomes, Muniz Sodré, escritor e professor da Escola de Comunicação da UFRJ, e Ivo Cardoso, jornalista e professor da mesma instituição. O autor de nova telenovela da *TV Globo* explicou:

> Minha proposição é muito modesta e está sendo, me parece, um pouco exagerada. Pretendi unicamente misturar realidade e absurdo, colocando aí **o absurdo** não apenas como uma atração, um apelo, mas **como um dado da própria realidade**, partindo da conclusão de que a realidade de um país como o nosso, um país latino americano de um modo geral, não pode hoje ser retratada dentro de um realismo

> ortodoxo. Isto porque a todo momento nos deparamos com o absurdo. Ele é um dado frequente, quase que cotidiano na nossa realidade, daí poder servir, inclusive, como uma proposta de *Saramandaia* e daí eu parti para um a linguagem que, de certo modo, deveria alterar a linguagem corrente de televisão, muito presa aos dogmas realistas e românticos. Parti então para uma alteração das regras do jogo, para uma pesquisa. Meu trabalho é tateante, como também está sendo a busca de uma linguagem para exprimi-lo. Começaram logo a rotulá-lo de "realismo fantástico", "realismo simbólico", "surrealismo" Eu detesto rótulos. Nunca escrevi uma peça de teatro me propondo a fazer um drama, uma comédia, uma tragédia. Acho que essa discussão não leva a nada, pois, realmente, tudo o que pretendi foi misturar absurdo com realidade, buscando um equilíbrio e, talvez seja pretensão dizer, uma nova linguagem de televisão (*O Globo*, 18/07/1976: 03 [grifos meus]).

Ao ser indagado por Ivo Cardoso sobre a simbolização do real através do fantástico, Dias Gomes respondeu o seguinte:

> Eu nunca quis simbolizar coisa nenhuma. As interpretações sempre são posteriores, inclusive as minhas. Nunca criei um personagem para provar isto ou aquilo porque neste caso eu não seria um artista, mas um cientista. Agora me perguntam por que dona Redonda explode, o que eu quis dizer com isso? Por que o coronel Rosado, latifundiário tem formiga no nariz? Analisando agora imagino que minha repulsa ao coronelismo talvez tenha me levado a fazer o coronel uma figura repugnante, mas isto é uma conclusão posterior. Jamais me propus a criar símbolos racionalizando antecipadamente. Foi citado há pouco *O Pagador de Promessas*. Eu só fui analisar o que quis dizer com ele depois que escrevi a peça e aí descobri que realmente ele expressava a minha maneira de ver o mundo. Este é o meu processo de criação artística. **O bom do símbolo é que cada um encontra para ele a justificativa que lhe convém**. Me perguntaram, por exemplo, se o professor Aristóbulo vira lobisomem porque é coletor de impostos, o que é muito engraçado mas nunca me passou pela cabeça. Pensando bem, a hipótese é realmente interessante... (*O Globo*, 18/07/1976: 03 [grifos meus]).

Para Muniz Sodré, apesar de Dias Gomes ter combinado diferentes formas dramatúrgicas (tragédia, comédia, teatro de revista, teatro épico) nas suas peças e ter, especialmente em *O Pagador de Promessas*, trabalhado com o insólito (um homem que carrega uma cruz para pagar uma promessa pela vida de um burro), nada na sua trajetória era comparável com *Saramandaia*:

> Quer o autor queira ou não, *Saramandaia* está comprometida com o clima da novela latino-americana que está fundado no realismo fantástico. Isso é uma forma mercadológica de narrativa que não pode ser desprezada. Esse rótulo já está colado em novela. Por outro lado, estes conteúdos fantásticos estão articulados com os leitores de *Cem Anos de Solidão*. Por exemplo, quando as formigas passeiam pelo nariz do fazendeiro, têm um precedente nas borboletas que passeiam em torno de um personagem daquele livro. Efeitos desta ordem não

> exploram a novela na forma do impacto para determinado público já habituado ao realismo fantástico (*O Globo*, 18/07/1976: 03).

Para o professor, *Saramandaia* não se configurava como uma novidade para uma minoria que já tinha lido o livro de Gabriel García Márquez, mas também para todos aqueles que consumiam a literatura de cordel. Dias Gomes, em parte, concordou com Muniz: "Como você focalizou, o absurdo que eu procurei foi um absurdo inspirado no cordel, nos mitos populares brasileiros, e não naquela absurda literatizante da literatura latino-americana" (*O Globo*, 18/07/1976: 03). Essa negativa era, certamente, uma forma de afirmação do nacional em detrimento do estrangeiro. Isso, no entanto, não significou a inexistência total de compartilhamento de propostas estéticas. Não era à toa que, naquele momento, de boom do realismo mágico na América Latina, Dias Gomes tenha produzido uma telenovela como *Saramandaia*, mesmo que ele tenha afirmado que se tratava de uma ideia inteiramente dele: "A novela foi feita porque eu decidi fazer e mais ninguém. Não foi encomendada" (*O Globo*, 18/07/1976: 03).

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

Walter Avancini, um dos diretores de *Saramandaia*, para uma matéria do *Jornal do Brasil* que investigava o fato de a nova telenovela da *TV Globo* explorar o realismo fantástico, foi enfático na valorização da produção como sendo autenticamente nacional e singular. Na sua fala, ele faz ecoar o projeto da moderna teledramaturgia brasileira que, como mostrei, se pauta pela nacionalização da produção e pela incorporação de princípios da dramaturgia nacional-popular: "Não há know-how estrangeiro para o nosso realismo fantástico. Há um know-how muito caboclo, a tentativa de utilização de elementos improvisados" (*Jornal do Brasil*, 30/4/1976: 10).

Em decorrência da exibição de *Saramandaia*, houve acusações mais sérias sobre o seu processo criativo. Dias Gomes foi acusado de plágio. Na capa do *Caderno B*, figuravam as seguintes perguntas:

> Primeira pergunta: o personagem João Gibão, com suas asas de escândalo e esta dúvida de ele ser anjo ou demônio – isto é criação de Dias Gomes ou de García Márquez, no conto *Um Homem, muito Velho com Suas Asas Enormes*?
> Segunda: aquela Dona Redonda, explodindo de tão gorda em cima do povo de uma cidade – isto aconteceu na Saramandaia de Dias Gomes ou na Cajazeiras reinventada por Alfredo Ricardo Nascimento, conhecido como Zé do Norte (o músico premiado de *Muié Rendêra*; em 1973, ele entregou seus originais de *O Lobisomem de Cajazeiras* numa emissora de TV, e nunca mais conseguiu encontrá-los – a não ser em certas situações que a novela *Saramandaia* está mostrando)?
> Terceira: após a explosão de Dona Redonda, ficou um cheiro de rosas. Autoria de Dias Gomes ou ainda García Márquez, em *O Mar do Tempo Perdido*?
> Quarta: o linguajar do Odorico Bem Amado, sucesso das telenovelas de anos atrás, é muito diferente do usado pelo mesmo personagem em 1960, ano em que ele foi criado para o teatro. O Odorico da novela e sua engraçada fala regionalista é criação de Dias Gomes ou de José Cândido de Carvalho que, em 1964, publicou *O Coronel e o Lobisomem*? (*Jornal do Brasil*, 06/09/1976: 01).

Em entrevista à reportagem de Lena Farias para o *Jornal do Brasil*, Dias Gomes disse que preferia falar da viagem que tinha feito aos EUA do que sobre as acusações. Uma vez por ano, a Pennsylvania State University convidava um escritor, um dramaturgo de qualquer parte do mundo, cuja obra seja de reconhecida importância universal para, durante 10 semanas, ele realizar um seminário e dar aulas sobre a sua própria obra. Essa distinção foi conferida a Dias Gomes. Sobre as denúncias, foi direto, poupando palavras: "Sempre que a gente escreve uma novela de sucesso – e *Saramandaia* é sucesso absoluto – aparecem, pelo menos, uns 30 doidos alegando autoria" (*Jornal do Brasil*, 06/09/1976: 01).

Sobre o linguajar de Odorico na telenovela *O Bem-Amado*, Carlos Silva, apresentado como estudioso da obra de José Cândido de Carvalho e especialista em falares regionais, afirmou sobre a primeira versão de *Odorico, o Bem-Amado*, publicada em 1963 pela revista *Cláudia*, um ano antes da publicação do livro de José Cândido de Carvalho: "Antes do surgimento da grande mina, *O Coronel e o Lobisomem*, que o Sr. Dias explora até hoje [em *Saramandaia*], Odorico falava diferente, sem invenções, português sem distorções" (*Jornal do Brasil*, 06/09/1976: 01). De fato, como observei anteriormente, essa foi uma das mudanças mais substanciais na adaptação da peça para

o formato de telenovela. Já para José Cândido de Carvalho, a questão se dava de outra forma:

> O que é preciso saber é se o Sr. Dias Gomes escreve assim antes do aparecimento de *O Coronel e o Lobisomem*, lançado na praça em 1964. Repito: se era esse o seu jeitão de dizer, não há nada a reclamar. Eu é que devo pagar pedágio por ter transitado sem licença pelos falares e escreveres do Sr. Dias Gomes. Se a primeira versão de *O Bem-Amado*, que é de 1960 e fonte, na forma televisada, da atual linguagem da novela *Saramandaia*, já trazia essas novidades e invencionices, o Sr. Dias Gomes está de parabéns (*Jornal do Brasil*, 06/09/1976: 01).

Nelson Werneck Sodré, entrevistado para a mesma reportagem, também defendeu Dias Gomes:

> A questão me parece inteiramente descolocada. O Guimarães Rosa é, aliás, um exemplo raríssimo de fusão do ficcionista com o linguista. Ele usa, na formação de palavras novas, quer a fonte erudita, quer a fonte popular. É o caso também de José Cândido de Carvalho. **Não é o caso de Dias Gomes, que usa apenas a fonte popular**. Eu não vejo, então, nenhuma semelhança entre um caso e outro caso. Quanto à questão dos tipos, ainda muito menos. Os tipos de *Saramandaia* são inteiramente diferentes daqueles criados por Guimarães Rosa. E diferentes do Coronel Ponciano de Azeredo Furtado, criação de José Cândido de Carvalho. **A distinção fundamental deveria ser procurada no conteúdo dessas obras de arte e não na forma**. Eu considero Dias Gomes o maior criador no teatro nacional e, na novela de televisão, está realizando inovações de profundo interesse (*Jornal do Brasil*, 06/09/1976: 01 [grifos meus]).

O comentário de Nelson Werneck Sodré aponta para duas dimensões importantes da obra de Dias Gomes. A primeira diz respeito ao fato de ele ter as narrativas populares como fonte. Certamente, não se tratava das tradições unicamente no sentido folclórico: de manutenção das tradições. Valorizando mais a transformação do que a repetição, Dias Gomes, como outros artistas envolvidos com a arte engajada nos anos 1960, procurava utilizar as formas populares como um meio amplamente comunicativo de conscientização sobre a realidade. Nisto consiste o outro eixo da obra de Dias Gomes: colocar como uma experiência estética estruturada em torno de determinados temas e conteúdos políticos. Para o respeitado historiador marxista e conhecido militante do PCB, era isso que fundamentalmente diferenciava a obra de Dias Gomes da de Guimarães Rosa e da de José Cândido de Carvalho. Essa particularidade, como já identifiquei, estava no fato de Dias Gomes ter compartilhado com um conjunto de artistas e intelectuais, inclusive com Nelson Werneck Sodré, sentimentos romântico-revolucionários especialmente entre os anos 1950 e 1960, mas também pelo fato de ele

ter, como outros, simbolizado artisticamente os princípios frentistas da política cultural comunista, baseada na busca pela comunicabilidade com determinados setores burgueses e, principalmente, com as camadas populares.

Em geral, como venho mostrando, apesar das qualidades artísticas, reconhecidas pela crítica especializada em alguns momentos, as produções assinadas por Dias Gomes e outros artistas mais envolvidos com a cultura política comunista não recaíram no hermetismo erudito de outros movimentos estético-culturais. Dias Gomes acreditava que as telenovelas que estavam sendo produzidas naquele momento tinham o importante papel de preencher o vazio deixado pelo teatro e pelo cinema que não haviam cumprido a sua missão de arte popular.

Defendendo-se das denúncias de plágio, Dias Gomes argumentou que o seu compromisso pela realização de uma arte popular também guiava o seu trabalho na televisão:

> Todo trabalho de recriação literária de uma linguagem parte da mesma fonte. E o processo de recriação de neologismos é semelhante. Então é evidente que tende a cair em resultados semelhantes, em palavras parecidas. **No caso de Guimarães Rosa, no caso de José Cândido de Carvalho, no meu ou de outro qualquer autor, a fonte é o linguajar popular, é a criatividade natural do povo, que nós manipulamos** (*Jornal do Brasil*, 06/09/1976: 01 [grifos meus]).

Dias Gomes, nessa fala, reconheceu as narrativas populares – anônimas – como fontes de inspiração para os seus trabalhos. No entanto, desqualificou os comentários sobre as influências de obras de outros escritores. O entendimento da inspiração em *autores* como uma acusação, tanto pela crítica jornalística quanto por Dias Gomes, repercute a crença moderna do *autor* como ponto de origem de um determinado fluxo enunciativo (BARTHES, 2004; BURKITT, 1998; CARDOSO e CUNHA, 2009; FOUCAULT, 2001). Embora Dias Gomes reconhecesse o processo de recriação das narrativas anônimas, ele não fazia isso em relação às autorais, pois não seria mais tomado como um criador, e sim como um plagiador. Ele dizia recriar a partir das narrativas populares, algo muito difundido e praticado pelos artistas que comungavam da cultura popular como um espaço possível para as transformações das condutas e mentalidades. Essa visão continha um sentido romântico de valorização da identidade nacional, em busca do povo brasileiro, autêntico em seus valores, práticas, representações e criatividades (RIDENTI, 2000 e 2010).[49]

---

[49] Enquanto o romantismo brasileiro do XIX contava com uma vontade de nacionalização do texto literário, firmando um herói nacional, verdadeiramente brasileiro, como o índio na primeira fase do

A abordagem de Celina Whately para o *Movimento* foi bastante diferente do denuncismo em torno de *Saramandaia*. Apesar de reconhecer o uso do "surrealismo do cordel" e da "literatura fantástica" em *Saramandaia*, a questão era ressaltar as tentativas de Dias Gomes, mesmo com as possibilidades técnicas que a televisão oferece como meio de comunicação de massas, "contar sua história numa linguagem diferente da que até então se empregou na telenovela" (*Movimento*, 17/05/1976: 18). Para ela, Dias Gomes tinha conseguido superar os limites da televisão à representação da cultura popular. Sem um significado puramente cômico, folclórico, que não acrescentava nada que pudesse modificar "a compreensão de telespectadores de todo o Brasil em relação à cultura popular do nordeste", a telenovela de Dias Gomes estava sendo capaz de reinterpretar a cultura popular no seu potencial transformador, presente especialmente no processo de fantasiar a realidade para poder suportá-la (*Movimento*, 17/05/1976: 18). Assim, Celina Whately reconheceu em Dias Gomes o mérito de ser um dos responsáveis por fazer da telenovela um espaço de afirmação nacional.

Para Dias Gomes, em entrevista à Celina Whately, a telenovela se configurou como um gênero televisivo brasileiro por excelência:

> A novela ou telenovela na forma que adquiriu no Brasil é um fenômeno essencialmente brasileiro. Aqui o gênero adquiriu características próprias que o diferenciam dos similares americanos, europeus ou latino-americanos cada vez mais. Quer na forma, quer no conteúdo, quer notadamente, na produção do espetáculo, essa personalidade adquirida por nossa novela chega ao ponto de podermos considerá-la um gênero novo, uma nova forma de expressão. Na verdade, a única coisa que a televisão brasileira conseguiu inventar em 25 anos de existência. Além da abordagem temática e da preocupação em desenvolver uma linguagem própria, a novela brasileira difere de todas as outras formas de expressão artística por ser uma obra inteiramente aberta. Enquanto em todas as épocas, o fenômeno artístico é apresentado ao público como fato já acontecido, acabado, na novela a obra está acontecendo (...). **Das artes tradicionais, somente o teatro possui, em dada medida, essa característica de obra aberta, mas sua abertura é limitada. Já na telenovela essa abertura é quase total, constituindo uma característica própria do gênero, aquela que pode qualificá-lo como uma nova forma de expressão, junto com o desenvolvimento tecnológico inerente ao**

---

romantismo (a indianista, que tem como principal romancista José de Alencar), nos processos artísticos nacional-populares especialmente durante a década de 1960 houve uma ressignificação da idealização do povo brasileiro. Embora a autenticidade seja um valor importante nos dois movimentos, no do século XIX não havia uma preocupação de representação do nacional como uma forma de denúncia contundente das formas de exploração e de condições de vida que se abatem sobre as classes populares. Outra diferença era que o índio era um ser etéreo, à parte da realidade, a ser contemplado, mitificado. A mitificação no romantismo-revolucionário dos anos 1960 se dava, em alguns casos, na crença de conscientização popular espontânea, motivada por alguma situação de injustiça ou calamidade, como em *O Pagador de Promessas*, quando os populares invadem a igreja com Zé-do-Burro morto, numa cruz.

> **nosso tempo**. O fato de o autor ir escrevendo os capítulos e estes irem sendo gravados e levados ao ar sem a obra estar concluída dá ao público a sensação não proporcionada por qualquer outra obra de arte de que está testemunhando algo que está acontecendo. O desenvolvimento pode ser alterado, como de fato pode, cujo fim é imprevisível, como às vezes é, e está sujeito a fatores externos, extra-obra, entre os quais a sua própria reação de espectador. Isto concede à novela o caráter de espetáculo vivente, ficção dependente da realidade (*Movimento*, 17/05/1976: 18 [grifos meus]).

Por isso, para ele, era absurda a ideia do governo de querer que as emissoras apresentassem as suas telenovelas totalmente concluídas à censura. A telenovela, como acreditava, é um espetáculo vivo, que vai acontecendo durante a sua exibição. Trata-se, portanto, de uma *obra em aberto*, que vai sendo escrita, dirigida e produzida enquanto vai ao ar, estando sujeita a toda sorte de modificações que as circunstâncias (os acontecimentos cotidianos, as mudanças institucionais, os problemas com a audiência, os sucessos e os fracassos) podem promover (LOPES, BORELLI e RESENDE, 2002: 325). Além disso, Dias Gomes estava produzindo uma requalificação da televisão e retirando do teatro o status de principal meio de comunicação, que ele atribuía especialmente nos anos 1960. Enquanto o teatro era um espetáculo que acontecia com a presença do público, a telenovela se faz enquanto o público está lhe assistindo, comentando, rejeitando ou legitimando. A telenovela, mais do que o ficção teatral, uma obra fechada, é uma obra em aberto, mais sujeito aos fatores externos e ao contato com a realidade imediata. As telenovelas de Dias Gomes, como estou mostrando, intensificaram os comentários sobre os acontecimentos da realidade. Suas telenovelas, diferentemente do seu teatro, não partiram apenas da ficcionalização de um fato real, mas da incorporaram outros ao longo do fluxo narrativo. Dias Gomes utilizou esse método de trabalho como justificava para qualificar a telenovela como uma ficção dependente da realidade, confirmando a sua proposta realista para a modernização da teledramaturgia brasileira.

Como vimos, Dias Gomes argumentava que, a partir dos valores que o formaram como artista na década de 1960, estava fazendo uma simbolização do popular bastante diferente do folclore. Era uma forma de conscientização social sobre a própria realidade popular utilizando seus elementos e dialogando com suas perspectivas. Ao contrário, Dermeval Coutinho Netto e Delfim Afonso Jr acreditavam que, pelo fato de a televisão ser controlada pela classe dominante, não era possível haver uma representação das narrativas populares de modo diferente, senão o folclórico, o que reduzia o popular a um conjunto de tradições imutáveis. A crítica, por sua vez, não veio acompanhada de

qualquer análise das imagens da cultura popular em *Saramandaia*. Era pressuposta pela própria estrutura institucional da televisão, como se ela fosse capaz de ser totalmente reproduzida em todas as suas produções e profissionais. Além disso, citando uma palestra de Muniz Sodré proferida sobre televisão no ciclo de debates do teatro Casa Grande, em maio de 1975, editada em *Coleção Opinião* (Inúbia, 1976), eles desconsideraram qualquer possibilidade de a telenovela ser uma obra aberta, já que ele não promove o diálogo: "A telenovela não é, e nunca será, uma obra aberta como este pretende. A televisão, além de seu desempenho como veículo reprodutor de uma cultura dominante, tem como traço básico de sua condição de mídia a relação de poder que institui com seu público" (*Movimento*, 12/07/1976: 18).

Dermeval Coutinho Netto e Delfim Afonso Jr. tinham como eixo central de análise a consideração dos meios de comunicação de massa como instâncias de reprodução ideológica da burguesia. A adoção dessa perspectiva crítico-marxista na análise da televisão na sociedade brasileira daquela época era bastante comum e estava relacionada a um processo complexo. Por um lado, estava em curso o próprio processo de industrialização da cultura brasileira nos anos 1970, com a modernização das empresas de comunicação (as emissoras de televisão e as agências de publicidade, sobretudo). Elas passaram a consolidar a dimensão mercadológica da ideologia de integração nacional dos militares em busca da formação de um mercado nacional de consumidores, tornado possível pelo estabelecimento da televisão em rede nacional (ORTIZ, 2001). Nesse ponto, o cabedal teórico crítico-marxista poderia dar conta de demonstrar como se reproduzia a ideologia dominante. Por outro lado, a adoção desse referencial teórico era uma forma de *resistência intelectual* ao regime autoritário. Houve, ao longo dos anos 1970, a consolidação de um público intelectualizado de esquerda, engajado e crítico da sociedade capitalista e de suas múltiplas formas de exploração e dominação (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2012).

Ainda à época da exibição de *Saramandaia*, Dias Gomes deu uma entrevista à Liba Frydman, da revista *Status*, na qual se mostrou indignado com a oposição predominante entre os intelectuais em relação à televisão:

> Essa posição só é defendida por um grupo de intelectualóides, totalmente afastados da nossa realidade. **Não é possível ser contra a novela de televisão porque ela é, atualmente, a única trincheira onde ainda se resiste em favor da cultura brasileira. É o único terreno onde ainda se pensa em termos de Brasil**. Quando me refiro à novela, falo de uma vanguarda que trabalha com seriedade, que busca uma linguagem própria e que, de algum modo, procura

> transportar a realidade e os problemas brasileiros para o vídeo (*Status*, 01/07/1976: 35 [grifos meus]).

Dias Gomes estava ciente de que, com a crise da dramaturgia nacional-popular, não havia mais lugar para ele no teatro, que tinha, segundo ele, se limitado, no contexto dos anos 1970, à encenação de textos estrangeiros ou de comédias superficiais conduzidas por grupos nacionais. Por não encontrar mais, no teatro, a possibilidade de combinação do nacionalismo crítico com a representação das classes subalternas, ele entendeu que a televisão vivia um momento propício para se firmar como espaço de discussão da nação. Além disso, ele acreditava que, diante da repressão às expressões artísticas, a televisão havia se tornado um lugar institucional que respaldava o realismo nacionalista de suas produções. No entanto, ele dizia que estava ciente da capacidade dos sistemas capitalistas de produção cultural absorver a agressão e a contestação como produtos da sociedade de consumo:

> Se os grandes grupos econômicos não controlam diretamente o teatro no Brasil, sua ação se faz sentir indiretamente, já que, através de outros meios, inclusive a televisão, tem a capacidade de influenciar o gosto do chamado "grande público". E a escolha desse público se faz obedecendo a critérios determinados pela ideologia dominante. Para o autor teatral se coloca então a necessidade de agredir essa plateia, arrostando as consequências dessa agressão. Em certos casos, quando a agressão se faz em elevado nível estético, essa plateia costuma absorvê-la, recusando-se, nesse caso, a vestir a carapuça. **Este, aliás, é o comportamento da sociedade de consumo, em qualquer setor: absorver a contestação, transformando-a em artigo consumível e tirando-lhe o conteúdo revolucionário** (*Encontros com a Civilização Brasileira*, vol. 6, 1978: 136-197 [grifos meus]).

A crítica de Dias Gomes à inexorabilidade, na sociedade de consumo, da transformação dos diferentes setores e produtos culturais, incluindo o teatro e a televisão, em forma-mercadoria não se dava como um total ceticismo. A partir desse reconhecimento, ele acreditava que a sua tarefa, na televisão, era muito mais difícil do que no teatro (uma iniciativa com o caráter de pequeno negócio), visto que tinha que, para salvaguardar a sua dignidade, "burlar a censura (e todos os tipos de censura), de encontrar a maneira de dizer o que não pode ser dito, de mostrar o que não pode ser mostrado" (*Encontros com a Civilização Brasileira*, vol. 6, 1978: 137). Dessa forma, ele mostrava ciente das limitações e pressões concertantes à televisão, mas também valorizava a si mesmo e ao seu trabalho de se manter fiel, apesar de todas as contrariedades, ao seu engajamento, sendo, portanto, um homem digno e crente na possibilidade de transformação das consciências pela produção cultural. Naquele

contexto de ditadura militar, manter-se autêntico era entendido como um ato político de resistência e combate às estruturas e padrões socioculturais vigentes:

> Eu nada mais fiz do que transportar para a TV toda a minha temática. De *Verão Vermelho* a *Sinal de Alerta*, se você analisar, vai ver que as sete ou oito experiências que realizei um painel da realidade brasileira (desculpem a expressão hoje tão gasta) 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* (*Encontros com a Civilização Brasileira*, vol. 6, 1978: 133).

Entre 31 de julho de 1978 e 26 de janeiro de 1979, foi ao ar *Sinal de Alerta.* A nova telenovela assinada por Dias Gomes e dirigida por Walter Avancini, no horário das 22 horas, abordava do tema da poluição ambiental, se aproximando de questões contemporâneas e produzindo, mais uma vez, críticas à vida moderna. Apresentava como solução não o retorno a uma idealizada humanidade pura, mas a tomada de consciência dos homens diante da exploração irresponsável dos recursos naturais e a necessidade de organização de lutas contra tais excessos.

A trama gira em torno de Tião Borges (Paulo Gracindo), um homem que enriqueceu por meios ilícitos e aumentava a sua riqueza a partir da exploração ambiental inescrupulosa. Ele queria o divórcio de sua ex-mulher Talita Bastos (Yoná Magalhães), para se casar com a jovem Sulamita Montenegro (Vera Fischer), que fora criada sob padrões morais rígidos e teve o seu noivado extremamente vigiado. Ao longo da história, Sulamita acaba casando com o Tião para salvar a família da falência. Sua ex-mulher era jornalista e proprietária do jornal *Folha do Rio*, e iniciou uma campanha contra a fábrica de fertilizantes, herbicidas e inseticidas de Tião, a Fertilit, que degradava o ambiente e da qualidade de vida da cidade do Rio de Janeiro, provocando contaminações da água, do solo e, especialmente, do ar. Assim, foi se proliferando um conjunto variado de doenças nas proximidades da fábrica. Alguns funcionários e moradores do bairro operário se rebelaram contra a direção da empresa e fizeram passeatas de protesto, liderados pela professora primária Consuelo (Isabel Ribeiro), pela operária Adelaide (Ruth de Souza), por Rafa (Milton Gonçalves) e por Nilo Bastos (Eduardo Conde), que, ao sair da fábrica, tornou-se um militante do movimento ambiental. Todos eles eram moradores do bairro onde estava instalada a fábrica e tinham de lidar cotidianamente com os males da fumaça, que, entre outros, fazia os

mecanismos de funcionamento dos relógios dos moradores. Além desses problemas, Tião teve de suportar outro escândalo: sua noiva foi acusada de ser viciada em drogas, justamente no momento em que ele acumulava pretensões políticas.

No meio de todo este imbróglio, os cineastas Rudi Caravalla (Jardel Filho) e Chico Tibiriçá (Carlos Eduardo Dolabella) pretendiam fazer um filme sobre a vida do industrial Tião Borges, que incialmente ficou bastante envaidecido com o projeto, mas depois passou a recusá-lo pelo seu viés crítico. Eles acabaram lidando com as tensões próprias ao cinema brasileiro da época, ancoradas na necessidade do financiamento estatal ou privado para a sua sobrevivência.

O último capítulo se inicia com a chegada de uma equipe de inspeção da Fundação Estadual de Engenharia do Meio Ambiente (FEEMA) à fábrica de Tião Borges. Trajando, em protesto e por necessidade, máscaras de proteção contra a fumaça e gases poluentes, Consuelo, a líder da Comissão de Defesa de Bairros, organizada pelos moradores, interpela um dos técnicos: “Nós vamos ficar aqui esperando para ver que medidas os senhores vão tomar”.

Os funcionários da FEEMA vão à sala do dono da Fertilit, acompanhados pelo Fiscal da Fábrica. Tião estava acompanhado de seu assistente e que frequentemente com um lenço enxuga e protege o nariz da poluição. Na presença dos técnicos, ele procura ser simpático:

> TIÃO: Muito prazer. Mas já nos conhecemos, não é verdade?
> FISCAL DA FÁBRICA: Os inspetores, engenheiros e técnicos da FEEMA fizeram uma inspeção e já estão de posse de todos os dados.
> TIÃO: Tá, mas isso é ótimo, porque ninguém mais do que nós estamos interessados em colaborar com a FEEMA.
> ASSISTENTE: O que vocês acham da situação?
> ENGENHEIRO: Péssima! Nós temos uma estação medidora aqui perto. A concentração de material particulado na atmosfera atingiu nas últimas 24 horas uma base de 880 microgramas por metro cúbico.
> TIÃO: Mas isso quer dizer o que?
> ENGENHEIRO: Isso quer dizer que nós devemos solicitar o nível de emergência. Como os senhores sabem, nós classificamos em três os níveis: de atenção, de alerta e de emergência. E aqui nós já estamos no último nível.
> TIÃO: Tá, mas não vão jogar a culpa toda em cima de nós, porque aqui tem outras fábricas na região.
> ENGENHEIRO: Acontece que o problema principal é aqui.
> FISCAL DA FÁBRICA: E há alguma medida a ser tomada imediatamente?
> ENGENHEIRO: Bem, a decisão que nós tomamos neste caso é a proibição de todo processamento industrial que emita poluentes.
> TIÃO: Mas, então, nós vamos ter que paralisar a fábrica?!
> ENGENHEIRO: Bom, pelo menos até sairmos do nível de poluição de emergência até o de alerta.

> TIÃO: Mas o senhor imaginou o prejuízo que isso vai ser?!
> ENGENHEIRO: O senhor pensa muito no prejuízo, quando deveria pensar um pouco na vida da população.

Nesse diálogo, há dois níveis de didatismo. O primeiro está associado à explicação dos níveis de poluição e dos parâmetros que balizaram a avaliação da inspeção. O segundo está na lição de moral dada pelo engenheiro da FEEMA a Tião Borges. Enquanto foi didático com o empresário, com as manifestantes, ele é extremamente seco e objetivo: "Decretamos o nível de emergência". Nenhum deles entende o que ele estava querendo dizer, mas pressupuseram que se trava de algo bastante sério. Os manifestantes, então, resolvem organizar uma greve de fome coletiva na igreja, mas para isso precisam contar com a anuência do Padre Mauro (Tony Ferreira), que, apesar de concordar com a luta, tema a reação dos seus superiores.

Decepcionados, os manifestantes saem da sacristia. Em seguida, o padre volta atrás e decide apoiar o movimento. Na cena seguinte, do engajamento aos conflitos amorosos, Nilo visita a sua ex-mulher, Vera (Bete Mendes). Ele foi a casa dela buscar um ionizador para o filho de Selma (Renata Sorrah). O aparelho era usado para purificar o ar, e o filho de Selma estava doente, com muitas dificuldades para respirar. Com muitos ciúmes, Vera disse onde estava o aparelho. Ela estava grávida de Nilo, mas eles se separam, porque Nilo havia se apaixonado por Selma. Já na casa dela, ele explica a importância da greve que está organizando:

> NILO: A gente decidiu fazer greve de fome.
> SELMA: Greve de fome? Mas isso não uma loucura?
> NILO: É uma ideia muito sensata. É preciso sacudir a consciência das pessoas e só assim.

Na casa de Tião Borges, Sula toma coragem e, finalmente, resolve abandoná-lo. Tanto a vida pessoal quanto profissional de Tião não vai bem. A greve de fome na igreja se torna notícia, atraindo muitos repórteres.

> TIÃO (ao telefone): Greve de fome? Mas, pelo amor de Deus, essa gente não tem mais nada o que inventar? Bom, mas, se é na igreja é jejum. Com certeza o padre deve ter pedido a eles para fazer jejum. O que eu posso fazer? Nada! Tá bom... Eu já vou para aí.
> TIÃO (para a secretaria): Inversão térmica, greve de fome... Isso é dose pra leão!

Geórgia (Tamara Taxman) avisa que Sula havia ligado bastante angustiada. Tião não dá muita importância: "Quem está angustiado sou eu!". Logo em seguida, ele liga para a sua ex-mulher, pedindo para que ela não publique no seu jornal os últimos

acontecimentos. Incialmente, Talita hesita, mas Tião a lembra de que ele é dono de parte das ações da *Folha do Rio* e que eles têm um filho, Tiãozinho (Roberto Silveira Filho), fruto de uma antiga paixão. Então, a jornalista resolve escrever um editorial em defesa da ecologia, sem citar o caso da Fertilit.

Quando está indo para a fábrica, seu carro é obrigado a parrar. Por conta da poluição, a entrada ao bairro foi interditada. Revoltado, tem de ir a pé até a fábrica. Durante o percurso, ele se depara com um boneco semelhante a ele, numa forca, aparado por uma árvore, preparado para uma malhação como a do Judas. Esse momento reforça o humor latente na estruturação desse capítulo. Assim como em outros trabalhos de Dias Gomes, aqui também está presente a abordagem de uma temática séria com doses cômicas. A própria caracterização de Tião é excessiva, caricatural, com gestos largos e feitos incomuns, um lenço sempre preparado para ser levado ao nariz, um jeito debochado de se fazer de inocente ou de desentendido. Não se trata de um vilão. Está mais próximo de heróis negativos como Tucão, de *Bandeira 2*, e Odorico, de *O Bem-Amado*. Ele reverbera, ainda, uma representação do herói brasileiro a partir da capacidade de dar um "jeitinho" para ficar bem, como no telefonema para a sua ex-mulher, em que ele usa tanto o poder das relações comerciais quanto das pessoais para dissuadi-la de qualquer de noticiar os últimos acontecidos. Nesse sentido, trata-se de uma personagem que busca simpatia e identificação na malandragem. Nessa instituição de singularidade da cultura brasileira, Tião pode ser visto, por um lado, como um homem sagaz e esperto e, por outro, como um homem abertamente desonesto, que vive do golpe e do expediente. O malandro é uma "personagem modelo" da sociedade brasileira, caracterizada pela pessoalidade, pelos favores, pelo "jeitinho", pela personalização das relações sociais.[50] A julgar pelo último capítulo, Tião, de certa forma, vive nessa ambivalência. Ele não subornou os fiscais da FEEMA. Acatou as decisões deles. A sua simpatia na recepção deles e a surpresa e certa revolta com a decisão faziam parte de sua dramaturgia social. Como um tipo de malandro, ele estava preocupado com os seus lucros e, por isso, com a sua imagem. Afinal, ele tinha outros negócios e fábricas. Tinha de manter a imagem de um bom empresário e, por isso, ligou para Talita.

Naquela cena da chegada de Tião ao bairro, outra ambivalência se coloca. Ela se dá, agora, de modo externo. Não é uma característica da personagem, mas resultado da

[50] Roberto DaMatta (1997) reconheceu na malandragem, além de uma manifestação cultural particular do Brasil, uma intensa ambivalência: entre a esperteza socialmente aprovada e a marginalidade rejeitada.

anteposição dele com seus antagonistas (os moradores e operários que se organizaram contra a Fertilit e a poluição). De um lado, está o modo debochado, irônico, de lidar com a situação. É o caso do Tião. De outro, configura-se a seriedade necessária para o combate. É o caso dos manifestantes. A presença da preparação da malhação de Tião apresenta a possibilidade da luta pelo escárnio, com o riso coletivo de uma experiência carnavalizada. Assim, imagina-se a existência de modos cômicos de manifestação. Os populares, geralmente representados como figuras cômicas, em *Sinal de Alerta*, passam de sérios a potencialmente cômicos. Já Tião, mesmo revoltado com o boneco, é engraçado.

A greve dura três dias. Os manifestantes resistem firmes no seu propósito. Finalmente, o engenheiro da Feema retorna à Fertilit com uma decisão final. A fábrica deveria ser fechada e transferida para outro local, distante de regiões populosas. A notícia se espalha. Os moradores explodem numa comemoração: um carnaval. Tornam-se, momentaneamente, reis, donos do bairro. Tomam as ruas com alegria, samba e zombaria. No centro da manifestação, a potência se torna ato. Há a malhação do boneco de Tião. Assim, o combate ao problema da poluição se dá pelo corpo, festivo e coletivo, de cada um dos presentes. Dava-se, de fato, uma carnavalização (BAKHTIN, 2008). Eles renasciam, naquele momento, numa nova vida. Em cartazes, proclamavam: “Viva o verde!”.

Na próxima cena, na rodoviária, motivada pela doença do filho, Selma embarca num ônibus para Curitiba. Nilo, que há pouco soube da viagem da amada, alcança-a na rodoviária e tenda dissuadi-la em nome do amor que sentem. Ela responde: “Talvez, para você isso tudo aqui faça algum sentido (essa selva, essa gente se matando, se devorando), mas, para mim, não. Para mim, isso não tem mais nenhuma razão de ser”.

Outro desenlace amoroso é aquele entre Sula e Chico. Grávida de Tião, ela diz que não quer se envolver com ninguém, por enquanto. Em resposta, num clichê, Chico responde que também terá um “filho”, já que estava acabando as filmagens de um novo filme. Assim, os dois estarão ocupados e combinam se procurarem depois.

O desfecho de Tião é surpreendente. Três meses se passam. Numa cerimônia, ele recebe uma comenda da Legião dos Cavaleiros do Progresso. Bastante aplaudido, ele profere o seguinte discurso:

> TIÃO: Excelentíssimo senhor presidente da Legião dos Cavaleiros do Progresso, ilustríssimo representantes das classes produtoras, autoridades presente, minhas senhoras e meus senhores, é sumamente comovido que eu recebo essa comenda que é uma coroação a uma

> vida dedicada ao amor ao próximo e à grandeza e ao progresso da minha terra. E eu pediria para compartilhar esse momento mais importante da minha vida com aquele que foi o estímulo, o exemplo de amor e companheirismo, a mulher que me ajudou a lutar contra a adversidade, a mulher que é o ânimo, o sentido da minha vida.

Talita aparece ao lado de Tião e é recebida com beijos. A cena se encerra ao som do refrão da música "E os Outros Que se Danem": "A confusão é geral/ Ninguém entende ninguém/Ninguém dá nada a ninguém/ Ninguém ajuda ninguém". A cena conta com um conjunto de sentidos e descolamentos. Em primeiro lugar, o fato de Tião Borges receber uma distinção como essa, por um lado, ressaltar a sua malandragem e a sua capacidade de superar as adversidades, por outro, contar com uma dimensão crítica, relacionada ao fato de o empresário responsável por imensos danos à população e ao ambiente. Mais uma vez, Tião é debochado, arvorando para si valores cristãos e solidários ("amor ao próximo") e patrióticos bastante afinados com a ideologia do "Brasil Grande" reatualizada pela ditadura militar ("a grandeza e o progresso da minha terra"). Já no caso da recasamento com Talita há a confirmação do amor na ambiguidade entre amor e ódio que pautava a relação entre eles. Trata-se de um amor irônico: não por uma possível dissimulação, mas pela surpresa do novo envolvimento amoroso e pelo exagero sentimental da declaração de Tião. Ele riu por último. Com a crítica do modo como os poderosos se dão bem no Brasil, *Sinal de Alerta* termina.

Essa não foi primeira vez que Dias Gomes abordou a questão ambiental na televisão. Tanto em *Sinal de Alerta* quanto em *O Espigão* havia críticas ao processo de desumanização da cidade e das relações humanas (poluição, destruição da natureza, construções faraônicas, aceleração tecnológica, aumento da exploração no trabalho, recrudescimento do individualismo, a substituição do humano pelo maquínico e assim por diante). No contexto dos anos 1970, outras produções de artistas de esquerda que trabalhavam na *TV Globo* contavam com questões próximas. Na área jornalística, no *Globo Repórter*, João Batista de Andrade dirigiu o documentário *Viola contra a Guitarra* (1976), que abordou o dilema entre a tradição e a modernidade enfrentada pela cidade Boa Esperança do Sul, interior paulista, representado pelo duelo musical na festa de aniversário da cidade: a viola e a guitarra disputam a preferência dos habitantes. Natalino, o locutor da rádio local, foi escolhido para conduzir a narrativa e conta como o progresso estava modificando os hábitos do moradores.

Também para o *Globo Repórter*, Walter Lima Júnior dirigiu uma trilogia de documentários sobre a poluição, em 1973: *Poluição do Ar*, *Poluição Sonora* e *Poluição das Águas*. Já na área ficcional, por exemplo, Vianinha escreveu o caso especial *Turma, Minha Doce Turma* (1974), que contava a história de um grupo de amigos que, diante das transformações da cidade de São Paulo, com muitas obras e mudanças nos lugares e nas pessoas, que não conseguia mais se identificar com os espaços nos quais formaram a amizade. A praça foi destruída para dar lugar ao metrô. O bar onde eles jogavam sinuca tornou-se um espaço sofisticado no qual eles não eram aceitos. De modo geral, as críticas desses artistas não se configuram exclusivamente como rejeições românticas à modernidade, acreditando que no passado as relações eram mais humanas, menos individualistas, capitalistas e hostis ao ambiente. Numa linguagem realista, essas produções se constituíram (de modo mais melancólico, como em *Turma, Minha Doce Turma*, ou mais combativo, como em *Sinal de Alerta*) como espaços compartilhados de novas reflexões sobre os limites ao processo de modernização, seus impactos à vida humana e a necessidade de conscientização popular. Era a nova metáfora dos artistas de esquerda na televisão para criticar as péssimas condições da humanidade e, especificamente no contexto brasileiro da época, questionar as atrocidades cometidas pelo regime militar tanto em termos humanos, na prisão, tortura e assassinato de seus oponentes, quanto em termos socioeconômicos, na gestão do modelo desenvolvimentista.[51]

É importante ponderar que no primeiro quartel da década de 1970 começou a emergir no Brasil uma consciência ecológica. Naquele momento, o movimento ambiental se firmou a partir de denúncias da degradação ambiental das cidades e das zonas rurais, mas não contava com uma postura política definida e propunha apenas reformas no capitalismo (VIOLA, 1992). Nesse sentido, *Sinal de Alerta* contava com uma denúncia e continha elementos da luta de classes marxista. A partir da organização

[51] Numa entrevista que me deu em 3 de janeiro de 2008, Walter Lima Júnior disse que, nos anos 1970, Dias Gomes costumava frequentar a redação do *Globo Repórter*. Entre 1973 e 1983, o programa contou com diversos cineastas de esquerda como Eduardo Coutinho, João Batista de Andrade, Paulo Gil Soares, Maurice Capovilla e o próprio Walter entre os seus profissionais. Enquanto Walter preparava uma trilogia sobre a poluição (sonora, no ar e nas águas) no ano de 1973, Dias Gomes o visitou e viu os filmes ainda sendo montados. A temática ecológica já vinha sendo abordada pelo cineasta em outros documentários. Ela era tomada como "exótica" pela crítica televisiva da época. No entanto, segundo Walter, Dias Gomes, por ser "um cara de esquerda", tinha entendido a sua proposta. Então, para o cineasta, Dias Gomes tinha produzido *O Espião* e, depois, *Sinal de Alerta*, impactado pelas imagens de seus filmes, e, assim, compartilhou com ele uma leitura crítica sobre os danos da modernização capitalista brasileira à natureza e à população e a necessidade de promover a conscientização do público sobre tais absurdas situações. Sobre o assunto, conferir Sacramento (2011:110-116).

proletária, foi possível conseguir algumas mudanças, mesmo que paliativas, nos danos à população pelos impactos da industrialização. A telenovela, portanto, se conectou com as questões ecológicas da época.

A crítica especializada, em geral, foi bastante dura com *Sinal de Alerta*. Para a *Veja*, Paulo Moreira Leite argumentou que a excessiva tomada de posição era o principal demérito da nova produção:

> Não se trata de mais uma novela de muita ação. E, ao contrário da maioria dos quitutes oferecidos pela televisão brasileira, quase enjoativos de tão açucarados, *Sinal de Alerta* abandonaria o simples relato de intrigas emocionantes para chegar à demonstração de uma ideia. Mas, embora oportuna e realista em seu tema, ela cresce e se desenvolve graças a doses exageradas de idealismo em seu método de contar as tramas e apresentar as personagens. O resultado, passados os primeiros trinta capítulos, é uma espécie de agridoce, onde se misturam em conteúdo progressista preso a uma forma conservadora problemas reais vividos por personagens quase imaginárias (*Veja*, 20/09/1978: 70).

O crítico, no entanto, reconheceu que Dias Gomes vinha transformando a telenovela, um "ambiente mais frequentado pelas variadas formas de alienação", num espaço de discussões políticas e sociais (*Veja*, 20/09/1978: 70). Para ele, Dias Gomes tinha conseguido superar os limites da produção industrial da televisão e da reprodução da ideologia dominante. O problema era que *Sinal de Alerta*, ao ousar numa narrativa totalizante, abordando de maneira extremamente realista, documentária, uma variedade enorme de aspectos da sociedade urbano-capitalista, acabou perdendo um pouco do humor:

> Quando o faz, é justamente naquelas horas em que Dias Gomes resolve entregar-se, com bom humor e sabedoria, a velha obsessão: o empresário pouco escrupuloso mas divertido, que já foi o nordestino Odorico Paraguaçu, em *O Bem-Amado*, e que ressurge agora na figura urbanizada de Tião, sempre o rosto e os gestos de Paulo Gracindo (*Veja*, 20/09/1978: 70).

Dias Gomes foi, aqui, valorizado pelos momentos de repetição de outros dos seus consagrados sucessos na televisão, daquilo que o distinguiu de outros autores e o tornou único. A autoria estava sendo entendia não apenas como uma produção constante de novidade, mas como uma *marca* que poderia ser identificava nos conjuntos de trabalhos que formam uma obra. No caso dessa crítica, era a capacidade de criar heróis negativos que, apesar de inescrupulosos, promoviam simpatia, identificação e risos.

Já para Maria Helena Dutra, crítica de televisão do *Jornal do Brasil*, a repetição de padrões era um dos maiores problemas de *Sinal de Alerta*, ao lado da crítica romântica à modernidade e da excessiva estereotipia na construção das personagens:

> Nenhuma camuflagem esconde a visão romântica, convencional e padronizada do ser humano citadino mostrado na produção. Tudo é lugar-comum novelesco. Entre os ricos, Paulo Gracindo faz pela enésima vez seu crápula simpático, só que agora por demais desgastado para produzir credibilidade. Yoná Magalhães, sempre uma atriz correta, não tem meios também de injetar vida no outro estereótipo que lhe coube: a mulher forte e bem-sucedida na profissão, porém solitária, insegura e carente de amor. Não chega, portanto, a ser uma personagem, é apenas uma forma. Em ambos os casos, o público advinha falas, reações e destino (*Jornal do Brasil*, 06/10/1978: 02).

Esse texto expôs dois aspectos da obra de Dias Gomes como problemáticos, porque usados em excesso: o realismo e o romantismo. O fato de o autor se dedicar, segundo ela, mais aos temas sociais do que ao desenvolvimento psicológico das personagens acabava gerando personagens muito planas, cujas falas e gestos eram praticamente poderiam ser previstos pelo público. Não havia surpresas e densidade nem caracterizações nem nas atuações. Já em relação à presença do romantismo, Maria Helena Dutra criticou a ingenuidade da crítica de Dias Gomes em *Sinal de Alerta*, que parecia estar "negando o progresso por uma vida pacata no campo" (*Jornal do Brasil*, 06/10/1978: 02).

De fato, como mostrei na análise da telenovela, havia uma dimensão romântica na crítica de Dias Gomes, mas não a entendo como antimoderna. Muito pelo contrário, ela era uma crítica humanista ao impacto do capitalismo industrial desordenado no país, levando as graves consequências à vida das pessoas (a poluição, a violência, o desemprego, a crise moral). Ou seja, as denúncias de Dias Gomes me parecem estar mais baseadas em determinados valores da modernidade que englobam o romantismo (bem-estar, conforto, liberdade, igualdade, fraternidade, solidariedade) do que o bucolismo arcadista.

A tensão entre o campo e a cidade, tão presente em S*inal de Alerta*, foi problematizada por Dias Gomes em telenovelas como *Verão Vermelho* e *O Espigão*. Em nenhuma delas se deu uma diferenciação dicotômica dentro de uma moral melodramática: a bondade do campo e a perversidade da cidade. Para ele, tais valores não eram inerentes a determinados territórios. As diferenças mais evidentes eram os modos mais tradicionais e mais modernos de organização e diferenciação social. A exploração no campo se dava fundamentalmente pelo coronelismo, vista por Dias

Gomes, especialmente em *O Bem-Amado* e em *Saramandaia* como arcaica, mas ainda vigente na manutenção do sistema político brasileiro. As modernas formas de exploração humana se davam a partir da produção industrial e da criação de grandes corporações, como no caso de *O Espigão* e *Sinal de Alerta*. Enquanto em *O Bem-Amado*, mesmo com a morte de Odorico, havia sinais de uma continuidade do sistema coronelista, em *Saramandaia*, havia o seu intenso questionamento, metaforizado na disputa entre os "mudancistas" e os "tradicionalistas". Já em *O Espigão*, como vimos, havia uma combinação entre valores morais e crenças políticas no combate à especulação imobiliária, com traços de bucolismo. Já em *Sinal de Alerta*, que no seu primeiro capítulo contou com uma manifestação ecológica em frente à Fertilit, que tinha um grupo organizado contra os danos ambientais provocados pela fábrica de Tião Borges, havia um grau de conscientização política muito maior. Nesta telenovela, era apresentando que, diante da inexorabilidade do capitalismo, era necessário impor limites as explorações do ambiente para que possa ser mantida ou restabelecida a qualidade de vida de todos nos espaços urbano-industriais. Essa discussão ecológica, obviamente, se colocou a partir da luta de classes, especialmente entre o proletário (representado pelos moradores) e o burguês (encarnado por Tião Borges).

A crítica de Maria Helena Dutra ainda aponta para o desgaste da presença da crítica realista nas telenovelas, porque ela estava redundando no romantismo: dos ricos naturalmente maus e dos pobres naturalmente bons. Apesar de ela não ter dito explicitamente, sua observação era a de que, na telenovela, a representação da luta de classes havia se transmutado numa dicotomia romântica. No entanto, em *Sinal de Alerta*, não se dava meramente uma diferenciação melodramática tradicional: dos pobres bons e dos ricos maus. Era muito mais do que isso. A luta entre o proletariado e a burguesia se materializava nos conflitos entre Tião Borges e os moradores do bairro e operários da Fertilit por melhores condições de vida. A julgar pelos encaminhamentos da própria trama, essa luta contou com alguns ganhos (a transferência da fábrica, por exemplo), mas por ser muito localizada na questão ambiental acabou não sendo capaz de alterar a estrutura. Tião Borges chegou a ser condecorado e a retomar o casamento com a esposa. A crítica de *Sinal de Alerta* nesse ponto, como ponderei, é cáustica: ao se pautarem por questões locais, os movimentos operários haviam perdido de vista a abrangência revolucionária (e não apenas reformadora) da luta de classes. No entanto, em entrevista, o próprio Dias Gomes assumiu uma postura mais reformista do que revolucionária:

> A novela é um sinal de alerta. Ela propõe parar pra pensar o estilo de vida que nós estamos criando, assim como outras cidades já pararam pra pensar, pelo menos em parte, o problema da poluição. Hoje, em Tóquio, já se respira, e, em Londres, houve a recuperação do Tâmisa. Eu acho que esse tipo de coisa pode acontecer aqui também, se a consciência ecológica chegar a um ponto de impor realmente uma solução. **É esse o papel que pode ter uma novela de televisão. Desenvolver essa consciência, fortalecer uma opinião, obrigando enfim o governo a tomar providências**. Não acho que aqui isso seja utópico, embora considerando que, num pais em desenvolvimento como o Brasil, isso tudo é muito mais difícil. Porque se alega sempre que o país precisa progredir, e, progredindo, precisa de fábricas, e fábricas têm chaminés, e das chaminés sai fumaça. Com essa falsa noção de progresso, justifica-se tudo (*Movimento*, 07/08/1978: 19 [grifos meus]).

Para Dias Gomes, não era necessária uma mudança radical do sistema de capitalista. Era preciso apenas a consolidação de uma consciência ecológica para não fazer com que a ideologia do progresso superasse a preocupação com a vida humana. Dessa forma, como já afirmei anteriormente, a posição dele não era antimoderna, ou anticapitalista, mas era crítica humanista do capitalismo. Obviamente, não se tratava exclusivamente do individualista defendido pelo pensamento liberal burguês, por mais que a necessidade da afirmação da individualidade fosse um pressuposto básico nos posicionamentos públicos de Dias Gomes (o contrato social, o bem comum, o autodomínio, a expressividade, o bem-estar).[52] A emancipação humana aparecia em Dias Gomes relacionada à tomada de consciência, ao combate à alienação e a busca por melhores condições coletivas de vida. Isso está evidente no modo como ele afirmava recorrentemente ser a conscientização popular sobre a necessidade de reformas sociais o objetivo principal do seu projeto político na televisão.

Para a mesma entrevista ao jornal *Movimento*, ele disse que, durante a elaboração da sinopse da novela, ele visitou bairros operários em São Paulo e se deparou com uma realidade bastante dura. Dias Gomes iniciou uma pesquisa pessoal no bairro de Veleiros e arredores de uma fábrica de fertilizantes e produtos químicos em São Paulo: "É possível até que já haja uma neurose coletiva, mas também não dá pra negar os efeitos. Você olha o bairro e vê as casas todas fechadas, janelas e portas vedadas para não entrar poeira. As ruas são desertas, não têm crianças" (*Movimento*, 07/08/1978: 19). Era justamente essa conexão com a realidade brasileira que ele estava empenhado em manter na televisão.

---

[52] Sobre a constituição da metafísica do individualismo burguês, consultei Charles Taylor (2005) e Harvey Goldman (1992).

No mesmo dia da estreia de *Sinal de Alerta*, entrou no ar pela *TV Tupi* um remake de *Direito de Nascer*, adaptação de Teixeira Filho e Carmem Lídia da radionovela homônima do escritor cubano Félix Caignet, que já tinha sido adaptada pela *Rádio Nacional* por Eurico Silva, ficando no ar nove meses, entre 1951 e 1952. Em 1964, a mesma emissora, em parceria com a *TV Rio*, havia exibido uma versão do texto, assinada por Teixeira Filho e Thalma de Oliveira. A história se passava na moralista Havana do início do século XX e girava em torno de Albertino Limonta, filho da jovem Maria Helena com seu noivo Alfredo que se recusou a assumir o filho. Filha de Dom Rafael, Maria Helena foi obrigada a abandonar o filho, que foi criado pela criada negra Mamãe Dolores (TRINTA, 1995). Quando perguntado sobre a coincidência da estreia, Dias Gomes disparou: "Quanto à exumação de *O Direito de Nascer*, o mínimo que se pode dizer, com o devido respeito às pessoas nela envolvidas, é que um fato profundamente lamentável" (*Jornal do Brasil*, 31/07/1978: 05). Para a revista *Veja*, ele foi ainda mais enfático: "É um insulto aos autores que transformam a fórmula do *Direito de Nascer* num fenômeno brasileiro" (*Veja*, 02/08/1978: 108).

A crítica de Dias Gomes estava relacionada ao fato de a telenovela estar retomando o tradicionalismo que se queria apagar com a nacionalização dos textos e a representação da realidade brasileira, características marcantes nas produções teleficcionais modernas. Para o jornal alternativo *Movimento*, sobre a disputa entre *Sinal de Alerta* e *Direito de Nascer*, Dagomir Marquezi desqualificou veementemente a nova produção da *TV Tupi*:

> A notícia da remontagem de *Direito de Nascer* provocou um imediato mal-estar em diversos setores da tevê brasileira, por duas razões básicas: 1) trata-se de um desrespeito ao autor nacional importar essa verdadeira peça de museu, um descrédito à inteligência e criatividade de nossos telenovelistas; 2) além disso, *Direito de Nascer* revive o que de pior caracterizou o gênero: o sentimentalismo exagerado, o escapismo, o dramalhão, enfim (*Movimento*, 07/08/1978: 19).

Embora houvesse reclamações por parte da crítica em relação a determinadas características dos trabalhos televisivos de Dias Gomes, é inegável o fato de que os críticos foram importantes na consagração do moderno formato de produção teledramatúrgica. Ele consistia, como mostrei, no realismo e na afirmação nacional. Suas condições de existência estiveram relacionadas às hibridizações entre os projetos de modernização estatal, televisiva e comunista em curso nos anos 1970. Essas relações se deram dentro da formação de uma cultura política nacionalista difusa e polissêmica. Como observei a partir dos textos de Dias Gomes e de seus críticos, o nacionalismo

contava com valores difusos, combinando folclorismo, estatismo, nacional-popular e comunismo. Essa característica difusa das assertivas sobre o nacional acabou permitindo uma variedade de interpretações dos trabalhos de representação da pluralidade cultural brasileira na televisão, mais à direita, mais à esquerda, ou num híbrido entre direita e esquerda. Este é o caso, por exemplo, da crítica de Dagomir Marquezi. Embora a luta anti-imperialista seja, no Brasil, marcadamente pecebista, a busca pela afirmação do elemento nacional em detrimento do estrangeiro a transcende. Está, por exemplo, na base dos discursos folcloristas mais conservadores do início do século XX e do romantismo do século XIX. É evidente que há diferenças. A luta anti-imperialista se move a partir de um conjunto de questões (caracterizadas no Brasil pela luta de emancipação socioeconômica de formas de dependência neocoloniais) que não convergem de todo com a valorização conservadora do nacional (demarcada pelo ufanismo patriótico, pela xenofobia, pela nostalgia, pelo essencialismo, pelo anseio do Brasil Grande, do país do futuro). Mas há semelhanças, ainda mais se for levado em conta o modo difuso, híbrido, que tais discursos se firmaram no Brasil (NAPOLITANO, 2007; OLIVEIRA, 1992; ORTIZ, 2003; RIDENTI, 2010a; VILHENA, 1997). Afinal, a zona de contato que permitiu as relações entre a modernização estatal, a televisiva e a comunista se deu justamente na busca de afirmação do nacional. Nisso todos os projetos e seus envolvidos convergiam. Foi a partir daí, como considerei, que foi possível haver refluxos da dramaturgia nacional-popular na televisão. Ela se propunha a representar o Brasil a partir de uma linguagem brasileira.

*Sinal de Alerta* foi a última telenovela da faixa das 22 horas. Ao longo da década, o horário foi perdendo audiência e a direção da emissora decidiu exibir uma reprise de *Gabriela*. Em seguida, no lugar, em 1979, foi lançado um conjunto de três seriados: *Malu Mulher*, *Carga Pesada* e *Plantão de Notícias*. O objetivo da constituição desse pacote era fazer um retrato diversificado do país voltado para a classe média escolarizada, buscando contar com mais qualidade e prestígio do que aqueles relacionados às telenovelas (PEREIRA e MIRANDA, 1983: 58). Essas não eram os primeiros seriados produzidos no Brasil. Nas décadas anteriores, foram exibidas, por exemplo, *A Turma do Sete* (1959-1965), pela *TV Record*, *22-2000 Cidade Aberta* (1965-1966), pela *TV Globo*, e *O Vigilante Rodoviário* (1961-1962), pela *TV Tupi*. Numa matéria de capa, a revista *Veja* explicou:

> Pelo menos a intenção de autores e diretores desses episódios atuais é cumprir um mandamento genérico e generoso: "Discutir a realidade brasileira", proclamam, em coro, tanto Daniel Filho como Dias Gomes e Gianfrancesco Guarnieri, autores de *Carga Pesada*, logo acompanhados por uma imensa legião de atores e diretores (*Veja*, 23/05/1979: 67).

Daniel Filho era o coordenador e supervisor da direção dos três novos seriados. *Malu Mulher*, com episódios de autoria de Armando Costa, Lenita Plonczynski, Renata Pallottini, Doc Comparato, Manoel Carlos e Euclydes Marinho, retratava os dilema e anseios de independência feminina numa sociedade que se modernizava, mas se conservava atada ao machismo. *Plantão de Polícia*, com episódios escritos por Aguinaldo Silva, Doc Comparato, Antônio Carlos da Fontoura, Leopoldo Serran, Bráulio Pedroso e Ivan Ângelo, tinha como objetivo mostrar a trajetória de um jornalista representante de um modo tradicional de fazer jornalismo, mais baseado no personalismo do que na objetividade. Por sua vez, *Carga Pesada*, com textos assinados por Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Walter George Durst, Carlos Queirós Telles e Péricles Leal, se baseava nas viagens, aventuras e percalços vividos por dois caminhoneiros nos mais diferentes lugares do Brasil. Esse era o gancho para que o seriado, com supervisão de texto de Dias Gomes, pudesse exibir na televisão o drama de flagelados de inundações, a tragédia de trabalhadores rurais condenados à morte em conflitos pela posse de terra, o problema da prostituição infantil e outros temas sociais.

A profícua produção de Dias Gomes para a televisão, no contexto dos anos 1970, não foi a mesma no teatro. Apenas uma de suas peças escritas no período foram encenadas: *O Rei de Ramos*, já que, como sabemos, *Odorico, o Bem-Amado ou Uma Obra de Governo* foi escrita em 1962.[53] A nova peça de Dias Gomes desempenhou uma nova relação com a televisão. Até então, como vimos, ele vinha adaptando personagens e situações de suas peças para a televisão. *O Rei de Ramos* é uma adaptação para o teatro de *Bandeira 2*. Na telenovela, ele incorporou personagens e tramas de peças como *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* e *A Invasão*. Como observei, diferentemente de *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*, em *Bandeira 2*, Tucão disputava com outro bicheiro, Jovelino Sabonete, a escola, o poder no jogo do bicho e o amor da porta-bandeira Noeli, que não era motorista de táxi. Além disso, a telenovela construiu um

[53] Na década de 1970, Dias Gomes escreveu as seguintes peças: *Amor em Campo Minado* (1970), que estreou em Recife em 12 de julho 1984; *As Primícias* (1977), que permaneceu inédita nos palcos; *O Rei de Ramos* (1978), que tomou os palcos pela primeira vez em 11 de março de 1979 no Rio de Janeiro; e *Campeões do Mundo* (1979), cuja estreia foi em 4 de novembro de 1980 no Rio de Janeiro.

romance proibido à moda *Romeu e Julieta* com o casal Márcio (filho de Jovelino) e Thaís (filha de Tucão). A disputa entre os bicheiros pelo poder e o amor proibido entre os seus filhos foram os aspectos que se tornaram a matéria básica para a criação do musical *O Rei de Ramos*. Escrito entre 1975 e 1978 por Dias Gomes, o espetáculo contou com as composições de Chico Buarque e de Francis Hime. No espetáculo que estreou em 11 de março de 1979 no Teatro João Caetano, sob a direção de Flávio Rangel, algumas mudanças se deram nos nomes das personagens: por exemplo, Tucão tornou-se Mirandão (também interpretado por Paulo Gracindo), Jovelino Sabonete virou Brilhantina (interpretado pelo mesmo Felipe Carone), Taís continuou com o mesmo nome, Márcio passou a Marco, Quidoca (braço direito de Tucão) transformou-se em Pedroca (braço direito de Mirandão), Balalaica (braço direito de Jovelino) tem Manga Larga como um equivalente na peça. As mudanças narrativas foram mais substanciais.

A peça se inicia onde a telenovela terminou: com a morte de Mirandão/Tucão. No enterro na escola samba, há uma enorme comoção popular. Repórteres cobrem o acontecido. Um deles pergunta a Pedroca: "Quem foi Mirandão?". A partir das memórias, com músicas e diálogos, em flashbacks, vai sendo contada a história. Mirandão é um personagem ambíguo: apesar da simpatia e da busca por se afirmar como dentro da moral, da ética e da fé católica, ele não mede esforços para manter o seu poderio. Quando Boca-de-Alpercata, um dos homens de Brilhantina, invade a sua área, ele foi implacável:

> MIRANDÃO: A zona do Brilhantina é Leme e Copacabana. Isso foi acertado há 20 anos entre os cinco grandes. Eu, Anacleto, Deixa-Que-Eu-Chuto, Salvador e esse cachorro mesmo do Brilhantina. Assinamos um tratado. Isso já faz parte da História do Brasil. Eu fiquei com Ramos e todos os subúrbios da Leopoldina. Aqui, ninguém entra. Aqui eu sou rei.
> PEDROCA: Parece que o Brilhantina tá querendo testar essa realeza. E se tudo não reagir, tá fodido.
> MIRANDÃO: *(Pensa um instante.)* Onde é o ponto?
> PEDROCA: Na loja de Pai Joaquim.
> MIRANDÃO: Casa de umbanda. Nem a religião eles respeitam. Esse Brilhantina é um herege. Onde vai parar essa humanidade assim, sem fé, seu Pedroca? Isso é o fim do mundo. Aliás, tá na Bíblia: é o Eucalipto! *(Noutro tom:)* Pedroca?
> PEDROCA: Às ordens, chefe!
> MIRANDÃO: Vai lá e quebra tudo. Como católico apostólico romano não posso permitir esse heresismo.
> PEDROCA: E o Boca-de-Alpercata, que faço com ele?
> MIRANDÃO: Tome as providências necessária, de acordo com a moral e a ética (GOMES, 1992: 277-278).

Pedroca destrói o ponto irregular de jogo do bicho e assassina Boca-de-Alpercata, que deixa a mulher e seis filhos. Alegando ser muito ético, Mirandão promete uma pensão vitalícia para a viúva e pagar os estudos dos filhos dela. A notícia da morte repercute. Avisado por Manga Larga, Brilhantina fica revoltado e promete ocupar o ponto novamente. Caso houvesse alguma reação, eles iriam "dar o troco" (GOMES, 1992: 283).

No próximo quadro, ficamos sabemos que Pedroca é apaixonado por Taís, que o repudia, lembrando a sua condição como empregado do seu pai. Ele foi buscar Taís numa boate, a mando de Mirandão. Ela, no entanto, se recusa a sair com ele. Taís vive com uma crise de consciência por conta dos meios ilícitos como o pai ganha a vida. Diferentemente da mãe, Cida, alheia, apenas toma conhecimentos das questões domésticas e da organização dos bailes da escola. Um deles foi o maior: pelo aniversário de Taís. Por tudo que tem feito pela filha, Mirandão fica muito ofendido com o fato de sua filha ter vergonha dele.

Durante o baile, Taís e Marcos se conhecem e se apaixonam. No primeiro encontro, não ficam sabendo que são filhos dos bicheiros rivais e se entregam ao amor. No hospital, ao visitarem seus pais, baleados, eles descobrem. Um encontro entre Mirandão e Brilhantina acaba em balas. Os dois estão num bar. Brilhantina, ardiloso, por debaixo da mesa atira em Mirandão. Caído, este pede ajuda a Pedroca, que baleia o rival na cabeça. Naquele encontro, o casal mantém a vontade de ficar junto, apesar da contrariedade dos pais. Taís e Marco, então, resolvem fugir. O acontecimento é o estopim para a instauração de uma guerra entre os dois rivais. Um acusa o filho do outro pelo ocorrido. Brilhantina ficou muito diferente depois da cirurgia que lhe retirou uma bala da cabeça. Ele passou a ter alucinações, visões com urubus, delírios. Tornou-se religioso. Passou a andar constantemente com uma Bíblia, proferindo palavras de fé, amor, paz e fraternidade. Essa transformação tem correlações com aquela por que passou Jovelino Sabonete em *Bandeira 2*. Como cabe na comédia, nos dois casos, há uma caracterização bastante caricatural: tanto a do bicheiro (de unhas feitas, roupa exageradas, muito ouro) como a do beato (sem preocupações com a aparência, mas com a fé).

Diferentemente da telenovela, na peça há uma aproximação maior entre Marco e Mirandão. Com a sua transformação, Brilhantina aceita o namoro. Mirandão apenas cede, quando Marco revela o seu plano para salvar o mercado do jogo do bicho diante da concorrência da zooteca (a versão oficializada do jogo do bicho, sob o controle do

Estado): a criação de um cartel com vistas à expansão internacional, nos moldes da moderna administração capitalista. Marco havia estudo Economia na Sourbone, tendo realizado a sua tese sobre o jogo do bicho. Numa reunião entre os cinco maiores empresários do bicho, ficou decidido o seguinte: Mirandão ficava com as Américas, Brilhantina, com a Europa, Anacleto, com a Ásia, Salvador, com a África e Deixa-Que-Eu-Chuto, com a Oceania.

Na peça, a morte de Mirandão é uma farsa. Foi um golpe para ele escapar da polícia e iniciar as atividades do jogo do bicho nos EUA. No ensaio da escola de samba, na frende de todos, fantasiado, Manga Larga se aproxima e atira em Mirandão, que, aos olhos de todos, cai morto. Taís e Marco, depois de casados, iriam partir para Paris, onde também iniciariam as atividades do jogo do bicho. Pedroca torna-se o novo rei de Ramos. Todos se confraternizam.

*O Rei de Ramos* marcou a reinauguração do Teatro João Caetano, depois de uma longa reforma. Tratava-se de uma superprodução. Dezessete personagens, mais de 15 bailarinos, músicos, coreografias, figurinos, constantes mudanças de cenários, iluminação ágil. O espetáculo foi patrocinado pelo governo estadual por meio da Fundação de Teatros do Rio de Janeiro (FUNTERJ), que lhe destinou Cr$ 2.400.000,000, fato que provocou diversas reações escandalizadas na imprensa. Alheio às acusações do "desperdício impune no deserto da miséria humana" em relação às reformas do teatro e à sua peça de estreia (*O Pasquim*, 05-12/04/1979: 18), Dias Gomes acreditava que, finalmente, havia conseguido fazer teatro popular:

> [A ideia da peça] nasceu de um pedido de Flávio Rangel por uma "comédia musical brasileira", e de antigas conversas com Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes. Eles achavam que nós, autores, que pretendíamos um teatro popular, devíamos estudar a única forma de teatro popular que tivemos, a revista, e usar sua forma de comunicação. Procurei lembrar as revistas que vi na Praça Tiradentes, em seu esplendor, e pesquisar uma outra forma de teatro musicado que nós tivemos, que foi a burleta. A forma de *O Rei de Ramos* é uma mistura desses dois gêneros (*Veja*, 21/03/1979: 134).

Dias Gomes estava se referindo à necessidade de haver um maior diálogo da dramaturgia nacional-popular com os formatos que eram consagrados pela sua popularidade como o teatro de revista. Concordando com Vianinha, ele achava que o uso desses formatos poderia tornar possível a comunicação que eles tanto procuravam no contexto da década de 1960, como já expliquei. Por outro lado, essa fala estava conectada ao processo de revitalização do teatro musical como nova expressão política

da dramaturgia nacional-popular. Naquele momento, peças como *Gota D'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, com estreia em dezembro de 1975 sob a direção de Gianni Ratto, e *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, com estreia em julho de 1978 sob a direção de Luís Antônio Martinez Corrêa, faziam muito sucesso. Então, *O Rei de Ramos* estava acompanhando uma nova tendência no teatro. Isso explica a solicitação de Flávio Rangel a Dias Gomes. Com *Ópera do Malandro*, por exemplo, a peça guarda semelhanças: o recurso à apoteose e a denúncia irônica às estratégias de exploração capitalistas (FREITAS FILHO, 2006).

A julgar pelos números de mais de 200 representações lotadas, a peça realmente obteve sucesso de público. Foi certificada como um dos maiores êxitos comerciais no teatro no ano de 1979 (COSTA, 1987: 132). Além disso, em termos formais, o texto e as suas indicações contam com mais apelos às narrativas populares do que as peças anteriores de Dias Gomes. Ao investir mais em danças, músicas e cenários que fizessem a combinação entre o teatro de revista e a burleta (uma comédia de costumes musicada), Dias Gomes temeu estar dirimindo o conteúdo político. Na apresentação à peça, ele escreveu o seguinte:

> Mas *O Rei de Ramos* é um texto político? Talvez não na acepção corrente do termo. Ou o é na medida em que todo teatro é político. Claro, a peça transmite uma visão de mundo, assume uma posição crítica e isso a faz política. Pode ser considerada uma comédia urbana bem carioca. Uns talvez a vejam, linearmente, apenas como uma sátira bem-humorada e até debochada. Outros poderão extrapolar sua crítica, vendo na luta pela conquista de "pontos" entre os bicheiros a redução da guerra suja pela conquista de mercados na sociedade competitiva. Afinal, em questões de ética, há muito em comum... (GOMES, 1992: 264).

No mesmo texto, ele defendeu que estar seguindo a linha dos espetáculos musicais de Brecht, como *A Ópera dos Três Vinténs* e *O Sr. Putilla e seu Criado Matti*, nos quais a música foi um importante instrumento para obter uma "comunicação maior", algo que não pode ser desprezado num "teatro que se propõe a ser político e popular" (GOMES, 1992: 264).

De fato, ao comparar com outras peças, em *O Rei de Ramos* a crítica política é bem mais difusa. O ritmo da peça é tão ligeiro que os comentários sobre a realidade objetiva foram mais pontuais e breves. Além disso, há uma mudança de eixo. Enquanto peças como *O Pagador de Promessas*, *A Revolução dos Beatos* e *A Invasão* e se centravam nas classes desfavorecidas, *O Rei de Ramos* tem como eixo dramático os problemas enfrentados pelos exploradores, no caso, por empresários informais do

capitalismo. Nesse sentido, da representação da luta ou da denúncia contra as estruturas sociais que impõe a injustiça, a desigualdade e a alienação a obra de Dias Gomes passa a problematizar a rotina dos donos do poder.

Essa mudança foi realizada de modo paródico, com certo distanciamento intelectual. A peça, evidentemente, dialoga com a revista, com a burleta para produzir uma comédia musical e com elementos do teatro épico. Mas não se trata meramente de uma incorporação total dos princípios de cada uma dessas formas dramáticas. *O Rei de Ramos* descola os sentidos de suas fontes estilísticas para rir delas e de si mesma. Apesar de usar a figura de um narrador que conta a história em verso e prosa, cantando e falando, não se trata de uma revista tradicional, porque enfatiza mais a história contada do que a sobreposição de quadros. Ou seja, mesmo com o número enorme de quadros (a peça conta com 18), eles fazem parte da narração de uma mesma história, algo muito diferente, especialmente, das revistas do ano, que encenavam comicamente, em cada quadro, um assunto marcante do ano que passou (VENEZIANO, 1991). Também não se estrutura totalmente como uma burleta, porque, apesar de ser uma comédia satírica de costumes entrecortada por números musicais, conta com um distanciamento, menos descritivo e mais analítico. Há, ainda, relações com a estratégia do teatro épico em alguns usos da música como um comentário ao texto, mas diferenças fundamentais na apropriação do flashback como eliminação da surpresa e apresentação didática dos acontecimentos de modo a produzir uma consciência crítica sobre eles. Na peça, o recurso remonta ao seu uso mais comum nos dramas populares: do acirramento do suspense que leva a um final feliz. Mirandão não está morto. Apenas fingiu a sua morte para fugir da polícia. A peça se estrutura nessa informação falsa para, assim, poder estabelecer a surpresa.

*O Rei de Ramos*, de certa forma, acaba pertencendo a um gênero outro: àquele que resulta de um híbrido premeditado. A peça dialogou com aqueles gêneros, mas não se confundiu com eles. Afinal, se "os gêneros paródicos não pertencem a aqueles gêneros que eles parodiam" (BAKHTIN, 1998: 377), a nova peça de Dias Gomes renovou gêneros tradicionais a partir de um diálogo crítico que ridiculariza e homenageia ao mesmo tempo. A trama vai se desenvolvendo com um deboche auto-referencial da superficialidade e do exagero, por exemplo, na caracterização de Mirandão e de Brilhantina. Como sabemos, a paródia é característica bastante comum em formas teatrais como a burleta e o teatro de revista, destacadamente. A particularidade de *O Rei de Ramos* está na distância intelectual. Por exemplo,

diferentemente da burleta e da revista, que tem na música o acirramento da emoção ou do cômico, a encenação de *O Rei de Ramos* conta com certo distanciamento para o estabelecimento de alguns comentários que estabelecem paralelos entre a representação do microcosmo de exploração e disputa por pontos de jogo do bicho e a sociedade capitalista. Nesse sentido, a peça estabelece críticas em relação às ilusões do progresso gerenciado pelo capital estrangeiro, particularmente pelos EUA, ao controle do mercado pela associação de determinadas empresas, à corrupção de valores (Marco e, principalmente, Taís eram contrários às práticas ilícitas dos pais, mas acabam se tornando "banqueiros do bicho"), à alienação popular diante de líderes carismáticos, às disputas desmedidas por poder e dinheiro e às hipócritas justificativas e compensações morais em atos de violência extrema, como no assassinato de Boca-de-Alpercata e na promessa de ressarcimento financeiro a sua família.

A estrutura representacional de *O Rei de Ramos* fez com Luís Carlos Maciel, para a revista *Veja*, reconhecesse na peça e na direção de Flávio Rangel um "deboche, analítico e quase brechtiano" (*Veja*, 21/03/1979: 134), fazendo com que na peça houvesse uma "escassez de paixão", já que o lirismo agudo e acariciante e a disposição otimista de ver a vida, comuns às comédias musicais, foram substituídos pelo sarcasmo e pelo distanciamento. A música, no espetáculo, foi usada para fazer avançar a história, comentar acontecimentos e enriquecer as mudanças de cena, mas "nunca para enfatizar a emoção, levando-a a um clímax, como acontece na comédia musical americana" (*Veja*, 21/03/1979: 133). Além disso, diferentemente dos musicais em que, em geral, há uma adesão emocional a um herói ou a um casal de protagonistas, em *O Rei de Ramos*, essa adesão é constantemente desmontada no seu sentido moralista. Ninguém na peça é totalmente bom. Todos os protagonistas, das mais diferentes maneiras são corrompidos pelo poderio econômico do jogo do bicho. Ao final, ninguém tem um bom caráter.

No próximo capítulo, abordarei a trajetória artístico-intelectual de Dias Gomes nos anos 1980 e 1990, em tempos de redemocratização e de emergência da Nova República. Quais são as novas questões colocadas pela obra de Dias Gomes nesse contexto? Com a fim do regime militar e da censura prévia, por exemplo, como seus trabalhos se posicionaram criticamente no mundo, menos metaforicamente e mais literalmente? Como ele lidou com as mudanças nos campos do teatro e da televisão, particularmente, acionadas por um conjunto de transformações no mercado nacional de bens culturais num contexto de afirmação de uma democracia neoliberal? Depois de afastado do PCB como militante afiliado, ele ainda era considerado ou se considerava

comunista? Com a dissolução da dramaturgia nacional-popular, ele conseguiu espaço e prestígio na cena teatral? Como foram estabelecidas novas mediações entre o político e o midiático nos textos assinados por ele e naqueles que avaliavam os atos, as falas e os trabalhos dele?

## Capítulo 5. Devires críticos

*Na televisão eu sou obrigado a me disciplinar de algum modo, e este é um dos meus atritos com a televisão. Há um conflito entre o meu feitio anárquico e a disciplina que a televisão exige.*

**Dias Gomes**

### 5.1. O eterno retorno

Em 1979, Dias Gomes escreveu uma nova peça, *Campeões do Mundo*. Ela foi encenada pela primeira vez no dia 4 de novembro de 1980, no Teatro Villa-Lobos, no Rio de Janeiro. Sua ação transcorre em vários momentos distintos, entre 1964 e 1979. Foi a primeira peça a retratar acontecimentos políticos em anos de ditadura militar. O regime ainda persistia, mas sob um processo de reforma do Estado em direção à democracia representativa. Ainda existia o Conselho Superior de Censura. Mas, na tentativa de comprovar a realidade da abertura, liberou a peça. Dias Gomes disse que *Campões do Mundo* era um balanço sobre a história política das últimas duas décadas. Para isso, ele se valeu de pesquisa, depoimentos, livros de memórias e na sua própria experiência na militância por mais de trinta anos (*Movimento*, 20-26/07/1981: 19).

A peça foi ressaltada por Sábato Magaldi pelo ineditismo em tratar de temas da história política do país sem recorrer "a metáforas e a alusões para iludir a Censura", fazendo um "levantamento objetivo, como um bom repórter, das diversas causas em jogo" e montando um "inventário das facções que dividiu a luta política brasileira". O crítico ainda destacou, apesar de uma "exposição imparcial dos fatos" que permitia ao público julgar, Dias Gomes deu vazão ao seu "gosto pelos protótipos, evitando os comportamentos não generalizados, ao menos para determinado grupo humano" (*Jornal da Tarde*, 29/11/1980: 12). Para Jairo Arco e Flexa, a peça era uma "lição de sensibilidade política que todo aspirante a mudanças sociais deveria colocar em prática" (*Veja*, 12/11/1980: 34). Flávio Marinho destacou o fato de *Campeões do Mundo* ser o "primeiro sinal evidente" de que "a liberdade de expressão" voltava a ser exercida como não se via há muito tempo: "Fala sobre o que quer falar, mostra o que quer mostrar, sem intermediários". Yan Michalski comemorou que as "asas da abertura" permitiram que houvesse a primeira peça a abrir os caminhos para que o teatro pudesse voltar a falar

“de maneira direta e abrangente dos tempos mais em que não se podia falar” (*Jornal do Brasil*, 12/11/1980: 01).

Essa euforia transformou a peça num evento político. No lugar de submeterem a nova peça a uma análise formal, os críticos ressaltaram o seu pioneirismo temático. Dias Gomes, mais cético, não tinha certeza se a experiência de *Campeões do Mundo* poderia ser repetida antes da restauração democrática. Assim como ele fez ao longo dos anos 1970, como analisei no capítulo 3, ele reafirmou que o teatro não tinha poder de transformação social: “O máximo que o teatro faz é levar ao espectador a consciência da necessidade de mudar. Quanto a mim, tenho horror ao teatro panfletário” (*Voz da Unidade*, 07-13/11/1980: 21). Ele também seguiu defendendo a tese que todo teatro era político na medida em que o simples fatos de escolher um tema e um modo de dramatização já eram em si mesmos atos políticos. Nesse sentido, não era necessário submeter o artístico ao político, porque o político invariavelmente constituiu o artístico, seja de modo conservador, crítico ou emancipatório. Por isso, ele recusou atribuições de um status documental, histórico ou jornalístico à peça: “Nem uma coisa, nem outra. Foi escrita em cima de fatos acontecidos, mas suas personagens são absolutamente fictícias e a realidade foi imaginada e recriada segundo os interesses da ficção dramática” (*Manchete*, 10/10/1980: 37).

*Campeões do Mundo* centra a sua narrativa no sequestro de um embaixador americano. A partir daí, no encontro das várias personagens, faz referências a acontecimentos, facções e personagens da luta política brasileira. Como ponto de partida, a peça se baseou no sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrik, ocorrido em setembro de 1969. No espetáculo, no entanto, o episódio se passou no mesmo dia em que a Seleção Brasileira de Futebol derrotou a italiana na final da Copa do Mundo, num jogo realizado em 21 de julho de 1970 no México. Além disso, foram incorporadas outras ações da luta armada, como os sequestros do embaixador alemão Von Holleben, em junho de 1970, e do embaixador suíço Giovanni Eurico Bücher, seis meses depois (*Veja*, 12/11/1980: 34). Apesar de ser possível perceber referências e semelhanças, Dias Gomes preferia que a sua peça não fosse vista como sobre um ou outro sequestro, mas como uma “reflexão sobre um comportamento político do qual o sequestro de personalidade, a ação espetacular, foi apenas um aspecto – bastante ilustrativo, sem dúvida – e por isso tomado aqui como síntese de uma visão histórica” (GOMES, 1991: 417).

A peça começa em 1979. Ribamar é anistiado, depois de nove anos exilado em Paris. É recebido com festa no aeroporto, onde encontra com Tânia, amiga e companheira de organização, com que participara do sequestro de um embaixador, na época em que a vitória do Brasil na Copa do Mundo criou um enorme clima de euforia. Todos os demais participantes da ação foram mortos pelos órgãos de repressão. Restaram a Ribamar (doravante, como na peça, Riba) fazer uma reflexão sobre o seu passado, a juventude dos anos 1960 e os participantes (jovens e velhos) da luta armada. Assim, a partir do sequestro, as personagens conduzem a narrativa pelos anos de ditadura militar. Na trama, o sequestro foi uma articulação entre a ANL e o MR-8, que designou tais militantes para a tarefa.

Ribamar é um escritor, ex-publicitário, que acaba entrando na luta armada na esperança de promover uma transformação democrática no país. Tânia Müller, muito engajada, é filha de um rico industrial, Frederico Müller, que, colaborador do regime autoritário, financia os órgãos de repressão num dos quais, depois, a própria filha foi torturada. Outras personagens se destacam. Carlão, filho de operários, é o mais violento e sectário dos sequestradores, se indigna com o fato de que o sequestro foi obliterado pela vitória do Brasil na Copa e questiona a validade dos seus atos. Mário (o Velho) entra na organização depois de anos de militância no PCB com a vontade de realizar ações efetivamente revolucionárias. Há outros personagens que têm nos nomes os tipos sociais que representam: Dirigente, Líder Estudantil, Embaixador, Inquiridor e Torturador, por exemplo. Este, como já mostrei, é um recurso bastante comum nas peças de Dias Gomes, a representação social crítica em detrimento do aprofundamento psicológico singular.

*Campeões do Mundo* é dividia em dois painéis, com cenas curtas, que sobrepõem tempos e ações distintas que se articulam, percorrendo do golpe militar de 1964 até 1979, com a anistia. Ainda conta com coro e números musicais que pontuam momentos da narrativa. O primeiro painel se inicia com o reencontro dos protagonistas. Riba é recebido com vivas à democracia e à anistia ampla, geral e irrestrita. A chegada dele coincide com a do time do Flamengo, vitorioso num jogo. Os repórteres deixam de entrevistar Riba e correm aos jogadores por entrevistas. Os torcedores carregam jogadores. Os companheiros carregam Riba. Ambos os grupos estão felizes com suas vitórias. A partir daí, o painel se concentra em torno do sequestro, em 1970.

Depois de Velho articular com Riba detalhes do sequestro, ele decide formalizar a seu rompimento com o PCB. É interpelado por Dirigente, que quer dissuadi-lo a abandonar o Partido pela luta armada:

> DIRIGENTE: O companheiro tem uma visão desesperada da situação e procura enfrentá-la assumindo uma posição voluntarista. Acha o companheiro que através da criação de um foco de guerrilha urbana ou rural, sem que haja condições para isso, vai poder derrubar a ditadura. No fundo, o companheiro não acredita num movimento de resistência de massa, de trabalho lento e paciente do Partido para formar uma frente democrática e antifascista.
> VELHO: Isso vai demorar cem anos. Estou ficando velho e quero fazer a revolução eu mesmo, e agora, não quero deixar para meus netos.
> DIRIGENTE: Porque o companheiro não vem discutir suas teses no Comitê Central, como membro da Direção?
> VELHO: Porque tou farto de discutir, reunir, tou farto de falatórios e manifestos. Entrei pro Partido com 17 anos. Estou há quase 40 anos discutindo, organizando, preparando uma revolução que nunca vem e não virá nunca porque não saímos da teoria. A hora é de ação e mais ação (GOMES, 1991: 439-440).

Esse diálogo representa a postura do PCB frente à luta armada no contexto da ditadura. Vista como voluntarismo, desde a Resolução Política de maio de 1965, a direção do Partido se opunha aos focos guerrilheiros, porque eram estratégias que não garantiam a revolução, mas intensificavam a repressão. O Comitê Central confirmara, novamente, o estabelecimento negociado de uma frente única como a forma de conquistar a democracia, as massas e promover a revolução. Essa lógica etapista, em longo prazo, contrariava aqueles que se engajaram em organizações como a ANL e o MR-8 que estavam convictos da ação revolucionária urgente.

Riba, Tânia, Carlão e Velho estão numa casa, que serve como cativeiro do Embaixador. Tânia e Carlão, previamente, alugaram a casa, fingiam ser casados e procuravam manter uma relação cordial com a vizinhança, para não levantar suspeita. Convertida em aparelho revolucionário, com a presença do Embaixador, Velho e Riba não podiam sair. Os quatros se revezavam em vigiar o Embaixador e observar a movimentação pela janela. Numa de suas vezes, Tânia discutiu com o Embaixador. Ele não entendia porque uma jovem estudante estava envolvida com o terrorismo. Ela o corrige dizendo que é uma luta revolucionária. Embaixador questiona os assaltos. Ela diz que são em favor do povo e não em proveito pessoal. Quando a tortura entra no assunto, os argumentos dão lugar à demonstração:

> EMBAIXADOR: É verdade que a CIA trabalha no Brasil, mas é um engano de vocês imaginar que Embaixador americano tem controle da

> CIA. Eles trabalham junto a generais, altas personalidades, donos de grandes empresas. Quanto a essa história de tornturas e assassinatos, desculpe, mas não acredito que seja verdade.
> TÂNIA: Ah, você não acredita.
> EMBAIXADOR: Pelo menos os genreais com quem conversei dizem que isso não existe.
> TÂNIA: Não existe... *(Abre a blusa e mostra os seios)*. Não existe...
> EMBAIXADOR: (Impressionado). Que foi isso?
> TÂNIA: Choque elétrico. Não só aqui, também na vagina (GOMES, 1991: 456-457).

Depois dessa revelação, se inicia a cena da tortura de Tânia, em 1969, quando ela resiste e não delata os companheiros. Seu pai, Müller, bastante reacionário e a favor do regime autoritário, quer convencer a filha de que ela precisa dizer que não vai mais lutar contra o regime, que estava errada, para poder ter a sua liberdade garantida. Tânia se recusa. O pai afirma que isso pode prejudicar os seus negócios e até mesmo a sua indicação para uma pasta no Ministério. Tânia diz que não se importa.

De volta a 1970, em outra cena, é a vez de Velho vigiar o Embaixador. Eles também não se entendem. O Embaixador questiona se o Velho não desejaria passar mais tempo com os filhos:

> EMBAIXADOR: Desculpe... Mas acho que não pode dormir em casa todas as noites, nem beijar seus filhos todos os dias. Bom, talvez, o senhor considere essas coisas simples hábitos burgueses decadentes.
> VELHO: E o senhor parece que não nos considera seres humanos? (GOMES, 1991: 483).

Depois dessa cena, há outra em que aparece Velho e Elza, sua mulher. Ela também é engajada politicamente, mas diferentemente do marido procura não se afastar da família e dos filhos. Além disso, ele sente saudade do marido. Velho entende, também sente, mas considera que ela não podia se ausentar da luta revolucionária pela família.

De volta a 1979, sem ter lugar para onde ir, Riba aceita o convite de Tânia e decide ficar no apartamento dela até conseguir um novo emprego. Até então controlando a emoção do reencontro, eles não resistem mais e se amam. Em 1970, no aparelho, Riba, Tânia, Carlão e Velho decidem negociar a liberação do Embaixador em troca da leitura do manifesto que escreveram no rádio e na televisão e da liberação de 40 presos. Neste ponto, há um embate. Entre os nomes, Carlão vota contra a inclusão de membros do PCB, por ser um “partido burguês e reformista” e “não revolucionário” (GOMES, 1991: 514). Ele é voto vencido. Tânia argumenta sobre a necessidade de articulação da esquerda.

Durante o sequestro, há a vitória da seleção brasileira na Copa do Mundo. Esta notícia passa a obliterar a do sequestro. Há, ainda, uma explosão de alegria nas ruas da cidade. Carlão se revolta.

> CARLÃO: A gente sequestra o Embaixador americano, faz o mundo inteiro se voltar para essa bosta de país e o país, 90 milhões de pessoas grudadas nos rádios e televisões, acompanhando o futebol! Porra! Será que esse povo merece o que estávamos fazendo por ele? Estou arriscando a minha vida por um povo alienado, que só pensa em futebol! Puta que pariu!
> TÂNIA: O povo não tem culpa.
> RIBA: E não tem nada a ver uma coisa com a outra. Eu não sou alienado e gosto de futebol. Sei que os milicos vão capitalizar essa vitória, mas não consigo deixar de vibrar.
> CARLÃO: Porque você é um pequeno burguês de merda.
> RIBA: (Ofendendo-se). Pera lá, cara!
> TÂNIA: Carlão!
> CARLÂO: Um intelectualzinho de bosta que tá nisso porque quer fazer bonito, brincar de revolucionário. No dia de cair e lhe apertarem os culhões, entrega todo mundo.
> RIBA: (Avança para agredir Carlão). Olha, eu não admito...
> TÂNIA: (Mete-se entre os dois). Parem com isso, porra! Se querem brigar, esperem um pouco e vão ter que brigar com a Política e com o Exército. Se querem mostrar valentia mostrem na hora de levar porrada no DOPS e no DOI-CODI, que é isso que nos espera. Não sejam crianças. Desafiam o mundo e brigam por causa de futebol. Ridículo (GOMES, 1991: 1991: 529-530).

Carlão tinha sido torturado violentamente e teve os testículos esmagados. Ele, um operário da Petrobrás, em diversos momentos, acusava Riba, publicitário e escritor de duas peças, de não ser autenticamente revolucionário. Quando há possibilidade de matar o sequestrador caso as exigências não sejam cumprida, Riba entre em crise moral. Carlão usava isso como mais uma prova de sua falsidade.

O segundo painel segue em torno do sequestro, com mais reflexões de Tânia e Riba, do apartamento dela, e a apresentação das consequências daquele ato. Riba procura saber o que foi feito de outros de seus companheiros: um desbundou, outro virou executivo de uma multinacional, outro enlouqueceu depois de muitas sessões de tortura, muito estavam desaparecidos e mais tantos, mortos.

Em 1970, enquanto aparece na televisão que 40 presos foram deportados para a Argélia, a casa é cercada por terra e por ar. O governo militar havia feito a sua parte. As duas exigências foram cumpridas. Mas eles não se sentiam vitoriosos. Temiam a morte. Velho consegue fugir. Num encontro às escondidas, com a mulher, em outra cena, conta que foi destinado a liderar manifestações rurais. Em seguida, pouco depois de se despedir, ele é fuzilado. Carlão é preso e acaba torturado até a morte. Tânia conseguiu

fugir, esteve no Chile e no Peru. Em 1974, quando voltou, foi presa e torturada novamente, mas seu pai conseguiu libertá-la. Riba foi preso e depois trocado pelo Embaixador suíço, quando consegue se exilar em Paris. Em 1979, Tânia ainda estava envolvida em movimentos de esquerda. Já Riba faz autocrítica, apesar de acreditar nos ideias, considerava errada a opção pela luta armada:

> RIBA: Umas poucas certezas e muitas dúvidas. Apesar de ter tido muito tempo pra pensar, acho que algumas dessas dúvidas vão morrer comigo. Dentre as poucas certezas está a de que a revolução socialista no Brasil não depende fundamentalmente de mim. *(Ri.)*. Por incrível que pareça, eu já tive essa ilusão.
> TÂNIA: Estou te achando um pouco assutado.
> RIBA: O choque da volta... Acho que não cheguei ainda, tou chagando aos poucos (GOMES, 1991: 507-508).

Além de remontar às críticas do PCB à luta armada no contexto da ditadura militar, a reflexão de Riba também se conecta com a reavaliação do papel das esquerdas brasileiras no contexto da transição democrática. Havia um questionamento da ética do sacrifício da individualidade em nome do coletivo, típica de organizações marxistas leninistas, como os movimentos guerrilheiros dos anos 1960. Passou-se a valorizar a democracia, a individualidade, as liberdades civis, a cidadania, os movimentos populares e a luta das minorias (RIDENTI, 2010a:165). A partir de então, o vanguardismo voluntarista tem sido recorrentemente presente em muitas autocríticas de ex-guerrilheiros. Assim, seus “erros”, “acertos” e “desvios” são vistos como originários da ação e da vontade e não das próprias tensões e alternativas sociais da época (RIDENTI, 2010b: 46).

Enquanto no teatro, naquele momento, Dias Gomes pôde representar os anos de autoritarismo de modo direto, sem metáforas ou alegorias, na televisão, não. Com o seriado *O Bem-Amado*, ele retoma o mircrocosmo de Sucupira para se reportar ao contexto da abertura política com sentidos duplos e figurados. Desde sua última telenovela, *Sinal de Alerta*, estava engajado no projeto de um novo seriado, *O Bem-Amado*. Mais uma vez, o autor retomou a sua obra teatral como material básico para a sua produção televisiva. Depois de ter transformado *Odorico, o Bem-Amado ou uma Obra de Governo* em telenovela, com sucesso, ele produziu, a partir daquela peça, um novo produto, noutro formato. Apesar de a continuidade ser maior em relação à telenovela do que à versão da peça encenada em 1970, não há como negar que, nessa nova empreitada, Dias Gomes adaptava a sua obra teatral na televisão. Essa repetição, como vimos, existiu na sua produção da década anterior. Tramas, elementos e

personagens de peças foram incorporados em suas telenovelas: *A Invasão* e *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* em *Bandeira 2*, *Odorico, o Bem-Amado ou uma Obra de Governo* e *Zeca Diabo* em *O Bem-Amado* e *O Berço do Herói* na versão censurada de *Roque Santeiro*. Na década de 1980, na produção televisiva de Dias Gomes, a repetição se tornou comum. Além do seriado *O Bem-Amado*, houve a exibição de *Roque Santeiro*, escrita em parte por Dias Gomes e por Aguinaldo Silva, e a transformação de *O Pagador de Promessas* em minissérie. Foi exibido também *Mandala*, inspirada em *Édipo Rei*, tragédia de Sófocles. Apenas os 30 primeiros capítulos foram escritos por Dias Gomes. Os demais couberam a Marcílio Moraes. Após a realização de *Sinal de Alerta*, em 1979, Dias Gomes decidiu trabalhar em projetos mais curtos, como seriados e minisséries. Queixando-se da rotina industrial das telenovelas desde o começo de sua experiência com o formato, tanto para *Roque Santeiro* quanto para *Mandala*, ele escreveu a sinopse e a menor parte dos capítulos. Ele se dedicou mais às adaptações de *O Bem-Amado* e de *O Pagador de Promessas*, além da coordenação da Casa de Criação Janete Clair.

Exibido entre 22 de abril de 1980 e 9 de novembro de 1984, com episódios dirigidos por Régis Cardoso, Jardel Mello, Yves Hublet, Francisco Milani, Mariano Gatti e Oswaldo Loureiro, o seriado *O Bem-Amado* manteve a maioria das personagens da telenovela e seus intérpretes: o prefeito Odorico (Paulo Gracindo), ressuscitado no primeiro capítulo, o cangaceiro Zeca Diabo (Lima Duarte), o jornalista e dono do jornal *A Trombeta* Neco Pedreira (Carlos Eduardo Dolabella), o líder da oposição Lulu Gouveia (Lutero Luiz), Tião Moleza (Antônio Carlos Ganzarolli), o Vigário (Rogério Fróes), Dirceu Borbeleta (Emiliano Queiroz) e as irmãs Judiceia (Dirce Migliaccio) e Doroteia Cajazeira (Ida Gomes), acompanhadas, nessa versão, pela prima Zuzuzinha (Kleber Macedo), completando o trio no lugar de Dulcineia (Dorinha Durval), assassinada pelo marido, Dirceu Borboleta, na telenovela. Foram incluídos, ainda, novos personagens fixos. Tuca Medrado (Fátima Freire), jornalista de *A Trombeta*, engrossava a oposição a Odorico. Bebel (Ângela Leal), terceira filha de Odorico, não existia na novela, que trazia apenas Cecéu (João Paulo Adour) e Telma (Sandra Bréa) como filhos do prefeito. Estes não integraram o elenco fixo da minissérie. Outras personagens como Zelão e Chiquinha também não estão presentes. Conchita (Suely Franco) entrou na série como a nova primeira dama de Sucupira no episódio "As Bodas do Coronel", em que Odorico se casa. A delegada Donana Medrado (Zilka Sallaberry) foi substituída pela delegada Chica Bandeira (Yara Côrtes).

Os três primeiros episódios do seriado *O Bem-Amado* são marcados por uma continuidade narrativa com a telenovela. O primeiro aborda a ressurreição de Odorico. A justificativa era a de que ele não morrera, porque tinha o corpo fechado. O segundo conta com o julgamento de Dirceu Borboleta, que, pela influência de Odorico, é inocentado, fica extremamente grato e volta a trabalhar na prefeitura. Já o terceiro, em mais uma manobra político, Odorico perdoa Zeca Diabo e o torna seu segurança pessoal. A partir do quarto episódio, intensificando o projeto dramatúrgico de Dias Gomes, o seriado começou a se basear em temas da atualidade, tecendo comentários críticos e irônicos, por exemplo, sobre a desastrosa política econômica que permitiu que a inflação atingisse altíssimos patamares (num episódio, Odorico, acompanhado de Zeca Diabo, vai a Brasília com a intenção de apresentar a sua mirabolante solução ao Ministro do Planejamento, mas acaba sendo preso) e sobre o moralismo vigente. No episódio, houve outra referência à realidade. Por exemplo, no episódio *A Manifestança Beijoquista*, Odorico decreta que o beijo de língua e com muita expansão da sensualidade era proibido por não ser higiênico. Em resposta, casais de namorados organizam uma manifestação em praça pública com muitos beijos. A história foi baseada numa notícia de jornal que dava conta sobre o fato de um juiz de uma cidade do interior ter proibido "o beijo libidinoso e obsceno, aquele em que as mucosas labiais se unem em expansão insofismável de sensualidade" (MEMÓRIA GLOBO, 2003: 394). Além disso, o seriado abordou os temas da corrupção na política. Alegando ter uma intensa atividade política e extrema relevância para a política nacional e internacional, Odorico financiou viagens para diversas cidades do país e do mundo com o orçamento da Prefeitura de Sucupira. Alguns episódios, por exemplo, se passaram em Paris, em Roma, em Nova York e em Washington, quando ele tentou, em vão, propor o presidente dos EUA que Sucupira se tornasse a sede da ONU, visto que Nova York era, no contexto da Guerra Fria, um alvo de fácil alcance para as bombas atômicas e mísseis de países comunistas. Outro tema destacado no seriado foi o da abertura política. No seu retorno à prefeitura, depois de dado como morto, Odorico prometera uma abertura democrática sem extremismos, como enfatizava.

Os três primeiros episódios assemelhassem a capítulos de uma telenovela, porque dão continuidade aos conflitos narrativos desenvolvidos e entrelaçados pela versão de 1973. Além disso, começou pelo estabelecimento de um desiquilíbrio inicial que produz todo desenvolvimento posterior. Com esse ajuste de contas com o passado, o seriado assumiu de modo mais intenso a principal característica do seu gênero, tendo,

em geral, em cada episódio uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim, já que o que se repete são as personagens, situações e o universo narrativo (MACHADO, 2000: 83-97; PALLOTTINI, 1998: 31-40). Outro elemento de continuidade com a telenovela era o mote do enredo: a busca por um defunto que pudesse inaugurar o cemitério municipal, que marcou todo o seriado. Ao longo da trama, houve várias propostas para que o terreno abandonado do cemitério fosse tomado por uma atividade, como um supermercado ou um terreiro de capoeira. Odorico, obcecado, negou todas as possibilidades. Para Dias Gomes, o que diferenciava o seriado *O Bem-Amado* era o fato de o protagonista ser a alegoria do Brasil através de Sucupira

O seriado estreou dentro do projeto Séries Brasileiras, que teve início com as estreias de *Malu Mulher*, *Carga Pesada* e *Plantão de Polícia*. Também sendo exibido na faixa das 22 horas, *O Bem-Amado* foi incialmente exibido às terças, substituindo *Aplauso*, programa de teleteatro (*Jornal do Brasil*, 22/04/1980: 09). Assim como aconteceu com aqueles que lhe antecederam, o novo seriado foi recebido pela crítica especializada como um seriado com o jeito brasileiro de comentar os acontecimentos da realidade brasileira. Para Maria Helena Dutra, apesar dessa qualidade, o primeiro episódio foi pouco original, porque a história recomeçou com "uma historieta pouco inspirada em que todo o enredo era centrado numa confusão de identidades impossível de maiores desenvolvimentos" que seria "digna de apenas uma cortina de teatro de revista" (*Jornal do Brasil*, 24/04/1980: 02). Ao longo da exibição do seriado, ela reconheceu que aquele programa era muito superior a qualquer outro similar estrangeiro, porque abordava "temas brasileiros atuais sempre bem-escolhidos por Dias Gomes" numa narrativa marcada pela "esperteza, sensibilidade e senso crítico do autor". Nesse momento, ela chegou considerar o seriado "a única exceção crítica e nacional" entre os produtos teleficcionais, que foram sendo amenizados pela busca de assuntos "pretensamente universais" (*Jornal do Brasil*, 03/05/1981: 08). Já para Artur da Távola o seriado se constituía na "mais ácida e contundente crítica a hábitos e costumes políticos e sociais do país" (*O Globo*, 2/11/1980: 15).

Em geral, a crítica ao seriado consagrou o viés crítico-nacionalista da moderna teledramaturgia brasileira, que também se fazia presente no projeto das Séries Brasileiras. Embora os seriados *Malu Mulher*, *Carga Pesada* e *Plantão de Polícia* tenham começado no primeiro semestre de 1979, a representação do nacional em moldes modernos na teledramaturgia já vinha sendo realizada em seriados como *A Grande Família* (1972-1975) e *Ciranda, Cirandinha* (1978). O primeiro, com episódios

escritos por Vianinha, Armando Costa, Paulo Pontes, Max Nunes e Roberto Freire, fazia isso a partir das histórias de uma família de classe média baixa do subúrbio carioca. Já o segundo, com textos de Domingos Oliveira, Antônio Carlos da Fontoura, Luiz Carlos Maciel e Euclydes Marinho, abordava temas do cotidiano das camadas médias da juventude urbana. Além dessas experiências, as telenovelas exibidas às 22 horas, como mostrei, foram consagradas pelas experiências formais e temáticas. Ao assumir o horário, o projeto das Séries Brasileiras teve como objetivo principal abordar temas nacionais num formato – o seriado – consagrado pela teledramaturgia norte-americana. Nesse sentido, boa parte da crítica elogiava o fato de que, com esses novos seriados, houve uma diminuição dos seriados importados ("enlatados") na grade de programação, afirmando o mercado nacional de produção televisivo, contando com a formação e a contratação de atores, roteiristas, cinegrafistas, cenógrafos, figurinistas, diretores e outros profissionais (PEREIRA e MIRANDA, 1983: 59). Sendo assim, com esses seriados, o projeto de modernização da teledramaturgia brasileira se consolidava em outros formatos, para além da telenovela, que foi muito marcante na década de 1970, como analisei no capítulo 3. Esperava-se que esses seriados pudessem ousar ainda mais do que as telenovelas nos comentários e discussões sobre a realidade brasileira, visto que, num contexto de abertura política, havia uma enorme demanda pelo debate em torno dos problemas do Brasil e suas soluções democráticas. Com esse projeto, a *TV Globo* investiu na produção de seriados em sintonia com o momento político-cultural da distensão do regime militar que animava boa parte das camadas intelectualizadas da sociedade brasileira em torno de um consenso pela consolidação da democracia (PEREIRA e MIRANDA, 1983: 63). Não foi à toa, portanto, que seriados como *O Bem-Amado* foram cultuados e defendidos pela crítica especializada.

Quando o seriado passou a sofreu cortes sistemáticos do Serviço de *Censura* de Diversões Públicas do Departamento de *Polícia Federal*, os jornais noticiaram esses cortes, denunciaram a censura, se opuseram ao regime e ressaltaram as qualidades do programa no estabelecimento de críticas à realidade brasileira. No episódio "O Capeta de Sucupira", Dias Gomes relatou que houve 11 cortes. Entre eles, um na cena da Prefeitura, logo no início, quando Odorico chega e Dirceu Borboleta o chama de "velho safado" e diz – o que não foi ao ar – que ele estava vindo da casa das Cajazeiras, donzelas guardadoras da virtude e da moral da cidade, sugerindo um envolvimento amoroso do prefeito e outro na cena em que Dirceu Borboleta bolina a repórter do jornal da oposição no cinema, Tuca Medrado (Fátima Freire). Só apareceu a cena em que o

secretário da Prefeitura escorregava sua mão pelo ombro de Tuca. Mas, já na delegacia, ela própria denuncia a Chica Bandeira que Dirceu passou a mão em sua perna. No episódio, Dirceu Borboleta, possuído pelo demônio, deixa o comportamento reprimido e cordato e libera os seus desejos com falas e atos. Esse havia sido o primeiro caso de censura. Ele foi resultado do fato de que vinha sendo amplamente comentado que a Censura Federal estava deixando passar comentários críticos ao regime. O caso de "O Povo de Deus e os Coronéis" deflagrou uma crise na relação entre a emissora e o governo autoritário. Liberado pela Polícia Federal, o episódio fez uma analogia da personagem, um padre estrangeiro que luta ao lado do povo, com o Padre Vito Miracapillo, que foi expulso do Brasil em 30 de outubro de 1980 por defender os cortadores de cana que trabalhavam em condições subumanas na região da Zona da Mata. A partir de então, o seriado passou a ser intensamente vigiado e censurado. Dias Gomes contou indignado: "Isto é um reflexo da situação do país. Estou informado de que outros episódios da série serão censurados, sofrerão cortes, serão decepados" (*Jornal do Brasil*, 31/05/1981: 09).

Apesar do desgaste do regime militar com a crise do milagre econômico, a crescente organização de movimentos e de instituições como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) na sociedade civil pela abertura política e o aumento da oposição organizada em torno do MDB e da luta pela anistia entre 1978 e 1979, o aparelho repressivo, do qual a censura fazia parte, ainda se mantinha bastante atuante (FICO, 2002; SILVA, 2003).

Em 1979, entrou em vigor a Emenda Constitucional nº11, promulgada em outubro do ano anterior e que revogou o AI-5, e ainda mantinha a existência do Conselho Superior de Censura (CSC), que, em um primeiro momento, deixou de agir sob a lei 5536, de 1968, e se mostrou em conformidade com as antigas leis de censura datadas de 1946 e não mais exclusivamente como uma "censura político-ideológica". No processo de abertura política, foi defendida dentro do governo militar de João Figueiredo, uma censura indicativa, que, menos do que vetar, no caso da produção televisiva, classificava os programas sendo a faixa etária e limitava a sua exibição a um horário específico, ainda sob a justificativa da manutenção da ordem, da moral e dos bons costumes (BARREIROS e SÓ, 2005: 119). Como estou mostrando, no caso do seriado *O Bem-Amado*, embora declaradamente a censura tenha procurado mudar o seu perfil, a sua prática ainda era fortemente marcada pelo cerceamento à liberdade de expressão político-ideológica.

Nesse contexto de manutenção do autoritarismo, começou a haver mais cortes no seriado. No episódio "A Grande Entrevista", Odorico Paraguaçu foi convidado a participar de um programa de televisão. Vários trechos foram proibidos na véspera da exibição, obrigando a emissora fazer rapidamente uma nova edição. Dias Gomes relatou o caso à repórter Diana Aragão, do *Jornal do Brasil*, que teve acesso às cenas cortadas. Entre elas, a reportagem destacou as seguintes:

> A do milagreiro Facó (Paulo Goulart) conversando com Odorico (Paulo Gracindo): "Não, foi o senhor quem fez o famoso milagre brasileiro... Não, foi outro... Um gordo". A expressão "um gordo" foi cortada do programa, assim, como a resposta de Tuca (Fátima Freire) ao Neco (Carlos Eduardo Dolabella):
> – Nunca imaginei que essa besteira fosse acabar provocando uma romaria. Esse povo também acredita em tudo.
> – Ao contrário, eu acho que é um povo tão infeliz, tão desiludido, que já não acredita mais em nada. Só mesmo um milagre.
> Toda esta resposta foi cortada. Foram cortadas ainda a resposta de Odorico Paraguaçu ao seu entrevistador:
> – Qual a sua formação política?
> – Eu sou um partidário da democradura. Um regime que faz a conjuminância das merecedências da democracia com os talqualmentes da ditadura.
> – O senhor quer explicar melhor?
> – Pois não. Na democracia o povo escolhe a gente, os governantes. Na democradura, a gente escolhe o povo que vai escolher a gente.
> A partir de "regime", toda a fala foi cortada.
> – O que pensa o coronel da Lei de Segurança Nacional?
> – É uma lei deverasmente sábia, porque serve de motivo sempre que não se tem motivo algum e permite não precisar dar explicações quando não se tem explicação nenhuma para dar.
> – Coronel Odorico, há indícios de que vamos entrar num período de recessão. O desemprego aumenta, parte do povo brasileiro passa fome. Que é que o senhor tem a declarar sobre isso?
> – Invenciones da oposição demagoista. No Brasil não existe desempregados. Existe é gente procurando emprego. No Brasil, talqualmente, não existe fome, existe é gente procurando o que comer. É diferente.
> As respostas foram cortadas integralmente (*Jornal do Brasil*, 21/06/1981: 11).

As cenas cortadas contavam com muitas referências irônico-satíricas à realidade: ao crescimento econômico brasileiro, entre 1969 e 1973, que naquele momento já estava esfacelado, com uma balança comercial deficitária, aumento galopante da inflação e da concentração de renda (no milagreiro Facó e na expressão milagre brasileiro, frequentemente usada para caracterizar o período), a Delfim Netto, ministro da Fazenda entre 1967 e 1974 e idealizador daquela política econômica (na expressão "um gordo"),

à promessa de uma transição democrática que não se concretizava (no neologismo "democradura") e ao período de recessão por que o Brasil estava passando.

Diante de mais esse caso, a direção da *TV Globo*, ainda no segundo ano de exibição de *O Bem-Amado*, mesmo com o sucesso de público e de crítica, ventilava a possibilidade de cancelar o programa para não se indispor mais com a censura. Entrevistado pelo *Jornal do Brasil* sobre o assunto, Dias Gomes declarou o seguinte:

> Na *Globo*, ninguém tocou no assunto comigo e não tenho nenhuma informação oficial. Pra mim, continua igual, continuo a escrever da mesma maneira, pois o meu ofício é o de escrever. **Mas não é através da censura que vamos resolver moral ou bons costumes, pois a própria sociedade tem os seus mecanismos de defesa. Se o espectador não gostar, o programa não terá audiência e sairá do ar. Não é preciso chamar a polícia, pois vivemos num mercado, num sistema, que recusa o que não dá certo** (*Jornal do Brasil*, 21/06/1981: 11 [grifos meus]).

A crítica de Dias Gomes à censura contou, nesse momento, com um traço fortemente liberal. Não se tratava da defesa da liberdade associada a uma transformação estrutural da sociedade a partir da promoção da igualdade entre os indivíduos, como o vimos fazer com mais frequência nas duas décadas anteriores. Nesse texto, a liberdade passou a se configurar dentro dos limites das possibilidades do mercado. Como sabemos, é caro ao liberalismo econômico basear a democracia na garantia da propriedade privada, no mercado auto-regulável e na valorização do indivíduo e das escolhas individuais. Assim, sob a lógica da economia do mercado, pretende-se configurar um sistema de circulação de bens de consumo auto-regulável, capaz de organizar a totalidade da vida a partir de relações econômicas sem intervenção externa, ou, precisamente, sem intervenção estatal (POLANYI, 2002: 62).

A declaração de Dias Gomes, todavia, não era meramente uma associação atemporal às matrizes político-econômicas do liberalismo. Afinal, a alternativa liberal para a democracia brasileira fazia parte do conjunto de possibilidades abertas pela diversificada oposição ao regime militar no contexto do início dos anos 1980. Embora o liberalismo econômico apenas tenha se tornado politicamente hegemônico no Brasil na década de 1990, desde o início da década anterior, a retórica liberal era recorrente nas proposições democráticas difundidas pelas organizações midiáticas e encontrava a adesão de boa parte das camadas médias da população brasileira (SALLUM JÚNIOR, 2003; FONSECA, 2005). Incialmente, esse discurso tinha uma repercussão difusa no Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), fundado em 1980 e sucessor

do MDB no processo de reforma partidária iniciado em 1979 que reinstaurou o pluripartidarismo. Assim como o MDB, o novo partido continuava defendendo os ideais de propriedade nacional e de regulação estatal, mesmo sob os moldes de uma democracia representativa liberal (SALLUM JÚNIOR, 1995).[54]

Por sua vez, o PCB continua clandestino, porque a reforma da Lei Orgânica dos Partidos Políticos, em dezembro de 1979, contemplava apenas os seguintes partidos: o PMDB, o Partido Democrático Social (PDS), o Partido dos Trabalhadores (PT), o Partido Democrático Trabalhista (PDT), o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e o Partido Progressista (PP). Este sistema apenas foi ampliado depois da Emenda Constitucional de 1985, permitindo a liberação da organização partidária. Nesse momento, o PCB saiu da ilegalidade. Antes disso, o partido seguia com sua *política frentista*, buscando fortalecer a coalizão de grupos com tendências diversas numa Frente Democrática, uma vez que julgava necessária a centralização em torno do programa do PMDB para garantir uma aceleração do processo de redemocratização. Sendo assim, em suma, o PCB buscava se aliar a todos aqueles que eram contrários à ditadura. No entanto, ainda era presente como um princípio comunista o estabelecimento de uma democracia participativa (notadamente, proletária) no Brasil (ROMANO, 2001; SILVA, 2005).

A presença de comunistas no PMDB e o apoio a seu programa continuou sendo uma tática para promover uma resistência democrática institucionalizada, já que o Partido ainda se encontrava na ilegalidade. A aproximação entre o liberalismo econômico e a democracia política contrariava os princípios comunistas. No entanto, diante das experiências ditatoriais na URSS, em China e em Cuba, a questão da democracia passou a ocupar com mais destaque a agenda do PCB, o que gerou intensos debates e uma crise que o abalou drasticamente. No início dos anos 1980, se afirmou uma ala renovadora no interior do PCB. Ela era composta por "comunistas históricos" como Armênio Guedes, militante desde 1935, e por outros que se filiaram entre os anos 1950 e 1960, como Carlos Nelson Coutinho, Leandro Konder, Ivan Ribeiro, Luiz Werneck Viana, Marco Aurélio Nogueira e Aloisio Teixeira (SANTOS, 1994: 54). Eles defendiam a matriz italiana comunista, especialmente a partir do trabalho de Antonio Gramsci, tendo como principal princípio a democracia como valor universal. Suas proposições, apesar de pontos em comum com a do Comitê Central, divergia num ponto fundamental. Defendiam o aprofundamento da democracia como "caminho para o

[54] Digo inicialmente, porque, naquele contexto, vinha ganhando espaço uma corrente ultraliberal no PMDB, que, depois de uma cisão, configurou o Partido Social Democrata Brasileiro (PSDB) em 1988.

socialismo" e não como uma "condição" para a luta revolucionária (CARONE, 1982: 08). Como mostrei no capítulo 2, a democracia fora tomada, após o golpe militar, como uma tática, um instrumento e uma etapa, para o combate por um governo socialista.

Por outro lado, o raciocínio de Dias Gomes exposto naquela fala estava marcado pela própria lógica do mercado. Ele entendeu que os consumidores tinham liberdade no momento em que escolhiam os seus produtos e que o próprio mercado deveria ser autônomo na formação de suas regras e sistemas de qualificação. Afinal, essas estruturas auto-regulamentares não eram elaborados exclusivamente pelas empresas, mas contavam com as colaborações e as resistências dos produtores e, especialmente, dos consumidores. Assim, ao contrário de associar o consumidor ao conformismo de desejos materialistas e triviais, estratégia comum das críticas à cultura de massas, o então funcionário da *TV Globo* tomou o consumidor como racional e autônomo, porque faz suas escolhas livre e privadamente sem tolerar nenhuma autoridade, juízo ou interferência social além dos próprios desejos individuais, conforme a representação liberal do consumismo (SLATER, 2002: 40-66). Dessa forma, bem dentro do espírito liberal, ele acreditava que a sua liberdade como autor apenas deveria ser cerceada pelas respostas negativas aos seus trabalhos, medidas, no caso, por baixos índices de audiência. Como não era o que acontecia com o seriado, nessa perspectiva, ele estaria livre para exercer a sua criatividade. Para desqualificar a censura, Dias Gomes acabou defendendo o poder de escolha do consumidor como soberano e auto-determinável numa sociedade capitalista.

A censura ao seriado *O Bem-Amado* seguiu firme. A *Folha de S. Paulo* noticiou que os censores tinham condenado a seguinte frase de Odorico Paraguaçu: "Não tivesse eu jurado fazer de Sucupira uma democracia, e mandaria botar todos eles num pacote e jogar no mar". Também foi cortada a fala de Zeca Diabo, sequencia do diálogo com o prefeito de Sucupira: "Seja Coroné Odorico, seja coroné dos cambau, tudo isso merece é pau no lombo". No episódio, ainda foi cortada uma recomendação de Odorico aos policiais: "Nada disso. Prenda primeiro, apure depois" (*Folha de S. Paulo*, 19/02/1982: 09). Todas essas falas fazem explícitas referências à repressão, aos abusos e aos desmandos da ditadura militar.

A intensa ficcionalização de críticas a acontecimentos relacionados ao regime militar fez com o seriado fosse tomado como um importante espaço de oposição. A crítica de televisão Helena Silveira comentou a relevância do trabalho de Dias Gomes com *O Bem-Amado* assim:

> Foi a minha televisão-verdade de ontem. Depois, recebi de uma das "irmãs Cajazeiras" (Kleber Macedo) a camiseta de Odorico 82. Bato estas maltraçadas vestidas com ela. Dias Gomes dedicará os três últimos episódios de *O Bem-Amado* às eleições de Sucupira. Ele é o ajustado fabulador desta nossa complicada condição de brasileiros. Às vezes chego a pensar que somos povo pertencente a uma nação, mas todos condicionados – e cada vez mais assustadoramente – a clichês instituídos, a mandamentos autoritários que comandam nossos reflexos (*Folha de S. Paulo*, 06/11/1982: 40).

A jornalista ainda relatou que iria com a camisa no dia da votação: "Odorico no peito como anti-herói me impelindo para a oposição" (*Folha de S. Paulo*, 06/11/1982: 40). Em 15 de novembro de 1982, ocorreram as primeiras eleições diretas para governador após a instauração do regime militar, além da escolha de senadores, deputados estaduais e federais, prefeitos e vereadores. Sendo assim, mais uma vez, o seriado estava sendo pautado pelos acontecimentos da época. A candidatura de Odorico era vista como uma representação do típico político brasileiro: o prefeito de Sucupira era "talqualmente os nossos políticos de cada dia" (*Folha de S. Paulo*, 06/11/1982: 40).

À época, na oposição, Dias Gomes vinha se declarando abertamente como pemedebista, tendo, inclusive, assinado o manifesto de intelectuais em apoio ao candidato Miro Teixeira. No Rio de Janeiro, os candidatos a governador eram Leonel Brizola (PDT), Miro Teixeira (PMDB), Sandra Cavalcante (PTB), Moreira Franco (PDS) e Lysâneas Maciel (PT). O candidato eleito foi Leonel Brizola. Para *O Bem-Amado*, Dias Gomes preparou três episódios sobre o processo eleitoral em Sucupira. Um deles foi censurado pelo Tribunal Regional Eleitoral (TRE), com a justificativa de que o programa poderia interferir nas eleições. Deliberadamente, Dias Gomes buscou representar na cidade fictícia a situação eleitoral fluminense e demonstrou o seu apoio a Miro Teixeira:

> Olha, no episódio *O Último Teretetê*, que fiz sobre o último debate eleitoral em Sucupira, o número de candidatos era cinco e o personagem que sempre aparece como PMDB, ou seja, da oposição, é o Lulu Gouveia (Lutero Luis). O candidato do PT é que não está nessa trilogia proibida, mas o fato de não ser mencionado não quer dizer que ele não exista na cidade fictícia de Sucupira (*Jornal do Brasil*, 12/11/1982: 11).

A polêmica com os episódios da trilogia "Sucupira vai às urnas" não parou nisso. A personagem Doroteia Cajazeira, candidata de Odorico Paraguaçu, incomodou a candidata petebista Sandra Cavalcante, que não gostou do modo como fora representada. Sobre o assunto, Dias Gomes declarou: "O problema é dela, pois não fui

eu quem lhe enfiou a carapuça, até mesmo porque a Dó [alcunha de Doroteia] é candidata do PDS em Sucupira" (*Jornal do Brasil*, 12/11/1982: 11).

A julgar pela histórica tática do PCB apoiar o MDB e, nas eleições de 1982, o seu sucessor, o PMDB, contando, inclusive, com a filiação de militantes comunistas nos partidos para engrossar a frente de resistência democrática (MOTTA, 2007), é possível considerar que a aproximação de Dias Gomes era, incialmente, uma continuidade da sua experiência no PCB. Nesse sentido, a ausência da representação do candidato do PT em Sucupira, partido que retirou a hegemonia do PCB no movimento sindical e no campo das esquerdas na passagem dos anos 1970 aos da década seguinte, poderia ser mais um indício da aproximação ao seu antigo partido. Por outro lado, levando em consideração as crises e as cisões políticas no PCB e o recrudescimento da adesão disciplinar para evitar desvios pequeno-burgueses, ocasionados pela repressão estatal e por disputas internas, bem como a ênfase mais liberal nas falas de Dias Gomes, é plausível considerar, também, que ele estava buscando uma alternativa mais viável e aberta de resistência civil, não tão clandestina e disciplinada como a do PCB. Afinal, como observei no capítulo 3, Dias Gomes saiu do PCB reclamando da ausência de liberdade e de sua indisposição à submissão às diretrizes partidárias. O PMDB herdou do MDB, além dos aspectos políticos, o reconhecimento simbólico de uma oposição democrática institucionalizada. Isso fez com que o partido conquistasse muitos afiliados e simpatizantes, incluindo o próprio autor do seriado *O Bem-Amado*: "Não escondo de ninguém. Sou pemedebista confesso" (*Jornal do Brasil*, 12/11/1982: 11). Mas a adesão do Dias Gomes ao PMDB não foi totalmente acrítica. Ao ser perguntando sobre como se sentia com a derrota do PMDB nas eleições, ele respondeu, a partir sua experiência no PCB, já tinha se acostumado com a oposição:

> A palavra "derrota", em termos partidários, já faz parte da minha vida há muito tempo. Cheguei a militar durante quase trinta anos no Partido Comunista Brasileiro, fui agitador de rua, pichador de paredes e tantas as derrotas que já tô calejado. Por outro lado, eu sempre tive medo da vitória, um certo receito de ter o poder nas mãos. **Acho que a esquerda brasileira não tem vocação para o poder**. Certa vez, quando eu ainda era membro do partido, disse numa reunião: "Olha, no dia em que o Partido Comunista tomar o poder, eu me asilo numa embaixada". **Acredito que nós não nascemos para o poder. Nascemos para a oposição, a contestação, somos úteis assim**. Então, com relação do PMDB, não há problema: eu continuo na minha, fazendo a minha crítica, apontando os erros, numa posição bem cômoda (*Ele/Ela*, 11/1983: 12 [grifos meus]).

No que tange à associação de Lulu Gouveia a Miro Teixeira e ao PMDB, adianto, como mostrarei nas próximas páginas a partir da análise do primeiro capítulo do seriado *O Bem-Amado*, que a personagem se estruturava como um opositor de carreira, que, no fundo, mais se julgava apto a criticar o governo do que propriamente a governar. Nesse sentido, apesar do pemedebismo declarado de Dias Gomes, o partido não estava totalmente isento de algum distanciamento: "A sátira é para todos. Perco o amigo, mas não perco uma piada" (*Jornal do Brasil*, 12/11/1982: 11), garantiu àquela mesma reportagem, procurando demonstrar alguma isenção.

Em abril 1984, uma nova temporada do seriado entrou no ar. No ano anterior, a *TV Globo* ventilou a possibilidade de, diante tantos problemas com a censura, cancelar definitivamente a atração. Um abaixo-assinado foi entregue à direção da emissora, com as assinaturas de Carlos Drummond de Andrade, Ziraldo e Mário Lago, entre outros, solicitando a manutenção na televisão o que consideravam "a verdadeira dramaturgia brasileira" (*Jornal do Brasil*, 09/11/1984: 08). Certamente, isso estava relacionado ao fato de o seriado fazer oposição à ditadura militar e se conectar com os movimentos pela democratização que se acirraram na primeira metade dos anos 1980. Aquela manifestação de apoio surtiu efeito por mais um ano. Mas, ao final de 1984, a direção da emissora decidiu cancelar a atração. Outra manifestação de artistas e políticos foi organizada. Miro Teixeira, Jorge Amado e José Colagrossi, entre outros, solicitaram a manutenção do seriado. Não surtiu o mesmo efeito. Especulava-se que o fato de Tancredo Neves ter grande possibilidade de ser eleito como o primeiro presidente civil no ano de 1985, dando fim à ditadura militar, deixava sem sentido a existência de um seriado crítico à política como *O Bem-Amado*. Segundo Miriam Lage, em reportagem especial para o *Jornal do Brasil*, a justificativa da direção da emissora era a de que "não teria a mesma graça fazer sátira em torno da conciliação" (*Jornal do Brasil*, 09/11/1984: 08). Dessa forma, ficava evidente que o programa estava servindo mais à ficcionalização da oposição ao regime militar do que à crítica da política nacional.

Por exemplo, um episódio de 1984, "Valentoso Marinalta", abordava os acontecimentos decorrentes de pescadores terem encontrado no fundo do mar o veleiro Liberdade, naufragado há 16 anos ao ser acometido por uma terrível tempestade. Nisso há algumas referência à história política do país: ao ano de 1968 como o violento recrudescimento do cerceamento à liberdade e ao próprio processo de abertura que tinha de reestabelecer a liberdade destroçada pelos anos de autoritarismo. Além disso, foi encontrado junto ao veleiro, o crânio de um dos pescadores. Odorico se desesperou ao

saber que a ossada havia sido achada. Há, nessa preocupação do prefeito, uma referência aos mortos e desaparecidos pela repressão militar. Na trama do episódio, se desenvolveu um conflito pelo crânio de Mestre Zalu, pai de Mestre Ambrósio e de Zeca Diabo. Odorico queria que ele foi enterrado no cemitério municipal, que, finalmente, poderia ser inaugurado. No entanto, a oposição, liderada por Lulu Gouvêia e por Neco Pedreira, descobre que Mestre Zalu havia comprado um jazigo no cemitério de outra cidade e tentaram convencer os irmãos que optassem pelo enterro lá. Os irmãos decidem, contrariando a todos, devolver os restos mortais do pai ao mar.

Com comentários sobre a realidade como esses, o seriado promovia em ampla parte do público o desejo do retorno do país à democracia representativa, que culminou com a eleição do primeiro presidente civil depois de 20 anos de regime autoritário. A eleição de Tancredo Neves foi realizada em 15 de janeiro de 1985 de forma indireta, pelo estabelecimento de um Colégio Eleitoral. Ele, do PMDB, concorreu com Paulo Maluf, PDS, partido que era herdeiro direito do extinto Arena, e recebeu do Congresso Nacional 480 votos contra 180 de Maluf, com 16 abstenções. Essa vitória havia sido intensamente negociada, já que o PDS tinha a maioria. A vitória foi possível pela formação de uma Frente Liberal, dando origem ao Partido da Frente Liberal (PFL), com dissidentes do PDS, liderados por José Sarney, candidato a vice-presidente.

Essa eleição contemplava os ânimos da sociedade civil, depois de uma frustrante derrota da oposição. Entre janeiro e abril de 1984, vários comícios pró-diretas foram realizados pelo retorno das eleições diretas para a presidente, recebendo o nome de Campanha das Diretas Já, que foi frustrado pela rejeição da emenda constitucional proposta pelo deputado federal do PMDB Dante de Oliveira, em 25 de abril de 1984, pela restauração das eleições diretas. Nesse momento, mesmo tendo sido mantida a eleição indireta, houve uma enorme pressão popular pela eleição de Tancredo Neves, animada pelas construções midiáticas do candidato como um conciliador, como a esperança para uma transição moderada para o restabelecimento do regime democrático no Brasil (DUARTE, 2011; MATOS, 2011). Nesse sentido, é plausível admitir, como fez a repórter Miriam Lage, que uma das causas para o cancelamento do seriado *O Bem-Amado*, mantido depois de uma sucessão de cortes, tenha sido a eleição do primeiro presidente da Nova República. Entendia-se que aquele era um momento de apoio e conciliação e não mais de crítica (GUIMARÃES e AMARAL, 1988).

No primeiro capítulo, “A Ressureição de Odorico”, há a reconstituição da cena da morte do prefeito de Sucupira. Há uma reescrita sintética do último capítulo da

telenovela, abrindo possibilidades de continuidades narrativas. Em primeiro lugar, depois de enterrado, Odorico não está morto. Sofreu uma crise de catalepsia e acabou sendo dado como morto. Neco não saiu da cidade com Telma, a filha de Odorico. Mostra, ainda, outras situações. Doroteia e Judiceia, comportando-se como viúvas do prefeito, conversam sobre o ataque à oposição que deverão empreender para se manterem fiel ao desejo de Odorico e lamentam o fato de o falso atentado ter tido um final trágico.

No Bar do Pepito, Neco Pedreira e Lulu Gouveia conservam sobre o futuro de Sucupira e da oposição sem Odorico:

> LULU: À saúde de Sucupira sem Odorico.
> NECO: Ah, e eu que vou ter que escrever um artigo elogiando esse patife... Claro, porque o safado foi assassinado e virou vítima, né?
> LULU: É, disse bem. O povo é muito sentimental.
> NECO: E agora, Seu Lulu, o que é que vai ser da oposição?
> LULU: Como?
> NECO: Como?! O cara foi assassinado, inaugurou o cemitério municipal e levou com ele todas as bandeiras da oposição, rapaz. E, agora, seu Lulu, Gouveia? E agora?
> LULU: É mesmo...

Esse diálogo problematiza, de modo irônico, o fato de o papel da oposição em Sucupira ter sido colocado em xeque com a morte de Odorico. Apesar de, naquele momento, o prefeito ter perdido boa parte do apoio popular, a sua morte poderia ocasionar uma reviravolta no cenário político.

Na cena seguinte, Tião Moleza margeia o muro do cemitério até chegar à entrada. No caminho, aparecem pichações de protesto no muro: “Ladrão”, “Odorico gatuno”, “Odorico é ladrão”, “Morra Odorico” e “O prefeito roba” (sic). Ao entrar no cemitério, o coveiro da cidade se aproxima da sepultura de Odorico para lacrá-la com cimento. De repente, ouvi fortes batidas vindo de dentro do caixão e abre. O morto está vivo.

A notícia corre por Sucupira. Da sede do jornal *A Trombeta* sai a edição diária com a seguinte manchete: “Odorico reassume. Valha-nos Deus”. Doroteia lê a manchete e comenta com a irmã:

> DOROTEIA: Muleque! **Esse Neco Pedreira é um comunista. Deveria estar na cadeira**. Olha só a manchete da Trombeta. Um desrespeito.
> JUDICEIA: Ah, mas isso é raiva e dor de cotovelo. Soltaram foguetes pensando que Odorico tinha morrido. Agora, estão desesperados.

A representação do comunista como criminoso, inimigo perigoso e feroz da ordem pública está presente nessa fala e em outros momentos do seriado. Esse tipo de construção era comum no anticomunismo brasileiro firmado no contexto do Estado Novo e reconfigurado no contexto da ditadura militar, passando a significar, também, desordeiros, radicais e subversivos (MARIANI, 1998; MOTTA, 2002). Esse valor pejorativo, engendrado e reproduzido pelos setores conservadores, era compartilhado pela direita de Sucupira, liderada por Odorico e contando com colaboração de Doroteia Cajaziera na Câmara dos Vereadores.

Depois de quatro meses hospitalizado, Odorico volta a Sucupira para reassumir a prefeitura. O dia foi declarado como feriado municipal. Contrariando a ordem, Lulu Gouveia, além de vereador da oposição, dentista, resolveu abrir o seu consultório normalmente. Neco Pedreira vai se consultar. Durante o tratamento, eles conversam:

> NECO: Seu Lulu, trabalhando hoje?
> LULU: Feriado municipal para esse mal amado do Odorico não dá pra mim.
> NECO: É, mas eu acho que o senhor deveria pelo menos ir à posse.
> LULU: O que o senhor veio fazer aqui: tratar os dentes ou me provocar, hein?
> NECO: Calma, se não eu vou embora. Vai querer se vingar em cima de mim pela derrota da oposição?
> LULU: A gente não tem sorte em coisa nenhuma. A gente que pensava que estava livre daquele desgraçado. Ele levanta do caixão com duas balas no corpo, vai lá para aquele hospital, fica quatro meses e volta. Taí de novo. Não é a figura do demo?
> NECO: E o pior é que ainda **volta nos braços do povo**, né?
> LULU: Exagero.
> NECO: Exagero nada. Vai lá fora ver. Está cheio de faixa lá. E o povo está todo na rua para ver o homem. Vai ver, vai ver.
> LULU: O mesmo povo que dias antes de ele sofrer o atentado queria a cabeça dele.
> NECO: É, mas acontece que com o atentado ele virou vítima. **E o povo, seu Lulu, é sentimental**.
> LULU [irritado, gesticula bastante com uma sonda exploradora na mão]: **Sentimental e alienado**. Qualquer demagogo, basta encher a boca com a palavra democracia e dizer uma porção de bobagens que o povo logo esquece tudo que ele fez antes.
> NECO: Você vai furar meu olho com esse negócio. Chega pra lá com esse negócio.
> LULU [afastando-se]: É muito triste, muito triste, tão triste tem horas que eu tenho vontade de abandonar a política. Eu juro por Deus.
> NECO: Seu Lulu, o senhor não pode fazer isso não. A oposição precisa do senhor. E, depois, a coisa não é tão triste como o senhor está dizendo. **Com a volta do Odorico, a gente vai ter a quem xingar**.
> LULU: Isso é problema seu, que é jornalista.
> NECO: Meu não. É do senhor também. Já pensou se o Odorico tivesse realmente morrido e se a oposição vencesse as próximas eleições...?

> LULU: E nós íamos vencer!
> NECO: Ia ser uma chatice. **Infelizmente, seu Lulu, a gente só sabe contestar e não sabe governar. Ia ser uma chatice e um desastre.**

Esse diálogo conta com dois aspectos importantes da construção discursiva do lugar da oposição em Sucupira. O primeiro deles está na reprodução de uma imagem bastante tradicional associando o povo brasileiro ao sentimentalismo, à alienação e ao pacifismo, o que corresponde, em termos de participação cidadã, ao conservadorismo (BENEVIDES, 1991). Assim, era entendido que o eleitorado de Sucupira era dominado pelas paixões, pela retórica de um bom orador, pelas palavras de efeito, e não pelas reais possibilidades de transformação social. O outro aspecto era a confirmação por Neco de que a oposição, por estar há muito tempo na posição de crítica e de combate, havia se tornado incompetente para governar. Isso demonstra que, em Sucupira, havia a ausência de um projeto político consistente, além da contestação. O silêncio de Lulu Gouveia foi uma forma de anuência. Outro aspecto importante é a comparação de Odorico a líderes populistas como Getúlio Vargas. Isso ficou evidente na expressão "nos braços do povo".

Odorico chega a Sucupira numa carreata que atravessava a cidade inteira e deixava as ruas lotadas. No centro da cidade, do carro, ele começou a discursar, sob os gritos de aprovação dos populares e os olhares entre libidinosos e apaixonados de Doroteia e Judiceia:

> ODORICO: Sucupira, aqui me tens de regresso. Depois de amargar 4 meses nos leitos hospitalares, eu volto ressurgido tal qual a fênix, das cinzas. Povo sucupirano, emboramente esse discurso de improviso devesse ter sido feito lá dentro, no salão nobre da prefeitura, onde terá lugar o meu reempossório administrativo, eu preferi fazê-lo aqui, diante do povo, porque foi esse povo que me elegeu. Como é do conhecimento geral da nação, eu fui vítima de um atentado, um atentado inescrupulento e traiçoneiro. Um criminoso sanguinolento e juramentado, a serviço da oposição maquiavinalista e inescrupulenta, tentou me matar. Mas ele não sabia que eu, Odorico Paraguaçu, filho de Eliotério e Neto de Firmino Paraguaçu, tenho corpo fechado e lecrado, executando os orifícios que se a natureza achou por bem deixar em aberto. Eu volto disposto a esquecer o pratrasmente.eu volto pensando só no amanhã e no depois de amanhã da minha terra natal. Eu volto com as mãos estendidas e de coração entreaberto, porque não é hora de "ai, ai, meu Deus" e "Valha-me, Senhor do Bonfim". A hora é de "Bola pra frente" e "Ordinário morto". Enfim, botando de lado os entretantos e partindo os finalmentes, de braços estendidos e coração escancarado, disposto a lutar por uma **abertura democrática** em Sucupira. Palavra de Odorico Paraguaçu, um homem que veio de sete palmos debaixo da terra e que desafiou a morte numa queda de braço.

Assim como anunciada desde o governo Geisel, Odorico entendia a transição democrática como um processo lento, gradual e restrito. Quando conversou com o Vigário na prefeitura, revelou o seu projeto:

> ODORICO: Fiquei deverasmente satisfeito que Vossa Reverendíssima opinou meu discurso.
> VIGÁRIO: Apreciei mesmo, principalmente o tom conciliatório e a promessa que o senhor fez de uma abertura democrática. A abertura é muito importante para a pacificação da família sucupirana e eu só espero que o senhor não mude de opinião.
> ODORICO: Por quem me toma, senhor Vigário? Eu sou um homem de uma palavra só. Eu não sou um bivocabular como esses demagoistas da oposição.
> VIGÁRIO: E nada mais cristão do que passar uma borracha no passado, esquecer os ressentimentos e perdoar as ofensas.
> ODORICO: Tá certo. **Amplamente eu concordo, mas sem exageros, sem extremismos...**

Tratava-se, portanto, de um processo autoritário, de cima para baixo. Ou seja, promovida de modo conservador, a transição democrática em Sucupira, guardava semelhança com aquela por que o Brasil passava naquele momento. Sem radicalismos, ela vinha sendo tomada como um processo linear, sem rupturas, um trânsito negociado na esfera estatal, desconsiderando a efetiva participação popular.

Com a sua volta, Odorico estava com o objetivo de capturar Zeca Diabo a todo custo. Ele sugere a nova delegada, Dona Chica Bandeira, que ela use todos os recursos possíveis para trazer o cangaceiro vivo ou morto. Incialmente, numa postura machista, ele reclamou do fato de ter sido novamente designada novamente uma mulher para o cargo e ironizou. Buscando provar o seu valor, a delegada apontando a sua arma para um retrato de Zeca Diabo pergunta em qual dos olhos o prefeito quer que ela acerte. No alvo, ela atinge o esquerdo, assim como o prefeito pediu. Ela, com autoridade, informa ao prefeito que, para a captura, contará apenas com a única viatura que a delegacia dispõe. Odorico, com seus exageros, sugere:

> ODORICO: Bom, então, a senhora pede ajuda à polícia de Salvador, à polícia militar, à polícia política e até à Interpol, se for preciso. Exija a captura desse facínora. Não sou eu é quem exige, é a Segurança Nacional.

Os excessos de Odorico eram, também, formas de debochar do autoritarismo militar. No seriado, Odorico é mais uma representação satírica do político autoritário do que do coronel e político populista. Nesse sentido, a crítica não ficou mais tão direcionada ao populismo e mais as incongruências demagógicas da transição

democrática brasileira, que estava sendo conduzida mais como uma reforma do Estado do que uma mudança social ampla.

Na investigação iniciada por Dona Chica Bandeira, Lulu Gouveia foi o primeiro a ser interrogado. Diante das acusações de Odorico sobre o atentado político organizado pela oposição para mata-lo, o vereador e dentista explica que, na verdade, Odorico foi o responsável por trazer Zeca Diabo de volta a Sucupira, garantindo total proteção e um cargo na prefeitura. O prefeito esperava que o temido cangaceiro pudesse promover algum defunto para inaugurar o cemitério. Ele não contava que o cangaceiro estava regenerado. Não tinha mais a intensão de cometer crimes. Então, em mais uma artimanha, Odorico chama a polícia, avisando que o cangaceiro voltara à sua cidade natal. Sentindo-se traído, Zeca Diabo desferiu os tiros no prefeito. Dando-se por satisfeita, a delegada começa a entender a situação política da cidade.

Um sósia de Zeca Diabo aparece na praia da cidade, com a mulher e os filhos. Preso, pela polícia, ele garante que não é Zeca Diabo, mas um prestigiado professor de moral e cívica de Salvador. Enganado pela semelhança, Odorico confirma que se trata do homem que atentou contra a sua vida. A porta da delegacia está lotada de populares, afoitos por linchar o preso. Odorico, para tentar conter os ânimos, declara: “Temos que confiar na Justiça, emboramente a justiça de hoje não anda de jato, mas de burro”. Ao sair da delegacia, ele deixa a porta aberta, propositalmente, permitindo que ela seja invadida.

O professor é amarrado no tronco de uma árvore, no meu da praça pública e está sendo preparado para ser queimado. Doroteia tenta fazer com que Odorico intervenha, mas ele diz que vai respeitar a vontade popular. Vigário, então, sugere que a mulher do professor faça uma ligação para o Governador, amigo da família. Em seguida, Odorico recebe um telefonema do Governador e afirma: “Eu já vou correndo, que é para economizar gasolina como o senhor alertou”. Ele chega a tempo de impedir que o sósia de Zeca Diabo seja morto por engano.

As duas últimas falas de Odorico que destaquei estabelecem, também, relações com o contexto da ditadura militar de modo satírico. A primeira se refere à morosidade do sistema judiciário. Mesmo depois da revogação do AI-5, em 1978, os direitos civis não foram totalmente restabelecidos. Já a outra se refere à crise do petróleo e ao arrefecimento da economia mundial, o que provou no país uma brusca diminuição do ritmo de crescimento do país (FONTES e MENDONÇA, 2004: 54). Nesse momento, era preciso economizar. Então, Odorico foi a pé desfazer o mal-entendido.

Em 16 de novembro de 1983, Janete Clair morreu de câncer no intestino. Na época, sua esposa, ciente da doença, estava escrevendo a telenovela *Eu Prometo* (19/09/1983–17/02/1984), com colaboração de Glória Perez. Dias Gomes foi convocado para supervisionar o trabalho dela, pela primeira vez, como autora principal. No momento, sua esposa, a novelista Janete Clair, morreu de câncer. No ano seguinte, Dias Gomes teve mais uma peça encenada.

Se, como vimos, *Campeões do Mundo* foi saudada como a primeira peça a tratar os anos de autoritarismo no Brasil de modo direto, não foi a primeira vez que Dias Gomes propunha uma reflexão sobre as esquerdas durante a ditadura. Se na peça encenada em 1980, o foco é a luta armada, a compreensão e a crítica de sua escolha, em *Amor em Campo Minado*, há uma crítica às contradições da postura de intelectuais de esquerda. A primeira versão da peça foi escrita em 1970, intitulada *Vamos Soltar os Demônios*. Censurada, ela apenas foi publicada em 1972 na coleção *Teatro de Dias Gomes*. Sua estreia nos palcos com o novo título e texto, foi em 12 de julho de 1984, no Teatro Santa Isabel, em Recife.

A ação de *Amor em Campo Minado* se passa no Rio de Janeiro, no primeiro sábado de abril de 1964. A peça interpreta o estado de perplexidade, seguido da ânsia de compreender o que aconteceu, diante do golpe militar. Sérgio Penafiel é o protagonista. O seu nome conta com referências irônicas: Sérgio lembra Sergey, de origem russa, assinalando a postura comunista, e Penafiel, é um contraste entre o que ele escreve, lê e acredita, com o que ele faz. Ao longo da peça, essa contradição na caracterização da personagem. Diz ser nacionalista, mas despreza as bebidas nacionais. Afirma zelar pela igualdade entre os sexos, mas é extremamente machista com a mulher (NAVARRETE, 2011: 97). Além disso, ele é egocêntrico e prepotente.

Dias Gomes enfrentou críticas de parte da intelectualidade de esquerda, que não concordava com esse tipo de representação, no início dos anos 1970, quando a primeira versão da peça foi escrita e publicada. Acreditava que novas concepções do intelectual poderiam trazer reações menos acusatórias à peça. No texto do programa da peça, republicado na *Coleção Dias Gomes*, ele comentou:

> Lembro-me da reação de alguns companheiros à peça: oscilava entre a estranheza e a pura indignação. Para uns, eu tinha sido injusto com a intelectualidade de esquerda que, afinal de contas, com raras exceções, não se corrompera e lutava com a bravura possível contra o regime militar e autoritário estabelecido. Outros discordavam da oportunidade de se exorcizar publicamente nossos erros e contradições, “dando armas ao inimigo” para nos atacar. Não foi por essas discordâncias,

> surgidas à simples leitura, que a peça não pôde ser encenada. Foi pela discordância maior vinda da Censura Federal. Hoje, quatorze anos depois [em 1984], já é possível superar esta última. **Quanto às primeiras, imagino que os anos tenham levado a uma compreensão menos sectária do intelectual como crítico do seu tempo**. Posições como essa de não expor nossas deformações e fechar os olhos às contradições entre a teoria e a prática, a palavra e o gesto, quando isso ocorre em nossas fileiras, é que permitiram o aparecimento e impunidade do stalinismo, exorcizado somente após a morte daquele que, enquanto viveu, foi para muitos (cientes ou não de seus crimes), o pai, o guia genial, libertador dos povos (GOMES, 1991: 265 [grifos meus]).

Dias Gomes pontuou que estava emergindo na década de 1980, no bojo da autocrítica das opções malsucedidas nas esquerdas brasileiras (a luta armada e o reformismo e a política frentista do PCB, por exemplo), uma reflexão sobre o papel do intelectual engajado e a sua reconfiguração no processo de redemocratização. Num contexto de crise do comunismo, dos partidos comunistas no Brasil e dos países socialistas, acusados pelas suas ditaduras como em Cuba e na China ou pelo colapso político-econômico dos países da União Soviética, mas também de descrença em relação aos projetos utópicos e, especialmente, àqueles baseados no marxismo ortodoxo e na vanguarda intelectual, houve um esfacelamento da condição do intelectual como intérprete do mundo em direção a movimentos sociais baseados em lutas mais pontuais, localizadas na busca das minorias sociais por cidadania. Nesse sentido, além de uma abertura a outros modos interpretativos, mais livres de dogmas partidários, o intelectual brasileiro se deparou com a desqualificação de mais outra tarefa configurada nos anos 1960: a de conscientizar. O intelectual, menos do que dono de um discurso global sobre a realidade, passa a ser valorizado pelo seu *discurso competente*, especializado (CHAUÍ, 2006). Dias Gomes, naquela fala, acrescente a isso, uma passagem da política partidária à ética social. Isto é, o intelectual, diferentemente de Sérgio Penafiel, mais do que estabelecer uma contiguidade entre o pensamento e a conduta, deveria ser um crítico do seu tempo, mas livre dos dogmas partidários que contrariam a verdade. Nesse momento, *Amor em Campo Minado* pôde ser encenada.

Sérgio é jornalista. Com o acontecimento do golpe, teve de fugir da redação, cercada por militares, vestido de padre. Ele refugia na *garçoniere* de um amigo da militância comunista, Paulo, que também empresta a chave do local para Moura ter encontros sexuais com a sua secretaria numa repartição pública, Vera. Ambos são casados, com outras pessoas. O lugar funciona num esquema de rodízio entre os amigos de Paulo. Sérgio não sabia disso. Aquele era o dia de Moura. Vera e Moura ao se

deparem com Sérgio vestido de padre imaginam se tratar de um clérigo realmente. Envergonhada, Vera quer ir embora. Moura insiste num diálogo. Moura insiste num diálogo, quer saber o porquê de um padre estar num apartamento destinado a tais práticas. Sérgio mente que está com uma mulher. Cúmplice, Moura sai. Nara, mulher de Sérgio, chega. Ela, depois de um casamento de quinze anos, compartilha da ironia com Sérgio, mas não suporta mais ser inferiorizada intelectualmente pelo marido. Sérgio está sendo ameaçado de ser preso. Então, se refugiou no apartamento do amigo. Nara, mesmo assim, fica com o marido no local. Mas a mudança na política nacional também eclodiu uma crise conjugal.

A peça gira em torno de desavenças do casal, sensivelmente aumentadas com o golpe de 1964. Ao ver o marido vestido de padre, Nara inicia um jogo erótico-confessional. Ela tinha fantasias sexuais com padres, e Sérgio, quando jovem, tinha vontade de vestir-se de padre e ouvir as confissões de moças. Então, ele, como padre, pede para que Nara fale do marido:

> SÉRGIO: Só se tem pena dos infelizes. E seu marido...
> NARA: É... um homem muito fraco!
> SÉRGIO: (Ferido em sua vaidade, mas levando avente o seu papel.) Ele não me dá essa impressão. Ao contrário, parece um homem de grande força moral e mental.
> NARA: E é justamente isso que o torna vulnerável. Ou melhor, a consciência que ele tem dessa força. Isso o torna auto-suficiente, egocêntrico, vaidoso, cruel e covarde, às vezes.
> SÉRGIO: Um monstro!
> NARA: **Não, um intelectual, apenas. Capaz de gestos maiores, mas também das maiores fraquezas. Frequentemente indeciso entre morrer por uma nobre causa e viver pelos pequeninos e muitos prazeres de uma existência acomodada. Enfim, um ser admirável e desprezível ao mesmo tempo** (GOMES, 1991: 324 [grifos meus]).

Há, aqui, uma dimensão subjetiva que aponta para as tensões entre a vida pessoal e a coletiva. Assim, se estabelece uma crítica ao intelectual e a sua relação com a práxis. Além das ambiguidades entre o pensamento e a conduta, a acusação de Nara faz lembrar a autocrítica do PCB diante do golpe militar de 1964. Desde a Resolução Política de maio de 1965, como vimos no capítulo 3, o Comitê Central acusou a tolerância a desvios pequeno-burgueses (voluntarismo, individualismo, conforto, autonomia) como uma das principais causas para a ausência de uma postura revolucionária que se antecipasse ou fizesse efetiva frente ao golpe. No entanto, Nara concentra a sua crítica desfila as suas insatisfações com acusações sobre as falhas

morais do marido. Ela ofende, com ironia, o machismo e a arrogância do marido, quando revela que o traía com seus amigos e decide abandoná-lo por outro:

> NARA: Como? Será que não se reconhece em mim? Mas isso é grave. Segundo Marx, isto é que se chama alienação – quando o homem não se reconhece no fruto do seu trabalho.
> SÉRGIO: Vá à merda!
> NARA: Como eu posso ir à merda citando Marx?!
> SÉRGIO: Que sabe você de Marx, marxismo ou qualquer outra coisa. Você, uma mulher burra e ignorante, que só pegou um vernizinho de inteligência de cultura pelo convívio comigo durante esses anos?
> NARA: Já reconheci: sou obra sua.
> SÉRGIO: Quando nos conhecemos, saiba que você me dava vergonha. As tolices que dizia. As gafes que cometia.
> NARA: Você até me escondia dos seus amigos.
> SÉRGIO: Claro, tinha que esconder.
> NARA: Mesmo assim, eles sempre me achavam... E não demonstravam lá essa repulsa à minha ignorância...
> SÉRGIO: Não vou deixar de reconhecer que você possuía outras qualidades. Tanto que me prendeu.
> NARA: Pelo sexo.
> SÉRGIO: Sim, pelo sexo. Quando eu a conheci, você era só sexo, mais nada. Uma bela fêmea no cio, à espera do macho. Eu lhe dei consciência. Eu lhe dei uma visão de mundo. Eu fiz de você um ser humano.
> NARA: *(Cai de joelhos aos pés dele)*. Graças, senhor, graças!
> SÉRGIO: E para quê? Para você hoje se voltar contra mim.
> NARA: Como Satanás (GOMES, 1991: 385).

Em determinado momento da peça, Moura e Vera voltaram ao apartamento, porque buscam o casaco da moça. Num clima de farsa, Sérgio mantém o disfarce, lendo trechos do livro do Apocalipse da Bíblia e pregando a favor da liberação sexual. Moura e Vera não se dão conta do disfarce. Isso se dá apenas quando é feito um cerco policial ao prédio. Percebendo o nervosismo de Sérgio, Moura descobre:

> MOURA: *(Começa a desconfiar)*. Ele não é padre! Está disfarçado e fugindo da polícia.
> NARA: Prodígio de perspicácia!
> MOURA: Um subversivo! É ele que estão procurando!
> SÉRGIO *(Volta-se para ele)*. Vai me denunciar?
> MOURA: Não... Por que havia de fazer isso? Não sou dedo-duro. Nunca me meti em polícia... Não a favor nem contra ninguém. Só que isso pode trazer aborrecimento para todos nós...
> SÉRGIO: Isso o quê?
> MOURA: Se vierem prender o senhor... Iremos todos presos. E para provar que não tenho nada com o senhor eu vou ter de dizer que estava aqui... com a garota!
> NARA: É, nosso amigo vai ter escolher entre a corrupção e a subversão.
> MOURA: Não acho nenhuma graça nisso. Vocês vão desgraçar a minha vida. Sou um homem de bem, tenho minha vida organizada,

> minha casa, minha mulher, meus filhos, minha posição... Agora mesmo estou para ser promovido...
> SÉRGIO: *(Explode.)* Ora, vá à merda com sua mulher, filhos, seu emprego público! Que me importa que vocês todos se fodam!
> MOURA: O senhor é um egoísta! Só pensa em si!
> SÉRGIO: Por que eu tenho alguma coisa que dá pena perder! O senhor, não. Sua vida me dá nojo, com seus falsos conceitos de honra e respeitabilidade, sua mulher obesa, suas trepadinhas na secretária, às escondidas, seu mundo vesgo e anão. Se eu for o causador da destruição de tudo isso, juro que não vou ter um pingo de remorso (GOMES, 1991: 389).

Neste momento, não é o cerco policial o que mais preocupa Sérgio. Ele acabara de saber que sua mulher o estava deixando para viver com Donato Moreira, um dos seus amigos. A angústia com a traição supera o horror da prisão. Quando o cerco policial aumenta, Moura decide sair do prédio. Nara resolve sair com ele, para ir ao encontro de Donato. Sérgio vê que Moura conseguiu passar pelos policiais. Não vê Nara e acha que a mulher foi presa. Vera também resolve sair. Sérgio, incialmente, não permite. Acredita que pode fazê-la de refém, caso fosse preciso. Ele desiste da ideia. Vera sai. Em seguida, Nara volta e diz que ficará com Sérgio. Eles se deitam nus, na cama. Quando os policiais invadem o local, são mortos por rajadas de metralhadora.

*Amor em Campo Minado* é uma peça marcada por um realismo psicológico, isto é, conta com um processo de individuação das personagens em conflitos e questões pessoais que, também, remontam a valores e condutas sociais. No entanto, as remissões ao contexto político mais amplo ficaram comprometidas por uma particularização psicológica crescente na crise conjugal. Se, incialmente, o psicologismo particularista era uma forma de mediação com o momento histórico da deflagração do golpe militar, suas determinações e consequências sociais, ao longo da peça, tornou-se predominante. Isso faz com essa peça seja uma exceção na obra de Dias Gomes, muito mais marcada pela tipificação do que particularismo.

Houve remissões ao contexto histórico da época retratada, na repressão policial, na fuga, em expressões como subversivo, nas acusações das condutas pequeno-burguesas de Sérgio e nos desejos de liberação sexual pregados pelo protagonista, quando este simulava ser padre e cita versículos do Apocalipse. Neste ponto, há duas referências importantes: ao movimento hippie e ao golpe de 1964 como o final dos tempos. Quando tudo está para ser destruído, é possível soltar os demônios, falar sem pudores, viver sem restrições, hipocrisias e máscaras, como já anunciou o título da primeira versão da peça. Nesse ponto, há semelhanças com a primeira peça publicada de

Dias Gomes, *A Comédia dos Moralistas*, em que há desarmonias entre pensamento e conduta públicas e familiares e o desejo íntimo e a conduta clandestina. No caso de Sérgio, isso se dá de um modo mais esquemático. A desmontagem do intelectual de esquerda, marcado pela contradição daquilo que ele diz acreditar com a aquilo que ele faz, é realizada por Nara, com a colaboração do casal de amantes, Vera e Moura, cuja função na peça, além de acentuar o cômico, é demonstrar o verdadeiro caráter do jornalista militante. Quando Sérgio solta os demônios, ele é machista, arrogante, egoísta e violento. No caso de Nara, isso se dá de modo mais complexo. Depois de anos de humilhação, quando ela revela que traía o marido, faz do seu sexo liberação do autoritarismo do marido e dos seus próprios desejos. Ela, ainda, se mostra muito mais irônica e sagaz do que Sérgio. No confronto conjugal, Satanás se saiu melhor do que Deus.

Já ao movimento hippie também há uma referência ao pacifismo no momento em que, cientes de que serão mortos, Nara e Sérgio deitam-se nus na cama. Sérgio afirma: "Na verdade, é só o que nós temos para opor a eles neste momento, às suas metralhadoras e a tudo que representam: a pureza de nossos corpos nus" (GOMES, 1991: 398).

Em 1985, Dias Gomes se envolveu com a produção de uma nova telenovela. *Roque Santeiro*, censurada em 1975, ganhava uma nova sinopse e chance de emplacar na *TV Globo*. A trama central é baseada em *O Berço de Herói*, do próprio, que foi proibida em 1965. Exibida entre 24 de junho de 1985 e 22 de fevereiro de 1986, *Roque Santeiro* foi escrita por Dias Gomes e Aguinaldo Silva, com colaboração de Marcílio Moraes e Joaquim Assis, e dirigida por Paulo Ubiratan, Jayme Monjardim, Gonzaga Blota e Marcos Paulo. A telenovela conta a história da mistificação popular em torno de Luiz Roque Duarte, um artesão conhecido por fazer esculturas de santos católicos. Pela sua profissão recebeu a alcunha de Roque Santeiro (o "fazedor de santos"). Ele, muito tímido, mais jovem, tinha sido sacristão. Ele era filho de Salu (Salu), irmão de João Ligeiro (Maurício Matar) e noivo de Mocinha (Lucinha Lins), a filha de Dona Pombinha (Eloísa Mafalda) e Florindo Abelha (Ary Fontoura).

A fictícia Asa Branca, pequena cidade do interior da Bahia, vinha sendo ameaçada pelo cangaceiro Navalhada (Oswaldo Loureiro). Com a dissolução do Cangaço no final dos anos 1940, Navalhada, junto com seu bando, chega à cidade e exige 600 mil cruzeiros em dinheiro para deixar a população em paz. Como garantia do pagamento, sequestra Padre Hipólito (Paulo Gracindo). Se não tiver o dinheiro, ele

promete matar o padre e ordenar que seu bando saquear a cidade. A população de Asa Branca se vê sem meios para uma solução. Vivendo numa situação miserável, não tem como conseguir o dinheiro. Sinhozinho Malta (Lima Duarte), o "coronel" da região, atendendo aos apelos da população, diz que pode contribuir com metade da quantia. Era preciso negociar com Navalhada. Nesse momento, Roque Santeiro se oferece para a tarefa. Roque consegue fazer com que o bandido aceitasse a metade do dinheiro em troca do padre. Navalhada dá um prazo de duas horas para que o resto do dinheiro fosse conseguido. Sinhozinho Mata, aterrorizado, foge da cidade. Toda a população, com exceção de Roque, faz o mesmo. Em vão, tentam lhe convencer a fugir. Ele se impõe a missão de defender a igreja da profanação dos bandidos. Roque desaparece, mas é dado como morto.

Depois da tempestade, a população volta à Asa Branca. Uma jovem, com constantes feridas na perna, se banha com o sangue do Roque, e fica curada. Ele diz que teve uma visão com o rapaz. A partir daí, se produz o mito. Santificado, Roque Santeiro passa a ser venerado. Uma estátua é erguida na cidade, em homenagem ao redentor. Muitos milagres vão sendo atribuídos a Roque. De acordo com o mito, Roque morre logo após casar-se com Porcina (Regina Duarte) ao defender a cidade da banda liderada pelo bandido Navalhada. O herói se torna um santo aos olhos da população local e vários milagres são atribuídos a ele. A prosperidade da cidade e de sua elite se baseia na exploração comercial do mito.

Após 17 anos, Roque volta à cidade. Seu retorno ameaça existência de toda a ordem social de Asa Branca dominada pela sua elite. Porcina tinha se tornado um patrimônio para a população da cidade (a "viúva virgem"), com a história que inventara junto com seu amante, Sinhozinho Malta. O padre Hipólito, o prefeito Florindo Abelha (Ary Fontoura) e o comerciante Zé das Medalhas (Armando Bogus), principal explorador da imagem do santo, também se sente ameaçados. O coronel ainda tem mais um motivo: pressente que o retorno de Roque pode atrapalhar a sua relação com Porcina. Por conta da mentira, o falso milagreiro tendo de se hospedar na casa de Porcina. Padre Albano (Cláudio Cavalcanti) e Tânia (Lídia Brondi) se opõem à mentira e desejam contar a verdade ao povo. Padre Albano faz contraponto ao Padre Hipólito. O mais jovem é progressista e apoia aos trabalhadores de Asa Branca em suas causas. O mais idoso, que chama o outro de "comunista", é conservador. Tânia enfrenta o pai, Sinhozinho Malta. Ela e Padre Albano acabam se envolvendo emocionalmente, mas ele resiste e permanece na Igreja.

Mocinha, depois de todos esses anos, se manteve virgem e à espera do noivo. Ao revê-lo, fica com esperanças de tê-lo como marido. Mas ela ama o herói-morto. Nessa passagem de tempo, Salu, o pai de Roque se torna um beato. A menina curada por Roque, Lulu (Cássia Kiss) é esposa de Zé das Medalhas. Oprimida pelo marido e por parte da população que a venera, ela tem desejo por liberdade. Acaba se envolvendo com Ronaldo César (Othon Bastos), ex-marido de Matilde (Yoná Magalhães). Esta surge na cidade, vinda do Rio de Janeiro, monta a boate Sexus e conta com duas belas dançarinas: Ninon (Cláudia Raia) e Rosaly (Isis de Oliveira). O funcionamento do estabelecimento provoca repúdio das beatas, lideradas por Dona Pombinha e por Padre Hipólito.

Além disso, no decorrer da trama, uma equipe de cinema chega à Asa Branca para filmar a história de Roque Santeiro, vivido pelo galã Roberto Mathias (Fábio Jr.). Ele desperta o interesse de várias mulheres da cidade e se envolve com Porcina, Tânia, Lulu e com Marilda (Elisângela). Também surgiu um lobisomem na cidade que atacava as mulheres à noite. Ao final, foi descoberto que se tratava do professor Astromar Junqueira (Waldir Maya). Assim como em *Saramandaia*, o lobisomem é um professor, sisudo e sexualmente reprimido, que assusta as moças da cidade, especialmente as da boate Sexus.

É interessante observar que a tempestade se deu 17 anos antes do momento atual da trama (1984), ou seja, em 1968. Mais uma vez, na obra de Dias Gomes, há uma associação pejorativa ao AI-5. Em Invasão, era um engarrafamento que não se cessava. Em *Roque Santeiro*, correspondia à invasão da cidade por bandidos, à tempestade e à morte de um herói.

O fluxo narrativo de *Roque Santeiro*, todavia, não se dá nessa linearidade esquemática com a qual resumi o seu enredo. Ele se dá em três níveis diferentes. Cego Jeremias (Arnaud Rodrigues) é uma das instâncias narrativas. Remontando a diversas tradições literárias, mescla *traços* de repentista (cantador das tradições locais, acompanhado de seu violão), de aedo (que canta a saga de Roque Santeiro como a de o herói de uma epopeia), de poeta lírico (com sua "palavra isolada", solitária e individual), de coro na tragédia grega (expande e comente a ação dramática), de corifeu (uma voz ética que irrompe a cena) e de narrador onisciente (uma consciência acima das consciências das demais personagens, mas não da consciência do autor). Remete, ainda, ao profeta cego Tirésias, de *Épico-Rei*, o único que sabia. Pressente a verdade. O Cego Jeremias sabe e comenta com seu confidente Toninho Jiló (João Carlos Neves) – o

fofoqueiro – o humor das personagens, de acordo com o barulho e o ritmo dos passos e até mesmo pelo cheiro do suor. Embora cante o mito, o Cego Jeremias pressente a verdade: "Mas eu sei que ainda é vivente/Na lama do rio corrente/Na terra em que ele nasceu". São versos como esses que contradizem a lenda e denunciam ao telespectador a mentira. Em outros, cantados, logo no início do primeiro capítulo, há, no "dizem que", não apenas a forte presença da tradição oral de perpetuar uma história através dos tempos (no caso, uma lenda), mas também a desconfiança: "Dizem que Roque Santeiro/Um homem debaixo de um santo/Ficou defendendo o seu canto/E morreu...".

A ordem cronológica é instaurada na filmagem de *A Saga de Roque Santeiro* em Asa Branca, enfatizando a dimensão heroica, lendária e fantasiosa. O filme começa com o tiro que Roque nunca levou. Cria-se, portanto, um jogo entre o mito (contado pelo Cego Jeremias), a saga do herói (pelo filme) e a história do anti-herói, pelo narrador-autor da telenovela. O próprio Roque, ao voltar a Asa Branca, se configura um narrador autobiográfico, ao confessar ao Padre Hipólito que foi ele quem roubou o ostensório, vendeu e fugiu para a Europa. Não era santo. Muito menos, herói.

Essas três instâncias narrativas remontam modos distintos de distanciamento do teatro épico brechtiano: pela estilização do espetáculo (com o filme), pela revelação de que é apenas um espetáculo (pelas metalinguagens e exposições do processo de construção narrativo) e pela presença de um narrador que comenta criticamente o espetáculo (o Cego Jeremias). Esses níveis de distanciamento permitiram à *Roque Santeiro* a construção de uma nova vertente narrativa (BARROCAS, 1992). Apesar de considerar o diálogo com a matriz do épico brechtiano na telenovela, não acredito que isso o tornou não-dramática. Pelo contrário, assim como na peça *O Berço do Herói*, como analisei no capítulo 3, o épico em *Roque Santeiro* é absorvido dentro do drama moderno. A sátira, a comédia de costumes, as intrigas, os conflitos, as desilusões e envolvimentos amorosos provocam muito mais identificação do que distanciamento narrativo. O estranhamento é provocado pelo jogo ambivalente do herói que é anti-herói. Mesmo assim, há uma predominância do dramático no enlace amoroso entre Viúva Porcina e Roque Santeiro, completando o triângulo amoroso com Sinhozinho Malta. Mas era um triângulo rígido. Em certo momento da trama, Viúva Porcina se envolve com Roberto Mathias, isto é, com Roque em duas instâncias. Roque, também, em certo momento, se envolve com Mocinha e chega a tirar a virgindade dela. Por outro lado, diferentemente das convenções narrativas do drama romântico, as ações em *Roque Santeiro* se dão mais na praça pública do que em espaços privados, favorecendo não

apenas a referência realista às cidades brasileiras do interior onde esses lugares são o centro da vida cotidiana, de confluências e tensões (HAMBURGER, 2005: 108). Embora isso aconteça, assim como em *O Berço do Herói*, são nos espaços privados, mais íntimos e secretos, onde amores e traições acontecem, onde tramoias e decisões políticas são tomadas, onde acordos são realizados. A casa de Sinhozinho Malta e a da Viúva Porcina são os principais espaços desses acontecimentos.

No primeiro capítulo, vemos imagens, em vários planos (de gerais a fechados) de Asa Branca: um pequeno aglomerado urbano encravado num vale, a praça e a Igreja, os primeiros comerciantes de ex-votos, santos e outros artigos religiosos, alguns quiosques começam a funcionar, outros ainda estão fechados para a venda, o Cego Jeremias aproxima-se, lojas começam a abrir, um bêbado caminha pela cidade, um anão transita, outros homens se deslocam na rua, idosos iniciam um jogo de damas, um senhora gorda saúda o dia da sacada de um sobrado, o sino da Igreja bate. É erguida sob os olhos atentos de Mocinha a estátua de Roque Santeiro, na praça, em frente à Igreja. O prefeito é saudado pelo Zé das Medalhas, que o elogia por Asa Branca contar com um monumento digno das metrópoles. O comerciante se anima com a possibilidade de poder produzir novos produtos a partir da novidade da estátua.

O diálogo entre a família do prefeito e Zé das Medalhas introduz a história. É a partir dele que ficamos sabendo que há 17 anos houve um homem que foi morto num ato de heroísmo. Essa conversa também é o momento em que se instaura não apenas o contraste entre o Brasil "rural" e o Brasil "moderno" (HAMBURGER, 2005: 107), mas o desejo do rural ser moderno. Esse travestir-se está presente nos exageros no figurino das personagens que enriqueceram (ou tornaram-se mais ricos) com a exploração da fé: Zé das Medalhas e seus muitos cordões de ouro maciço; Sinhozinho Malta e seus relógios de ouro; e Viúva Porcina e seus excessos de maquiagem, adereços, turbantes e joias.

Assim, já no primeiro capítulo, se estabelece uma crítica cética em relação à modernização conservadora. De fato, ela não foi completa. Em Asa Branca, conviviam símbolos da modernidade (avião, imprensa, cinema, liberação dos costumes, ideais progressistas, racionalismo) com estruturas tradicionalmente conservadoras (patriarcalismo, machismo, coronelismo, moralismo exacerbado apoiado na fé católica). A instalação da estátua na cidade coincide com a inauguração da boate Sexus, despertando a ira de Dona Pombinha. Ela, de fato, é quem toma as maiores decisões na gestão da prefeitura, subjugando o marido. A beata libera um movimento para que seja

fechado o estabelecimento de Matilde.

Ao final da telenovela, Navalhada está de volta. O bandido, que sabe a verdade, pretende fazer aquilo que ficou na história: matar Roque com um tiro. Se Navalhada matasse Roque, permaneceria o mito do heroico redentor. Se o contrário se desse, haveria duas desmistificação: Roque (morto) faria de Roque (vivo) um herói de fato, com a nova ameaça. Como está morto para a cidade, a morte de Navalhada foi mais um dos feitos do milagroso Roque Santeiro. Para isso, Roque trocou tiros com o bandido. Feriu-se, mas atingiu fatalmente o inimigo. Sentindo-se culpado, pelo assassinato, Roque decide ir embora, depois de ter voltado para tentar se redimir com a população de Asa Branca e não ter conseguido cumprir com seu propósito.

Já na narrativa do filme, outro dilema se coloca. Na busca da verdadeira história de Roque Santeiro, o filme estava reprodução a narrativa mítico-popular. O diretor Gérson do Valle (Ewerton de Castro) não se satisfaz com o resultado. Então, resolve fazer uma ficção, sem buscar a verdade dos fatos. Assim, ele a encontra: filma a história do Roque como um falso herói, que, depois de anos, volta à cidade, desmascarando o mito.

Assim como a Sucupira de *O Bem-Amado* e a Bole-Bole de *Saramandaia*, Asa Branca foi uma alegoria do Brasil. Durante a exibição da telenovela, a cidade fictícia se tornou um "microcosmo" do país. Associando-se com o descontentamento com os novos tempos democráticos, *Roque Santeiro* produziu diversas associações irônicas, cínicas e pessimistas, em relação à "nova" democracia (ANDRADE, 2003; JOHNSON, 1988; PAIT, 2005; PORTO, 2011; SANTOS, 1986). Nesse sentido, o final da telenovela é extremamente revelador do ceticismo com a política nacional. A decisão de Viúva Porcina pelo corrupto, autoritário e simpático Sinhozinho Malta, em detrimento do apático sem firmeza de caráter duvidoso Roque, estava implicitamente relacionada ao governo de José Sarney. Enquanto a personagem era uma viúva "sem nunca ter sido", Sarney também era presidente sem nunca ter sido eleito. Outra referência está no fato de que Sinhozinho Malta era associado à ditatura militar. Ou seja, a opção de Porcina pode ser relacionada ao continuísmo (JOHNSON, 1988; PORTO, 2011). Além disso, como Roque Santeiro (o herói lendário), Tancredo Neves foi mitificado como redentor (MIGUEL, 1998). Se Roque liberou Asa Branca de Navalhada e seu bando, Tancredo regatava a democracia da ditadura. Morto, tornou-se, também, um mito.

A representação negativa da nação está no fato de Roque (anti-herói) ter fugido da cidade no avião de Sinhozinho Malta sem revelar à população de Asa Branca que

estava vivo. Deixo-a, à margem, no misticismo alienado. Ou seja, permanece subjugada pelo mito do morto que não morreu, pelo santo que nunca foi santo e pelos milagres que nunca aconteceram. Essa imagem imbecilizada da população, manipulada pelos poderosos, também se conectava com o contexto político da época. A democracia mantinha a impossibilidade de efetiva participação popular. Ou pior do que isso, não criava condições para tal participação para preservar a manutenção do poder e do status quo. Permanecia o imobilismo. Não foi à toa, portanto, que a representação do povo de Asa Branca (dos não poderosos e daqueles sem relações com o poder) foi feita predominante como personagens secundários ou figurantes. Mas também nesse ponto há uma ambiguidade. Cego Jeremias, cantador popular, vê mais do que todos.

A relação da telenovela com a Nova República foi interpretada de diferentes formas. Num debate promovido pelo *Jornal do Brasil*, Muniz Sodré analisou o sucesso de *Roque Santeiro*. O teórico da comunicação afirmou:

> A morte de Tancredo foi vivida, neste país, como a morte de um santo, e essa coisa de santidade, do milagre, no Brasil é fundamental para um mito, uma história tribal global brasileira. O nosso país vive de milagres – o milagre da borracha, do ouro, do açúcar, o milagre econômico. A nossa História é marcada por um ritmo milagroso (*Jornal do Brasil*, 20/10/1985: 06).

Dias Gomes, numa entrevista, em um diálogo com Rubem César Fernandes, comparou a mistificação de Tancredo com a de Roque:

> Dias: Tancredo é o novo Roque?
> Rubem: Tancredo é a fantasia do Roque.
> Dias: Eu recebi em Minas uma página inteira de um jornal, enviada por um sujeito que eu sei quem é, com um bilhetinho que dizia assim: "Veja como é tudo igual ao *Roque*". E a manchete do jornal era: "São Tancredo, rogai por nós". E a matéria falava de rezas...
> Rubem: Promessas, inclusive.
> Dias: É, e faz milagres. Não só promessas, como já fez milagres. Há depoimentos de mulheres: "Ah, porque eu tinha uma doença na perna e aí pedi e agora tô boa...".
> Rubem: Parece que nós mesmos participamos da "milagragem".
> Dias: Pois é. A minha sorte é que eu escrevi essa novela há dez anos, porque se não iam dizer que eu estava sacaneando o Tancredo. Está bem claro que foi há dez anos... (*Comunicações do ISER*, n.16, 11/1985: 06-07).

O misticismo popular na obra de Dias Gomes está fundamentalmente presente nas peças *O Pagador de Promessas*, *A Revolução dos Beatos* e *O Berço do Herói*. Em *O Pagador de Promessas*, ele se centra em Zé-do-Burro, sua obstinação, mas é respaldado por elementos subjacentes (como os capoeiras, as tias baianas, o candomblé,

a mãe-de-santo). Já em *A Revolução dos Beatos* o tema o fanatismo religioso em torno da figura do Padre Cícero, que, doente, acaba substituído por um Boi-Santo. Já *O Berço do Herói* expõe as dinâmicas de gerenciamento das crenças populares envolvidas na construção de um falso ídolo. *Roque Santeiro*, por sua vez, desenvolve a questão da alienação pela idolatria, com referências à corrupção que caracterizava a Nova República, repetindo a longa tradição patrimonialista brasileira de manutenção das profundas desigualdades sociais. A associação da sacralização de Tancredo Neves à de Roque Santeiro demonstrava não apenas a longa permanência de misticismo como forma de mediação popular com a realidade, mas tornava comparável ao processo de desencanto com a morte do redentor e ao de reencatamento com a sua santificação.

Dias Gomes escreveu *Roque Santeiro* até o capítulo 41, a partir do que já havia escrito para versão censura de 1975. Com a saída de Dias Gomes do cargo de autor principal da telenovela, como havia sido previamente combinado, a posição foi assumida por Aguinaldo Silva, que já colaborava com o autor, desde o começo da trama, juntamente com os escritores Marcílio Moraes e Joaquim Assis e com a pesquisadora Lilian Garcia. Quase no final da trama, a partir do capítulo 162, Dias Gomes retomou a autoria principal da telenovela. Isso gerou muitas controvérsias. Dias Gomes e Aguinaldo Silva fizeram acusações mútuas de apropriações indevidas de *Roque Santeiro*.

Incialmente, quando do lançamento da nova atração, Aguinaldo Silva comentou a sua função: "Acho que só existe uma maneira de escrever essa história: ser o cavalo de Dias Gomes. Ele tem o universo ficcional muito próprio e esse trabalho vai servir como meu mestrado de novelista" (*Jornal do Brasil*, 23/06/1985: 07). Mesmo depois de assumir *Roque Santeiro*, Aguinaldo Silva não recebeu reconhecimento pela autoria. Esta era, com raras exceções, atribuída exclusivamente a Dias Gomes pela crítica especializada. Era tanto o esquecimento de Aguinaldo Silva que, durante o debate promovido pelo *Jornal do Brasil*, a escritora Marina Colasanti ponderou: "Até agora nós só falamos do Dias, mas o Aguinaldo Silva também tem uma grande responsabilidade pelo sucesso dessa novela. É um trabalho admirável" (*Jornal do Brasil*, 20/10/1985: 07). Não foi ouvida. Muniz Sodré, Luiz Carlos Barreto, Betty Faria e Geraldinho Carneiro, os outros debatedores, continuaram se referindo a Dias Gomes como autor de *Roque Santeiro*. A julgar pelo reconhecimento deste no seu trabalho como dramaturgo e autor de televisão, Dias Gomes tinha uma distinção, à época, incomparável a de que Aguinaldo Silva. Seu capital simbólico era acumulado externa e

internamente à televisão, o que lhe dava não apenas autoridade para negociar e propor regras, mas também uma grife, uma marca autoral, ancorada no seu nome próprio um conjunto de características estilísticas. Consagrado nos anos 1970 como autor de teleficção, os trabalhos de Dias Gomes, junto com Lauro César Muniz, Janete Clair e Walter George Durst, por exemplo, constituíram o estalão da moderna teledramaturgia brasileira, focado numa proposta realista, usando a ficção televisiva, mesmo com diferentes estéticas e políticas, para retratar, comentar e discutir a realidade brasileira. Aguinaldo Silva, na época, tinha assinado como autor principal apenas *Partido Alto*, para o horário das 20 horas da *TV Globo*, em parceria com Glória Perez, entre 7 de maio e 24 de novembro de 1984. Além disso, *Roque Santeiro* é adaptação de uma peça de Dias Gomes, fato que, também, lhe conferia mais autoridade. Era o autor do original.

A postura relativamente subordinada de Aguinaldo Silva no início da produção se tornou insubmissa. Se, antes, ele se dizia um "cavalo" que seria guiado pela obra, estilo e ideias de Dias Gomes, com a sua saída, ele reclamou a autoria e criticou os novos rumos tomados por *Roque Santeiro*. Em matéria publicada pela *Folha de S. Paulo*, ele afirmou que eram dois os seus principais problemas o trabalho de Dias Gomes: a vulgarização das personagens femininas e o comprometimento político. Segundo ele, Lulu voltou a ser uma "taradinha" no lugar de uma mulher casada e oprimida. Matilde, por ser uma mulher liberada e autônoma dos homens, jamais aceitaria dinheiro de Sinhozinho Malta, como aconteceu. Além disso, ele preferia que não ficasse tão evidente a inclinação da Viúva Porcina por Roque. Ele faria diferente. Teria levado a personagem quase à loucura até a sua decisão. Seguindo Aguinaldo Silva, o machismo de Dias Gomes era comum em intelectuais de esquerda: "O Dias tem essa coisa do Ziraldo e do Millôr Fernandes de tratar a mulher tão mal. Meu final era "pra cima": as mulheres não eram vulgarizadas" (*Folha de S. Paulo*, 29/01/1986: 03).

Dias Gomes também foi criticado por Aguinaldo Silva pela relação estreita com a realidade imediata, dando um tratamento jornalístico à ficção. Aguinaldo estava convicto de que a narrativa ficcional era muito rica e complexa do que a jornalística. Por isso, ele julgava desnecessárias as alusões a acontecimentos e personalidades da época: no depoimento de Sinhozinho Malta a um promotor que usava gravata borboleta, lembrando o delegado carioca Ivan Vasques que apurava o Caso Baumgarten[55], e na

[55] Alexandre Von Baumgarten foi jornalista e, também, informante do Serviço Nacional de Informação (SNI). Em 25 outubro de 1982, foi encontrado morto, com três tiros na cabeça e um no abdômen, por um pescador da praia da Macumba, no Rio de Janeiro. A mulher e o barqueiro, com quem saiu para pescar,

associação do beato Salu ao Jânio Quadros, que, na época, havia sido eleito prefeito de São Paulo. Aliando-se a setores e políticos conservadores da cidade de São Paulo, como a Opus Dei, a Tradição, Pátria e Família (TPF), o ex-ministro Defim Netto e o ex-governador, derrotando o então senador Fernando Henrique Cardoso (PMDB) e o deputado federal Eduardo Suplicy (PT). Aguinaldo Silva julgava essa associação ao contexto político um equívoco: "Não tenho postura política rígida. Quando digo que Jânio é muito mais rico e poderoso do que o beato Salu é porque não simplifico a figura de Jânio com minha ideologia" (*Folha de S. Paulo*, 29/01/1986: 03). Ou seja, além de criticar a ideologização da telenovela, julgava que à ficção não cabia fazer alusões à realidade imediata. Essa postura contraria a obra de Dias Gomes em suas principais características.

Numa carta publicada pela *Folha de S. Paulo*, Aguinaldo Silva reclamou da repórter Márcia Cezimbra por ter deturpado as suas falas e utilizado informações confidenciais ("rigorosamente em off") sobre *Roque Santeiro* com Dias Gomes, fazendo a ressalva de que os problemas surgidos na mudança de autor se devia "ao seu espichamento, e não à troca de autores". Admitindo que a entrevista que trouxe problemas "seríssimos" na *TV Globo*, ele ainda comentou que não tinha "nenhum direito" para fazer qualquer julgamento do trabalho de Dias Gomes (*Folha de S. Paulo*, 01/02/1986: 47).

Procurando se manter alheio à polêmica, Dias Gomes afirmou que não havia qualquer briga e que ele tinha, somente, de agradecer a Aguinaldo Silva, Joaquim de Assis e Marcílio de Moraes pela "competência e brilho" com que conduziram a telenovela. Mas fez questão de dizer que todo o trabalho deles estava sendo realizado sob a sua supervisão e que, por isso, não havia motivos para desgostar dos resultados (*Jornal do Brasil*, 19/11/1985: 07). Um mês depois, em entrevista para revista *Playboy*, o autor disse que foi convidado por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, então vice-presidente de operação da emissora, para dar continuidade à telenovela, porque Aguinaldo Silva havia se recusado a esticar a história por mais 24 capítulos, para não permitir que a *Selva de Pedra*, de Janete Clair, adaptada por Regina Braga e Eloy Araújo, a próxima atração do horário das 20 horas estreasse durante o carnaval, o que

---

desapareceram. Antes de sua morte, ele preparou um dossiê antevendo a sua morte, escrito em 28 de janeiro de 1981. Em 1985, continuavam as investigações. O delegado Ivan Vasques acusava o general Newton Cruz, então chefe da agência central do SNI, de mandante do crime. O caso foi, em geral, hostilizado pela imprensa, cobrando a punição de crimes militares no regime democrático (cf. ALBERTINI, 2003).

foi confirmado pelo executivo numa entrevista (*Folha de S. Paulo*, 02/12/1985: 26).

Os jornais animaram a polêmica pedindo aos protagonistas comparações entre o texto de Dias Gomes e o de Aguinaldo Silva. Para Regina Duarte, o texto de Dias Gomes era o oposto, didático e racional, transformando em objetivo aquilo que era alegórico. Trouxe mais "agilidade e vivacidade cerebral", mas retirou a emoção. José Wilker declarou que a mudança foi melhor para a telenovela, mas dificultou o trabalho do ator, com o texto mais objetivo e esquemático. Lima Duarte compartilhava da mesma opinião sobre o didatismo de Dias Gomes, mas considerava que Aguinaldo Silva ainda não era melhor que o autor de *O Berço do Herói*, porque este era "o melhor de todos" (*Folha de S. Paulo*, 06/02/1986: 52).

As comparações, as disputas pela autoria e as concepções divergentes dos autores de *Roque Santeiro* apontam para a emergência de uma nova geração de produtores televisivos (autores, diretores e outros profissionais) com propostas diferentes para representação teleficcional brasileira, que tinha como eixo o uso político (para o debate, a conscientização, o alerta, o humor sobre assuntos nacionais). Além da desideologização, como preferia Aguinaldo Silva, o nacionalismo crítico da dramaturgia moderna dos anos 1960, reincorporado à televisão, de diferentes formas e intensidades, por autores como Lauro César Muniz, Vianinha, Paulo Pontes, Bráulio Pedroso e o próprio Dias Gomes. Nos anos 1980, outra geração de autores, formada predominantemente no cinema e na própria televisão, buscava se afirmar com outras concepções, subvertendo e desqualificando as propostas dos autores consagrados.

Aguinaldo Silva, quando do lançamento de *O Outro*, prometeu realizar uma "ficção desvairada". Acreditando que depois do realismo a telenovela tenha chegado ao naturalismo, incorporando eleições e os acontecimentos políticos, ele argumentou que já era o momento de as produções se desapegarem da realidade. Ele buscava reintroduzir a fantasia, superar o naturalismo e fazer algo lúdico, um jogo da memória, para trazer de volta à telenovela a "pura ficção", o "entretenimento puro", que o "público quer" (*Folha de S. Paulo*, 21/01/1987: 38). A posição do autor era bastante despolitizada e buscava se contrastar com a da geração de que Dias Gomes fazia parte. Ainda para ele, era preciso retomar os ensinamentos de Glória Magadan e admitir que "a única função da telenovela é entreter". Fazer algo mais elevado (uma "novela-arte") ou algo mais politizado ("um novela-protesto") era negar que a telenovela é um produto industrial (*Isto É*, 17/02/1988: 40). Ou seja, no lugar da expansão do teatro político e popular para televisão, como queriam Dias Gomes, Vianinha, Paulo Pontes e Lauro César Muniz,

como analisei no capítulo 3, Aguinaldo Silva proclamava o entretenimento pelo entretenimento, sem arte e política.[56]

Por sua vez, Gilberto Braga, parceiro de Aguinaldo Silva e Leonor Bàsseres em *Vale Tudo,* admitia a incorporação pela teledramaturgia dos assuntos em pauta no país: "Há hoje no país uma onda de desonestidade que atinge todas as faixas e classes e procuramos retratar isso numa novela" (*Veja*, 01/06/1988: 85). Ainda sobre *Vale Tudo*, ele afirmou um novo padrão: "Mas vou logo avisando tudo o que estamos escrevendo é ficção. Nós não conhecemos ninguém que se pareça com os personagens" (*Folha de S. Paulo*, 21/03/1988: 31).

Tanto as propostas desideologização da teledramaturgia quanto a desqualificação do projeto realista da dramaturgia nacional-popular foram "estratégias de subversão" do paradigma estabelecido por autores como Dias Gomes e Lauro César Muniz, dotados de maior capital simbólico no campo da televisão. Eles tendem a buscar estratégias de manutenção da ordem, enquanto os "novatos", que possuíam menos capital, buscavam, dentro de certos limites, romper com o padrão e desvalorizar o capital específico detido pelos "antigos", postura comum dos recém-chegados, chegados-tarde, e de todos aqueles que ainda não têm uma *grife* reconhecida num determinado campo (BOURDIEU, 1983: 154-163). No contexto dos anos 1980, autores como Aguinaldo Silva estavam competindo por maior autoridade e autonomia no campo televisivo, procurando subverter o sistema de regras, distinções e posições vigentes. Se o estabelecimento de alguma relação com temas contemporâneos da realidade brasileira ainda era considerado material básico possível – e não obrigatório – para a teledramaturgia, a principal regra que procuravam estabelecer era a elaboração de produtos industrializados, sem utopias ou motivações políticas que o embasassem, tendo como pressuposto básico a "boa aceitação no mercado", conquistada com eficiência e competência (ORTIZ e RAMOS, 1989: 168).

Desse modo, com propostas baseadas no mercado, no "entretenimento puro" e na enorme adesão ao que "o público quer", emergiu no contexto de crise do nacionalismo cultural de esquerda uma teledramaturgia *pós-moderna*. Nos anos 1980, ganhou destaque na *TV Globo* uma nova vertente teledramatúrgica, a "novela-comédia". Com tramas estruturadas pela farsa, a paródia e ao apelo constante ao riso, busca

---

[56] Cabe ressaltar que a obra posterior de Aguinaldo Silva inovou na linguagem, ampliando o realismo fantástico experimentado por Dias Gomes em Saramandaia em telenovelas como *Pedra sobre Pedra, Fera Ferida* e *A Indomada*.

diálogos e cruzamentos com outros segmentos da indústria cultural (o cinema, o quadrinho e a própria televisão), reincorporando antigos gêneros midiáticos pela via paródica – como a chanchada em *Cambalacho* (1986), de Sílvio de Abreu (BORELLI e RAMOS, 1989: 99-100). A volta ao passado por meio da paródia caracterizou a produção audiovisual brasileira dita pós-moderna junto com outras características: a ênfase na postura irônica, o prazer da superfície e do corpo, a juvenilização, o consumismo, o universo pop, a predominância da imagem sobre o dito, a fragmentação e o estilo dos clipes e comerciais (RAMOS, 2004: 217). Enquanto no modernismo há uma forte tendência à ruptura com o passado, visto como "tradição" a ser superada pelo "novo", no pós-modernismo, há resgate de estilos e formatos passados, um tipo particular de estilização que traz à moda o arcaico (CONNOR, 1992). Nessa estética, em geral, o passado é muito mais um conglomerado de imagens, fragmentos e aspectos constantemente replicados e reproduzidos do que a busca por uma "ordem essencial" ou de uma "referência" para julgamento de valores (FEATHERSTONE, 1995: 139).

Além de *Cambalacho*, outras telenovelas do mesmo autor apostaram num humor debochado e despretensioso: *Jogo da Vida* (1981), *Guerra dos Sexos* (1983) e *Sassaricando* (1988). Autores consagrados como Cassiano Gabus Mendes, Lauro César Muniz e Ivani Ribeiro se adaptaram à nova tendência em *Ti-ti-ti* (1985), *Brega e Chique* (1987) e *Que Rei Sou Eu?* (1989), do primeiro, *Transas e Caretas* (1984), do segundo, e *Amor Com Amor Se Paga* (1984) e *A Gata Comeu* (1985), da última. Os "novatos" Daniel Más, com *Um Sonho A Mais* (1985), e Carlos Lombardi, com *Vereda Tropical* (1984) e *Bebê a Bordo* (1988), também colaboram para fixar a comédia como gênero do horário das 19 horas.

Nesse processo, se desenvolveu, por exemplo, uma teledramaturgia juvenil, que a série *Armação Ilimitada* (1985-1988) foi o maior expoente, que construiu uma nova imagem do jovem no contexto da transição democrática: sem interesse pela política, cético, pós-revolucionário, hedonista, consumista, preocupado com o corpo e em viver intensamente o presente. Além disso, enfatizou uma estética pós-realista e transnacional, buscando maior ênfase no humor, no descompromisso e na linguagem fragmentada, híbrida, paródica, com ritmo veloz, cortes abruptos e diálogo permanente com outros produtos midiáticos (CAMINHA, 2010).

Procurando-se reconectar com a longa duração da adesão ao público ao romantismo literário, a ruptura com a adaptação literária, valorizada nos anos 1970 em favor dos textos nacionais, foi desconsiderada. Na década de 1980, no horário das 18

horas, as adaptações ganharam novo vigor com *As Três Marias* (1980), de Wilson Rocha e Walther Negrão, a partir da obra de Raquel de Queiroz, com *Ciranda de Pedra* (1981), adaptação de Teixeira Filho do livro homônimo de Lygia Fagundes Telles, com *O Homem Proibido* (1982), de Teixeira Filho, a partir de romance homônimo de Nelson Rodrigues, e com *Sinhá Moça* (1986), de Benedito Ruy Barbosa, inspirada no romance de Maria Dezonne Pacheco Fernandes.

Apesar das mudanças nas regras da produção da telenovela, ainda se mantiveram as relações com a realidade. Telenovelas como *Vale Tudo* (1988), *O Salvador da Pátria* (1989) e *Que Rei Sou Eu?* se configuram como um específico espaço de representação da nação brasileira no período das eleições de 1989. Criticavam, com cinismo elegante (na telenovela de Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères), com moralismo romântico (na de Lauro César Muniz) e com deboche paródico (na de Cassiano Gabus Mendes), os costumes e personalidades na política brasileira. Essas telenovelas foram vistas como espaços eficazes de disseminação de conceitos sobre a política e os políticos, numa pedagogia pelo descrédito da política partidária dos partidos e das figuras tradicionais em nome da autonomia, da ética e do novo (PORTO, 2003: 297; WEBER, 1990: 73).

Tais telenovelas compartilhavam com *Roque Santeiro* o ceticismo e o pessimismo em relação à política nacional. Enquanto em *Roque Santeiro* havia o descontentamento com a mudança com a Nova República e o governo de José Sarney, marcado pela manutenção de estruturas autoritárias autoritarismo e pelo aumento da corrupção e da crise socioeconômica, as outras produções se relacionavam com as primeiras eleições diretas para presidente depois da ditatura militar: com a esperança no líder popular, humilde e ingênuo em *O Salvador da Pátria* e com a crítica da corrupção, impunidade e do autoritarismo em *Vale Tudo* e em *Que Rei Sou Eu?*. Quando Dias Gomes assumiu *Roque Santeiro*, Aguinaldo Silva o desqualificou pelo fato de usar uma linguagem mais direta do que metafórica. Ainda em 1985, Dias Gomes, num novo projeto, procurou manter a sua autoridade e sofreu diversas acusações.

### 5.2. Crise intelectual

No início de 1985, Dias Gomes conduzia o projeto de implantação da Casa de Criação Janete Clair, uma iniciativa apoiada por Daniel Filho, diretor da Central Globo de Produção. O objetivo era renovar a teledramaturgia, com a formação de novos autores e a discussão sobre novos formatos e produtos. Coube a Dias Gomes a

coordenação. Ele contou com a colaboração de Ferreira Gullar, Euclydes Marinho, Joaquim Assis, Antônio Mercado e Doc Comparato, entre outros. Inicialmente, a Casa ficaria responsável pelas minisséries e especiais da emissora, devendo, além da formação de novos autores, solicitar, receber e avaliar sinopses de escritores consagrados que estivessem interessados na produção televisiva. Ela, ainda, assumiu a função de promover discussões sobre as sinopses apresentados por todos os autores contratados pela emissora. Quando foi inaugurada, em 24 de março daquele ano, a casa agradou os autores da emissora, que acreditavam poder constituir, por meio do trabalho coletivo, um laboratório de experiências e um banco de ideias (*Folha de S. Paulo*, 24/03/1985: 62).

A principal justificativa de Dias Gomes para o projeto estava no fato de que a teledramaturgia vivia uma crise de criatividade: "Até o final da década de 70 havia uma inquietação saudável, os autores podiam experimentar novas temáticas e o panorama era bem diversificado" (*Amiga*, 10/04/1985: 34). Seu objetivo era resgatar as inovações que, segundo ele, não existiam mais na teledramaturgia do início dos anos 1980, que estaria sendo marcada por uma repetição de fórmulas. O coordenador da Casa de Criação Janete Clair fez questão de salientar que não queria constituir um "organismo censor, e, sim, de apoio" (*Amiga*, 10/04/1985: 34).

Durante o seu funcionamento, a Casa de Criação contou com quatro setores. O primeiro era responsável pela leitura e avaliação das obras e sinopses de autores contratados ou não pela emissora. A partir das análises, os projetos eram arquivados ou levados adiante. Nesse caso, os autores não contratados passavam a ser. Esse setor, também, buscava estreitar as relações com o campo literário e fazer com que romancistas brasileiros como Antonio Callado, Rubem Fonsceca e Nélida Piñon se engajassem no trabalho na televisão. O segundo setor trabalhava com os autores escolhidos, na sua formação ou adaptação à televisão. O terceiro analisava os problemas nos textos das produções que estavam no ar. O último organizava ciclos, seminários, palestras e oficinas de criação (MATTELART, 2001: 92).

Com dois anos de funcionamento, em junho de 1987, o departamento foi extinto, sob as acusações de burocratização do processo de produção, de censura e dirigismo cultural, de ausência de revelação de novos autores, de pouca produtividade em detrimento dos elevados gastos e, principalmente, de prática sistemática de plágio. Mário Prata, autor de telenovelas da emissora na época, estava aliviado:

> Basta dizer que na última reunião da Casa de Criação eu desmaiei, de

> tanto absurdo que ouvi. E olha que nunca tinha desmaiado antes na minha vida. Ela tem uma mentalidade meio CPC, muito em função do que o Daniel Filho vai pensar sobre isso ou aquilo (*Jornal do Brasil*, 30/06/1987: 01 [grifos meus]).

O enquadramento do CPC, nesse caso, estava sendo feito pela subordinação do político-ideológico à liberdade artística. Por isso, para questionar a validade da avaliação da Casa de Criação Janete Clair foi feita tal comparação. Mas a Casa de Criação, ainda, especialmente pela subordinação ao "dirigente" Daniel Filho, estava sendo referida à estrutura do PCB. A acusação do dirigismo cultural da gestão de Dias Gomes da Casa de Criação Janete Clair foi comum. Ferreira Neto, crítico de televisão da *Folha da Tarde*, acusava que, junto com Ferreira Gullar, o autor de *Roque Santeiro* estava instaurando na *TV Globo* uma espécie de Comitê Central autoritário aos moldes do PCB: "os comunistas Dias Gomes e Ferreira Gullar aplicam a censura artística do Partidão na *TV Globo*, insatisfazendo os autores e a direção da emissora, pelos gastos excessivos com poucos resultados" (*Folha da Tarde*, 24/04/1986: 23). Tanto o novelista quanto o jornalista, numa perspectiva liberal-democrática, rechaçaram a imposição de determinados procedimentos daquilo que eles entendiam como sendo herança da política cultural comunista e ansiavam por maior liberdade de criação num contexto de redemocratização. Ou seja, tomando o período jdanovista como determinante de toda a política cultural do PCB, temia-se que Dias Gomes estivesse liderando um departamento que conduziria, avaliaria e até mesmo censuraria toda a produção teleficcional da *TV Globo*. Ou seja, num contexto de pretenso liberalismo democrático, a lógica coletiva – comunista ou cepecista – causava tanto incômodo que Mário Prata desmaiou.

Por outro lado, acredito que a recusa da sinopse de Mário Prata fazia parte de uma estratégia de afirmação do capital específico da geração dos anos 1960 na abordagem de determinados temas. Diante das transformações do campo televisivo, especialmente, entre os produtores de telenovela, a Casa de Criação Janete Clair era uma tentativa de conservação do sistema de regras e posições, conquistado por autores "consagrados" como Dias Gomes na década de 1979. Embora aquela rejeição tenha sido uma forma de *violência simbólica* (BOURDIEU, 1989), para impor aos dominados ("os novatos", no caso) as categorias que embasavam a dominação e o prestígio dos dominantes (os "consagrados"), havia um movimento de resistência àquela configuração. Sem ignorar a sua posição na hierarquia do campo televisivo, autores como Aguinaldo Silva, Mário Prata e Antônio Calmon, iniciantes ou sem tanto prestígio

quanto os antigos, buscavam basear a teledramaturgia em outros princípios, mas afinados ao discurso pós-moderno (a desideologização, a volta ao passado pela paródia, a descrença utópica, o ceticismo político, o hedonismo) e ao neoliberalismo de mercado, encarando a telenovela como pura ficção e apenas entretenimento. Essa posição, todavia, não era mera reprodução da virada pós-moderna, mas também uma indisciplina por uma nova ordem.

Diferentemente do CPC, que ruiu, entre outras causas, pelos desentendimentos em relação ao dirigismo estético-ideológico (GARCIA, 2007), a Casa de Criação sofreu com outras sérias acusações e encerrou suas atividades. A proposta de criação de um banco de ideias a partir de sinopses entregues por escritores iniciantes ou sem experiência na televisão acabou sofrendo denúncias de apropriações indevidas. Paulo César Coutinho, creditado como autor do argumento do musical *Cida, a Gata Roqueira*, exibido em 29 de agosto de 1986, alegou ter feito o roteiro do especial, que, segundo ele, sofreu leves modificações por parte de Euclydes Marinho e Luiz Gleiser para ser transmitido. Mesmo assim, foi-lhes dada a autoria principal. Gonçalves César acusou Dias Gomes de ter passado a Lauro César Muniz e Marcílio Moraes, autores de *Roda de Fogo*, a história de uma personagem, Renato Villar, que ele tinha preparado para a sinopse de uma novela, sem dar qualquer crédito. Doc Comparato, um dos professores do curso de roteiro da Casa, defendeu o projeto pela revelação de nomes como Ricardo Linhares, Eloy Araújo, Regina Braga e *Ana Maria Moretzsohn, mas reconhecia que, quando a própria Casa passou a produzir sinopses, começou a haver problemas graves* (*Jornal do Brasil*, 30/06/1987: 01).

Entre os casos de denúncia de plágio, o mais grave foi o da telenovela *O Outro*, assinada por Aguinaldo Silva, com a colaboração de Ricardo Linhares. Em 1986, Tânia Lamarca entregou à Casa de Criação Janete Clair a sinopse de uma telenovela intitulada *Enquanto seu Lobo Não Vem,* em parceria com *Marilu* Saldanha. O projeto foi recusado. Um ano depois, durante a exibição de *O Outro*, notou que a trama era idêntica àquela que apresentara. Tanto *O Outro* quanto a sinopse de *Enquanto seu Lobo Não Vem* apresentam uma trama central sobre duplos, que não são parentes, nem gêmeos, mas apenas sósias. Há outros pontos semelhantes nas duas histórias: por exemplo, um incêndio confunde os dois sósias, uma cirurgia plástica disfarça a troca de identidades, a filha de um deles vive uma problemática de incesto e um dos sósias perde a memória e depois a recupera repentinamente.

Depois da audiência na 35ª Vara Criminal do Rio de Janeiro, Tânia Lamarca procurou inocentar Aguinaldo Silva: "O Aguinaldo foi usado numa briga interna entre a Casa de Criação e a CGP. Alguém o orientou em direção à minha história sem ele próprio saber" (*Jornal do Brasil*, 17/03/1989: 01). Remontando às disputas de Aguinaldo Silva e Dias Gomes pela autoria de *Roque Santeiro*, ela afirmou que o coordenador da Casa de Criação teria imposto ao colega o desenvolvimento de história dela, afirmando ser resultado de produção coletiva. Dias Gomes, por sua vez, se defendeu afirmando que os acontecimentos eram responsabilidade de Aguinaldo Silva e de mais ninguém (*Jornal do Brasil*, 17/03/1989: 01). Como vimos, depois dos acontecidos com *Roque Santeiro*, Aguinaldo Silva saiu da Casa de Criação e exigiu a Daniel Filho que nenhuma de suas sinopses passasse mais pela aprovação de Dias Gomes e seus colaboradores. A partir do momento em que a *TV Globo* passou a afirmar que a responsabilidade pelo ineditismo do texto era de responsabilidade do autor, Aguinaldo Silva apresentou como sua defesa o fato de que ele e autoras da sinopse de *Enquanto seu Lobo Não Vem* deveriam ser acusados de plágio por Graham Greece, que apresentou nos anos 1940 uma sinopse de um filme à Metro Goldwyn Mayer com o enredo baseado no encontro de dois homens idênticos que não são gêmeos, nem parentes, mas sósias. O autor de *O Outro* alegou, ainda, que citou na sua sinopse o trabalho de Graham Greece e que nunca lera a sinopse de Tânia Lamarca e *Marilu* Saldanha (*Jornal do Brasil*, 29/05/1989: 10).

Mesmo dois anos depois de sua desativação, as acusações contra a Casa de Criação continuaram circulando. Outra foi a do consagrado escritor Rubens Fonseca, que, conviado a produzir uma sinopse, dizia que não recebeu pelos seu trabalho. Dias Gomes, numa carta publicada pelo *Jornal do Brasil*, se defendeu afirmando que Rubens Fonseca aceitou o convite, apresentou um projeto e foi imediatamente pago, assim como acontecera com outros escritores. Na carta, Dias Gomes se mostrou indignado:

> Não é a primeira vez que leio nas páginas desse prestigioso matutino acusações inteiramente infundadas à extinta Casa de Criação Janete Clair, que tive a honra de dirigir. Acusações que rebati, todas, em artigo publicado por esse mesmo jornal há quase dois anos. Eis que surge nova acusação, tão carente de verdade quanto as primeiras, a de que eu e o poeta Ferreira Gullar teríamos convidado escritores a colaborar de graça para a Rede Globo (*Jornal do Brasil*, 01/06/1989: 10).

Em 1987, Dias Gomes esteve envolvido com a preparação de sua nova telenovela, *Mandala*, inspirada na tragédia de Sófocles, *Édipo Rei*. Desde as primeiras

etapas do processo de produção, ele enfrentou problemas com a Censura Federal. A sinopse foi vetada nas três comissões a que foi submetida. Mesmo assim, ele continuou escrevendo os primeiros capítulos da telenovela, esperando que pudesse haver um acordo com o Governo Federal (*Jornal do Brasil*, 22/04/1987: 06). O próprio Dias Gomes foi até Brasília para negociar com o CSC, mas a postura inicial era pela manutenção do veto pelas cenas previstas de violência, adultério, bissexualismo, crime organizado, comércio ilícito, tráfico de crianças, incesto, uso de drogas, indução e tentativa de aborto, intimidades sexuais e alcoolismo, temas considerados impróprios para o horário das 20 horas. No encontro, Galba Veloso, presidente do CSC, informou ao teatrólogo que a sinopse de *Mandala* estava sendo examinada pelo diretor-geral da Polícia Federal, Romeu Tuma, segunda instância da censura (*Jornal do Brasil*, 08/05/1987: 12). Enfim, a telenovela foi liberada para o horário das 22 horas. Todavia, desde o final de 1979, a *TV Globo* não contava mais com telenovelas naquele horário. Para evitar prejuízos econômicos com o cancelamento de uma produção, a direção da emissora recorreu da decisão. Depois disso, *Mandala* foi liberada para ser exibida às 20 horas, desde que não houvesse cenas impróprias para o horário, o que provocaria uma imediata reclassificação do horário.

Naquele mesmo ano, o autor estava envolvido com a adaptação da peça *O Pagador de Promessas* para a televisão. A minissérie teve problemas mais graves com a Censura Federal, que resulturam em cortes de 4 dos 12 capítulos e um atraso na exibição. Previsto para estrear no dia 30 de novembro de 1987, apenas foi ao ar em 5 de abril de 1988. Depois da análise de *Mandala*, detalho esses acontencimentos. Mas o fato de o autor estar envolvido com duas produções simultâneas causou uma enorme expectativa na crítica especializada. Cleusa Maria, para o *Jornal do Brasil*, não poupou elogios a Dias Gomes:

> Um mesmo autor é o responsável por duas importantes estreias da Rede Globo neste último trimestre do ano Hoje, irá ao ar sob a direção geral de Ricardo Waddington o primeiro capítulo de *Mandala*, a novela que reconta a história de Édipo e Jocasta, não sem antes ter passado pela afiada tesoura da Censura. No dia 30 de novembro, estreia o seriado *O pagador de promessas* — com 12 capítulos e direção de Tizuka Yamasaki — que apesar de ter sido escrito há 27 anos também não passou impune pelo crivo da Censura. **As duas obras têm uma só assinatura, a de um dos mais produtivos e combativos autores brasileiros, Dias Gomes** (*Jornal do Brasil*, 12/10/1987: 01 [grifos meus]).

Mais uma vez, Dias Gomes foi qualificado por características extramurais, ou seja, pelo fato de seus trabalhos serem engajados, criticando comportamentos, valores e estruturas da sociedade brasileira. Se em casos como *O Espigão* e *Sinal de Alerta* o engajamento de Dias Gomes foi rechaçado pelas atribuições de didatismo excessivo e de desvalorização do aprofundamento psicológico das personagens, preferindo a tipificação, em trabalhos como *Bandeira 2*, *O Bem-Amado* (especialmente nos formatos televisivos) e *Saramandaia*, a capacidade satírica de criticar condutas, personagens e aspectos político-culturais da realidade brasileira foi glorificada. Mas essa distinção do trabalho dele já vinha sendo atribuída desde peças como *O Pagador de Promessas*. No comentário de Cleusa Maria, há, também, o reforço da marca autoral de Dias Gomes no combate e crítica, presentes na totalidade de sua obra.

Ao ser entrevistado, Dias Gomes disse que a televisão, mesmo num contexto democrático, não havia reconquistado um espírito de liberdade. Para ele, no teatro, estava havendo mais espaços de liberdade. Mas ao contrário de lutar pela liberdade ou, pelo menos criticar a falta dela em suas obras, para ele, a nova geração de produtores culturais (no teatro, no cinema, na televisão) não tinha engajamento evidente:

> Minha geração ainda não conseguiu retomar o processo de criação de uma dramaturgia autenticamente brasileira, iniciada em 1960. Ainda não encontramos o elo perdido. Mas isso não acontece só no teatro é o que se vê também no cinema, depois do melancólico final do Cinema Novo. **Acho que a confusão é geral. Existem pessoas buscando, mas não há um movimento concreto de ideias, de projetos, mesmo equivocados, como foram muito no passado** (*Jornal do Brasil*, 12/10/1987: 01 [grifos meus]).

Para Dias Gomes, o principal problema era a ausência de bandeiras políticas guiando a produção teatral: "A nova geração não sabe o que quer, nem para onde ir. Minha geração, que sabia o que queria e para onde ir, acabou despertando de um sonho. É preciso, urgentemente, voltar a sonhar. Essa é a bandeira" (*Jornal do Brasil*, 12/10/1987: 01). Dessa forma, ele estava valorizando a sua geração como sendo mais engajada, politizada e criativa. O argumento de Dias Gomes para essa despolitização da produção cultural era o de que os jovens nascidos ou tornados adultos durante a ditadura, em geral, acostumaram-se com a repressão e com a ausência de liberdade: "Nasceram castrados. E a minha geração caiu na perplexidade diante da constatação de que era preciso um novo teatro para se comunicar com esse novo tempo transformado" (*Jornal do Brasil*, 12/10/1987: 01). Esta declaração se apresenta como um duplo reconhecimento – da apatia política das novas gerações e da necessidade de buscar

novas formas de comunicação com esse novo público pelos artistas que fizeram parte da geração politizada dos anos 1960 de que ele fazia parte. Nessa observação se deu a consagração de um tipo ideal de jovem e de participação política. Ou seja, ele estava reforçando o enquadramento positivo da juventude dos anos 1960, generalizando a disposição de uma minoria em assumir determinadas utopias e lutas político-culturais. Nessa imagem idealizada, bastante comum na tematização da juventude no Brasil (ABRAMO, 1997), rebeldia, idealismo, projeto, inovação e engajamento se tornaram características essenciais. Desse modo, numa oposição bastante corrente, Dias Gomes depreciou a geração dos anos 1980 pelos contrastes: individualista, consumista, hedonista, conservadora, pouco criativa e indiferente aos assuntos políticos.

Além daqueles aspectos, a crítica de Dias Gomes estava sinalizando para a crise da estruturação de projetos alternativos de modernidade pela nova geração de produtores culturais. O que impressionava Dias Gomes era o fato de não haver um abalo na própria noção coletiva de projeto. Como já considerei, durante a década de 1980, consolidou-se no Brasil uma mescla do discurso pós-moderno como elementos neoliberais na nossa modernidade periférica, caracterizada por aspectos político-ontológicos como a fragmentação individualista, a auto-realização, a competência, a carreira e certa indiferença ao nacionalismo cultural em favor de micropolíticas do cotidiano e do cosmopolitismo, e por dimensões estético-culturais como a superfície deliberada, a visualidade, a estetização, a liberação do significante e a paródia lúdica. Nesse sentido, ancorado no projeto artístico-político da dramaturgia nacional-popular, ele, que se identificava com os produtores culturais engajados da década de 1960 e foi consagrado naquele momento, observava uma desordem na nova geração pela ausência de um projeto. Aliás, o projeto era não ter concepções pré-determinadas coletivamente, mas a partir de demandas individuais ou microcoletivas e pontuais. Afinal, o projeto, entendido como um conjunto de escolhas, organizado por definições e avaliações racionais da realidade para atingir fins futuros, foi reconfigurado pela desconstrução da ideia teleológica de futuro e da primazia do racional em detrimento do emocional (JAMESON, 2004; LYOTARD, 2000). Por tudo isso, Dias Gomes acreditava que era preciso retomar as crenças no projeto político coletivo, algo que caracterizara a sua geração.

*Mandala*, protanto, foi uma volta ao passado. A primeira fase da trama, com 16 capítulos, se inicia no ano de 1961 e faz menções àquele momento de transformação política e engajamento juvenil: a intempestiva renúncia de Jânio Quadros, a Campanha

da Legalidade para garantir a posse de João Goulart, o ativista comunista, que é preso por agentes do DOPS, a líder estudantil recorre ao partido (PCB) e à UNE para receber orientação, o teatro político de Vianinha, a organização do CPC e, até mesmo, a invocação de Bakunin pelo anarquista Vovô Pepê (Paulo Gracindo) como líder. Túlio Silveira (Gianfrancesco Guarnieri), é um militante comunista, músico e escreve novelas para o rádio. Ele é casado com Ceres (Célia Helena). O casal teve três filhos. Jocasta (Giulia Gam) é uma estudante de sociologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), também filiada ao PCB, que se engaja com os movimentos artístico-políticos do início dos anos 1960. Já Creonte (Marcos Palmeira) tem um namoro conturbado com Vera (Deborah Evelyn), porque o pai dela, Adroaldo (Mauro Mendonça), militar reformado, conservador, não admite o envolvimento de sua filha com filhos de um comunista. Ele também recriminava a filha pela amizade com Jocasta. Numa das discussões com a filha, ele acaba sofrendo um ataque fulminante do coração. Creonte se mostrava bastante ambicioso e com uma inclinação aos meios ilícitos para conseguir riqueza e poder. Isso fez com que Vera terminasse o namoro com ele. Gerson (Danton Mello) é uma criança.

A trama contou, ainda, com outras menções ao momento político da época. Otávio (Daniel Dantas) é um jovem oficial da Aeronáutica que planejava junto com outros militares revoltosos abater o avião que trazia João Goulart de Porto Alegre para impedir a posse do novo presidente. Dessa forma, *Mandala* representou a ação ficou conhecida como a Operação Mosquito. Jocasta também esteve envolvida com o CPC, encenando peças e proferindo discursos políticos na porta de universidades e entoando músicas engajadas como *A Canção do Subdesenvolvido*, de Carlos Lyra e Chico Assis. O próprio Carlos Lyra, contou Dias Gomes à Beatriz Bonfim, repórter do *Jornal do Brasil*, tinha participação cantando aquela canção, como se fora numa das apresentações do Beco das Garrafas, nome atribuído a uma travessa sem saída da Rua Duvivier do bairro de Copacabana, onde entre os anos 1950 e 1960 músicos da Bossa Nova se encontravam. Dias Gomes explicou como essas representações do passado aconteceriam:

> A Jocasta vai procurar o Carlinhos. O CPC estava começando com Vianinha, Lyra, Leon Hirszmann e outros e vai aparecer até em uma representação de rua, dissolvida pela policia. Procurei transmitir a experiência da época em que havia muita criatividade – surgiram o Cinema Novo, a Bossa Nova, um novo teatro. **A juventude, ao contrário da de hoje, tinha uma capacidade política muito grande, era combativa e carregava muitas bandeiras. E sonhava com a**

> **transformação social e política do país** (*Jornal do Brasil*, 16/10/1987: 04 [grifos meus]).

Na primeira fase, Jocasta está apaixonada por Laio (Tramaturgo Ferreira, nessa etapa), um rapaz de 25 anos que estuda psicologia na mesma universidade. Embora seja levado por Jocasta a reuniões do PCB, ele prefere as festas e o esoterismo (os gurus, os pais-de-santo e a parapsicologia) à política. Ele vive à custa do pai, Michel Lunardo (Walmar Chagas), dono de várias empresas. Laio é um playboy, extremamente místico e bastante devotado a práticas esotéricas. Tem Argemiro (Marco Antônio Pâmio) como seu secretário pessoal, comparsa e guru, consultando-o sobre todos os aspectos de sua vida. Jocasta, no auge da paixão, engravida de Laio. Incialmente, Laio propõe que a namorada aborte, já que ela poderia ter problemas com a sua família. Ela não aceita e fica ofendia. Em seguida, ele a pede em casamento. Quando consulta Argemiro para saber sobre o seu futuro, o guru diz que a criança seria um menino que iria odiá-lo e teria uma relação amorosa com a mãe. Impactado pelas revelações, Laio tenta, em vão, convencer que Jocasta opte pelo aborto. Ele, então, pede um emprego a seu pai e decide trabalhar na divisão de comércio exterior da fábrica de brinquedos do Grupo Lunardo. Na verdade, a busca por emprego de Laio era uma forma de dar sequência a um esquema de tráfico de drogas e pedras preciosas em que ele estava envolvido, tendo, mais uma vez, como comparsa Argemiro. Quando o seu pai morre, ele amplia o esquema. Sem estar ciente disso, Jocasta se casa com Laio. Além disso, Laio escondia da mulher o fato de ser bissexual. Sua sexualidade fica, nessa primeira etapa da telenovela, implícita na forte atração que demonstrava sentir por Argemiro. No dia do nascimento do filho do casal, Laio contrata uma enfermeira da maternidade, Lucrecia (Schulamith Yaari), para que ela suma com a criança sem deixar qualquer vestígio. Vendo o desespero de Jocasta pela perda do filho, ele conta a verdade. Inicialmente, ela o perdoa, mas, ao longo da trama, fica obcecada pela busca do filho.

Nessa primeira etapa da novela, houve diversas representações da militância esquerdista: da jovem estudante militante comunista, do maduro comunista e do velho anarquista. Se em relação aos acontecimentos históricos há uma reconstituição, com imagens e sons de arquivo, no que tange à caracterização dessas personagens se configura como algo entre uma reconstituição e uma paródia incompletas. A representação de Vovô Pepê é ridícula, sem qualquer explicação, além da associação do estereótipo do idoso senil ao anarquista. Há uma transição do entendimento político do

anarquismo para uma representação comum do anarquista, como baderneiro, sem valores e pudores. A personagem urina no meio de salão de festas, anda de cuecas, quebra copos e diz ser anarquista. Outras cenas demonstram a construção de uma indefinição de orientação axiológica em *Mandala*.

Numa cena, Jocasta está em casa e assiste pela televisão às tropas militares tomando conta da cidade para impedir a posse de João Goulart depois da renúncia de Jânio. Ela diz aos pais:

> JOCASTA: Bom, eu vou sair.
> CERES: Minha filha, aonde é que você vai?
> JOCASTA: Eu não posso ficar assim sem saber o que fazer. Eu vou passar na UNE e procurar o pessoal do CPC. O Vianinha deve ter alguma orientação.
> CERES: Mas, Jocasta, numa hora dessas, você precisa ficar em casa.
> TÚLIO: Deixa a garota. Ela tem consciência política.

Num diálogo com Laio, logo após revelar a gravidez, eles divergem sobre as suas crenças:

> JOCASTA: Gurus, pais-de-santo, cartas... Sabe, Laio, como é que eu pude me apaixonar por um homem que tem a cabeça tão diferente da minha?
> LAIO: E, você, não acredita em nada disso.
> JOCASTA: Em coisas que eu não posso provar, não.
> LAIO: Acredita no quê?
> JOCASTA: Eu acredito num mundo melhor.
> LAIO (com riso debochado): E na revolução, no socialismo e no fim da exploração do homem pelo homem.
> JOCASTA (ofendida): Eu vou embora.
> LAIO: Não, espera. Não vai não. Amanhã você vai. Fica aqui. Eu te peço. Eu te peço desculpas também. Eu posso ser maluco, irresponsável, alienado, mas eu gosto muito de você.

Em outra cena, Túlio na prisão e reconhecido pelos presos como autor de radionovelas e músico:

> PRESO: E, aí, Túlio, quer dizer que as coisas vão melhorar, né?
> TÚLIO: Olha, companheiro, eu acho que para melhor mesmo só com organização. Então, eu queria propor para vocês que amanhã de manhã a gente fizesse uma reunião para eleger o coletivo aqui da prisão e ver quais são as reivindicações.

Depois, Túlio traz uma sacola com frutas e comidas que acabara de receber e divide com os outros presos.

> PRESO: Nada como dividir cela com um bom burguês.
> TÚLIO: Bom burguês é a pu....

Como o pastiche é uma paródia lacunar, que não apenas perdeu o seu senso de humor (JAMESON, 2004: 29), mas que também esvaziou e neutralizou o sentido e da bivocalidade da paródia. A paródia é, por excelência, a modalidade enunciativa do dialogismo (BAKHTIN, 1990). Estrutura-se numa "dupla voz" (a do texto imitado e a da carnavalização do texto imitado). Apesar ser produzida no *interior* do discurso, seu sentido é dado pela relação que desempenha com a *exterioridade*, com textos parodiados e com os contextos histórico-comunicativos desse deslocamento. Na paródia, o estilizado aparece através do estilizante numa segunda vida, ambivalente, séria e humorada, sagrada e profanada, em relações às estratificações sociais das linguagens (BAKHTIN, 2005: 127-132). Ou seja, apenas é possível parodiar, destronar o tronado, quando há uma hierarquia, do alto ao baixo. O pastiche, por sua vez, muito mais imita do que subverte. Assim, essa modalidade estética, bastante recorrente no pós-modernismo, revoga a hierarquia das palavras e práticas sociais em nome da mescla do estilizado ao estilizante com muito menos distinções e convicções (AGGER, 2010: 403; JAMESON, 2004: 43-52). Os discursos e práticas estilizados ganham uma aparência de equivalente, de uma mesmice quase indiferençável, presa ao próprio discurso que estiliza. Debilitados, quase mortos, os estilizados, minados de sua historicidade, não se revitalizam com a conexão externa, a bivocalidade e carnavalização paródicos. Não têm um porquê de ser como são, porque o porquê perdeu o sentido. No pastiche, é como se o significante se liberasse do significado.

O pastiche, principalmente, estruturou as representações da militância esquerdista em *Mandala*. A banalização dos sentidos sociais da prisão (como era a décima sexta vez que Túlio era preso, comemorada com um brinde em família em outra cena, assume um status de normalidade), da consciência política (como uma aventura individualista, um capricho comparável aos de Laio, que desdenha dos princípios revolucionários, mas sem uma sátira ambivalente ou uma crítica convicta; é apenas um deboche) e dos dogmas comunistas (como um conjunto de chavões como a disciplina, a organização, a negociação, a partilha, o ódio ao burguês e o desejo democrático-revolucionário) neutralizou e esvaziou os sentidos histórico-comunicativos desses eventos e condutas e da própria estilização deles, sem negá-los, reduzi-los, expandi-los, deformá-los ou ridicularizá-los, como na paródia carnavalizante. Ou seja, nessas representações, há o texto imitado, historicamente esvaziado, o que caracteriza o pastiche, mas sem a degeneração e regeneração que molda o duplo ambivalente da paródia. Há, pelo contrário, nessas cenas, um excesso de apatia, uma ausência de

afecção com o que é estilizado, que torna tudo um mesmo, amalgamado, em que a prisão é uma rotina e não necessita de preocupação, em que a consciência política se resume à luta por um mundo melhor e em que gravidez na adolescência, aborto, casamento, esoterismo e comunismo são assuntos de um mesmo diálogo, indiferenciados e sem um porquê muito bem delineado. Era muito mais a superfície dos eventos do que o aprofundamento sociológico, este preferido por Dias Gomes ao longo de sua carreira.

Por outro lado, houve certo esforço para representar um período história do país que até então não havia sido retratado na televisão, anterior à ditadura militar, quando, apesar do anticomunismo e dos confrontos políticos, havia um conjunto de movimentos político-culturais de esquerda. Muito diferente de *Mandala*, a peça *Campeões do Mundo*, como vimos, contou com uma representação da luta armada em anos de ditadura militar com pleno sentido. Não era um panorama informativo sobre as ações radicais da esquerda daquela época, mas uma encenação que permitia interrogar o passado, buscar causas e motivações, permitindo a reflexão.

Na segunda fase da telenovela, vinte e cinco anos depois, Jocasta (Vera Fisher) se separa de Laio (Perry Salles) e não desiste da procura pelo filho. Laio passa a ter como maior rival nos negócios Tony Carrado (Nuno Leal Maia), um bicheiro de origem humilde e sem o refinamento de Laio. Após fugir de uma embosca orquestrada por seus rivais, Laio encontra Édipo (Felipe Camargo) numa estrada. Sem saber que ele é seu filho, ele acredita se tratar de mais dos capangas contratados para matá-lo. Então, ele luta com o rapaz até sacar uma arma. Os dois continuam lutando até que Laio escorrega, despenca de uma ribanceira e morre. Édipo foi criado por Américo (Oswaldo Loureiro) e Mercedes (Angela Leal) em Brasília, onde se tornou um promissor produtor de vídeo. Mas ele tinha que lidar com o desenvolvimento acelerado de sua paranormalidade. Desde muito jovem, ele tinha visões que revelam que ele mataria o seu próprio pai. Nessas visões, o pai era Américo. Isso lhe causava grande tormento. Procurando se livrar do seu destino e conquistar a independência que ele não tinha por conta da superproteção dos seus pais, ele resolve seguir o conselho de Letícia (Lúcia Veríssimo), sua namorada, e se muda para o Rio de Janeiro em busca de novos horizontes. Na estrada, ele, acidentalmente, mata o pai biológico, sem saber. O seu destino começava a se cumprir alheio às suas vontades e ações.

Letícia consegue uma transferência para a sede da fábrica de brinquedos em que trabalha e entrega o currículo de Édipo a Jocasta, que, depois da morte de Laio, herdou

a empresa e é uma de suas diretoras. Na entrevista, Jocasta e Édipo sentem uma forte atração. Tomada por esse sentimento, ela oferece uma vaga no departamento de publicidade da empresa. Depois da morte de Laio, Jocasta assume as empresas do Grupo Lunardo e promove uma mudança radical na fábrica, modernizando os processos, moralizando as condutas e acabando com as atividades ilícitas. Mas, por ainda estar, numa obcecada busca pelo paradeiro de seu filho, ela acaba deixando que seu irmão, o ambicioso Creonte, tenha mais poder na direção do Grupo. Além disso, Jocasta é acusada de assassinar Rafael (Chico Diaz), um dos funcionários da fábrica. Depois de muito sofrimento, fica comprovado que Creonte foi responsável pela morte e incriminou a irmã para assumir plenamente o comando das empresas.

Édipo e Jocasta estão bastante apaixonados, mas Jocasta resiste a todas as investidas de Édipo. Depois de muita insistência, no capítulo 74, Jocasta deixa de resistir e se entrega a um beijo ardente (MEMÓRIA GLOBO, 2003: 161). Depois de contratar os serviços de um detetive, ela, finalmente, descobre que Édipo é seu filho. Extremamente atormentada, ela procura fazer com que Édipo a esqueça, mas em contar para ele, incialmente, que é a sua mãe biológica. Ela teme que Argemiro (Carlos Augusto Strazzer) e Creonte (Gracindo Júnior) pudessem atentar contra a vida do seu filho. O guru, desde o início da trama, avisara que o filho de Édipo e Laio deveria ser morto, porque traria muitas desgraças. A essa altura, Argemiro passou a incorporar o espírito de Laio e assumiu o seu desejo de vingança. Já Creonte temia que, com a descoberta do filho, Jocasta passasse à administração da empresa a Édipo e não precisasse mais do seu auxílio. Ambicioso, o irmão de Jocasta queria controlar todos os negócios do falecido Laio. Desesperada com essa situação e com a paixão que sente pelo próprio filho, Jocasta conta a verdade a Édipo. Ele matou o pai e amava a própria mãe. Eles ficam extremamente atormentados, abalados e se afastam. Édipo se revolta. Decidida a esquecer do sentimento proibido que nutre pelo próprio filho, Jocasta acaba namorando Pedro Bergman (Raul Cortez), frustrando Tony Carrado, apaixonado por ela desde o início da trama.  Ele conta com o apoio de Gerson (Osmar Prado), seu irmão e confidente, que se tornou budista e abandonou, apaixonada, Mariana (Bia Seidl), sua namorada, para se dedicar exclusivamente à espiritualidade.

Somente no último capítulo, há o confronto entre Édipo e Argemiro. Édipo vence a batalha telepática, provocando um infarto fulminante em Argemiro. Saído do corpo de Argmerimo, o espírito de Laio carrega o do seu antigo guru para outra dimensão. Depois disso, Jocasta tenta uma nova aproximação com Édipo, com a

justificativa de que ele deveria assumir a herança de Laio, sua por direito. O jovem reage violentamente, negando qualquer laço com os seus pais biológicos. Mais uma vez, profundamente magoada, Jocasta volta ao trabalho e assume as empresas do Grupo Lunardo. Sentindo lhe faltar o amor, ela resolve, então, ceder às investidas de Tony Carrado. Édipo, por sua vez, volta a namorar Letícia.

De fato, a trama desenvolve alguns aspectos de *Édipo Rei*. Isso está mais evidente, especialmente, em personagens com os mesmos nomes da peça de Sófocles. Se na tragédia grega Laio consultou o Oráculo de Delfos que lhe predisse que seu filho o mataria, Laio de *Mandala* numa consulta a Argemiro fica ciente da fatalidade que o acometeria. Nas duas narrativas, Creonte tem ambição pelo poder e assumir, definitivamente, o que fora deixado por Laio. Em *Édipo Rei*, Creonte é tio de Jocasta. Na tragédia grega, Édipo é quem descobre que matou o pai e mantém uma relação incestuosa com a mãe, Jocasta, mas não acredita no profeta cego Tirésias, que o revelara que o homem que havia assassinado Laio e que o próprio Édipo era a maldição que tomou Tebas. Ele acredita que aquela revelação era uma armação de Creonte e se volta contra ele. Jocasta também não acredita no profeta e conta que, contra sua vontade, Laio seguiu os aconselhamentos do Oráculo de Delfos e abandou o seu filho. Épico fica intrigado apenas com o fato de a descrição do local e de Laio sejam semelhantes ao que lembra. Quando descobrem o que se deu, Jocasta se mata, enforcada, e Édipo fura seus próprios olhos. Em *Mandala*, Jocasta é quem faz a revelação, que não se abate como uma tragédia. Afinal, devido à censura, o incesto não poderia ser consumado. Assim, eles se afastam. Jocasta se entrega à paixão de Tony. Além disso, Jocasta, uma sacerdotisa-mor em Tebas, considerada deusa lunar, equivalente à Virgem no calendário grego em *Édipo Rei*, na telenovela, há uma referência a isso quando seu pretendente Tony Carrado a chama repetidamente de deusa. Em *Édipo Rei*, Jocasta e Édipo tiveram filhos.

Em *Mandala*, há uma intensa redução do sentido trágico. Por mais que haja menções à força avassaladora do destino, insuperável pelas opções humanas, prevalece apenas o anúncio de algo que não se cumpre totalmente. *Édipo Rei* se inicia com o incesto consumado. Depois de vencer a Esfinge e libertar desse mal, ele á condecorado rei e se casa com Jocasta. O destino, como na tragédia antiga, se abate sobre o homem sem que ele tenha condições (e consciência da gravidade de seus atos, como no caso de Édipo). Com isso, ela não promove os efeitos catárticos da tragédia, uma purificação dos sentidos e emoções a partir de uma dimensão moralista.

*Mandala* é uma tragédia que não se completa, porque ela apenas se inicia. O que lhe falta é o que desencadeia o trágico – a *hamartia* –, isto é, o fato de que o erro é cometido pela personagem sem saber que promoveu o mal (ARISTÓTELES, 2006: 260). É justamente isso o permite a identificação com a personagem que causa a tragédia por meio de suas ações, passando da felicidade ao sofrimento, do melhor ao pior, do positivo ao negativo. O prazer catártico funde surpresa, compaixão e horror em relação à falha alheia. Isso também inexiste na telenovela de Dias Gomes. No meio da trama, quando descobrem que são mãe e filho, eles elaboram um plano para fazer com que o destino deles não se cumprisse. Eles lutam e vencem o destino. A Jocasta de Dias Gomes e de Marcílio Moraes não se envergonha a ponto de se enforcar, até porque ela nada faz concretamente para isto. Houve apenas uma única cena de beijo. Fica tudo no plano da fantasia e do desejo. Pelo contrário, ela teve um final feliz com um homem que amava. O Édipo da telenovela não se oprime pelo ato irreparável que cometera a ponto, como o de Sófocles, a se cegar como uma punição à sua ignorância, prepotência e descrença. Ele, longamente, relutou a acreditar na revelação de Tiréseas. O Édipo de *Mandala* acredita em si, nos seus poderes paranormais e na sua vontade de mudar o seu próprio destino. Até mesmo o anúncio do trágico foi individual, produzido pelas suas próprias visões muito antes dos fatos. Não se deu posteriormente, quando todos os atos irreparáveis já tinham sido consumados. Não há, portanto, muitas surpresas com os acontecimentos. Essa ausência de sobressaltos está também na opção por uma narrativa linear em que tudo já está dado ao telespectador.

Apesar de alguns resquícios da tragédia antiga serem acionados dentro de uma dimensão individualista, não se pode dizer que *Mandala* seja uma tragédia moderna, porque não se caracteriza por uma ênfase no mal que recusa a possibilidade de qualquer sentido e que se dá, geralmente, em *desconexão* em relação tanto à restauração da ordem promovida pela moral ou pelas narrativas mítico-religiosas quanto a determinadas estruturas e acontecimentos sociais (WILLIAMS, 2002: 87). Tanto em *Édipo Rei* quanto em *Mandala* os acontecimentos trágicos contam com uma explicação mágica. A diferença é que, se em Sófocles, a ordem é reestabelecida pelas mortes, em Dias Gomes e Marcílio Moraes, não há impasse suficiente para uma solução drástica de restauração do bem.

Essa incompletude do drama trágico em *Mandala* foi explicada pelos autores de maneiras distintas. Dias Gomes disse que optou por incluir acontecimentos e personagens referentes à história política brasileira não apenas como uma possibilidade

de refletir sobre as transformações da realidade brasileira, mas também para permitir o desenvolvimento de tramas paralelas e entrecruzadas à principal, algo necessário a qualquer telenovela: “Ficaria muito chato em 180 capítulos girar apenas em torno de Édipo e Jocasta” (*Jornal do Brasil*, 16/10/1987: 04). Com *Mandala*, ele tinha o objetivo de representar aspectos da realidade brasileira de modo diferente de *O Bem-Amado*, *Saramandia* e *Roque Santeiro*. Nessas telenovelas, a representação se dava numa dimensão alegórica a partir de microcosmos sociais como as cidades de Sucupira, Bole-Bole e Asa Branca. Já em *Mandala* havia uma reconstituição de acontecimentos e personagens da história nacional em dois anos distintos: em 1961 e em 1986, na segunda fase. Dias Gomes relatou que, enquanto na primeira fase procurou mostrar um momento de engajamento e esperança com o futuro do país, na segunda, observava os problemas da redemocratização brasileira (*Jornal do Brasil*, 16/10/1987: 04).

Além disso, mais uma vez, na teledramaturgia de Dias Gomes, depois de *Bandeira 2*, se repetia a abordagem do jogo do bicho com mais uma personagem simpática, apesar dos meios ilíticos com que enriquece e mantém o seu poder.Tratava-se de Tony Carrado. Mesmo tendo ascendido socialmente, ele não tinha refinamento e instrução suficientes para lhe impedir de cometer gafes e imprecisões na pronúncia de palavras e nas construções de frases em relação à norma culta. Esta era sempre lembrada por personagens esclarecidos, ricos ou de classe média, que procuravam domesticar a sua fala e costumes populares sem muito sucesso. Como rival nos negócios, ele tinha Laio, que não tinha o mesmo humor e simpatia.

Para Marcílio Moraes, por sua vez, para as mudanças na narrativa eram as muitas restrições impostas pela Censura Federal. A telenovela estava sob o risco de ser vetada para o horário das 20 horas se excedesse em temas impróprios, mesmo durante a sua exibição. O incesto, por exemplo, se ateve a um beijo. Sendo assim, outras tramas foram sendo desenvolvidas e ele decidiu investir mais no esoterismo e na paranormalidade (*Jornal do Brasil*, 21/12/1987: 03). A parte política a parte trágica (a do parricídio seguido do incesto) sofreram, ambas, demasiadamente com a censura. Assim, a trama foi esvaziada e sobrou o esoterismo e o humor do Tony Carrado.

*Mandala* acabou tendo sua trama mais centrada nas mudanças de comportamentos a partir da eclosão do místico-esoterísmo no Brasil. A astrologia, o tarô, runas, numerologia, búzios e outros sistemas oraculares, assim como os fenômenos paranormais e as religiões não cristãs como o budismo, o espiritismo, o hinduísmo, o xamanismo e as afro-brasileiras (candomblé e umbanda), se expandiram, desde os anos

1960, e passaram a fazer parte da rotina de diversos setores da classe média urbana brasileira. Em contraposição à efercência política dos anos 1960, começou a se expandir no Brasil o movimento da Nova Era, baseada em doutrinas individualista de gestão do corpo e de conexão com o transendente a partir, princialmente, de um ecletismo esotério e alternativo (MAGNANI, 2000). Em *Mandala*, esse processo também foi incorporado em personagens como Argemiro (guru com poderes paranormais e conhecedor de diversos sistemas oraculares), Édipo (com poderes paranormais), Laio (devoto do místico-esoterismo) e Gerson (covertido ao budismo).

As diferenças entre a primeira e a segunda fase da telenovela são muitas. A primeira, escrita por Dias Gomes, estava buscando reconstituir personagens do ano de 1961. Na segunda fase, quando Marcílio Moraes se tornou o autor principal, não há mais muitas referências políticas. A política, desde antes combinada ao esoterismo, perdeu o lugar. Além disso, o perfil e os traços de algumas personagens mudaram. Jocasta, depois de militante comunista e envolvida com o CPC, se tornou empresária e muito mais preocupada em encontrar o filho perdido do que qualquer outro evento. Túlio, antigo quadro do PCB e escritor de radionovelas, não faz muitas referências ao passado e tem o objetivo de montar um espetáculo musical. Permaneceu a senilidade de Vovô Pepê, o anarquista. Também continuou a abordagem superficial, sem a bandeira política que cobrava Dias Gomes das novas gerações.

Exibida entre 12 de outubro de 1987 e 14 de maio de 1988, *Mandala* foi dirigida por Ricardo Waddington, José Carlos Pieri e Fábio Sabag. Até o capítulo 35, Dias Gomes escreveu a telenovela com a colaboração de Marcílio Moraes, que deu continuidade. Nos capítulos finais, contou com o auxílio de Lauro César Muniz. Em geral, a crítica especializada não reconheceu muitas qualidades no novo trabalho em que Dias Gomes participava. A preocupação em produzir uma ficção colada à realidade, para Ingo Ostrovsky, era um "angu político", com muitas referencias a acontecimentos e personagens políticos da história do Brasil. Para ele, isso não fazia muito sentido numa obra de ficção. Saudosista do tempo em que, segundo acreditava, havia uma rígida distinção entre a ficção e a realidade, reclamou: "Eu queria saber quem foi que nos condenou a receber informações históricas através de folhetins burlescos" (*Jornal do Brasil*, 27/10/1987: 04). Cora Ronái, para o mesmo jornal, se indignou com o didatismo da narrativa da telenovela, com "acentuado complexo de Telecurso 2° Grau". Muitas falas de personagens faziam "enervantes referências" a acontecimentos do ano 1961, entrecortas por imagens e discursos da época: "Enquanto essa mistura de ficção e

realidade permanece num território, digamos, neutro, tudo bem – o máximo de que se pode acusá-la é de torrar a paciência do telespectador" (*Jornal do Brasil*, 28/10/1987: 05). Em relação às personagens Vovô Pepê, um anarquista, e Túlio, um comunista, houve mais acusações ao trabalho de Dias Gomes:

> Dentro da pretensa liberalidade política da novela, há espaço também para o anarquismo. Mas como? Na figura do Vovó Pepê, o simpático velhinho de Paulo Gracindo, que todos adoram e que ninguém leva a sério. A mensagem implícita é clara: o anarquismo é uma ideologia ultrapassada, coisa de velho gagá. Não tanto, porém, quanto o pobre Túlio, que vai para a prisão como quem vai para um piquenique, e vive em perpétua lua-de-mel com a sua domesticidade açucarada. Ele – e todos os outros comunistas de *Mandala* – v**ai acabar fazendo o que nem a repressão, no auge da hidrofobia, conseguiu fazer: liquidar de vez com a esquerda brasileira. Claro: já pensaram como vai ser constrangedor alguém aí dizer que é comunista depois dessa novela?** (*Jornal do Brasil*, 28/10/1987: 05 [grifos meus]).

Dias Gomes, além do didatismo, era criticado pelo modo satírico com representava o anarquismo e comunismo. Isso se somava à desqualificação daquilo que ela entendeu como uma autopromoção biográfica. A jornalista acreditava que Dias Gomes, ao retratar um comunista que escrevia novelas para o rádio para sobreviver, estava escrevendo sobre si, já que ele também havia trabalhado em emissoras de rádio. Para ela, era, justamente por isso, que Túlio era "a imagem mais burguesa do comunismo jamais vista na telinha" (*Jornal do Brasil*, 28/10/1987: 05). Apesar de ela concordar com Dias Gomes na desqualificação da estereotipia conservadora do comunista como "aquele bicho-de-sete-cabeças que come criancinha" (*Jornal do Brasil*, 28/10/1987: 05), partia de uma imagem idealizada do comunista como combatente disciplinado, sério e alheio aos valores e condutas burguesas. Dias Gomes, por sua vez, havia revelado que havia a personagem era inspirada em Mário Lago, comunista, que também trabalhara no rádio:

> A homenagem que prestei ao velho combatente vai aparecer nos primeiros capítulos. Em uma de suas prisões, Mário compôs um hino para os presos, que ensinou nas gravações e Gianfrancesco Guarnieri repetirá a cena (*Jornal do Brasil*, 16/10/1987: 04).

No contexto da exibição de *Mandala*, foram desqualificadas as medições que Dias Gomes estabelecia entre a telenovela e a política. Ele também foi criticado pelo uso da censura como forma de promoção. Ingo Ostrovsky concluiu que a telenovela era um "pastel de vento" e havia se perdido completamente numa trama místico-esotérica-

paranormal: “Será que entre vocês tem alguém que realmente gostou de Mandala?” (*Jornal do Brasil*, 22/5/1988: 03).

Também em 1987, como vimos, Dias Gomes estava envolvido com a adaptação da peça *O Pagador de Promessas* para a televisão. A minissérie, dirigida por Tizuka Yamasaki, foi concebida com 12 capítulos. O parecer da Polícia Federal foi bastante desfavorável à minissérie. O Conselho Superior de Censura interditou a transmissão de *O Pagador de Promessas* por considerá-la “ofensiva à família brasileira e imprópria para a exibição” (*Jornal do Brasil*, 21/8/1987: 06). Para a reportagem do *Caderno B*, foi transcrito o seguinte trecho do parecer enviado pelo assessor de comunicação social da Polícia Federal, Paulo Marra, como justificativa oficial para a proibição: “o movimento do coito, onde os personagens alcançam orgasmos, nus totais e cenas de atos sexuais em dose” (*Jornal do Brasil*, 21/08/1987: 06). Entrevistado pelo jornal, Paulo Brossard, então ministro da Justiça, considerou que a versão integral da obra contava com um “erotismo exacerbado”. O assessor da Polícia Federal, por sua vez, acreditava que essa proibição poderia ser revertida “diante do bom diálogo existente entre a Rede Globo, produtora da série, e as autoridades federais”. No parecer, Paulo Marra avisou, ainda, que esperaria por mais um dia uma posição da emissora, antes da expedição do certificado de censura autorizando a exibição com cortes (*Jornal do Brasil*, 21/08/1987: 06).

A emissora tentou, em vão, contornar a situação internamente, solicitando uma reedição para Tizuka Yamasaki com a anuência de Dias Gomes. A resposta foi negativa. Com a Polícia Federal, a decisão era irrevogável. Desse modo, o seriado, prevista para estrear no dia 30 de novembro de 1987, não foi ao ar. No início de abril de 1988, a minissérie foi anunciada pela *TV Globo* com apenas 8 capítulos, 4 a menos do que a versão original. Os cortes eram defendidos por Roberto Marinho, então presidente das Organizações Globo, que, segundo a reportagem do *Jornal do Brasil*, “achou que havia na narrativa impropriedades que entravam em conflito com suas opiniões pessoais”. Dias Gomes lamentou a situação, em entrevista para a mesma matéria: “Estou arrasado. É como se tivessem me cortado um braço ou uma perna. Passei toda minha vida lutando pela liberdade de expressão” (*Jornal do Brasil*, 08/04/1988: 01). Outra justificativa da emissora era pela necessidade de acelerar o ritmo, confirmado por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, então vice-presidente de operação da emissora. Alguns como Carlos Eduardo Dolabella, Osmar Prado e Regina Dourado eram da opinião de que era preferível não exibir a minissérie, porque os cortes afetaram

drasticamente o seu sentido artístico e político. Nélson Xavier, Tizuka Yamasaki e José Mayer acreditavam que os cortes não retiram a função política da minissérie e que era válido mantê-la na programação. Em comum, o autor, a diretora e alguns atores não tinham dúvidas de que aquela era uma censura política e que todas as justificativas da direção da emissora eram desculpas para acobertar as atitudes autoritárias de um governo pretensamente democrático.

Mesmo depois do fim da ditadura militar, muitas de suas estruturas e procedimentos se mantiveram, configurando um *entulho autoritário* num regime político a princípio democrático (REIS FILHO, 2000: 69). A censura prévia apenas foi extinta com a promulgação da Constituição de 15 de novembro de 1988. Apesar de a justificativa da censura, em 1987, ter sido o excessivo erotismo, foram cortadas as cenas com maior conteúdo político sobre a reforma agrária e a luta popular pela terra. Ou seja, embora no contexto de redemocratização, a prática censora à televisão tinha sido justificada pela preservação dos valores morais e da classificação dos horários mais adequados para a exibição dos programas, de fato, ela ainda contava com um poder de veto e mantinha o autoritarismo do cerceamento da liberdade de expressão político-ideológica (BARREIROS e SÓ, 2005: 119). Tratava-se, portanto, de uma permanência no aparelho repressivo da ditadura militar no regime democrático que se esperava restaurar no governo Sarney. O *Caderno B* do *Jornal do Brasil* do dia 10 de abril apresentou trechos das cenas cortadas:

> Capítulo 1, Cena 23 (casa da fazenda/ quarto/ interior/ dia)
> TIÃO (Carlos Eduardo Dolabella): Meu amor, o momento é muito delicado. O governo está querendo fazer a reforma agrária...
> ANECI (Ângela Figueiredo): Ih, esse papo de reforma agrária me dá até brotoeja.
> TIÃO: Tudo bem, eu até que sou a favor...
> **A PARTIR DAQUI TODA A CENA FOI CORTADA**: ... Mas uma reforma agrária justa e com indenizações justas. Só que a Igreja se mete em tudo, e tem a CUT, o Incra, e estes posseiros com as costas quentes estão ficando cada vez mais atrevidos. A gente vai ter que responder com violência a violência deles.
>
> Capítulo 2, Cena 26 (**TODA CORTADA**) (casa da fazenda/interior/dia)
> (Felício Paulão (Paulo Barbosa) veio dar conta a Tião da manifestação).
> TIÃO: Que é que eles querem?
> FELÍCIO: Parece que é só protesto.
> TIÃO: Estão armados?
> FELÍCIO: Se tão, não tá parecendo. E é pouca gente, se avexe não. A segurança dá conta deles. Pode deixá.
> (Felício sai. Aneci escutou a conversa afastada).

> ANECI: Que está acontecendo?
> TIÃO: Parece que temos uma manifestação de protesto, com faixas, slogans, e tudo o mais em frente à porteira da fazenda.
> ANECI: Aqui também tem disso?
> TIÃO: Antigamente, não tinha não. Antigamente não tinha pastoral da terra, comunidades de base, CUT, PT, sindicatos, rurais, essa merdança toda.
>
> Capítulo 2, Cena 31 (**AS TRÊS PRIMEIRAS FALAS FORAM CORTADAS**) (sala casa da fazenda/interior/dia).
> (Tião está reunido com Padre Elói (Osmar Prado), o funcionário do Incra e o delegado do Sindicato).
> ELÓI: Fui eu que tomei a iniciativa de pedir a presença de um funcionário do Incra e de um delegado do sindicato rural.
> TIÃO (que sorri, irônico): O padre que me perdoe se acho estranho, mas é que sou do tempo em que padre era só padre. Só tratava de assuntos da religião.
> ELÓI: Os padres continuam sendo só padres, Doutor Gadelha. Mas os tempos mudaram (*Jornal do Brasil*, 10/04/1988: 09 [grifos do texto]).

Na adaptação de *O Pagador de Promessas* para a televisão, houve a necessidade de ampliar o universo narrativo da peça. Afinal, a minissérie estava prevista para ter 12 capítulos com cerca de 50 minutos. Enquanto a adaptação cinematográfica, como mostrei no capítulo 2, procurou ser fiel à peça, a obra televisiva inseriu uma genealogia de Zé-do-Burro. Dias Gomes explicou:

> Meu primeiro trabalho foi uma laboriosa pesquisa: de onde vem Zé do Burro? Qual o seu passado? Que universo o rodeia? Partindo das indicações explícitas e implícitas no texto, me pus, como detetive, a desvendar o seu passado. Foi assim que cheguei a Monte Santo. Sim, **Zé-do-Burro, com sua obstinação, sua firmeza de caráter, seu misticismo, só podia ter nascido numa terra marcada pela saga de Canudos, regada pelo sangue de uma comunidade crente e obstinada.** Vendo centenas de romeiros escalar o monte sagrado, três quilômetros de estrada íngreme, alguns de joelhos outros carregando pesadas pedras, descobri as origens de Zé-do-Burro (*Jornal do Brasil*, 10/04/1988: 09 [grifos meus]).

Além da reincorporação das tradições populares, a julgar pelas cenas censuradas, era evidente a inserção de um conteúdo político mais relacionado com o contexto da época. A ascensão da nova esquerda sindical, representada pelas menções ao PT (Partido dos Trabalhadores), de 1980, e à CUT (Central Única dos Trabalhadores), de 1983, a discussão sobre a inclusão da reforma agrária na Constituição e o recrudescimento e a repressão aos movimentos de luta pela terra nos moldes do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra), de 1985.

Nesse momento, a noção de trabalhador transcendeu ao operariado e passou a reivindicada por outras categorias profissionais. A identificação como trabalhador representava, por um lado, o engajamento com as causas circunscritas a uma

determinada profissão e, por outro, o princípio de autonomia de dogmas ideológico-partidários e da assistência estatal ou empresarial. A adesão à identidade de trabalhador em diversas categorias, além da afirmação corporativa, buscava demonstrar o quanto as condições problemáticas a que outros trabalhadores também estavam submetidos eram similares. O MST surgiu nesse momento e se baseou na luta dos trabalhadores rurais por terra.

Dias Gomes, também, questionou em relação à censura à sua minissérie o fato de que a violência, a pobreza e a injustiça acometem cotidianamente a vida das populações rurais e são frequentemente abordados em noticiários:

> O curioso, o inexplicável, é que [essa realidade] é mostrada diariamente nos noticiários dos jornais, das revistas e das próprias televisões, sem causar o menor impacto. Transformá-la em ficção, ao que parece, é que a toma assustadora. Será a arte mais verdadeira que a própria vida? (*Jornal do Brasil*, 10/04/1988: 09).

De modo irônico, o autor estava reconhecendo a ficção como um espaço de reflexão sobre a realidade que contava com um impacto muito maior do que os pretensamente imparciais noticiários. A minissérie procurava, em geral, de modo explícito, fazer uma defesa da causa popular camponesa. Para não se indispor com um governo democrático marcado por entulhos autoritários, a direção da *TV Globo*, além das cenas mais sensuais, também suprimiu as cenas da luta dos lavradores contra os latifundiários.

Sofreu cortes da censura da Polícia Federal, bem como da própria emissora, receosa de que, naquele contexto de elaboração da nova Constituinte, a minissérie pudesse parecer ofensiva e panfletária demais à causa camponesa. Foram suprimidas algumas passagens da luta dos lavradores contra os latifundiários, o que deixou Dias Gomes num estado de perplexidade:

> Claro, não sou ingênuo a ponto de acreditar que um simples artigo inserido na Constituição nos tenha garantido, a nós, artistas, escritores, liberdade de expressão total, irrestrita. Sei que é inerente ao sistema em que vivemos submeter essa liberdade ao arbítrio de um número privilegiado de pessoas, que determinam seus limites que de acordo com seus interesses e sua visão de mundo. A conquista da liberdade é uma luta contínua. E ela vai continuar. Significativo que isso ocorra justamente com uma peça cujo tema central é o mito da liberdade. O direito do indivíduo de pagar suas promessas, sejam elas feitas a uma divindade ou a uma ideia (*Jornal do Brasil*, 10/04/1988: 09).

Exibida entre 5 e 15 de abril daquele ano, mesmo com o cortes, ainda, minissérie contou com menções às expectativas dos setores progressistas em relação à

possibilidade da inclusão da reforma agrária na Constituinte a ser promulgada em 15 de outubro (data em que também se celebra a proclamação da República), assim como absorveu os temores de que, na verdade, a situação agrária podia manter-se a mesma, desigual.

A minissérie apresenta uma *gênese* de Zé-do-Burro. Enquanto na peça apenas são comentados os antecedentes mais diretos do que o levou a pagar a sua promessa e, no filme, esse passado é visualizado em cenas como a do acidente ao burro, a da promessa no terreiro de candomblé e a da via crucies, na minissérie, foram criados o espaço, as tramas e as personagens que envolvem a *formação do caráter* de Zé-do-Burro. A história parte dos conflitos entre camponeses e latifundiários no município de Monte Santo. As primeiras tomadas são *documentais*: a câmera passeia por entre os moradores da cidade e mostram as suas condições de vida. A captação de som é bastante aberta para tornar mais audível e realista aquele lugar e as pessoas que o habitam. Assim, os moradores locais são tornados atores. Misturados a eles, Zé-do-Burro (José Mayer) e Lula (Diogo Vilela) destacam-se diante da câmera. Zé-do-Burro aprece mostrando que o seu burro sabe fazer contas para as crianças, pedindo que elas perguntarem alguma soma para que o animal responda com uma das patas. Nessa cena, constrói-se a ingenuidade do herói, característica que é recorrentemente confirmada ao longo da minissérie.

Nesse começo, a história se concentra nos preparativos para o casamento de Zé e Rosa (Denise Milfont) e nos conflitos entre posseiros e latifundiários, representado aqui por Doutor Tião Gadelha (Carlos Eduardo Dolabella), homem inescrupuloso e comprometido somente com o seu lucro. Era acusado pelos camponeses de ter herdado 20 mil hectares de uma fazenda, mas, subornando um juiz, conseguiu um documento que lhe dá direito a 200 mil hectares. Com essa determinação, as terras dos posseiros ficaram cercados e impedidos de ter acesso às águas do açude mais próximo, que passou a ser propriedade de Tião Gadelha. Os posseiros organizam movimentos pela derrubada da cerca. A cada vez que a cerca era levantava o “vento da meia-noite” passava e a punha abaixo. O “vento da meia-noite” era a desculpa dada e o código para os camponeses se organizassem para mais uma derrubada. Depois da cerca levantada, eles comentavam uns com os outros que “hoje vai passar o vento da meia-noite”.

O grande incentivador das causas camponeses era o Padre Eloy (Osmar Padro). Ligado à Teologia da Libertação, era chamado por Tião Gadelha de “padre comunista”. Padre Eloy mobilizou a ação dos posseiros contra a desigualdade agrária, reunindo-os na

sacristia da igreja, após suas celebrações. Afirmou, entre outras frases de incentivo à luta por igualdade e justiça, que: “Deus criou a terra e o diabo inventou a cerca”. A presença de Padre Eloy como mentor e incentivador do movimento remonta a ações e princípios da Teologia da Libertação no Brasil, cujo objetivo era garantir o comprometimento da fé cristã com a luta pela libertação das classes oprimidas pela sociedade capitalista, e da necessidade de uma vanguarda intelectual que doutrine e conduza as camadas populares na promoção de mudanças sociais, algo caro à política do PCB.

A partir dessa possibilidade de estabelecimento desses nexos, é possível constatar, mais uma vez, que a minissérie estava sendo movida pelo contexto de elaboração da Constituinte, da possibilidade de uma legislação mais progressista para a construção de uma Nova República e pelas novas configurações dos movimentos e organizações políticas de esquerda na transição democrática. Pode-se imaginar, ainda, nessa nova elaboração da trajetória de Zé-do-Burro, portanto, que a ação do herói teria de modo mais evidente um compromisso político-ideológico específico. Mesmo que, ao longo da minissérie, isso que confirme em parte, não foi uma determinante. A construção narrativa da minissérie procura manter a força dramatúrgica da ingenuidade sem precedentes de Zé-do-Burro, fazendo questão de mostrar que ele não se envolvia diretamente com esses conflitos pela terra. Zé não participava de todas as reuniões nem dos movimentos pela derrubada das cercas, mas sabia da existência de todos esses eventos. Assim, nessa versão há marcas evidentes alguma sensação de “ingenuidade genuína” (presente na peça e no filme) nas ações de Zé-do-Burro diante da intolerância de Padre Olavo (Walmor Chagas). Todavia, pela genealogia construída a partir dos movimentos de luta pela terra no contexto da afirmação de novos movimentos e organizações de oposição, as características e as ações de Zé-do-Burro, podem ser vistas como mais declaradamente políticas, e menos frutos de sua inocência – e pureza de valores. Assim, a divisão de suas terras, parte de sua promessa, ganha traços mais nítidos de um compromisso com a reforma agrária. Desse modo, o campo não era um lugar idílico, bucólico, com povoado por ignorantes, ingênuos, puros e dóceis. Era um espaço de organização e de disputa por melhores condições de vida e justiça social. Isso era uma diferença em relação à peça, na qual o campo era metonimicamente tomado pela figura de Zé-do-Burro, ingênuo, simplório e religioso.

Namorados desde a infância, Rosa, mais fogosa do que o noivo, Zé-do-Burro, vinha tentando a todo custo ter a sua primeira vez antes do casamento, mas Zé afirmava

que não casaria com uma “mulher corrompida”. Isso demonstra o quanto ele dava importância à correção moral. Durante esse passeio, na véspera do casamento, os noivos vão até um monte, onde no seu cume há um amontoado de pedras. Acredita-se que aquele que joga uma pedra e ela não rola de volta terá vida longa e que, ao contrário, a morte está próxima. Rosa tem uma resposta positiva e Zé, negativa. A imagem da pedra rolando é constantemente retomada, ao longo dos próximos capítulos, para confirmar a sua *morte anunciada*: o seu destino trágico.

Diante da influência de Padre Eloy entre os camponeses, Tião Gadelha decide contratar um matador profissional (Chico Tenreiro). O assassinato do Padre causa revolta, mas desarticula o movimento camponês. O crime ocorre logo após o casamento. Durante a festa, todos se preocupam com a ausência do padre, que é baleado dentro da igreja. Ao ficar ciente do ocorrido, Zé corre para ajudá-lo. Junto com outros, levam-no para o hospital, mas ele não resiste.

Duas noites depois, há o acidente com o burro e a promessa pela cura, após atendida, tem de ser paga. Com medo de ficar viúva, Rosa decide acompanhar o marido na sua peregrinação até a Igreja de Santa Bárbara. Zé-do-Burro, dessa vez, carrega na cruz com a seguinte inscrição de denúncia: “Padre Eloy foi assassinado”. Nesse ponto, fica mais evidente a mudança na caracterização de Zé-do-Burro. Ele é menos alguém comprometido afetiva e religiosamente com o pagamento de uma promessa e mais um homem que tem algum nível de consciência crítica quanto à sua condição de dominado, explorado, violentado pela manutenção da estrutura patrimonialista.

Toda a caminhada é detalhadamente mostrada, enfatizando os encontros com pessoas ao longo do caminho. Na chegada à porta da Igreja de Santa Bárbara, o casal encontra com Bonitão (Nélson Xavier). Diferentemente do filme, não há a zombaria do grupo de boêmios da cidade. Apesar disso, há algumas recriações. Zé-do-Burro concorda com a ideia de Bonitão de dormir pelo menos duas horas no hotel, até esperar a igreja ser aberta, às 6 da manhã. Zé acaba aceitando, cedendo, as facilitações da metrópole. Nesse sentido, a sua convicção na penitência é, em parte, desfeita em nome do conforto. Já a traição da Rosa, que na peça e no filme ocorreu quando ela aceitou passar a noite no hotel, na minissérie, se dá de manhã, quando o marido volta para a porta da Igreja.

Além dessas, na adaptação, aconteceu uma mudança fundamental. Há uma maior difusão espaço-temporal. Se na peça e no filme (com exceção do introito inicial, onde se pode ver o acidente com o burro e a promessa no terreiro), a ação ocorre num

único dia e (principalmente, no caso do filme) num único lugar, a minissérie estende para três os dias de confronto entre Zé-do-Burro e os populares e Padre Olavo e a oficialidade. A escadaria da igreja da cidade deixou de ser o cronotopo, o espaço-símbolo, da luta desigual entre grupos diferencialmente hierarquizados (segundo a classe, a etnia, a religiosidade e outros valores culturais). Como ponderou Bakhtin, o acontecimento não se faz uma imagem, mas ele é um terreno substancial à imagem-demonstração do acontecido. Ao fundir os indícios temporais e espaciais, concretizando o espaço no tempo em regiões definidas do espaço, cria-se a possibilidade de se construir imagens dos acontecimentos no cronotopo: "o ponto principal de desenvolvimento de 'cenas' no romance" (BAKHTIN, 1998: 355). Nesse sentido, o *cronotopo da escadaria* que observei, no capítulo 2, ser um elemento estruturador do texto da peça e do filme *O Pagador de Promessas*, na minissérie, tem a sua importância mais diluída. Essa função apenas ressurge, com mais vigor, nos momentos mais tensos do antagonismo de Zé-do-Burro com Padre Olavo, que culmina na morte daquele e a sua entrada na igreja, morto e crucificado. Nesse momento, fica mais evidente a força opressora, acachapante, dos dominantes. Por outro lado, na minissérie, Zé-do-Burro não chega à igreja no dia de Santa Bárbara (4 de dezembro), mas três dias antes. Essa opção fez com que o valor simbólico do embate também ficasse mais diluído.

Evidentemente, a necessidade da elaboração de novos temas e de expansão espaço-temporal está no fato da adaptação da peça para uma minissérie, inicialmente, de 12 capítulos. No entanto, nesse processo, esteve sendo orquestrado pelo autor o *diálogo* da obra com questões do tempo da adaptação. A peça *O Pagador de Promessa* tornou-se, então, mote para a discussão explicita de questões políticas como a reforma agrária na minissérie. Nesse novo contexto narrativo, Zé-do-Burro torna-se menos *inocentemente* convicto em seus valores e aparece mais *politicamente* firme em ideais.

Em 17 de maio de 1989, um novo texto de Dias Gomes foi encenado no Rio de Janeiro, no Teatro Nelson Rodrigues. A peça seguiu a tendência das peças de Dias Gomes nos anos 1980. Fazia uma autocrítica das escolhas de intelectuais de esquerda dos anos 1960:

> OTÁVIO: Será que só eu que sou assim? Você. Você não tem dúvidas? Ninguém tem dúvidas? Todo mundo sabe para onde ir, o que fazer, por que lutar? Será que todo mundo acorda de manhã, escova os dentes, sai de casa, sabendo exatamente como ocupar o resto do dia de uma maneira que dê sentido à sua vida? Houve tempo que eu sabia, sim. O mundo era dividido em dois, preto e branco. Nada de semitons. O que queriam mudar tudo e os que não queriam mudar porra

> nenhum. Uma linha clara demarcando os dois campos. Ou se estava de um lado ou se estava do outro. E o sentido da História nos parecia cristalino. Tínhamos grandes causas, grandes bandeiras. A campanha do petróleo... a luta pela paz... as Ligas Camponesas... o CPC... a luta contra a ditadura.
> *Ele se debruça sobre a máquina.*
> OTÁVIO: Nossas bandeiras... onde estão nossas bandeiras. Selma? **A História limpou a bunda com elas**.
> SELMA: Esse saudosismo idiota não leva a nada. Punheta. Punheta de intelectual de esquerda (GOMES, 1989: 16 [grifos meus]).

*Meu Reino por um Cavalo* tem como personagem principal um dramaturgo em crise existencial, Otávio, que percebe que pode tirar proveito de sua situação, passando em revista a sua vida, ao invés de se afundar na angústia. A peça foi encarada como a mais pessoal de Dias Gomes, que num "sincero autodesnudamento", mas que acabou tendo "menor propósito social" (*Jornal do Brasil*, 20/05/1989: 12).

Nos anos 1990, Dias Gomes esteve muito mais envolvido com a televisão do que com teatro. Neste campo apenas teve encenada uma versão de *Roque Santeiro* em forma de musical. Na teledramaturgia, ele procurou se renovar com tramas policiais, que faziam uma revisão paródica da ditatura em *Araponga* e na ficcionalização da sensacional história de assassino em série de noivas em As *Noivas de Copacabana*, mas foi na sua reaproximação de temas recorrentes na sua obra que ele conquistou mais reconhecimento e polêmica: na manipulação do misticismo popular diante da expansão do neopentecostalismo no Brasil em *Decadência* e na narrativa satírico-fantástica de *O Fim do Mundo*. Em termos políticos, ele deixou se definir como comunista. Preferia anarco-comunista ou simplesmente um "homem aberto", mas ainda "de esquerda". Em 1999, transformou em minissérie, com sucesso, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, o romance homônimo de Jorge Amado. Foi a última produção que assinou.

### 5.3. Tramas policiais

Em 1990, Dias Gomes, Lauro César Muniz e Ferreira Gullar buscaram um novo processo de criação para a telenovela. Depois de elaborem em conjunto a sinopse, cada um deles ficava responsável por escrever um determinado número de capítulos e, rotineiramente, discutiam sobre os aspectos gerais da trama e o seu desenvolvimento. Eles pretendiam que *Araponga* tivesse a agilidade narrativa próxima à da minissérie, contando menos núcleos dramáticos e mais concentração na história principal, evitando as reiterações habituais no gênero e o realismo.

A palavra de ordem era inovar. Com o slogan "Um jeito novo de fazer novela", ela fazia parte de uma estratégia de conter o sucesso de *Pantanal*, da *TV Manchete* (27/03-10/12/1990), de Benedito Ruy Barbosa, exibida às 21h30. Durante a sua exibição, diversas vezes derrotou o *Jornal Nacional* e *Rainha da Sucata* (02/04-29/10/1994), programas da *TV Globo*, então emissora líder de audiência. Iniciou-se a partir daí uma guerra pela audiência. Entre as decisões de esticar o *Jornal Nacional*, retardar o início da telenovela das 20 horas para as 20h40min e incluir chamadas sobre o próprio capítulo no intervalo comercial (MACHADO e BECKER, 2008: 77-103), a *TV Globo* decidiu cancelar a linha de shows do horário das 21h30, que contava com *TV Pirata*, entre outros programas, para lançar *Araponga*.

Inicialmente, a nova telenovela de Dias Gomes estava prevista para substituir *Rainha da Sucata*. A mudança na decisão foi um alívio: "Para a emissora, um fracasso às 20h é um desastre. Um fracasso às 22h não tem grandes consequências. Assim, a *Globo* exibe um programa que acha o melhor para concorrer com a *Manchete* e adequa a história ao horário" (*Folha de S. Paulo*, 02/09/1990: E-5). Nesse horário, segundo ele, mais aberto ao experimentalismo, ele tinha condições de contribuir para a renovação da linguagem do gênero como julgou ter feito em *Bandeira 2*, *Saramandaia* e *O Espigão*. No horário das 20 horas, foi exibida *Meu Bem, Meu Mal* (29/10/1990-17/05/1991), de Cassiano Gabus Mendes.

À época, Dias Gomes estava determinado nunca mais retomar o trabalho de escrever telenovelas. A última que teve todos os capítulos assinados por ele foi *Sinal de Alerta*, de 1979. Nos anos 1980, participou de duas – *Roque Santeiro* e *Mandala* –, mas não gostou da experiência. O sucesso da parceria, para Lauro César Muniz, estava no seguinte fato: "Nosso denominador comum é o teatro. Somos afinados estética e ideologicamente" (*Folha de S. Paulo*, 14/10/1990: E-5). É interessante observar nessa fala, para além das aproximações, a produção da distinção. Diferentemente de outros autores de telenovela, que se formaram na própria televisão, eles eram do teatro (arte tomada como superior). Mas não era qualquer teatro. Era o moderno teatro político da década de 1960. Essa identificação continuava sendo utilizada como elemento de valoração e prestígio.

Exibida entre 15 de outubro de 1990 e 15 de março de 1991, *Araponga* foi dirigida por Cecil Thiré, Lucas Bueno e Fred Confalonieri. Sua história é baseada nas aventuras e desventuras de Aristênio Catanduva (Tarcísio Meira), o Araponga. Agente da Polícia Federal, ele tentava convencer a seus superiores da necessidade de reativar o

SNI, onde trabalhara durante a ditadura militar. Para isso, ele não media esforços. Exagerava nos relatos dos casos investigados, fazendo-os semelhantes às grandes conspirações internacionais. Entre um dos casos, está a morte do senador Petrônio Paranhos (Paulo Gracindo). Esse fato é o ponto de partida da trama. Durante uma entrevista à jornalista Magali Santana (Christiane Torloni), o senador morre. A repórter estava interessa em saber detalhes do romance dele com Arlete (Carla Marins). A jovem amante do velho senador, ambiciosa, estava disposta a ter um filho dele através de fertilização in vitro, com o consentimento e apoio do namorado Peracinho (Edgard Amorim). O casal passa a trama buscando ascensão social, sem medir esforços.

Por pedido do senador, a entrevista foi realizada num quarto de motel. Na verdade, o senador queria uma noite de amor com a jornalista, por quem tinha enorme interesse. Ela, por outro lado, pede que o senador ajude na nomeação de seu marido, o astrônomo Érico Saldanha (Paulo José), como diretor do observatório em que trabalha. Ela consegue se desvencilhar das investidas de Paranhos. Mas, logo após o almoço, ele morre, vítima de um ataque fulminante do coração. Desesperada, Magali pede ajuda a seu amigo João Paulo (Flávio Galvão). Ele é assessor parlamentar, casado com Tamara (Lúcia Veríssimo), filho do senador. Temendo o escândalo, ele combina com Magali de levar o corpo para a casa de Paranhos, simulando que ele morrera em casa.

Araponga, que vigiava o senador, passa a fantasiar conexões entre pessoas e situações para explicar a morte. Só ele vê a grande conspiração que está sendo armada e que comprova a necessidade da reativação do SNI. Dessa forma, se misturam os temas da espionagem política e engenharia genética. Seus delírios são inflamados por Tuca Maia (Traumaturgo Ferreira), o agente Besouro, informante do SNI, que trabalha mesmo jornal onde Magali atua, e inventa mentiras sobre os acontecimentos. O senador tinha um empregado, o Zé das Couves (Milton Gonçalves), que tenta criar um combustível alternativo, a urinolina. Para Araponga, o senador estava financiando o projeto e grandes potências internacionais estariam atrás do segredo. É no laboratório de engenharia genética que Araponga supõe que o combustível está sendo criado.

*Araponga* é mais do que uma paródia dos filmes policias. É uma paródia da ditadura militar, suas instituições e resquícios. James Bond, o agente 007, é o ídolo de Araponga. “Ponga! Meu nome é Araponga!”, diz repetidas vezes. Mas suas trapalhadas remontam às de Maxwell Smart, o agente 86. A ridícula figura de Araponga, atrapalhado, ingênuo, asmático, delirante, paranoico e saudosista, reforça a caracterização do anti-herói. Na sua vontade de restaurar os tempos da ditadura no

presente, ele age segundo hábitos passados e coleciona objetos. Ele tem, em casa, um pau-de-arara (instrumento de tortura) de estimação. A distância que se estabelece com o seu modo caricatural de ser é a abertura ao riso. Não é apenas quando está no trabalho que o agente é patético. Na relação com a sua mãe, dona Marocas (Zilka Sallaberry), ele se comporta como um bebê, chupa o dedo, toma mamadeira, senta no colo, e é ninado. Divorciado, inicialmente, ele não pensa em ter outra esposa, porque, com outra mulher, se sente traindo a mãe. É assediado por outras mulheres, mas age com indiferença. Mas tem o fetiche de colecionar calcinhas.

O riso que a telenovela constrói não é apenas pelo deboche, pelo escárnio, mas também pela regeneração. Araponga se faz novo no seu arcaísmo, no seu desajeitamento ao presente. Assim, a personagem mobiliza simpatias e compaixão. Certamente, nessa construção, a paródia encontra com a sátira. Mais do que converter algo sério em cômico, a telenovela zomba das idiossincrasias e excentricidades de um tempo que passou e permanece. Neste aspecto está a sua crítica.

A ridicularização da ditadura militar também está presente na caracterização do general reformado Perácio (Ary Fontoura), marido de Zuleide (Eloísa Mafalda) e pai de Magali e Peracinho (Edgard Amorim). Extremamente preocupado com a segurança, ele organiza um esquema de segurança com os vizinhos da sua rua e faz exercícios de defesa contra assaltos. Apesar disso, frequentemente é vítima de ladrões. Apegado a conservadores valores de moral e bons costumes, ele se envolve com a bela dançarina da boate Bacanal. Tina Macalton (Adriana Lessa). Sua filha foi militante do movimento estudantil. Seu filho vive de pequenos golpes para tentar enriquecer.

No meio da trama, há uma reviravolta. A narrativa começa a perder parte do tom farsesco e assume traços de uma trama de suspense. Tamara solicita à Polícia a reabertura do caso da morte de seu pai. Ela quer que o corpo seja exumado. Desconfia que ela tenha sido morto. Nesse momento, já tinha havido uma reviravolta em Araponga, que passa por um processo de conscientização ao seu envolver com Magali, por quem se apaixona. Deixa de ser alienado, como ele mesmo assume e passa a compartilhar dos pensamentos da amada, que, à essa altura, já está separada. Eles acabam descobrindo que realmente havia uma conspiração. Não era, devaneios de Araponga e Besouro. Realmente, existia a Organização, formada por antigos militares do SNI e policiais. Assim, a trama envolvendo o inventor Zé das Couves e o combustível alternativo se torna central. Ao final da telenovela, descobre-se que fora Nilo (Rogério Fróes), um temido chefe da Organização, foi quem tramou a morte do

senador Paranhos, que morrera envenenado, por estar envolvido em negociações com um grupo de extrema esquerda para negociar o combustível. Com essa reviravolta, a telenovela vai do paródico ao nonsense.

Durante a exibição de *Araponga*, foram muitas as acusações ao trabalho de Dias Gomes, Lauro César Muniz e Ferreira Gullar. Elas se deram em três níveis: no político, no estético-criativo e no narrativo. Primeiro, houve uma exigência de coerência ideológica. Fernando de Barros e Silva cobrou:

> Os autores Dias Gomes, Ferreira Gullar e Lauro César Muniz disseram que *Araponga* iria "brincar com tabus" usando um "humor esquisito". Esquisito, no caso, é o fato de três velhos comunistas ligados ao "partidão" (Partido Comunista Brasileiro) serem primários ao ponto de achar que essa brincadeira adolescente recheada de irrealidades desmistifica algum tabu da história recente do Brasil. Em seu início, a novela não fez mais do que amplificar um mito que a *Globo* já divulgou em outras novelas: o do militar sonso, perdido no tempo, bobão e inofensivo (como o General, de *Roda de Fogo*). Perácio, o militar da reserva vivido por Ary Fontoura, é a sua caricatura constrangedora (*Folha de S. Paulo*, 17/10/1990: E-6).

Observo nessa crítica uma apropriação das "patrulhas ideológicas", que se configuraram especialmente a partir do final dos anos 1970, quando artistas e intelectuais das esquerdas brasileiras eram cobrados da reafirmação da postura engajada, nacionalista e militante que tinham em décadas anteriores. No contexto da abertura democrática, a perspectiva revolucionária de transformação estrutural da sociedade foi substituída, nos anos 1980, no campo da esquerda brasileira, pela tensão entre a afirmação da liberdade de expressão presente e a coerência com os projetos políticos passados (NAPOLITANO, 2006). Desse modo, o crítico, tomando a trajetória individual como uma linha reta, apontou os desvios ideológicos e as perdas de politização na trajetória daqueles que foram comunistas. Para ele, abordar um assunto como os anos de ditadura militar de modo tão farsesco era uma traição aos próprios princípios políticos, outrora defendidos por Dias Gomes, Lauro César Muniz e Ferreira Gullar: "Alguém está cuspindo do prato que comeu?" (*Folha de S. Paulo*, 17/10/1990: E-6).

Não era apenas a crítica à falta de profundidade e de conscientização política nas considerações sobre *Araponga* conviveu com comentários sobre o arcaísmo estético:

> Houve um tempo, na década de 70, em que a Rede Globo tinha um horário de telenovelas experimentais. Os temas eram mais ousados, os atores não precisavam ser os populares, discutia-se um pouco da realidade brasileira. Os capítulos começavam a ser exibidos às 22h, não havia muita preocupação com o Ibope. O rei da novela das 10 era

> Dias Gomes. Às vezes, ele também escrevia bobagens, como A ponte dos suspiros, mas aí usava um pseudônimo. Quando assinava com seu nome verdadeiro, Dias Gomes reservava todo seu estoque de crítica social. Assim nasceram *Assim na Terra Como no Céu*, *Verão vermelho*, *Sinal de Alerta*, *O Espigão*... Pressionada pelo sucesso de *Pantanal*, a Globo reativou este espírito e lançou esta semana, um pouco mais cedo, às 21h30, bem na hora de *Pantanal*, *Araponga*. Dias Gomes voltou à ativa, auxiliado por dois roteiristas que conservam seu espírito, Lauro Cesar Muniz e Ferreira Gullar. O resultado é uma telenovela dos anos 90 com o espírito dos modernos anos 70. Em outras palavras, *Araponga* cheira à velharia (*Jornal do Brasil*, 18/10/1990: 02).

Artur Xexéo reconheceu que o formato experimental da telenovela com crítica social da década de 1970, que consagrou Dias Gomes, estava ultrapassado. Enquanto a crítica anterior era política, esta foi mercadológica. Apostando na inovação como fundamental para a estética televisiva, ele assumia que a reprodução de fórmulas antigas era um erro estratégico. No início da década de 1990, o estilo de Dias Gomes era visto como defasado, por exemplo, em relação às novidades estéticas engendradas por *Pantanal*, introduzindo uma noção de tempo que era mais própria ao cinema (planos contemplativos de longa duração) à narrativa teleficcional, focalizando mais as paisagens dos os protagonistas, contando com um cuidado tratamento plástico, enfatizando a luz e a beleza naturais e um ritmo mais lento (MACHADO e BECKER, 2008: 37-48). Na concorrência com a renovação estética de *Pantanal*, o estilo de *Araponga* era visto como demasiadamente antiquado.

Já para Inácio Araújo, o principal problema da telenovela era a ineficácia narrativa:

> Para uma novela que se pretende cômica, esta só consegue risos amarelos de constrangimento. As situações parecem, tanto quanto os personagens, saídos de uma clicheria; as "gags" não têm "timing", vitalidade ou entusiasmo. O espectador, atônito, pergunta-se quem é realmente o desnecessário, se o SNI ou a novela (*Folha de S. Paulo*, 21/10/1990: E-4).

Depois de *Araponga*, Dias Gomes se envolveu na realização de uma minissérie para o horário das 22h30. Com 16 capítulos, *As Noivas de Copacabana* contou com um processo de criação similar ao de seu trabalho anterior. Um bloco de quatro episódios foi escrito por Ferreira Gullar. Outro, com o mesmo número, por Marcílio de Moraes. Dias Gomes, além dessa quantidade, ficou responsável pelos quatro capítulos finais. O esquema o agradava. Além do fato de tornar o trabalho menos solitário e mais criativo, trabalhos com narrativas teleficcionais mais curtas que dava a possibilidade de não mais

enfrentar o árduo trabalho de escrever uma telenovela: “Não existe nada mais chato no mundo do que escrever novela, nunca inventaram coisa pior” (*O Globo*, 04/03/1992: 04). Além da organização industrial do trabalho, premida pela celeridade, qualidade e quantidade, ele acreditava que o formato de telenovela com mais de 100 capítulos estava esgotado. Para ele, o investimento deveria ser em narrativas mais curtas, nas quais poderia haver mais criatividade artística e melhor tratamento estético.

Com *As Noivas de Copacabana*, Dias Gomes seguiu o seu método: ficcionalizar acontecimentos reais. Motivado por uma edição do *Globo Repórter* sobre Heraldo Barroso Madureira, morador de Niterói, que assassinava suas vítimas vestidas de noiva. Depois de condenado, Heraldo fugiu do manicômio judiciário onde estava preso. Isso lhe bastou como argumento para uma minissérie. Ele fez questão de ressaltar que não buscava uma dramatização do ocorrido: “Ao contrário do assassino da história verídica, o Donato é bonito, sedutor e sabe lidar com as mulheres. Ele compra o vestido, envolve a mulher e a estrangula na hora certa, sempre vestida de noiva” (*Jornal do Brasil*, 22/03/1992: 08).

A minissérie teve uma avaliação muito mais positiva do que a de *Araponga*. Para Artur Santos Reis, o trabalho de Dias Gomes, Ferreira Gullar e Marcílio Moraes era “um dos melhores resultados do artesanato televisivo”, já que os autores “souberam conter suas maiores virtudes literárias e trabalharam com bastante equilíbrio os elementos-chave que pudessem criar tensões” (*Jornal do Brasil*, 04/07/1992: 03). Ou seja, ao não buscar a inovação na erudição de suas referências estéticas e seguir as fórmulas da narrativa televisiva, eles conseguiram êxito.

Exibida entre 2 e 26 de junho de 1992, com direção geral de Roberto Farias, a minissérie aborda a história de Donato Menezes (Miguel Fablabella), um assassino em série, que no dia a dia atua como um restaurador de obras de arte. Morador de Copacabana, ele é noivo de Cinara (Patrícia Pillar), mas não mantém relações sexuais com ela. O prazer sexual dele está relacionado ao estrangulamento de mulheres vestidas de noiva. Só assim ele consegue orgasmo. Sedutor, ele conquista, sob pseudônimos diferentes, mulheres como Maryrose (Patrícia Novaes), a divorciada professora subornada Marilene (Tássia Carmago), a socialite Kátia de Sá Montese (Christine Torloni), casada com José Carlos Montese (Raul Cortez), e Fátima (Ana Beatriz Nogueira), extremamente recatada, filha de um pastor evangélico (Nelson Dantas) e noiva de Adílson (Roberto Bomtempo). Destas, Fátima consegue escapar de Donato. As outras, mortas e vestidas de noiva, eram deixadas na porta da mesma igreja em

Copacabana. Em geral, ele encontrava as moças através de anúncios de venda de vestido de noivas em jornais.

O caso é investigado pelo detetive França (Reginaldo Faria). Ele observa as regularidades nos crimes e começa a buscar pistas do assassino. É observado no corpo de Kátia e das outras mulheres vestígios de porcelana. Então, o detetive supõe ser algum restaurador. Começa a investigar os restauradores da cidade. Chega a Donato e desconfia fortemente dele, depois do depoimento de Rita (Maria Gladys), ex-empregada de Kátia, com quem compra o vestido de casamento dela. Ela inicialmente reconhece Donato, mas, depois de ser subornada, muda o depoimento.

Donato vive com Tia Eulália (Yara Lins), uma senhora muito rica e doente, tendo de ficar constantemente numa cadeira de rodas. Eles mantêm uma relação muito amorosa, até que ela descobre que o sobrinho era o matador de noivas. Ele colecionava um álbum com todos os recortes de notícias com os assassinatos. Além de descobrir o álbum, a tia viu uma grinalda no quarto dele e ouviu uma conversa por telefone entre ela e Kátia, combinando uma viagem para Angra dos Reis no dia em que ela foi assassinada.

As suspeitas sobre ele aumentam. Ele é preso, mas, no seu primeiro julgamento, Cinara, apaixonada, mente e diz que estava com o noivo no dia da morte de Kátia. Livre, Donato propõe casamento a ela. No dia do julgamento, Helena, ex-noiva de Donato, estava presente. Às vésperas do casamento, ela, apaixonada por outro, dissera que não se casaria mais. Furioso, ele tentou matá-la. Ela se desvencilhou do noivo e fugiu. Ao saber do casamento, ela entra em contato com o detetive França para que eles possam avisar a Cinara sobre o perigo que ela está correndo. Donato, no entanto, com o ato da noiva, passou a confiar nela e teve uma noite de amor sem sentir vontade de matá-la. Eles se casam. No dia da lua de mel, quem aparece no quarto, vestida de noiva, é Helena. A fúria de Donato retorna. Ele ataca a ex-noiva. França surge e prende o assassino. Finalmente, é condenado a ficar num manicômio judiciário por tempo indeterminado. Quando Cinara vai visitar o ex-noivo, descobre que ele fugira. Na última cena do último capítulo, Donato aparece circulando um anúncio no jornal e, depois, se apresenta como interessado num vestido de noiva.

*As Noivas de Copacabana* conta em sua narrativa com uma mescla entre o melodrama, o suspense e o horror, mas também remontou ao padrão patriarcal dos crimes sexuais (o homem que mata mulheres) e aos estereótipos do masculino (inteligência, frieza e brutalidade) e do feminino (ingenuidade, paixão e

vulnerabilidade) nas relações entre algozes e vítimas, configurados na modernidade ocidental (CAPUTI, 1987). Outros elementos, da ficção policial, foram inseridos com a busca do assassino por um delegado: o assassino desafia o investigador de diversas maneiras, a demora na resolução aumenta o número de mortes, o criminoso escapa das armadilhas e segue mantando. Todo esse conjunto contribuiu para aumentar a tensão da narrativa: quando o mal será cessado? Essa expectativa fortalecia a *moral oculta* da imaginação melodramática: a laicização da oposição cristã entre o bem e o mal (AGGER, 2012; BROOKS, 1995). Os alvos vestidos das noivas, símbolos da pureza, da inocência e da virgindade, são destroçados pela violência do sexo fatal. A dicotomia entre o bem e o mal também está presente relação entre o detetive (o herói) e o assassino (o vilão). Mas essa moralização é mais ampla. Como, em geral, as vítimas de Donato são mulheres insatisfeitas, que se envolvem e se entregam tão rapidamente ao bonito e sedutor rapaz, há certa responsabilização moralista das vítimas: suas escolhas *erradas* lhes levaram ao sofrimento e à morte.

Assim como Jack, o Estripador, Donato termina como um monstro imortal. Ou melhor, invencível, mais inteligente do que todos, ele consegue escapar e continuar fazendo vítimas. Neste ponto, *As Noivas de Copacabana*, apesar de se concentrar nos crimes cometidos e na investigação policial subsequente, reconectou com os comentários sobre a política presente em sua obra e abordou a impunidade a um criminoso como Heraldo Barroso Madureira. Como numa reflexão sobre a impunidade no Brasil, a trama voltou a referenciar os acontecimentos reais. Dias Gomes explicou: "Aí não pude fugir da realidade" (*Jornal do Brasil*, 22/03/1992: 08).

Houve, especialmente, nos dois últimos capítulos da minissérie, uma passagem do psicologismo aterrorizante de lembranças desconectadas à explicação realista. Os assassinatos não estavam relacionados exclusivamente à satisfação do prazer sexual de Donato, mas ao ódio à noiva que o traíra e o abandonara. Nas outras mulheres, ele se vingava daquela que amou. De certa forma, a justificativa faz o feminino passar de vítima a catalizador do mal, mesmo que inconsciente e inocentemente. Ou seja, a "anormalidade normal" do assassino em série, que mata por um prazer desviante das normas sociais, mas se comporta normalmente entre os seus (SELTZER, 1998), encontra uma justificativa mais plausível, dentro de uma imaginação causal: o marco num trauma. Aquilo que não era explicado, ao final, passou a ser.

Esta foi a primeira obra assinada por Dias Gomes para a televisão que não conta com um fundo político ou uma crítica social explicita. Essa dimensão aparece

levemente na impunidade. No entanto, isso mais repercute a tradição das histórias de assassinos em série do que configura uma crítica à realidade.

### 5.4. A crise utópica

Depois de quatro anos sem assinar uma produção para a televisão, Dias Gomes retornou com *Decadência*. Durante a produção da minissérie, ele sumarizou o objetivo do novo trabalho como uma reflexão sobre desencanto com a política que acompanhou a Nova República:

> Acho que a palavra que mais se adequa ao nosso momento histórico é decadência. Nós vivemos um período decadente não só no Brasil. Decadência ética, crises econômicas, nas artes, vivemos um momento de transição. Não há nenhum grande movimento artístico há pelo menos 20 anos. **Vivemos um tempo de mistificações, que ganhou o nome de pós-moderno para esconder o vazio em que vivemos** (*Jornal do Brasil*, 19/04/1995: 01 [grifos meus]).

No Brasil, a transição democrática não conferiu à democracia um reconhecimento público de salvaguarda das lutas pela equidade social, pela modernização e pela distribuição de riquezas. Ela fez parte de um processo de arrefecimento das lutas políticas e utopias revolucionárias dos anos 1960 em nome de disputas partidárias, institucionais. Nos dois modos, havia um distanciamento das camadas populares, vistas ora como público, como necessária de liderança, como eleitores, como carentes de conscientização. Além disso, especialmente os governos Sarney e Collor foram marcados por crises econômicas e políticas graves, aumentando a desconfiança nos políticos e na capacidade de criação de uma ordem política ética e responsável (BARBOZA FILHO, 1995). É justamente num momento descrença com a política, que, seguindo a argumentação de Dias Gomes, abria-se a possibilidade de um reencantamento a partir da crença num messias, num salvador, num líder capaz de livrar as pessoas de todo mal. É neste momento que recrudesce a confiança num líder religioso.

Exibida entre 5 e 22 de setembro de 1995, com direção de Roberto Faria, *Decadência* acompanha a trajetória da família de classe média alta Tavares Branco. Jurista de renome e católico convicto, Tavares Branco (Rubens Correa) acreditava que o filho Albano (Stênio Garcia), a nora Celeste (Ariclê Parez) e os netos eram tão unidos que a família não corria o risco de desagregação. Com ação em 1970, esse momento demonstra a tranquilidade e a estabilidade de uma família que vai à missa e almoço

junto dos os domingos. Nessa época, ano de Copa do Mundo, a pedido do padre Giovani (Cássio Gabus Mendes), o advogado acolhe Mariel, menino de rua. O garoto cresce na mansão recebendo cuidados devotados da criada Jandira (Zezé Polessa), mas desejando poder ter bens como os que a família Tavares Bastos tinha: uma mansão, diversos carros e muito dinheiro. Ele não tem muito contato com os netos de Tavares Bastos, ficando mais restrito às áreas de serviço da casa. Num momento, meninos Mariel e Carla, neta de Tavares Bastos, se entreolham de longe. Essas duas ações sugerem uma continuidade futura: a ambição de Mariel e o envolvimento amoroso entre ele e Carla.

A história avança 14 anos no tempo. Tavares Branco, agora presidindo a Ordem dos Advogados do Brasil, mantém a postura de zelador da dignidade e exige eleições diretas para presidente. Ele tem um encontro com Tancredo Neves para apoiá-lo nas eleições presidenciais. Ele vai ao encontro com Albano. Mariel (Edson Celulari), quando está no seu quarto, à noite, fica lendo a Bíblia, até ser interrompido pelas visitas de Jandira, com quem mantém um relacionamento. Nesse momento, ele já foi promovido ao cargo de motorista. Os netos de Tavares Bastos estão adultos. Carla (Adriana Esteves) participou do movimento pelas Diretas Já e começava a se aproximar da militância do PT. Pedro Jorge (Luiz Fernando Guimarães) leva a vida desregradamente, entre drogas, prostitutas e armações como lobista. Tem um filho criado por Sônia (Maria Padilha), a irmã mais velha, que tem problemas com bebida. Suzana (Betty Gofman) se tornou uma moça bastante amargurada.

Com a morte de Tavares Branco, no começo do governo Sarney, a família descobre que não estava em condições financeiras confortáveis. O escritório de advocacia de Albano não está indo bem e o único patrimônio da família é a mansão. Albano não tinha esperanças de que a crise econômica instaurada no país, com altos índices de inflação e arrocho salarial, fosse acabar tão cedo. Tanto Albano quanto Celeste acreditam que a chegada de um parente distante poderia ser a solução. Vitor Prata (Raul Gazola) era um jovem médico com uma carreira promissora e se apaixonou por Carla. Mas Carla estava interessada em Mariel, com quem viveu um tórrido romance. Ao descobrir o romance, Jandira, enciumada, conta para Albano e Celeste. Mariel é demitido e expulso da mansão. Volta a morar, provisoriamente, com o padre Giovani.

Depois de um tempo, reencontra Jandira que o convida para participar de cultos evangélicos. Inicialmente, ele busca reconforto e paz nos cânticos e nas leituras da

Bíblica. Mas, quando percebe as grandes quantias de dinheiro ofertadas pelos fieis, tem a ambição de se tornar pastor e ter a sua própria igreja. Antes, ele se aproxima de Jovildo (Milton Gonçalves), um homem íntegro e dedicado à fé, que se tornará seu tesoureiro. Em pouco tempo, Mariel está trabalhando ao lado dele. Mas seus desejos são maiores. É justamente no bojo da crise do governo Sarney, com a ineficiência do Plano Cruzado, o aumento galopante da inflação, do desemprego, da corrupção, da dívida externa, na crise, que Mariel começa a despontar como líder religioso, como esperança em tempos de desesperança. Nesse ponto, constrói-se a argumentação central da minissérie. Com a desestabilização da confiança na política e nos políticos, expandiu-se o fanatismo religioso e charlatões como Mariel.

Num reencontro com Carla sua ambição fica evidente. Apesar de apaixonados, eles são muito diferentes. Carla estava envolvida com a militância no PT e o apoio à candidatura de Lula nas eleições de 1989. Mariel não estava preocupado com a política, mas em construir várias igrejas. Mariel acha melhor que eles se afastem. Carla, então, acaba se voltando para Vitor, embora sofra com a decisão de Mariel.

Mariel, então, funda Igreja Divina Chama e passa a contar com milhares de seguidores. Através de suas pregações, o então Dom Mariel persuade seus fiéis a doarem para a Igreja seus bens materiais, com a promessa de que “tudo será devolvido em dobro por Jesus”. Em poucos anos, a Igreja Divida Chama enriquece e se expande. Dom Mariel se torna, além de pastor, um rico empresário, comprando emissoras de rádio, prédios e instituições. Nesse momento, Mariel passa a se opor a padre Giovanni (e à Igreja Católica, por extensão). Enquanto as missas contam com o silêncio de poucas pessoas, os cultos de Mariel são cada vez mais lotados e agitados, com muitas músicas e gritos de adoração. Também se opunha a Jovildo. O pastor mais antigo não concordava com a ambição de Mariel por criar novas igrejas. Este afirmava que Deus não era contra a riqueza material. Em diversos momentos, Dom Mariel argumenta que Jesus não foi pobre, mas muito rico. Ele partia de duas premissas: uma baseada na Bíblia, cuja verdade é incontestável pelos fiéis como prova de fé (Jesus foi o “rei dos reis”) e outra baseada no senso comum (Os reis nunca são pobres). Assim, ele induz a crer que Jesus foi o mais rico de todos. Esse argumento era transformado na premissa para outro. Se Jesus não foi pobre, não havia motivos para os seus seguidores serem. Isso justificava o luxo da Igreja Divina Chama e a riqueza de alguns de seus membros, especialmente do seu líder (ENNE, 1995: 26). Em alguns momentos da pregação, há paralelismos (com sobreposições de imagens) entre Collor e Mariel, a figura de bom moço, persuasivo,

eloquente, articulado e bonito, escondia o caráter corrupto. São sobrepostas várias imagens de Collor aos momentos de ganância e soberba de Mariel. Num determinado momento, Jovildo descobre as irregularidades e desvios efetuados por Mariel. Ele, então, mata o pastor.

Mariel nutria um enorme sentimento de vingança contra a família Tavares Branco. Seu objetivo era comprar a mansão, construir uma nova igreja e humilhar a família. Albano desconfia do enriquecimento repentino do ex-motorista. Apesar da generosa oferta, recusa-se a fazer a venda. Nesse momento, se cruzam ascensão de Mariel e a decadência da família que o expulsou. Por outro lado, a presença de Carla num dos cultos ministrados por Mariel nos apresenta, pela sua perspectiva, o fanatismo dos fiéis e o charlatanismo de Mariel, com seus berros de "aleluia, Jesus!", com a mulher que fica nua no púlpito, com o fato de ele quebrar duas garras de bebida com as próprias mãos, deixando-as sagrando e depois atear fogo no líquido.

Ainda na sua busca por vingança, Mariel consegue uma gravação de Albano com a sua amante e começa a chantageá-lo. A partir daí, ele consegue ter o caminho mais livre para se casar com Carla. No dia do casamento, Jandira, movida pelo ciúme, conta a Carla que Mariel estava chantageando o seu pai. Ela desiste do casamento. Ariel, na mesma cena, é preso pelo assassinato de Jovildo. Nesse momento, há imagens do impeachment de Collor. Ao final, Carla resolve dar uma chance a Vitor.

A estrutura de *Decadência* é pontuada por acontecimentos da política nacional entre 1984 e 1992. Apesar de ter começado em 1970, a menção história mais forte é à Copa do Mundo, reforçando o clima de estabilidade e de contentamento. Portanto, especialmente naquele período, houve a abordagem de questões relacionadas ao tema da ética e da política, bem como à expansão do neopentecostalismo e de seitas evangélicas no Brasil. A falência da família Tavares Bastos não é apenas financeira, mas moral. Extremamente hipócritas e preconceituosos, Albano e Celeste não permitem o namoro de Carla com Mariel, mas querem que ela fique com o rico médico.

Uma complexa moral oculta permeia a minissérie na construção do bem e do mal. Carla – que participou do movimento das Diretas Já, ostentava uma bandeira do PT no seu quarto, fez campanha para Lula nas eleições de 1989 e integrou as manifestações dos "caras pintadas" – personifica o bem. O ex-menino de rua, que se tornou um inescrupuloso líder evangélico durante a Nova República, encarna o mal, associando-se a Collor (KORNIS, 2006: 112). No entanto, o bem praticado por Carla não era suficiente. De todas as suas lutas, apenas a participação na manifestação popular pelo

impeachment de Collor resultou numa vitória com os novos tempos. Até então o que havia era desesperança com os rumos da política. Paralelamente, Carla se arrependeu por ter se entregado por quem se apaixonou. Vitor, ético, correto e com uma carreira em ascensão, deveria ter sido a sua opção e não o ex-motorista. Nesse sentido, há uma responsabilização da sua escolha inicial pelo misterioso, proibido, de outra classe social, em detrimento do previsível, adequado, da mesma classe. No entanto, a tensão entre o bem e o mal não é dicotômica. Atos bons e maus, em geral, independem de classe social ou posicionamento político. Por exemplo, Jovildo, homem religioso e dócil, foi capaz de atirar em Mariel. Vitor não era engajado em nenhuma causa política, mas era bom.

A caracterização de Mariel, particularmente, era mais complexa e não cabia no maniqueísmo das categorias de bem e mal. Ele tinha nuances. Era humanizado. Por exemplo, quando Tavares Branco morre, ele chora a morte daquele que, embora nunca o tendo tratado como um membro da família, mas como um agregado e, depois, um empregado, o abrigou. Carla se apaixonou por Mariel, quando o flagrou chorando, enquanto seus pais e irmãos se preocupavam com a herança. A sua transformação era, de certo modo, compreendida dentro das humilhações que sofreu na casa da família preconceituosa que o abrigou. Mariel era, num certo sentido, mais uma vítima social de um sistema perverso. Depois de deixar as ruas, ele passou a sofrer outras restrições e diferenciações. Não estudou e alimentava a vontade enriquecer. Quando foi expulso da mansão, sua ganância se exacerbou. No entanto, apesar de tudo que fez, ele não conseguiu. Há, nessa caracterização, uma dimensão trágica. É como se o ex-menino de rua não pudesse fugir ao seu destino: a marginalidade.

Na época das gravações da minissérie, entre abril e julho de 1995, as notícias eram mais centradas na estreita ligação entre a ficção e a história nacional em novo contexto democrático. Dias Gomes fez questão de ressaltar que a desesperança política estava relacionada, especialmente, ao período entre 1985 e 1992. Para ele, o Brasil, com Fernando Henrique Cardoso, à frente do Ministério da Fazenda no governo Itamar Franco, e, depois, eleito presidente em 1994, vivia um momento de renovação da esperança com as reformas políticas e econômicas que estava sendo realizadas:

> Acho que é cedo para se julgar. Votei no Fernando Henrique Cardoso acreditando que ele tinha todas as condições para fazer um bom governo, e ainda não me decepcionei. Mas vejo que ele está tendo mais dificuldade do que eu esperava. Na verdade, vivemos em um país de uma cultura solidamente corporativista. É difícil derrubar isso e Fernando Henrique vem encontrando dificuldades. Todo mundo é a favor das reformas, desde que não toquem nos seus pedaços. Mas

> ainda não sou descrente: o país tem jeito, apesar da decadência (*Jornal do Brasil*, 19/04/1995: 04).

Na entrevista a Hugo Suckman, Dias Gomes procurava estabelecer uma coerência em seu voto. Identificando Cardoso como um intelectual de esquerda, ele afirmou a sua preferência, justificada também pela competência técnica em promover reformas no Brasil. Apesar dessa identificação, o PSDB não era um partido de esquerda, mas, pelo contrário, estava bastante afinado com o neoliberalismo. O voto de Dias Gomes, portanto, não simbolizada apenas um continuísmo de suas crenças políticas. Era também resultado do processo de perda de considerável importância da filiação partidária no contexto da redemocratização (BAQUEIRO e LINHARES, 2001; BARBOZA FILHO, 1995). Ou seja, menos afinado com os projetos partidários e com a crença da capacidade representacional dos partidos de interesses de classes ou grupos sociais, o voto de Dias Gomes estava relacionado à *pessoa* de Cardoso, com quem convivera, à sua competência como gestor, pelas reformas que empreendia e pelo Plano Real que elaborou, trazendo estabilidade econômica ao país.

À época, Dias Gomes não se identificava mais como comunista:

> **Não sou comunista, porque o comunismo é uma utopia, nunca existiu em nenhum país do mundo comunista**. Me considero um homem de esquerda, antidogmático. Uma vez me defini para amigos: um anarco-marxista-ecumênico-sensual (*Jornal do Brasil*, 03/11/1996: 03 [grifos meus]).

A aguda autocrítica de Dias Gomes assumiu tons ainda mais anticomunistas:

> Sou um homem aberto hoje em dia. **Muitas ideias foram reformuladas, mas continuo um homem de esquerda. Isso se você considera ser de esquerda somente sonhar com uma sociedade mais justa e mais liberta**. Se o comunismo nunca existiu, tem razão o historiador francês ex-comunista François Furet, ao escrever seu monumental tratado do arrependimento: *Le passé d'une ilusion*. Essa ilusão custou ao mundo quase 100 milhões de vítimas. Das grandes ideologias mundiais não cristãs, o marxismo leninismo foi a mais sangrenta e mais curta – 72 anos. O islamismo está ainda em expansão e durou 14 séculos. O budismo e confucionismo sobrevivem há cerca de 24 ou 25 séculos (*Jornal do Brasil*, 03/11/1996: 03 [grifos meus]).

Nesse contexto, Dias Gomes voltava em Cardoso e não se identificava mais com o comunismo: “Eu sou um homem de esquerda, e continuo assim, estou muito velho para mudar. E ser de esquerda é estar ao lado do povo, não dos poderosos” (*Jornal do Brasil*, 19/04/1995: 01). Ou seja, os valores de esquerda eram desfilados, desconectados, de qualquer instituição partidária, mas baseados em princípios e

comportamentos mais vagos e pessoais. O próprio Dias Gomes identificou, em outras entrevistas, que a emergência do pós-moderno correspondia a um "vazio", a uma ausência de "bandeiras políticas", a uma "crise de criatividade". No entanto, ele mesmo estava preferindo substituir o partidarismo político por valores liberais difusos (justiça, liberdade, propriedade, competência), sem lastro de coletivismo revolucionário.

Durante a exibição de *Decadência*, todavia, a caracterização de Dom Mariel como um líder evangélico tomou uma proporção muito maior do que a representação de fatos políticos. Munido do livro com o mesmo nome da minissérie, lançado na época das gravações, Edir Macedo acusou Dias Gomes ter a mando da *TV Globo* deliberadamente ter construído uma imagem negativa dele, aproveitando literalmente, inclusive, declarações que ele havia dado a entrevista *Veja* anos antes.[57]

A rivalidade entre a *TV Globo* e *TV Record*, sob a administração da Igreja Universal do Reino de Deus desde 1989, da qual Edir Macedo é o líder, se instalou num momento de um novo surto de popularização da televisão na década de 1990. Globo, SBT e Record, consolidadas, respectivamente, na primeira, segunda e terceira colocação na audiência, utilizaram diversas estratégias, criaram novos programas, mudaram formatos, reconfigaram perfis de programação e disputaram o passe de funcionários, fazendo haver uma ampla troca de emissoras, com multas e contratos milionários, numa intensa guerra pelo público (cf. BRITTOS e SIMÕES, 2010 e MIRA, 2000).

A disputa entre a *TV Globo* e a *TV Record* atingia outros níveis, além do mercadológico. Em fins de julho de 1995, o *Fantástico* exibiu uma matéria sobre como os pastores da Igreja Universal induziam os fiéis a fazer ofertas para contribuir com a "obra de Deus" em troca de prosperidade e realizações materiais, como ter um "um apartamento na Zona Sul". Num contra-ataque, no programa *25ª hora*, houve o debate acerca do livro *Afundação Roberto Marinho*, de Romero Machado, ex-auditor da emissora da família Marinho. O programa, apresentado pelo pastor Ronaldo Dinini, contou a presença do autor e do pastor Sillas Malafaia, da Assembleia de Deus, fazendo críticas à minissérie e acusações ao enriquecimento de Roberto Marinho e às irregularidades administrativas das Organizações Globo.

---

[57] Na entrevista à *Veja*, publicada no dia 14 de novembro de 1990, Edir Macedo disse: "O dinheiro é uma necessidade do homem. Na Bíblia, ele aparece como uma ferramenta, com a mesma função que o serrote tem que para o carpinteiro". Essas mesmas palavras foram usadas por Dom Mariel para persuadir seus fiéis da necessidade do aumento das ofertas. Sobre as polêmicas e as semelhanças, ver especialmente as edições da *Veja* de 6 e 20 de setembro de 1995, bem como as matérias publicadas pelo *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, durante a exibição da minissérie.

De modo irônico, Dias Gomes se defendia dizendo que não tinha a intenção de se referenciar a ninguém, mas à exploração pela fé engendrada pelas novas seitas evangélicas:

> Se um indivíduo diz que recebeu uma procuração de Jesus Cristo para conduzir os seus negócios na Terra e se põe a construir um império de templos e emissoras de rádio e TV, vivendo como um nababo, eu tenho sérios motivos para achar que ele não está conduzindo os negócios de Jesus conforme ele desejaria (*Jornal do Brasil*, 02/09/1995: 01).

A discussão em torno da religião está presente em diversos trabalhos de Dias Gomes: na intolerância religiosa (em *O Pagador de Promessas* e em *O Santo Inquérito*) e na exploração da fé (em *A Revolução dos Beatos*, em *O Berço do Herói* e em *Roque Santeiro*). Em geral, a oposição era à Igreja Católica. Muitos padres na obra dele tinha uma imagem negativa. Agora, diante da expansão das seitas evangélicas, houve uma mudança de foco. A religiosidade fez parte de outras produções que não se relacionavam à fé cristã, mas ao misticismo esotérico, presente em *Mandala* e em *O Fim do Mundo*.

Primeira mininovela apresentada às 20h40m pela *TV Globo*, *O Fim do Mundo* foi concebida originalmente para ser uma minissérie. Por isso, teve direito aos cuidados dispensados às produções do gênero, exibindo inclusive vários efeitos especiais já a partir do primeiro capítulo. No lugar da novela anterior, *Explode Coração* (06/11/1995-04/05/1996), de Glória Perez, entraria *O Rei do Gado* (17/06/1996-15/02/1997), de Benedito Ruy Barbosa, mas a emissora não conseguiu produzi-la no tempo planejado. A solução foi pegar o texto que Dias Gomes havia escrito com colaboração de Ferreira Gullar para ser uma minissérie e entregar a direção para Paulo Ubiratan e Gonzaga Blota. A hipótese de prolongar a trama de Glória chegou a ser cogitada, mas a emissora a descartou, pois tinha assumido o compromisso de liberar a novelista no início de maio para que ela pudesse se preparar para o julgamento dos acusados do assassinato de sua filha, a atriz Daniela Perez (*O Globo*, 29/06/2003: 04).

Exibida entre 6 de maio e 15 de junho de 1996, *O Fim do Mundo*, reintroduziu o fantástico e o alegórico na obra televisiva de Dias Gomes. O fantástico está presente em diversos eventos numa dimensão carnavalizada: entre outros, no cachorro que morre de hidrofobia depois de ter sido mordido por um homem, num bezerro que nasce com duas cabeças, no mudinho que começa a falar, nos carros tragados pela terra, no som dos sinos vindos de uma igreja que não tem sinos, na torre torta da igreja que, depois de atingia por um raio, se endireita, na terra que treme, sem antes nunca ter tremido e na

chuva de excrementos. Como diria Bakhtin (2008), esses fenômenos configuram inversões carnavalescas que fazem o mundo virar de cabeça para baixo.

A mininovela, ainda, exercita uma complexa teia do imaginário popular, das crenças e narrativas religiosas, com as mitologias indo-europeias e com o folclore brasileiro, que, desde a Antiguidade, anunciam o fim dos tempos. Toma, especialmente, a Bíblia como referência, citando em diversos momentos (cf. ANDRADE, 2000). Já a dimensão alegórica está no fato de Tabacóbolis funcionar como um microcosmo do Brasil, assim como a Sucupira de *O Bem-Amado*, a Bole-Bole de *Saramandaia* e a Asa Branca de *Roque Santeiro*. Vivem em Tabacópolis políticos corruptos, beatas, coronéis, peões, meninas inocentes e uma prefeita austera.

Durante a sua exibição, a minovela foi saudada como o retorno a produções que os consagram: "Estavam lá pitadas do universo fantástico carimbado em *Saramandaia*, do deboche afiado de *O Bem-Amado* e sua Sucupira e o tempero regional de *Roque Santeiro*" (*Jornal do Brasil*, 08/05/1996: 02). Dias Gomes rebatia essas comparações e buscava afirmar a originalidade de *O Fim do Mundo* e a sua própria: "Pode ter acontecido de sublinhar o perfil de personagens com outros que já criei antes. Mas não foi intencional. A minha intenção é sempre buscar o novo" (*Jornal do Brasil*, 08/05/1996: 02).

É interessante observar que o comentário de Dias Gomes remonta às definições românticas de arte como uma expressão de uma autonomia cultural que se observa na originalidade da obra e no seu reconhecimento público. A atração dele pela afirmação do novo corresponde a uma generalizada noção de autoria. O que estava em jogo nesse momento era a afirmação e o reconhecimento de uma *marca autoral* e de um *universo narrativo* que qualificava o autor e o tornava distinto de outros, numa posição de vanguarda. Ricardo Linhares, para a mesma reportagem do *Jornal do Brasil*, não poupou elogios: "Nenhum outro autor escreve como Dias. Não se trata de uma volta o passado, mas de uma volta ao universo. Todo bom autor tem a sua marca e a dele é inconfundível" (*Jornal do Brasil*, 08/05/1996: 02). Manoel Carlos, também da *TV Globo*, enalteceu a produção: "Pelo pouco que vi é uma novela gerada no universo dele, que é o que faz muito bem, além de ter um elenco fantástico e ser muito bem produzida" (*Jornal do Brasil*, 08/05/1996: 02). Sendo assim, por mais que a moderna concepção de autoria enfatize o novo, a *repetição* das características também pode ser qualificada como a demonstração da competência do autor de se manter na sua obra aquilo que o consagrou. Este foi o caso de *O Fim do Mundo*.

De fato, na minovela, há uma repetição de diversos tipos e padrões: as irmãs Zizi e Fafá Badaró, beatas solteironas, moralistas e líderes da Liga da Decência de Tabacópolis, remetem às irmãs Cajazeiras de *O Bem-Amado*; Vadeco remonta a Muriel de *Decadência*, com a exploração da fé alheia; a prefeita Florisbela lembra as delegadas Donana Medrado e Chica Bandeira, autoridades do Estado e figuras carrancudas e comprometidas com o trabalho que se opõem ao poder e desmandos dos coronéis; a dependência de Tião Socó dos aconselhamentos oraculares de Joãozinho Dagmar evoca a de Laio dos de Argemiro, entre outros.

Tabacópolis tem como principais atividades econômicas o fumo e o turismo. Tião Socó (José Wilker), dono de uma enorme fazenda e de uma fábrica de charutos, é suplente no cargo de deputado federal e usa das mais escusas estratégias para conseguir assumir a titularidade. Um casamento falido com Margarida (Ângela Vieira) lhe rendeu duas filhas: Maria do Socorro (Tatiana Issa), uma garota muito calada que vive entre conversas com seu pássaro no telhado e com Frei Euzébio (Norton Nascimento) na igreja, e Letícia (Paloma Duarte), noiva de Josias (Guilherme Fontes). Pretendia-se casar virgem até se encantar pelo peão Rosalvo (Maurício Mattar).

A mais importante atração turística da cidade é a Gruta do Amor, famosa pelos fluidos afrodisíacos que produz. O espeleólogo Michel Renault (Carlos Gregório), acompanhado por sua mulher, a sexóloga Cacilda (Totia Meirelles), chega à cidade para estudar a formação rochosa do local. Não é apenas nesse aspecto que Tabacópolis se distingue. Conta com controversa figura de Joãozinho da Dagmar (Paulo Betti), um paranormal místico capaz de fazer previsões e curar enfermidades, além de ressuscitar animais, produzir aromas pela pele e entortar metais com a energia que emana. Sedutor, ele vive com três mulheres harmoniosamente. Logo no primeiro capítulo, ele tem uma visão. O fim do mundo aconteceria em três meses. Ele, que não era uma figura unânime na cidade, passa a ser acusado de charlatão. Mas muitos fazem filas e romarias à porta da casa dele em busca de cura e orientação.

A descrença de muitos se converte em pânico, quando diversos fenômenos anunciam o apocalipse. A partir de então, os habitantes da cidade liberam os seus desejos reprimidos. Tião Socó estupra a sua cunhada, Gardênia (Bruna Lombardi), por quem estava apaixonado há mais de 20 anos e que era casada com o dono do jornal da cidade Tonico Laranjeiras (Otávio Augusto), um homem muito ciumento. Letícia não quer morrer virgem e acaba se entregando a Rosalvo. Frei Euzébio se rende ao assédio de Maria do Socorro. Dr. Pestana (Carlos Vereza), diretor do hospício, libera os

pacientes. Os presos da cidade também são soltos. Além disso, vinganças há muito planejadas são realizadas e dívidas de jogo são contraídas na esperança de que jamais precisarão ser pagas. Alguns permanecem incrédulos. O jornalista Tonico Laranjeira desqualifica as previsões de Joãozinho Dagmar nas páginas do jornal. Vadeco (Tatu Gabus Mendes) resolve vender terrenos no céu. A autoritária prefeita Florisbela tenta manter a cidade em ordem em meio ao pânico geral. Nessa hesitação de alguns se produz o fantástico. Enquanto o surgimento da mula sem cabeça não causa perplexidade, porque tem a sua existência como reconhecidamente irreal, o acúmulo de eventos como a chuva de excrementos que inunda a cidade, os raios, trovões, furacões, meteoritos, terremotos e o nascimento de um bezerro de duas cabeças não são encarados como sobrenaturais, mas como incríveis, bizarros e absurdos, tanto para os crédulos quantos para os incrédulos na previsão (ANDRADE, 2000: 86).

O mundo não acaba. Os próximos dias são os das consequências da liberação dos desejos. Numa referência literal a isso, Rosalvo é castrado, a mando de Josias. Margarida passa a desconfiar da lealdade da irmã e muda a sua postura com o marido, que, antes, era demasiadamente submissa. Tonico Laranjeira não acredita na esposa e volta, parte de sua raiva, para acusar Tião Socó nas páginas de seu jornal. Mais uma vez, ele bate na esposa. Depois da violência, Gardênia e Tião se tornam amantes. Margarida se envolve com marido da irmã. Eles mantiveram os casos às escondidas, de volta à ordem moralista. Frei Euzébio tem que lidar com as consequências morais de seus atos, assim como os demais moradores. Mais perto do final da trama, o paranormal faz uma nova previsão. Um estranho objeto cai sobre a cidade. Os mais apocalípticos acreditam ser um disco voador. Os mais incrédulos afirmam um pedaço de satélite. No último capítulo, o céu de Tabacólopis escurece. A cidade estava por mais de uma semana sem qualquer vestígio de luz do sol. Durante a festa em Tião Socó comemora a conquista do cargo de deputado federal, uma nova tempestade de meteoritos assola a cidade. Novamente, há uma nova explosão dos desejos.

*O Fim do Mundo* coloca em questão a liberação dos desejos corporais para além do próprio desejar. Há um esquema inverso ao de *Comédia dos Moralistas.* A proximidade do apocalipse permite que as personagens desmascarassem das facetas públicas que assumiram ao longo de sua existência e passem a regular mais pelos impulsos do que pelo cálculo. A provisória abolição das hierarquias e constrangimentos sociais não engendra uma carnavalização, uma catarse coletiva e festiva, mas a libertação de vontades individuais, às vezes, alheias à disposição do outro. É o caso do

estupro de Gardênia, que, acabou liberando também o desejo reprimido dela pelo cunhado. Apesar de tais liberações aos valores morais, religiosas e ao Estado, não prevaleceu o clima festivo da aproximação das pessoas, mas da sobrevalorização do "eu", do íntimo reprimido, ao mundo. Prestes a acabar, Tabacópolis conta com uma radicalização do individualismo.

É interessante observar que a caracterização de Joãozinho da Dagmar é, praticamente, oposta a de Dom Mariel. Enquanto o místico era bondoso, tinha poderes paranormais e não cobrava pelas suas consultas, o pastor Dom Mariel era ambicioso, charlatão e enriqueceu explorando seus fiéis. Mas dizer que a representação do místico era melhor do que a do pastor é simplista. Ao final de *O Fim do Mundo*, nos créditos, foram arroladas datas de diversas seitas e líderes religiosos (cristãos ou não) que anunciaram o final dos tempos para datas anteriores ao ano de 1996, quando estava sendo exibida a minissérie. O ceticismo se sobrepõe à crença.

Apesar de não se identificar mais com o comunismo, Dias Gomes, no seu próximo trabalho para a televisão, teve a intenção de fazer um tributo a Jorge Amado, amigo, baiano e comunista histórico. Para a adaptação de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, ele não pretendeu adulterar a obra, mas apenas atualizá-la à televisão e ao contexto da época: "É uma homenagem que eu, que nunca fiz adaptações, estou fazendo a Jorge Amado, meu compadre querido, que recentemente esteve na UTI. Eu estive com ele espiritualmente" (*Jornal do Brasil*, 03/11/1996: 03).

Envolvido com a adaptação desde então, Dias Gomes contou mais uma fez com a colaboração de Ferreira Gullar e de Marcílio de Moraes. Exibida entre 31 de março e primeiro de maio de 1998, com a direção geral de Mauro Mendonça Filho, a minissérie conta com novidades em relação ao livro. Como no romance, a abertura da história se dá com a morte de Vadinho (Edson Celulari), durante o carnaval. Com a morte do marido, Flor (Giulia Gam), no velório, apesar de saber que ele era malandro e mentiroso, ela jura que não se envolveria com mais ninguém. Sua mãe, Dona Rosilda (Walderez de Barros), comemora a morte do genro, de quem nunca gostou. Esta personagem tem traços distintos em relação ao livro. Embora seja superprotetora, na minissérie, não é uma mulher tão interesseira e mal-humorada quanto no romance.

Com o apoio da mãe, Flor, depois do luto, se envolve com Teodoro (Marco Nanini), dono de uma farmácia, com boa situação financeira e não é muito dado a festas e chistes. É um homem honesto e sério, mas sem muito furor sexual. Contrapõe-se a Vadinho, sedutor e mulherengo. Depois do segundo casamento, Flor passa a receber

visitas do marido falecido, em visões que apenas ela é capaz de ver. Ele volta para satisfazer sexualmente Flor. No entanto, o relacionamento duplo a deixou com muita culpa. Decidida, ela vai a um terreiro de candomblé para se livrar do espírito de Vadinho. Algum tempo depois, Flor fica profundamente arrependida. Faz uma promessa a Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Dito e feito, durante a procissão, Vadinho, nu, aparece. Flor segue, de braços dados com seus dois maridos. No romance, não há pedido a qualquer santo. No romance, o retorno de Vadinho tinha sido pela própria força do amor.

A adaptação de Dias Gomes, Ferreira Gullar e Marcílio de Moraes recebeu comentários positivos da crítica especializada. A fidelidade ao original foi particularmente destacada:

> Autor da adaptação de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* para a televisão, Dias Gomes assumiu um compromisso ao iniciar o trabalho: ser totalmente fiel à obra de Jorge Amado. Acredita que cumpriu sua promessa à risca. No entanto, não resistiu a criar algumas nuances que ultrapassaram as fronteiras do romance (*O Globo*, 05/04/1998: 10).

Rosângela Honor comentou que as maiores alterações eram na personagem de Marco Nanini, que ganhou "uma vida pessoal mais rica, cheia de detalhes" (*O Globo*, 05/04/1998: 10). É interessante observar que, apesar de um trabalho coletivo, a designação da autoria era atribuída a Dias Gomes. Isso foi comum. Mônica Soares, para o *Jornal do Brasil*, também o destacou como autor: "E as outras viúvas de Vadinho fazendo escândalo diante do defunto? Outra cena típica de Dias Gomes, que pediu licença ao compadre Jorge Amado para dar mais ênfase às traições do malandro na adaptação" (*Jornal do Brasil*, 02/04/1998: 04). Apesar dessa licença, ela entendeu, dentro de uma perspectiva romântica, que Dias Gomes tinha conseguido se manter dentro do espírito da obra de Jorge Amado, sem violar sua própria marca autoral.

Este foi o último trabalho de Dias Gomes. Na madrugada de 18 de maio de 1999, um acidente de carro tirou sua vida. Depois de Dias Gomes e a mulher, Bernardeth Lyzio, terem assistido à ópera *Madama Butterfly*, em São Paulo, eles tomaram um táxi. O motorista, ao errar o caminho, preferiu cruzar a Avenida Nove de Julho, passando pela faixa exclusiva para ônibus, a pegar uma rua à direita e fazer um retorno regular. Um ônibus se chocou na lateral esquerda do táxi. O impacto arremessou Dias Gomes do veículo. O escritor bateu a cabeça no meio-fio. Morreu instantaneamente.

**Conclusão**

Para demonstrar as mediações culturais entre o campo da política e da mídia na trajetória de Dias Gomes, de 1939 a 1999, optei por realizar aquilo que denominei como uma biografia comunicacional. A metodologia me permitiu analisar sua história de vida como um texto que tece e é tecido por outros textos. Não procurei o Dias Gomes "em si", por ele mesmo, mas nas relações comunicativas, em acontecimentos vivos e historicamente localizados. Ao analisar os textos produzidos por Dias Gomes (tanto os seus artigos, ensaios, entrevistas e relatos autobiográficos quanto os que escreveu para o teatro, o rádio, o cinema e a televisão), destaquei os seus sentidos públicos, produzidos dentro das condições de possibilidade, das interações coletivas e do conjunto de relações sociais, interesses, disputas, crenças e princípios dos campos por qual transitou em cada época, e avaliados pelos seus pares e pelos críticos que atribuíram diferentes valores e julgamentos às suas ações, escolhas e motivações nos exercícios de suas atividades artístico-intelectuais. Sendo assim, a trajetória de Dias Gomes foi analisada como um conjunto de fluxos enunciativos que constituíram distintos circuitos comunicativos.

Assim, a própria análise das mediações culturais não partiu de um pressuposto voluntarista, como se elas fossem algo plenamente originado do próprio Dias Gomes. Procurei mostrar como essas mediações foram se constituindo ao passo em que ele se formava como dramaturgo e profissional das mídias e, também, como militante comunista. Esse processo, certamente, nunca foi completo. Contou com diversas estabilizações mais ou menos permanentes a partir das quais Dias Gomes ancorou a sua existência e foi reconhecido, consagrado ou condenado, por suas escolhas. Sendo assim, a construção da figura pública de Dias Gomes como um mediador cultural foi realizada para além de suas ações e textos, mas a partir das suas redes de sociabilidade e circulação de sentidos e práticas sociais, dos conflitos e dos modos como ele foi representado por outros em determinados espaços midiáticos.

Por mais que a noção idealista de mediação pressuponha a clivagem e a interconexão harmoniosa entre esferas ou tipos separados de atos e que a noção crítica – ou, pelo menos, a bakhtiniana, com a qual me identifico – parta do princípio de que todo processo de comunicação e significação tenha a mediação como sua condição de existência, há níveis diferenciados. O caso de Dias Gomes é particular, porque ele atuou de modo *praticamente* concomitante no PCB e nas mídias. A sua formação se deu de modo híbrido. Suas mediações não foram meros reflexos da experiência no Partido e

nos diversos segmentos da indústria cultural em que trabalhou. Elas foram ativas, móveis e permeadas por forças, discursos e configurações sociais que ultrapassavam aqueles campos e suas lógicas e estruturações internas e lhe modelavam a trajetória individual. Certamente, o específico do "estar entre" de Dias Gomes não era um dom natural ou um mero resultado de uma sucessão de acasos, mas se formou dentro de um conjunto diversificado de construções e associações que superavam a sua vontade e faziam parte de processos sociais mais amplos. Procurei não entender a medição nem como plenamente individual e nem como dualista. Ao considerar tais relações *no interior* de processos sociais, nas interiorizações das formas particulares às gerais, pude observar hibridismos estético-políticos, ambivalências, ambiguidades, continuidades, rupturas nas produções midiáticas assinadas por ele em diferentes contextos histórico-comunicacionais. Enfim, procurei investigar com detalhes heterogeneidades mais abrangentes do que a relação dual e simplificadora de suas intermediações entre o comunismo e as mídias.

No capítulo 1, cunhei e desenvolvi a noção de *biografia comunicacional*. Ela tem como principal objetivo desfazer a dicotomia entre o individual e o social na análise das trajetórias de vida, buscando os modos de produção, circulação e reconhecimento das figurações públicas de um determinando agente. Como demonstrei, a elaboração de tal conceito-método esteve fortemente influenciada pela teoria da linguagem de Mikhail Bakhtin, pela teoria dos campos de Pierre Bourdieu e pela sociologia da cultura de Raymond Williams. Por isso, toma as mediações como espaços de produção e de interlocução dos sentidos associados a Dias Gomes no campo da política e no campo da mídia e nos trânsitos entre eles.

A partir dessa perspectiva, o estudo biográfico buscou os entrelaçamentos entre as dinâmicas relacionais e as representacionais na trajetória de Dias Gomes, observando-os como partes de específicos processos comunicacionais. As representações, relações, discursos e valores relativos à diferença e à semelhança de Dias Gomes a outros agentes dos campos sociais por que ele passou não estavam apenas associados a determinados contextos sociais, mas a modos de produzir e *dar a ver* uma existência. Ou seja, para além do tradicional uso do biográfico nas Ciências Sociais, para demonstrar como um homem ou uma mulher *fez* história, procurei destacar como um conjunto de processos comunicacionais constituiu a imagem e a memória da carreira de um intelectual no tempo de sua duração. Trata-se, portanto, de uma biografia de base dialógica, que busca os discursos e as interlocuções de diferentes agentes (incluindo,

obviamente, o do próprio biografado) que teceram e estruturam uma existência pública. A biografia passa a ser vista como um discurso organizado em uma narrativa comunicacional e coletiva e não mais exclusivamente individual.

Dentro dessa perspectiva, foi possível perceber que as homologias e as cisões entre o político e o midiático na trajetória de Dias Gomes foram retrabalhadas em ajustamentos e enquadramentos memoráveis diversos, bem como convertidas em capital simbólico, o que lhe permitiu maior ou menor autoridade, prestígio e autonomia. O fato de ter lidado com os constrangimentos das múltiplas imagens públicas que lhe foram imputadas e dos sentidos atribuídos à sua obra e trajetória contribuiu na modelagem do seu papel como mediador cultural e dos seus limites de ação. Dias Gomes foi acumulando ao longo da carreira um capital específico como intelectual comunista, ou, mais ampla e difusamente, como homem de esquerda identificado com as causas sociais. Nesse sentido, poderia ser esperado dele o comentário político, o realismo crítico e antidogmático, porque mesclado com o fantástico, a comédia de costumes, a tragédia, o épico brechtiano e até mesmo com o melodrama. Mas nem sempre foi assim.

No capítulo 2, analisei a primeira década da carreira de Dias Gomes. Suas primeiras peças encenadas (*Pé-de-Cabra*, *João Cambão*, *Amanhã Será Outro Dia*, *Zeca Diabo* e *Doutor Ninguém*) não corresponderam plenamente a uma ou outra facção do campo teatral brasileiro no contexto dos anos 1940: do “teatro para rir” e do “teatro sério”. Suas peças foram classificadas como num meio termo que não agradava os críticos. Alguns chegaram a vê-lo como uma promessa para a modernização do teatro brasileiro. Outros achavam que ele não suficientemente maduro para fazer um “teatro sério” e ineficaz para provocar o riso. Nessa época, ele se filiou ao PCB por intermédio de Oduvaldo Vianna, que, também, o convidou para trabalhar na *Rádio Pan-Americana*. Depois dessa experiência, ele trabalhou em muitas outras emissoras.

Nesse momento, a contribuição de Dias Gomes ao processo de transformação da programação radiofônica estava firmada em princípios nacionalistas, particularizados pelas suas declarações de apoio à afirmação do produto nacional frente ao produto estrangeiro. Embora essa defesa guarde semelhanças com as matrizes conservadoras de nacionalismo (como a defesa do folclore nacional, na sua “autenticidade” e “pureza”), havia diferenças fundamentais na luta antiimperialista (calcada na defesa do nacional dentro de um projeto revolucionário socialista, caro ao PCB) e no modo de representação crítica da realidade. Neste caso, Dias Gomes fez parte de uma proposta de renovação realista-nacionalista das radionovelas. Apesar da ênfase na adaptação de

sucessos do romantismo literário, Dias Gomes se preocupava em buscar formas de promover uma "educação das massas", proporcionado ao público conhecer "grandes obras" da literatura nacional em seus mais diferentes estilos.

O embasamento do trabalho no rádio em princípios nacionalistas prosseguiu na década de 1950. Nesse período, o seu envolvimento com a militância comunista ficou bastante evidente, com o caso de sua demissão da *Rádio Clube do Brasil*, sob as acusações de que ele tinha feito uma viagem a Moscou à custa de dinheiro público. Dedicado ao trabalho no rádio, ele apenas teve uma de suas peças encenadas *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final*, que ainda seguia a linha da crítica às hipocrisias e moralidades de suas primeiras, contando com algumas referências marxistas.

Este foi assunto do capítulo 3, no qual também investiguei como emergiu a estrutura de sentimento da brasilidade romântica-revolucionária nos anos 1950 e se consolidou nos anos 1960. Foi quando Dias Gomes foi consagrado e alçado ao status de um dramaturgo moderno dos mais importantes, com a encenação de *O Pagador de Promessas*. Diante da expansão do teatro épico no Brasil, Dias Gomes escreveu peças com estruturas estético-culturais bastante híbridas, incorporando elementos do trágico, da comédia de costumes, do realismo crítico e do épico brechtiano. Suas peças se configuraram como uma manifestação estética da política cultural comunista, calcado nos princípios de comunicação e de conscientização populares. Por isso, nos níveis formais e de conteúdo, ele buscou incorporar o nacionalismo cultural de esquerda às estéticas e aos temas próximos da cultura popular.

A cultura política experimentada nos anos 1960 foi tomada por Dias Gomes e seus críticos como um ponto de inflexão exemplar para outras posturas intelectuais, passadas e futuras àquela. Nesse momento, Dias Gomes atuou nas proximidades do PCB, em grupos e publicações culturais majoritariamente compostos por comunistas, mas que não eram submetidos ao Partido. Com o golpe de 1964, as peças dele passaram a fazer alusões, denúncias e críticas ao autoritarismo. Ele passou a ser constantemente censurado. A televisão lhe abriu novas possibilidades de produção cultural.

No capítulo 4, esmiucei o processo de envolvimento de Dias Gomes com a televisão no contexto da década de 1970. Demonstrei que a modernização conservadora proporcionou ambiguamente *lugar institucional* para intelectuais comunistas como Dias Gomes dentro da ordem estabelecida. Isso não significou que suas estratégias e práticas discursivas fossem perfeitamente ajustadas às orientações da instituição a que ele estava vinculado. Em primeiro lugar, porque a modernização televisiva, mesmo sendo parte da

modernização conservadora, não se limitava aos seus domínios. Se houve adequação, houve também conflitos de interesses: entre o mercadológico (a ampliação do mercado consumidor, por parte da televisão, interessada no reconhecimento de públicos eruditos e em mais anúncios publicitários) e o político (a integração nacional, por parte do Estado, que toma a televisão como instrumento necessário à conquista da nação). Em segundo lugar, é, no mínimo, parcial considerar somente o poder institucional na moldagem dos sujeitos sem levar em conta que os sujeitos constituem as instituições, assim como oferecem alternativas e resistências a elas e à ordem estabelecida. Desconsiderar isso é negar a dialética entre sujeito e estrutura (a estrutura *no* sujeito e o sujeito *na* estrutura) e não pensar essas diferentes instâncias como partes articuladas e mutuamente constitutivas de um determinado processo sociocultural. Sendo assim, procurei superar a dicotomia segregacionista entre "cooptação" e "infiltração" ou, noutras palavras, entre o determinismo acachapante e o protagonismo individual triunfante, com a análise dos *processos de produção* nos quais Dias Gomes estava envolvido.

Além disso, o fato de Dias Gomes e outros dramaturgos comunistas afirmarem que usavam a televisão como meio poderia dissolver o paradoxo fundamental dos produtores da arte engajada dos anos 1950-60 – produzir uma arte popular para um público igualmente popular – demonstrava o quanto no contexto dos anos 1970 se intensificou o processo de massificação da produção cultural. Este era um objetivo que regia a dramaturgia nacional-popular – e a política cultural comunista para as artes –, mas que nunca fora conquistado. Naquela década, a televisão, especialmente a *TV Globo*, passava por um processo de renovação técnico-nacionalista, que, se, por um lado, se conectava com os princípios da ideologia da Segurança Nacional (integração pela comunicação, otimismo, afirmação do nacional), por outro, incorporava artistas prestigiados nos anos anteriores por suas obras engajadas, de qualidade e nacionalistas. Era justamente na representação do nacional que, na televisão, se encontravam a situação e a oposição.

As declarações sobre a transposição do projeto político nacional-popular para a televisão na imprensa dos anos 1970 era uma forma de justificativa, de estabelecimento de coerência com a trajetória até então percorrida. Apesar da mudança de "meio", os princípios político-estéticos tinham se mantido de alguma forma. Por outro lado, a televisão como indústria cultural não é um instrumento, mas ela é constituída por lógicas próprias, por demandas sociais e pela necessidade de manter-se atualizada.

Nesse sentido, Dias Gomes encontrava, na renovação do formato da teledramaturgia, um momento para experimentar novas linguagens e para dar sobrevida ao projeto nacional-popular dos anos 1960. A telenovela moderna, já sabemos, buscou principalmente no realismo e no nacionalismo uma forma de renovação. Dentro de uma proposta realista, Dias Gomes dialogou nas suas telenovelas com outras estéticas (o fantástico, o grotesco, o trágico, o melodramático) com o objetivo de construir uma "linguagem própria" para a telenovela a partir de uma intensa ligação com a realidade brasileira. Nesse sentido, o projeto político-pedagógico de Dias Gomes e outros dramaturgos nacional-populares, estavam, ao mesmo tempo, procurando dar continuidade ao papel da "vanguarda revolucionária" e se enquadrando numa "vanguarda televisiva".

Enquanto o rádio fora tomado por Dias Gomes entre os anos 1940 e 1960 como um meio de afirmação do nacional, a televisão foi encarada como um instrumento para a conscientização das massas. Nos dois casos, era evidente a interpretação do conceito leninista da intelectualidade comunista como uma "vanguarda revolucionária" apta para o trabalho de desenvolver uma consciência crítica nas massas em prol da realização de mudanças sociais. Uma das fundamentais diferenças naquela postura de Dias Gomes e dos outros artistas comunistas na televisão se concentrava no fato de o nacionalismo havia encontrado no realismo crítico luckasiano e o no teatro épico brechtiano matrizes estéticas defendidas pelos setores artístico-intelectuais do PCB e que foram desenvolvidas por Dias Gomes em seus trabalhos para a televisão. Anteriormente, no rádio, a julgar pelos seus relatos, as estéticas nacionalistas defendidas por Dias Gomes foram muito mais pautadas pelas discussões folcloristas do que pelo realismo socialista, modelo estético adotado mais sistematicamente pelo PCB entre os anos 1940 e 1950.

Por outro lado, os modos de sociabilidade entre Dias Gomes e os demais comunistas no rádio e na televisão eram distintos. Enquanto no rádio ele participava de uma rede de proteção e solidariedade com Oduvaldo Vianna e Mário Lago, principalmente, na televisão, as relações não eram tão evidentes. Os artistas comunistas na televisão se dedicavam mais a projetos individuais e a algumas parcerias, como a existente entre Vianinha e Paulo Pontes e aquela entre Dias Gomes e Ferreira Gullar, que se deu na televisão no decorrer dos anos 1980 e 1990. Na televisão, entretanto, Dias Gomes e outros artistas comunistas tinham seus trabalhos mais articulados aos princípios político-estéticos do PCB do que no rádio: muito mais a televisualização do nacional-popular do que a radiofonização do realismo socialista. Afinal, a produção

televisiva *de esquerda* havia se tornado estratégica na afirmação do Padrão Globo de Qualidade. Era esse o capital específico que os distinguia.

No contexto da redemocratização, os textos encenados de Dias Gomes no teatro contavam com uma linguagem mais direta, menos metafórica, e faziam uma crítica das posturas das esquerdas durante o regime militar. Um processo semelhante de autocrítica também tomou as falas dele. Não mais querendo ser identificado comunista, ele se dizia como um intelectual de esquerda. Aproximou-se do PMDB e, depois, durante as eleições de 1994, do PSDB. Apesar de ter se desfilado do PCB em 1973, havia, ao longo da década de 1970, associações, deliberadas ou não, entre o seu trabalho na televisão e a cultura política comunista. O fato é que, entre os anos 1980 e 1990, com o processo de revisão e recrudescimento da descrença nas utopias políticas revolucionárias, o nacional-popular foi sendo deslegitimado, na televisão, como capital específico e distintivo.

Abordei, no capítulo 5, como neste período, como acirramento do desencantamento com a política e com a ascensão dos discursos pós-modernos e neoliberais, Dias Gomes se posicionou e foi posicionado, bem como as produções assinadas por eles. Se, durante a primeira metade da década de 1980, com o seriado *O Bem-Amado* no ar, havia uma maior esperança política, animada pela crítica ao regime, após esse período, seus trabalhos foram mais marcados pelo desencanto (*Roque Santeiro* e *Decadência*) e por viragens pós-modernas (*Mandala* e *Araponga*). Sua participação na televisão não era mais justificada pelos princípios da conscientização popular. Afinal, esta bandeira política, como ele mesmo afirmara, não tinha mais muito sentido.

O estudo da trajetória individual de Dias Gomes me permitiu observar os múltiplos processos de mediação entre a política e os segmentos da indústria cultural ao longo de 60 anos. Na especificação, pude estabelecer relações entre os particularismos de uma vida e as formações gerais da história das relações entre artistas comunistas com as mídias. Como até mesmo essa identificação com o comunismo, não foi tomada a priori, mas analisada nos seus múltiplos processos de construção, desconstrução e ressignificação, pude perceber que as mudanças na obra e em outros textos de Dias Gomes, bem como os seus julgamentos e avaliações, estavam contextualizadas em relações sociais mais amplas.

Considero que, ao longo de sua carreira, a ancoragem de suas produções em *projetos* utópicos foi sendo substituída por *projeções* participativas, prevalecendo

menos as *raízes* e as ligações profundas com as crenças na possibilidade de transformação do que os *fluxos*, relações mais frouxas, desfiladas e pontuais, que substituem a política e o social pela ética e a moral, quando não pelo cinismo e o desencanto. Essa mudança foi acentuada no contexto da redemocratização. Afinal, a transição democrática também foi uma transição da política. Depois da luta pela democracia, que povoou a preocupação da intelectualidade de esquerda durante a ditadura militar, com a instalação do regime democrático, pareceu haver um ponto de chegada em que a luta por transformações globais não tinha mais tanto sentido. Era estranha aos novos desafios de movimentos sociais apartidários, mas também a uma geração que nasceu numa democracia. Nesse momento, Dias Gomes decretou o fim do comunismo como utopia, mas ressaltou a necessidade de, ainda, lutar.

A noção de biografia comunicacional, cunhada e desenvolvida nesta tese, pode ser usada por outras pesquisas que procurem analisar, para além das ações individuais dos biografados, o circuito das produções de sentidos sociais presentes numa determinada trajetória artístico-intelectual. Necessariamente, como busquei realizar, trata-se de um estudo multifacetado. É preciso considerar que: 1) o "eu" apenas se constituiu como tal em relação a um "outro", num processo que faz a trajetória individual seja sempre semi-alheia, porque parte de um mundo dialógico de produção de sentidos; 2) as relações sociais de produção, circulação e consumo dos *textos* (num sentido amplo que abarca a multiplicidade de linguagens, trabalhos e materialidades) associados a um determinado indivíduo são constitutivas de uma *prática discursiva dialógica*, isto é, daquele conjunto de signos que, ao dialogarem entre si, formam o objeto – uma vida, no caso – a que se referem; 3) as modulações e balizas das formas dos sentidos sociais que compõem a trajetória de determinado indivíduo devem ser compreendidas como possíveis pelo conjunto de regras, negociações, disputas e ações existentes no interior de determinado campo social numa situação comunicativa específica, mas também nas permanências e atualizações do *habitus* de determinado campo social ou daquele produzido nos trânsitos entre vários; 4) a trajetória individual é um *evento vivo*, justamente porque se trata de um *por em ação* discursos, interesses e motivações que têm localizações sociais e históricas distintas que, nessa complexidade performática, forma um todo orgânico e múltiplo; e 5) as formas de sociabilidade e relações com outros indivíduos são mediadas pelas conjunturas e estruturas existentes e atuantes no interior de determinado campo e em dada situação, o que faz com que não

seja possível desconsiderar a análise estrutural ou sistêmica daquela da trajetória individual.

As possibilidades de tomar uma vida como um conjunto de circuitos comunicacionais não se encerram com Dias Gomes. Ela, muito menos, se encerra na análise da *vida pública* de um artista ou intelectual. Obviamente, os sentidos públicos sobre uma vida são acionados dentro da regularidade enunciativa de um conjunto específico de gêneros de discurso. O ensaio publicado num periódico vinculado ao PCB é, certamente, diferente de uma troca de cartas com um amigo que, também, é militante. Estabelecer e analisar os modos de circulação desses sentidos também podem fazer partes de uma biografia comunicacional. O *íntimo* não é, dentro da perspectiva bakhtiniana a que me filio, meramente uma ligação autêntica com o "verdadeiro eu", mas também uma modalidade comunicacional de produção discursiva. É, também, a produção de um "outro" como "eu" para ser apresentado a outrem. Está, portanto, fundamentalmente associada a outros, aos modos como os outros nos veem, como procuramos ser vistos pelos outros e como podemos dar sentido à nossa existência de modo a ser reconhecidos pelos outros, convencendo-os *textualmente* de que somos "nós mesmos". Sendo assim, o *íntimo* precisa ser conectado ao *público*: aos constrangimentos sociais, às estruturas de poder, aos trabalhos mais consagrados, às imagens públicas e às formas mais comuns de produção e de reconhecimento do "eu". Para esta tese, no entanto, o objetivo era mostrar como diversos processos comunicacionais constituíram a experiência e a figura pública de Dias Gomes como um artista entre o comunismo e as mídias. Pareceu-me, neste momento, que o *público* seria mais eloquente do que o *íntimo*.

Quando elaborei o conceito-método de biografia comunicacional, imaginei que a trajetória de outros intelectuais, literatos ou profissionais das mídias poderiam ser analisados segundo esta perspectiva, além de Dias Gomes. Pensei que, por exemplo, a trajetória de Machado de Assis poderia ser analisada do ponto de vista comunicacional, destacando não apenas os textos (crônicas, contos, poemas, livros) do autor, mas, principalmente, a atuação de um conjunto diferenciado de agentes, constrangimentos, normas literário-sociais e sentidos imbricados na constituição de cada texto e da imagem pública dele, demonstrando, por exemplo, muitos reconhecimentos foram produzidos antes de sua consagração como o mais importante romancista brasileiro. Poderiam também ser analisados, dessa forma, a trajetória de Nelson Rodrigues e os modos diversos de reconhecimento (entre consagrações e depreciações), o que tornaria

muito mais complexo o entendimento do seu reconhecimento como um “anjo pornográfico”.

Também penso que esta noção pode contribuir para análise da proliferação de biografemas e autobiografemas em diferentes produtos midiáticos. No lugar de se estudar exclusivamente fragmentos das “narrações do eu” construídas, por exemplo, por meio de dispositivos digitais e publicados como textos em blogs ou em perfis do Facebook, como performances no YouTube, como fotografias pessoais compartilhadas no Flickr, ou, ainda, em cartas, livros, entrevistas, reportagens jornalísticas, depoimentos e confissões, poderia haver uma análise *sistêmica* dessas práticas discursivas. Isso consiste em, dentro da perspectiva de uma biografia comunicacional, considerar as redes de produção de sentidos, práticas e mediações socioculturais estabelecidas entre autores, editores e leitores. Apesar das reconfigurações do impacto da digitalização das mídias, ainda há, de forma vigorosa, um sistema de reconhecimento que valora ou não determinados discursos como autênticos, confiáveis ou interessantes. É certamente esse processo *comunicacional* que não pode ser desconsiderado.

Num futuro que espero ser próximo, procurarei continuar contribuindo para o entendimento das relações entre artistas *de esquerda* com as indústrias midiáticas, analisando, do ponto de vista comunicacional, a trajetória de um conjunto de dramaturgos comunistas (Vianinha, Paulo Pontes, Lauro César Muniz e do próprio Dias Gomes) na televisão brasileira dos anos 1970 e os modos como eles produziram críticas, por meio dos produtos televisivos que assinaram, ao articularem o processo de modernização conservadora que estava levando à desumanização da cidade e das relações humanas em prol de um impulso modernizante de crescimento social que não se preocupava com as consequências socioambientais (poluição, destruição da natureza, construções faraônicas, aceleração tecnológica, aumento da exploração no trabalho, recrudescimento do individualismo e assim por diante). Desse modo, na segunda metade dos anos 1970, diversos artistas comunistas ressignificaram, pela televisão, o romantismo revolucionário a partir de uma espécie de ecossocialismo.

## Referências bibliográficas

### Obras analisadas

### Teatro

A Comédia dos Moralistas (1939) – 04/1939 (resenhas da publicação na Bahia).

Amanhã Será Outro Dia (1941) – 07/08/1943 no Rio de Janeiro.

Pé-de-Cabra (1942) – 31/07/1942 (censurado pelo DIP) e 07/08/1942 no Rio de Janeiro

João Cambão (1943) – 1943 em Pelotas.

Zeca Diabo (1943) – 21/01/1944 no Rio de Janeiro, com.

Doutor Ninguém (1943) – 05/05/1944 em São Paulo.

Os Cinco Fugitivos do Juízo Final (1954) – 08/09/1954 no Rio de Janeiro.

O Pagador de Promessas (1959) – 29/07/1960 no São Paulo.

A Invasão (1960) – 25/10/1962 no Rio de Janeiro.

A Revolução dos Beatos (1961) – 17/09/1962 em São Paulo.

Odorico, o Bem-Amado (ou Uma Obra de Governo) (1962).

- Foi publicada pela primeira vez em 1963 numa edição especial de Natal da revista *Cláudia*, sob o título *Odorico, o Bem-Amado e os Mistérios do Amor e da Morte.*
- Foi encenada pela primeira vez em 1969 no Teatro Santa Isabel, no Recife, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), com direção de Alfredo de Oliveira.
- Em 1970, uma nova montagem estreou no Teatro Gláucio Gil, no Rio de Janeiro, com direção de Gianni Ratto.

O Berço do Herói (1963) – 22/07/1965 (censurado) no Rio de Janeiro.

O Santo Inquérito (1964) – 23/09/1966 no Rio de Janeiro.

O Túnel (1968) – censurado em 1968 (AI-5) e em 1978 no Rio de Janeiro.

Dr. Getúlio, sua vida, sua glória (1968) – 10/08/1968 em Porto Alegre e em 1983 (numa nova versão, somente como Vargas).

Amor em Campo Minado (1970) – 12/07/1984 no Recife.

O Rei de Ramos (1978) – 11/03/1979 no Rio de Janeiro.

Campeões do Mundo (1979) – 04/11/1980 no Rio de Janeiro.

Meu Reino por um Cavalo (1989) – 17/05/1989 no Rio de Janeiro.

**Cinema**

Um Caso de Polícia (1959), direção de Carla Civelli.

O Pagador de Promessas (1962), direção de Anselmo Duarte.

O Marginal (roteiro) (1974), direção de Carlos Manga.

**Televisão**

Telenovelas (TV Globo)

A Ponte dos Suspiros (06/06 – 15/11/1969), sob o pseudônimo de Stela Calderón, baseado no romance homônimo de Michel Zevaco, direção de Marlos Andreucci

Verão Vermelho (10/01 – 17/07/1970), direção de Walter Campos e Marlos Andreucci

Assim na Terra como no Céu (20/07/1970 – 21/03/1971), direção de Walter Campos

Bandeira 2 (01/11/1971 – 18/07/1972), direção de Daniel Filho e Walter Campos

O Bem-Amado (24/01 – 09/10/1973), direção de Régis Cardoso com supervisão de Daniel Filho.

O Espigão (03/04 – 01/11/1974), direção de Régis Cardoso com supervisão de Daniel Filho.

Saramandaia (03/05 – 31/12/1976), direção de Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota.

Sinal de Alerta (31/07/1978 – 26/01/1979), direção de Walter Avancini, Jardel Mello e Paulo Ubiratan, com supervisão de Walter Avancini.

Roque Santeiro (24/06/1985 – 22/02/1986), dividindo com Aguinaldo Silva, colaboração de Marcílio Moraes e Joaquim Assis, direção de Gonzaga Blota, Marcos Paulo, Jayme Monjardim e Paulo Ubiratan.

Mandala (12/10/1987 – 14/05/1988), sinopse e primeiros 20 capítulos, dividindo com Marcílio Moraes, direção de Ricardo Waddington e José Carlos Piéri.

Araponga (15/10/1990 – 29/03/1991), em parceria com Ferreira Gullar e Lauro César Muniz.

Seriados

O Bem-Amado (22/04/1980 – 09/11/1984), direção de Régis Loureiro, Jardel Mello, Mariano Gatti e Oswaldo Loureiro.

Minisséries

O Pagador de Promessas (05 – 15/04/1988), direção de Tizuka Iamazaki.

Noivas de Copacabana (02 – 26/06/1993), com Ferreira Gullar e Marcílio Moraes, direção de Roberto Farias, Maurício Farias e Mauro Farias.

Decadência (05 – 22/09/1995), baseada em romance homônimo, direção de Roberto Farias e Ignácio Coqueiro.

O Fim do Mundo (06/05 – 15/06/1996), com colaboração de Ferreira Gullar, direção de Paulo Ubiratan e Gonzaga Blota.

Dona Flor e Seus Dois Maridos (31/03 - 01/05/1998), baseada em romance homônimo de Jorge Amado, com colaboração de Marcílio Moraes e Ferreira Gullar, direção de Mauro Mendonça Filho, Rogério Gomes e Carlos Araújo, direção geral de Mauro Mendonça Filho, direção de núcleo Guel Arraes.

**Textos escritos por Dias Gomes**

GOMES, Dias. *A comédia dos moralistas*. Salvador: Fênix Gráfica, 1939.

____. "Amor em Campo Minado". In: MERCADO, Antonio (coord.). *Coleção Dias Gomes – Os Caminhos da Revolução* (vol. 3). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

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

____. "A Invasão". In: ROSENFELD, Anatol (coord.). *Teatro de Dias Gomes* (vol. 1). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

____. "A Revolução dos Beatos". In: MERCADO, Antonio (coord.). *Coleção Dias Gomes – Os Falsos Mitos* (vol. 2). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

____. "Campeões do Mundo". In: MERCADO, Antonio (coord.). *Coleção Dias Gomes – Os Caminhos da Revolução* (vol. 3). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

____ e GULLAR, Ferreira. "Dr. Getúlio, sua vida e sua glória". In: ROSENFELD, Anatol (coord.). *Teatro de Dias Gomes* (vol. 2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

____. *Meu Reino por um Cavalo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

____. "O Berço do Herói". In: MERCADO, Antonio (coord.). *Coleção Dias Gomes – Os Falsos Mitos* (vol. 2). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

____. "O Berço do Herói e as armas de Carlos". In: *Revista Civilização Brasileira*, n. 4, setembro, 1965.

____. "O engajamento: uma prática de liberdade". In: *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial n. 2, julho, 1968.

____. “Odorico, o Bem-Amado (ou Uma Obra de Governo)”. In: ROSENFELD, Anatol (coord.). *Teatro de Dias Gomes* (vol. 1). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

____. “O Pagador de Promessas”. In: MERCADO, Antonio (coord.). *Coleção Dias Gomes – Os Heróis Vencidos* (vol. 1). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

____. “O Rei de Ramos”. In: MERCADO, Antonio (coord.). *Coleção Dias Gomes – Os Espetáculos Musicais* (vol. 4). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

____. “O Santo Inquérito”. In: ROSENFELD, Anatol (coord.). *Teatro de Dias Gomes* (vol. 2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

____. “Os Cinco Fugitivos do Juízo Final”. In: MERCADO, Antonio (coord.). *Coleção Dias Gomes – Peças da Juventude* (vol. 5). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

____. “O Túnel”. In: ROSENFELD, Anatol (coord.). *Teatro de Dias Gomes* (vol. 2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

____. “Pé de Cabra”. In: MERCADO, Antonio (coord.). *Coleção Dias Gomes – Peças da Juventude* (vol. 5). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

____. “Realismo ou esteticismo?”. In: *Revista Civilização Brasileira*, n. 5-6, março, 1966.

**Depoimentos de Dias Gomes produzidos por outras pesquisas**

MIRANDA, Orlando (coord.). *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: SNT, 1981.

SILVA JÚNIOR, Gonçalo (org.). *Pais da TV: a história da TV contada por* --. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

STEEN, Edla Van. *Viver & escrever* – volume 1. Porto Alegre: L&PM, 1981.

**Jornais e revistas consultados**

*A Manhã*

*A Noite*

*Amiga TV*

*Cartaz*

*Civilização Brasileira*

*Comunicações do ISER*

*Contigo*

*Correio da Manhã*

*Correio Paulistano*

*Diário Carioca*

*Diário da Noite*

*Diário de Notícias*

*Encontros com a Civilização Brasileira*

*EX*

*Folha da Tarde*

*Folha de S. Paulo*

*Intervalo*

*Isto É*

*Manchete*

*Movimento*

*Jornal do Brasil*

*O Dia*

*O Estado de S. Paulo*

*O Globo*

*O Imparcial*

*O Jornal*

*O Metropolitano*

*Playboy*

*Realidade*

*Revista do Rádio*

*Status*

*Tribuna da Imprensa*

*Última Hora*

*Veja*

*Voz da Unidade*

**Livros, artigos e demais textos acadêmicos**

ABRAMO, Helena. “Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil”. In: *Revista Brasileira de Educação*, São Paulo, n.5/6, 1997.

ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ao pé da página: a dupla narrativa em José de Alencar*. Campinas: Mercado de Letras, 2011.

ADORNO, Theodor. “A indústria cultural”. In: COHN, Gabriel (org). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

____ e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

____. “Sobre a música popular”. In: COHN, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.

AGGER, Gunhild. “A intertextualidade revisitada: diálogos e negociações nos estudos de mídia”. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart e SACRAMENTO, Igor. *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

____. “Emotion, gender and genre: investigating *The Killing”*. In: *Northern Lights*, v.9, p.111-125, 2012.

AGUIEIROS, Gabriela Hassimoto. “Ficção televisiva e política: a obra de Dias Gomes”. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação. São Paulo: USP, 2001.

ALBERTINI, Lauriani Porto. “O caso Baumgarten e a crise da ditadura (1983-1985)”. Monografia em Ciências Sociais. São Carlos: Ufscar, 2003.

ALVES, Lourdes Kamiski. . “Repercussões do trágico e do social no teatro de Dias Gomes – leitura comparativa entre *Antígona*, de Sófocles, *O Pagador de Promessas*, *O Santo Inquérito* e *As Primícias*, de Dias Gomes”. Tese de Doutorado em Letras. São Paulo: Unesp, 2003.

AMARAL, Sérgio da Fonseca. “Dias Gomes, um autor em campo minado”. Dissertação de Mestrado em Letras (Ciência da Literatura). Rio de Janeiro: UFRJ, 1991.

ANDRADE, Jeferson de. *Um jornal assassinado: a última batalha do Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, *1991*.

ANDRADE, Regina Glória de. “A sombra de uma estrela”. In: *Logos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 55-60, 1997.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. “Telenovelas: narrativas imaginárias do Brasil”. In: *Comunicação & Política*, Rio de Janeiro, v. X, n. 3, p. 109-124, 2003.

____. *O Fim do Mundo: imaginário e teledramaturgia*. São Paulo: Annablume, 2000.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen e CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Romeu e Julieta e a origem do Estado”. In: VELHO, Gilberto. *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

ARON, Raymond. *Les Désillusions du progrès*. Paris: Calmann-Lévy, 1969.

ARISTÓTELES, *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *A embalagem do sistema: a publicidade no capitalismo brasileiro*. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2004.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental.* São Paulo: Perspectiva, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

____. *Estética da criação verbal.* São Paulo: Martins Fontes, 2003.

____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

____. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

BADARÓ, Marcelo. "Greves, sindicatos e repressão policial no Rio de Janeiro (1954-1964)". In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 241-270, 2004.

BARBOSA, Marialva. "Imaginação televisual e os primórdios da televisão no Brasil". In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor e ROXO, Marco. *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.

____. "Múltiplas formas de contar uma história". In: *Alceu*, Rio de Janeiro, PUC-RJ, v. 20, p. 25-39, 2010.

____. "Por uma história dos sistemas da comunicação". In: *Contracampo* (UFF), Niterói, v. I, p. 72-82, 1997.

BARREIROS, Edmundo e SÓ, Pedro. *1985: o ano em que o Brasil recomeçou*. São Paulo: Ediouro, 2005.

BAQUERO, Marcelo e LINHARES, Bianca de Freitas. "Porque os brasileiros não confiam nos partidos? – bases para compreender a cultura política (anti)partidária e possíveis saídas". In: *Revista Debates* (UFRGS), v.5, p. 89-114, 2011.

BARBOZA FILHO, Rubem. "FHC: os paulistas no poder". In: AMARAL, Roberto (org.). *FHC: os paulistas no poder*. Niterói: Casa Jorge Editorial, 1995.

BARROCAS, Maria Thereza. "Dos super-heróis ao anti-herói: *Roque Santeiro* e o épico brechtiano". In: APPEL, Myrna Bier e GOETTEMS, Míriam Barcellos (org.). *As formas do épico: da epopeia sânscrita à telenovela*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.

BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: ____. *O rumor da língua.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *Para uma crítica da economia política do signo*. Lisboa: Edições 70, 1995.

BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. *A cidadania ativa: referendo, plebiscito e iniciativa popular*. São Paulo: Ed. Ática, 1991.

BERGAMO, Alexandre. "A reconfiguração do público". In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart, SACRAMENTO, Igor e ROXO, Marco. (orgs.). *História da Televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.

____. "Os artífices da televisão: autonomia e heteronomia no campo da televisão". Tese de Doutorado em Sociologia. São Paulo: USP, 2006.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

____ e GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema*. São Paulo: Brasilense, 1983.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

BORELLI, Silvia e RAMOS, José Mario Ortiz. "A telenovela diária". In: BORELLI, Silvia; RAMOS, José Mario Ortiz e ORTIZ, Renato. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.

BOTELHO, Isaura e RIBEIRO, Santuza Naves. "A televisão e o poder autoritário" In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

____. "Alta costura e alta cultura". In: ____. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

____. "A ilusão biográfica". In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

____. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

____. "Campo intelectual e projeto criador". In: POUILLON, Jean (org.). *Problemas do estruturalismo*. Rio de janeiro: Jorge Zahar Editor, 1968.

____ e DELSAUT, Yvette. "Le couturier et sa griffe: contribuition à une théorie de la magie". In: *Actes de la Recherche em Sciences Sociales*, Paris, nº 1, p.7-36, 1975.

____. “O mercado dos bens simbólicos”. In: ____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

____. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva, *2003.*

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, *1985.*

BRANDÃO, Cristina. “A radicalização de Beto Rockfeller: o discurso contemporâneo da telenovela brasileira”. In: COUTINHO, Iluska e SILVEIRA JÚNIOR, Potiguara Mendes da. (orgs.). *Comunicação: tecnologia e identidade*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

____. *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro*. Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora/TV Panorama, 2005.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre Teatro (vol. 1).* Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

BRITTOS, Valério e SIMÕES, Denis. “A reconfiguração do mercado de televisão pré-digitalização”. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart, SACRAMENTO, Igor e ROXO, Marco (org.). História da televisão no Brasil. São Paulo: Contexto, 2010.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination*. Yale: Yale University Press, 1995.

BURKITT, Ian. “The death and rebirth of the author: the Bakhtin circle and Bourdieu on individuality, language and revolution”. In: BELL, Michael e GARDINER, Michael (orgs.). *Bakhtin and the human sciences*. Londres: Sage, 1998.

CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CALABRE, Lia. *O rádio na sintonia do tempo: radionovelas e cotidiano (1940-1946)*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2006.

____. “O rádio no Brasil (1940-1960)”. Tese de Doutorado em História. Niterói: UFF, 2002.

CALDAS, Fabio Ciaccia Rodrigues. “Propaganda ideológica e cultura”. In: QUEIROZ, Adolpho, MACEDO, Roberto Gondo e REAL, Victor Kraider Corte (orgs.). Estratégias de propaganda política: reflexões sobre as eleições brasileiras.

CAMINHA, Marina. “A teledramaturgia juvenil”. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart, SACRAMENTO, Igor e SILVA, Marco Antonio Roxo da (orgs.). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.

CAMURÇA, Marcelo. "Intelectualidade rebelde e militância política: adesão dos intelectuais ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) – 1922-1960". In: *Locus: Revista de História*, Juiz de Fora, vol.4, n.1, p.65-80, 1998.

CAMPADELLI, Samira. *A telenovela*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

CANCLINI, Néstor Gárcia. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2006.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CAPUTI, Jane. *The age of sex crime*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1987.

CARONE, Edgard. *O PCB (1922-1943)*. São Paulo: DIFEL, 1982a.

____. *O PCB (1943-1964)*. São Paulo: DIFEL, 1982b.

____. *O PCB (1964-1982)*. São Paulo: DIFEL, 1982c.

CARDOSO E CUNHA, Tito. "A noção de autor na argumentação da crítica de cinema". In: SACRAMENTO, Igor e LOPES, Fernanda Lima. (orgs.). *Retórica e mídia: estudos ibero-brasileiros*. Florianópolis: Insular, 2009.

CARVALHO, Célia Maria Dias de. "O inquérito da ordem do discurso em *Santo Inquérito* de Dias Gomes". Dissertação de Mestrado em Letras. Niterói: UFF, 1994.

CHAUÍ, Marilena. *"Intelectual engajado: uma figura* em *extinção?"*. In: NOVAES, Adauto (org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

*CHARTIER*, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1998.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CLOT, Yves. "La otra ilusión biográfica". In: *Historia y fuente oral*, vol.19, n.2, p.35-39, 1989.

COSTA, Andréia dos Anjos. "A linguagem popular e inventiva de Dias Gomes". Dissertação de Mestrado em Letras. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.

____. "Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular". Dissertação de Mestrado em Filosofia. São Paulo: USP, 1987.

COSTA, Maria Cristina Castilho. *A milésima segunda noite: da narrativa mítica à telenovela, análise estética e sociológica*. São Paulo: Annablume, 2000.

COSTA, Michel de Lucena e MACIEL, Diógenes. “Dias Gomes e *O Pagador de Promessas*: entre o PCB e o TBC”. In: MACIEL, Diógenes e ANDRADE, Valéria (orgs.). *Dramaturgia fora da estante*. João Pessoa: Ideia, 2007.

COSTA, Jeanette Ferreira da. “A dramaturgia radiofônica de Oduvaldo Vianna”. Tese de Doutorado em Teatro. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 2005.

____. “Da comédia caipira a comédia-filme: Oduvaldo Vianna, um renovador do teatro brasileiro”. Dissertação de mestrado em Teatro. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 1999.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

____. “Os intelectuais e a organização da cultura no Brasil”. In: *Temas de Ciências Humanas*, São Paulo, n.10, 1981.

CUNHA, Helena. “Os gêneros literários”. In: PORTELLA, Eduardo (org.). *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.

CZAJKA, Rodrigo. “Páginas de resistência: intelectuais e cultura na *Revista Civilização Brasileira* (1965-1968)”. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Campinas: Unicamp, 2005.

DACANAL, José Hildebrando. *Realismo mágico*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1970.

DAMASCENO, Diana. “Entre múltiplos eus: os espaços da complexidade”. Tese de Doutorado em Letras. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1999.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar,1997.

DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. “A voz dos militantes: o ideal de solidariedade como fundamento da identidade comunista” In: *Locus***,** Juiz de Fora, UFJF, n.6, 1998.

DIAS, José. “Evolução cenográfica de *O Bem Amado* de Dias Gomes, ou, confabulâncias sigilosas com todos os acautelatórios das solucionáticas cenográficas de Sucupira e seus habitantes”. Dissertação de Mestrado em Artes. São Paulo: USP, 1992.

DOMINGUES, José Maurício. “A dialética da *modernização conservadora* e a nova história do Brasil”. In: *Dados*, Rio de Janeiro, v.45, n.3, *2002*.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: EdUSP, 2009.

DÓRIA, Carlos Alberto. "O dual, o feudal e o etapismo na teoria da revolução brasileira". In: MORAES, João. Quartim de (org). *História do Marxismo no Brasil: teorias e interpretações*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

DUARTE, Gesner. "O herói conciliador: a construção da imagem de Tancredo Neves na revista Veja (1982-1985)". In: CAMPELO, Wanir e PRATA, Nair (org.). *Tancredo Neves: a travessia midiática*. Florianópolis: Insular, 2011.

DUARTE, Geni Rosa. "Múltiplas vozes no ar: O rádio em SP nos anos 30 e 40". Tese de Doutorado em História. São Paulo: PUC, 2000.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. "Sujeito, soberano, assujeitado: paradoxos da Pessoa ocidental moderna". In: ARÁN, Marcia (org.). *Soberanias*. Rio de Janeiro: Contracapa Editora, 2003.

EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Editora Boitempo, 1997.

____. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EGG, André Acastro. "O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe". Dissertação de Mestrado em História. Curitiba: UFPR, 2004.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

____. *Mozart, a sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ENNE, Ana Lucia. "O apogeu da retórica: uma análise do discurso persuasivo em *Decadência*". In: *Revista Paradoxa*, Niterói, v. 1, n. 1, p. 23-29, 1995.

FACINA, Adriana. *Santos e canalhas*: *uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, *2004*.

FALBEL, Nachaman. *Judeus no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2008.

FALCÃO, Frederico José**.** "Ilusões da Estratégia: o PCB do apogeu à crise do stalinismo (1942-1961)". Dissertação de Mestrado em História. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

FARIA, Álvaro Alves de. *Jovem Pan: a voz do rádio*. São Paulo: Rg Editores, 2002.

FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, *1993*.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

FERNANDES, Silvia (orgs.). *Grupos Teatrais: anos 70*. Campinas: Ed. Unicamp, 2000.

FERREIRA, Jorge. *Prisioneiros do mito: cultura e imaginário dos comunistas no Brasil*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

_____ e GOMES, Ângela de Castro. *Jango: as múltiplas faces*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2007.

FICO, Carlos. "Prezada Censura: cartas ao regime militar". In: *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 251-286, 2002.

____. *Reinventando o otimismo: ditadura militar, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

____. "O que é um autor?". In: ____. *Ditos e escritos – estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREDERICO, Celso. "A política cultural dos comunistas". In: MORAES, João Quartim de (org.). *História do marxismo no Brasil. Teorias. Interpretações*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007a.

____. "*Presença de Lukács* na política cultural do PCB e na universidade". MORAES, João Quartim de (org.). *História do marxismo no Brasil. Teorias. Interpretações*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007b.

FREIRE FILHO, João. "A TV, os literatos e as massas no Brasil". In: *Contracampo*, Niterói vol. 8, nº 1, p. 105-124, 2003.

____. "Memórias do mundo-cão: 50 anos de debate sobre o nível da TV no Brasil". In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo e BUONNANO, Milly (orgs.). *Comunicação Social e Ética: Colóquio Brasil-Itália*. São Paulo: INTERCOM, 2005.

____. "Formas e normas da adolescência e da juventude na mídia". In: Freire Filho, João e VAZ, Paulo (orgs.). *Construções do tempo e do outro: representações e discursos midiáticos sobre a alteridade*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

____. O debate sobre a qualidade da televisão no Brasil: da trama dos discursos à tessitura das práticas. In: BORGES, Gabriela e REIA-BATISTA, Vítor (orgs.). *Discursos e práticas de qualidade na televisão*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

____. “The fate of literary culture in the age of the television spectacle”. In: *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 13, n. 3, p. 301-313, 2004.

FREITAS FILHO, José Fernando Marques de. “Com o século nos olhos: teatro musical e expressão política no Brasil (1964-1979)”. Tese de Doutorado em Letras. Brasília: UnB, 2006.

FONSECA, Francisco. *O consenso forjado: a grande imprensa e a formação da agenda ultraliberal no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2005.

FONTES, Virginia e MENDONÇA, Sonia. *História do Brasil recente*. São Paulo: Ática, 2004.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 2005.

GARCÍA, Flavio. “O insólito na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários”. In: ____. (org.). *A banalização do insólito*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

GARCIA, Marco Aurélio. “Os intelectuais e os partidos de esquerda”. In: SOARES, Maria Susana Arrosa (org.). *Os intelectuais nos processos políticos da América Latina*. Brasília: Editora da UnB, 1985.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1996.

GEERTZ, Cliford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOLDMAN, Harvey. *Politics, death, and the devil*. Berkeley: University of California Press, 1992.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. São Paulo: Ática, 1987.

GROPPO, Luís Antonio. *Juventude: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas*. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

GUIMARÃES, Cesar e AMARAL, Roberto. “Brazilian Television: a rapid conversion to the new order”. In: FOX, Elizabeth (org.). M*edia and politics in Latin America*. Londres: Sage, 1988.

GUIMARÃES, Hélio Seixas. “Literatura em televisão: Uma história das adaptações de textos literários para programas de TV”. Dissertação de Mestrado em Letras. São Paulo: USP, 1995.

____. *Os leitores de Machado de Assis - o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2004.

GUIMARÃES, Roberta. “O realismo no teatro de Joracy Camargo”. Monografia de Graduação em Teatro. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 2001.

GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HALL, Stuart. “Estudos Culturais: dois paradigmas”. In: SOVIK, Liv (org). *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2003.

____. “Quem precisa de identidade?”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2005.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre a modernidade*. São Paulo: Ed. Loyola, 1992.

HENRY, Charles. “Elementos para uma teoria da individualização: quando Mozart se achava um livre artista”. In: GARRIGOU, Alain e LACROIX, Bernard (orgs.). *Norbert Elias: a política e a história*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/1970*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1992.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de et al. *Quase catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988).* Rio de Janeiro: CIEC, 1989.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. “Entrevista com Glauber Rocha”. In: APRÁ, Adriano (org.) *Brasile: 'Cinema Novo' e dopo*. Venice/Pesaro: Marsilio/Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1981.

HOLQUIST, Michael. *Dialogism: Bakhtin and his world.* Londres: Routledge, 1990.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

____. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUYSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAMBEIRO, Othon et al. *Tempos de Vargas - o rádio e o controle da informação*. Salvador: Edufba, 2004.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

JOBIM, José Luís. "História da literatura". In: ____ (org.) *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

JONHSON, Randal. "Deus e o Diabo na Terra da Globo: *Roque Santeiro* and Brazil's "New Republic". In: *Studies in Latin American Popular Culture*, n.7, p.77-88, 1988.

JORGE, Marina Soler. "Cinema Novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira". Dissertação de Mestrado em Sociologia. Campinas: Unicamp, 2002.

KEHL, Maria Rita. "Eu vi um Brasil na TV". In: COSTA, Alcir Henrique; KEHL, Maria Rita e SIMÕES, Inimá. *Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais*. São Paulo, Brasiliense/Funarte, 1986.

KELLNER, Douglas. "Intelectuais e novas tecnologias". MORAES, Dênis de (org.). *Combates e utopias: os intelectuais num mundo em crise*. Rio de Janeiro Record, 2004.

KORNIS, Monica. "A Rede Globo e a construção da história política brasileira: o processo de retomada democrática em *Decadência*". In: ABREU, Alzira Alves de (org.). *A democratização no Brasil: atores e contextos*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

KOYRÉ, Alexandre. *Do mundo fechado ao universo infinito*. Rio de Janeiro/São Paulo: Forense Universitária/Edusp, *1979.*

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários*. São Paulo: Edusp, 1991.

KUSCHNIR, Karina. *O cotidiano da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

LAGO, Mário. *Bagaço de beira estrada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

LAHUERTA, Milton. "Elitismo, autonomia, populismo: os intelectuais na transição dos anos 40". Dissertação de Mestrado em Ciência Política. Campinas: Unicamp, 1992.

LANGARO, Cleiser Schenatto. "Nas tramas do texto: linguagem e desvendamentos sociais e ideológicos em *O Bem-Amado*, de Dias Gomes". Dissertação de Mestrado em Letras. Cascavel: Unioeste, 2004.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1975.

LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico do seu tempo*. Campinas: Unicamp, 1995.

LÊNIN, Vladimir Ilich. *Que fazer? A organização como sujeito político*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LUKÁCS, György. *Ensaios sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

___. *Introdução a uma Estética Marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

___. *História e Consciência de Classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

___. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada, 1969.

___. "Trata-se do realismo!". In: MACHADO, C. E. J. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.

LOPES, Antonio Herculano "O teatro de revista e a identidade carioca". In: ____. (org.). *Entre Europa e África*: *a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks, *2000.*

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. "Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação". In: *Comunicação & Educação*, São Paulo, v. 1, n. 26, p. 17-34, 2003.

____; BORELLI, Sílvia e RESENDE, Vera da Rocha. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Editora Summus, 2002.

LÖWY, Michel e SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

LÖWY, Michel. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*. São Paulo, Ciências Humanas, *1979.*

____. *Romantismo e messianismo.* São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MACIEL, Diógenes. *Ensaios do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

____ e BECKER, Beatriz. *Pantanal: a reinvenção da telenovela*. São Paulo: EDUC, 2008.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico.* Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MADÉLENAT, Daniel. *La biographie*. Paris: PUF, 1984.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2004.

MANGANI, José Guilherme. *O Brasil da Nova Era*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MATOS, Heloiza. "Tancredo e as liturgias políticas na transição brasileira". In: CAMPELO, Wanir e PRATA, Nair (org.). *Tancredo Neves: a travessia midiática*. Florianópolis: Insular, 2011.

MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista: teatro e televisão em São Paulo (1940-1950).* São Paulo: Códex, 2002.

MARCELINO, Douglas Attila. "Para além da moral e dos bons costumes: a DCDP e a censura televisiva no regime militar". Monografia de Graduação em História. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

MARIANI, Bethânia. *O PCB e a imprensa: os comunistas no imaginário dos jornais (1922-1989).* Rio de Janeiro/ Campinas: Revan/ Unicamp, 1998.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios as mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

____ e REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Ed. SENAC, 2001.

MARX, Karl. "O 18 Brumário de Luís Bonaparte". In: ____ *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1979.

____ e ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e arte*. Lisboa: Estampa, 1974.

____. *Textos Filosóficos.* Lisboa: Editorial Estampa, 1975.

MATTELART, Armand e Michèle. *O carnaval das imagens*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

MAUSS, Marcel. "Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do eu". In: ____. *Sociologia e Antropologia* (vol.1). São Paulo: EPU, 1974.

MAYER, Jorge Miguel e COSTA, Marcelo. "Hugo Borghi". In: ABREU, Alzira (coord.). *Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930*. Rio de Janeiro: FGV, 1984.

MEDEIROS, Ana Maria de. "Uma metáfora do Brasil: *O Bem Amado* e a teledramaturgia de Dias Gomes". Dissertação de Mestrado em Sociologia Política. Santa Catarina: UFSC, 2001.

MELLO, José Manuel Cardoso e NOVAIS, Fernando. “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”. In: SCHWARCZ, Lilia Mortiz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

MEMÓRIA GLOBO. *Dicionário da TV Globo: programas de dramaturgia e entretenimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

MENDONÇA, Sonia. *Estado e Economia no Brasil: opções de desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Graal, *1986.*

MENEZES, Luiz Henrique da Silva. “Um olhar épico sobre a dramaturgia de Dias Gomes”. Dissertação de Mestrado em Letras. Vitória: UFES, 2003.

MERCADO, Antonio. “Prefácio”. In: ____ (coord.). *Coleção Dias Gomes – Os caminhos da revolução (volume 3)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

____. “Prefácio”. In: ____ (coord.). *Coleção Dias Gomes – Peças da juventudade (volume 5)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

MICELI, Sergio. “O papel político dos meios de comunicação de massa”. In: SCHWARTZ, Jorge e SOSNOWSKI, Saul (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da USP, 1994.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

____ e TROTTA, Rosyane. *Teatro e Estado: as companhias oficiais de teatro no Brasil*. São Paulo: Hucitec/IBAC, *1992.*

MIGUEL, Luiz Felipe. “A democracia domesticada: bases antidemocráticas do pensamento democrático contemporâneo”. In: *Dados*, Rio de Janeiro, v. 45, n. 3, p. 483-511, 2002.

____. “Em torno do conceito de mito político”. In: *Dados*, Rio de Janeiro, v. 41, n.3, 1998.

MIRA, Maria Celeste. “A disputa pela audiência”. In: BORELLI, Silvia e PRIOLLI, Gabriel (coord.). *A deusa ferida: porque a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus Editorial, 2000.

MORAES, Dênis de. *A esquerda e o golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

____. *O imaginário vigiado: imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-1953).* Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

_____. *Vianinha: o cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.

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

MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MOURA, Roberto. "A indústria cultural e o *espetáculo-negócio* no Rio de Janeiro". In: LOPES, Alexandre Herculano (org.). *Entre Europa e África*: *a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks, *2000.*

MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva/Fapesp, 2002.

____. "O MDB e as esquerdas". In FERREIRA, Jorge e AARÃO REIS, Daniel (orgs). *As esquerdas no Brasil: revolução e democracia*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. "A arte engajada e seus públicos (1955-1968)". In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 28, p. 103-124, 2001a.

____. "Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968)". In: *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, nº 8, p.7-20, 1997.

____. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950 – 1980)*. São Paulo: Contexto, 2001b.

____. "Forjando a revolução, remodelando o mercado: arte engajada no Brasil (1956-1968)". In: FERREIRA, Jorge e AARÃO REIS, Daniel (orgs.). *Nacionalismo e reformismo radical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

____. "O caso das patrulhas ideológicas na cena cultural brasileira do final dos anos 1970". In: MARTINS FILHO, João Roberto (org.*). O golpe de 64 e o regime militar: novas perspectivas*. São Carlos: EDUFSCAR, 2006.

____. "O PCB e a resistência cultural comunista (1964-1968)". In: SACRAMENTO, Igor e ROXO, Marco (orgs.). *Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012.

NASCIMENTO, Márcio Luiz do. "Primeira geração romântica versus Escola de Recife: trajetórias de intelectuais da Corte e dos intelectuais periféricos da Escola de Recife". Tese de Doutorado em Sociologia. São Paulo: USP, 2010.

NAVARRETE, Eduardo. "O golpe de 1964 na dramaturgia de Dias Gomes". In: *Revista Urutaguá*, Maringá, n.23, 2011.

NEVES, Lucilia de Almeida. “Trabalhismo, nacionalismo e desenvolvimento: um projeto para o Brasil (1945-1964)”. In: FERREIA, Jorge (org.*). O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

NUNES, Benedito. “A visão romântica”. In: GUINSBURG, Jaime (org). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “*Os intelectuais, a nação e o povo”*. In: Seminário folclore e cultura popular – série encontro e estudos, n.01. Rio de Janeiro: IBAC, 1992.

OLIVEIRA, Luiz André Ferreira de. “Getúlio Vargas e o desenvolvimento do rádio no Brasil”. Dissertação de Mestrado em História, Política e Bens Culturais. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. “Afinidades estéticas no contexto da latinidade: o realismo mágico de Dias Gomes”. In: REBOUÇAS, Edgar et al (orgs). *América, terra de utopias: desafios da comunicação social*, p.155-170. Salvador: Editora da UNEB, 2003.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

PELEGRINI, Sandra. “A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano”. Tese de Doutorado em História Social. São Paulo: USP, 2000.

PINTO, Milton José. “Retórica e análise de discursos”. In: SACRAMENTO, Igor e LOPES, Fernanda Lima (orgs.). *Retórica e mídia: estudos ibero-brasileiros*. Florianópolis: Insular, 2009.

PIRES, Paula Moreira. “A ironia e o irônico em Machado de Assis e Dias Gomes”. Dissertação de Mestrado em Letras. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.

POLANYI, Karl. *A grande transformação: as origens da nossa época*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

PONTES, Heloisa. *Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-68*. São Paulo: Edusp, 2010.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira - cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

____ e RAMOS, José Mário Ortiz. “A produção industrial e cultural da telenovela”. In: BORELLI, Silvia; RAMOS, José Mario Ortiz e ORTIZ, Renato. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

____. "Evolução histórica da telenovela". In: BORELLI, Silvia; RAMOS, José Mario Ortiz e ORTIZ, Renato. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

____. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho D'Água, 1992.

PAIT, Heloisa. "The town of Asa Branca: constructing public spaces in Brazil". In: *The Communication Review*, 8(1), 53-77, 2005.

PANDOLFI, Dulce. *Camaradas e companheiros: história e memória do PCB*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

PASCHOALINO, Priscila. "Dias Gomes na literatura e na mídia: o percurso irônico em *O Bem Amado*". Dissertação de Mestrado em Letras. Juiz de Fora: UFJF, 2004.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

PENA, Felipe. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2004.

PEREIRA, Aline Andrade. "Sobe o pano: a crítica teatral moderna e sua legitimação através de *Vestido de Noiva*". Dissertação de Mestrado em Comunicação. Niterói: UFF, 2004.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder e MIRANDA, Ricardo. *O nacional e o popular na cultura brasileira: televisão*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998.

____. "Nelson Rodrigues e o realismo psicológico". In: NUÑEZ, Carlinda Fragale (org.). *Letras em tese*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

____. "Os intelectuais, o mercado e o Estado na modernização do teatro brasileiro". In: BOMEY, Helena (org.). *Constelação Capanema: intelectuais e política*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2001.

POLLAK, Michael. "Memória e identidade social" In: *Estudos Históricos*, Rio de janeiro, vol.5, n.10, 1992.

____. *"Memória, esquecimento e silêncio"*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PORTO, Mauro. "Mass media and politics in democratic Brazil". In: KINZO, Maria D'Alva e DUNKERLEY, James (orgs.). *Brazil since 1985: economy, polity and society*. Londres: Institute of Latin American Studies, 2003.

____. “Telenovelas and representations of national identity in Brazil”. In: *Media, Culture and Society*, vol. 33 no.1, p 53-69, 2011.

POSADA, Francisco. *Lukács, Brecht e a situação do realismo socialista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

RAMOS, José Mário Ortiz. “Cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)” In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

____. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa nos anos 1970-1980*. São Paulo: Annablume, 2004.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

____. *Ditadura Militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

____. “Entre reforma e revolução: a trajetória do partido comunista no Brasil entre 1943 e 1964”. In: RIDENTI, Marcelo e REIS FILHO, Daniel Aarão (orgs.). *História do Marxismo no Brasil*: *partidos e organizações dos anos 20 aos 60*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart e SACRAMENTO, Igor. “A renovação estética da TV”. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart, SACRAMENTO, Igor e SILVA, Marco Antonio Roxo da (orgs.). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. “Clientelismo, corrupção e publicidade: como sobreviviam as empresas jornalísticas no Rio de Janeiro dos anos 50?”. In: BARBOSA, Marialva (org). *Estudos de jornalismo (I)*. São Paulo/Rio de Janeiro: INTERCOM/MESTCII, 2001.

____ e SACRAMENTO, Igor. “História contextual”. BARBOSA, Marialva et al (orgs.). *História do campo da comunicação no Brasil*. Brasília: IPEA, 2012.

____. *Imprensa e história do Rio de Janeiro dos anos 1950*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2007.

____ e SACRAMENTO, Igor. “Mikhail Bakhtin e os estudos da comunicação”. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart e SACRAMENTO, Igor (orgs.). *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

____, SACRAMENTO, Igor e ROXO, Marco. “O PCB e a modernização midiática: propostas para a análise das relações entre comunistas e a televisão nos anos 1970”. In: *Em Questão*, v. 15, p. 65-80, 2009.

RIBEIRO, Jayme Lúcio Fernandes. “*Guerra e Paz*: a trajetória do Partido Comunista do Brasil nos anos 50”. Tese de Doutorado em História. Niterói: UFF, 2008.

____. “Os Combatentes da Paz: a participação dos comunistas brasileiros na campanha pela proibição das armas atômicas (1950)”. Dissertação de Mestrado em História Social. Niterói: UFF, 2003.

RIDENTI, Marcelo. “Artistas e política no Brasil pós-1960”. In: BASTOS, Elide Rugai, ROLLAND, Denis e RIDENTI, Marcelo (orgs.). *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

____. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Unesp, 2010a.

____. “Brasilidade vermelha: artistas e intelectuais comunistas nos anos 1950”. In: BOTELHO, André; BASTOS, Elide Rugai e VILLAS-BOAS, Glaucia. *O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

____. “Intelectuais e romantismo revolucionário”. In: *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 13-19, 2001.

____. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Unesp, 2010b.

ROCHA, Amara. *Nas ondas da modernização: o rádio e a TV no Brasil de 1950 a 1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/EMBRAFILME, 1981.

RODEGHERO, Carla Simone. *Capítulos da Guerra Fria: o anticomunismo brasileiro sob o olhar norte-americano*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

ROEDEL, Hiran et al. *PCB: 80 anos de luta*. Rio de Janeiro: Fundação Dinarco Reis, 2002.

____. “Uma guerra de posição por dentro da indústria cultural brasileira: contra-hegemonia nas telenovelas de Dias Gomes”. In: COUTINHO, Eduardo Granja (org.). *Comunicação e contra-hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.

RODRIGUES, Adriano Duarte. “A emergência dos campos sociais”. In: SANTANA, R. N. Monteiro de. *Reflexões sobre o mundo contemporâneo*. Teresina: UFPi/Revan, 2000.

RODRIGUES, Fernanda Junqueira. “Do figurino cênico ao figurino de moda: a modernização do figurino nas telenovelas brasileiras”. Dissertação de Mestrado em Multimeios. Campinas: Unicamp, 2009.

RODRIGUES, Leôncio Martins. “O PCB: os dirigentes e a organização”. In: FAUSTO, Boris. *O Brasil republicano.* São Paulo: Difel, 1981.

RODRIGUES, Maria Cristina Vieira. “O Rei Amado: a antropofagia e o teatro de Dias Gomes”. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Salvador: UFBA, 2002.

ROMANO, Clayton Cardoso. “Da abertura à transição: o PCB e a cultura política democrática da esquerda brasileira”. Dissertação de Mestrado em História. Franca: Unesp, 2001.

ROMANO, Maria Carmen Jacob de Souza. “Reconhecimento e consagração: premissas para análise da autoria das telenovelas”. In: GOMES, Itania e ROMANO, Maria Carmem Jacob de Souza (orgs.). *Media e cultura*. Salvador: PPGCCC/ Edufba, 2002.

ROSENFELD, Anatol. “A obra de Dias Gomes”. In: GOMES, Dias. *Teatro de Dias Gomes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

____. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, *1985.*

RUBIM, Albino. *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil.* Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

SACRAMENTO, Igor. “A retórica autobiográfica em Dias Gomes: apenas um subversivo?”. In: *Revista Mosaico*, v. 4, p. 1-25, 2010.

___. *Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

___. “Memórias póstumas de Dias Gomes”. In: *In Texto* (UFRGS. Online), Porto Alegre, v. 1, p. 133-150, 2009.

SADER, Emir. *Quando novos personagens entram em cena: falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-1980*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SAID, Edward. *Representações do intelectual*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SALLUM JÚNIOR. Brasilio. “Crise de Estado e transição política”. In: SOLA, Lourdes (org.). *As lições da década de 80*. São Paulo: EDUSP/UNRISD, 1995.

_____. “Metamorfoses do Estado no final do século XX”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 18, n. 52, p. 35-55, 2003.

SANTIAGO, Silviano. “Democratização no Brasil, 1979-1981 (Cultura versus Arte)”. In: ANTELO, Raul et al. *Declínio da Arte/Ascensão da Cultura*. Florianópolis: Abralic/Letras Contemporâneas, 1998.

____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Regina Maria Rocha dos – “A telenovela dos anos 80 – Roque Santeiro: a pintura de um novo (?) Brasil”. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Rio de Janeiro: ECO-UFRJ, 1986.

SANTOS, Raimundo. “A reabilitação da política no pós-64”. In: *Estudos de Sociologia*, São Paulo, v. 1, n. 18/19, p. 183-192, 2005.

____. *O pecebismo inconcluso: escritos sobre ideias políticas*. Rio de Janeiro: UFRRJ, 1994

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo*: *minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SARMENTO, Carlos Eduardo. *Chagas Freitas: um perfil político*. Rio de Janeiro: ALERJ/FGV, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Ática, 1994.

SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1988.

SCHMIDT, Benito. “Biografias históricas: o que há de novo?”. In: ARIEL, José Pires et al. (orgs). *Leituras do Passado*. Campinas: Pontes, 2009.

____. *Em busca da terra da promissão: a história de dois líderes socialistas*. Porto Alegre: Palmarinca, 2004.

_____. *Um socialista no Rio Grande do Sul: Antônio Guedes Coutinho* (1868-1945). Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000.

SCHWARTZMAN, Simon. “Representação e cooptação política no Brasil”. In: *Dados - Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 7, p. 9-41, 1970.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-69”. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHUTZ, Alfred. *Fenomenologia e relações sociais.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.

SEGATTO, José Antônio. *Reforma e revolução: as vicissitudes políticas do PCB (1954-1964).* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

SELTZER, Mark. *Serial killers: life and death in America's Wound Culture*. Nova York: Routledge, 1998.

SILVA, Fabricio Pereira da. “Utopia dividida: crise e extinção do PCB (1979-1992)”. Dissertação de Mestrado em História. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da Silva. “Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985”. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SINGER, Ben. *Melodrama and modernity: early sensational cinema and its contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.

SIRINELLI, Jean-François e ORY, Pascal. *Les intellectuels en France: de l’affaire Dreyfus à nos jours*. Paris: Armand Colin, 2002.

SLATER, Don. *Cultura do consumo e modernidade*. São Paulo: Nobel, 2001.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco*. Petrópolis: Vozes, 1972.

____. *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2001.

SOUZA, Adriana Barreto. *Duque de Caxias – o homem por trás do monumento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SOUZA, Fernandes Ferreira de. “Branca Dias: uma paraibana de alma negra”. Dissertação de Mestrado em Letras. Londrina: UEL, 2002.

SOUZA, Regina Magalhães. “O discurso do protagonismo juvenil”. In: *Revista Redemoinho*. Rede Brasileira de Centros e Institutos de Juventude, nº 003, set. 2007.

STAM, Robert. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, nº 51, p. 19-53, jul/dez de 2006.

SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950).* São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. São Paulo: Loyola, 2005.

THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*. v. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1987.

____. *A miséria da teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

____. *Costumes em Comum*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Os romances em folhetins no Brasil: de 1830 à atualidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 1975.

TRINTA, Aluizio Ramos. "O direito de nascer e renascer: para uma compreensão estética da telenovela brasileira". Tese de Doutorado em Comunicação. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 1995.

VALLE, Cléa Fernandes Ramos. "O cânone teatral norte-americano e o moderno teatro brasileiro". Tese de Doutorado em Letras. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.

VALONES, Eduardo Henrique Cirilo. "Tradição da intolerância: estudo dos textos de *O Santo Inquérito* e *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes". Dissertação de Mestrado em Letras. João Pessoa: UFPB, 2000.

VELHO, Gilberto. "Biografia, trajetória e mediação". In: VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina (orgs.). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

____. "Metrópole, cosmopolitismo e mediação". In: *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, v.16, n. 33, 2010.

____. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

____. *Projeto e metamorfose*: *antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

VELLOSO, Mônica. "A dupla face de Jano: romantismo e populismo". In: GOMES, Ângela Maria de Castro (org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

____. *"A literatura como espelho da nação"*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, p.239-263, *1988.*

____. *Mário Lago: boemia e política*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997a.

____. "Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo". In: *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n. 9, p. 57-74, 1997b.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes/UNICAMP, 1991.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

VIANNA, Deocélia. *Companheiros de Viagem*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995.

VIANNA, Marly de Almeida Gomes. “O PCB, a ANL e as insurreições de novembro de 1935”. In: FERREIRA, Jorge eDELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). *O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 e o apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

*VILHENA*, Luis *Rodolfo*. *Projeto e missão*: o Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.

VINHAS, Moisés. *O Partidão. A luta por um partido de massas: 1922-74*. São Paulo: Hucitec, 1982.

VINCENT-BUFFAULT, Anne. *História das lágrimas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.*

VIOLA, Eduardo. “O movimento ambientalista no Brasil (1971-1991): da denúncia e conscientização pública para a institucionalização e o desenvolvimento sustentável”. In: GOLDENBERG, Miriam (org.). *Ecologia, ciência e política.* Rio de Janeiro: Revan, 1992.

WANDERLEY, Sônia. “A construção do silêncio: a Rede Globo nos projetos de controle social e cidadania (décadas 1970/1980)”. Dissertação de Mestrado em História. Niterói: UFF, 1995.

____. “Cultura, política e televisão: entre a massa e o popular (1964-1979)”. Tese de Doutorado em História. Niterói: UFF, 2005.

WEBER, Maria Helena. *“*Pedagogias de despolitização e desqualificação da política brasileira (as telenovelas da Globo nas eleições de 1989)”. In: *Comunicação & Política*, v. 1, p. 67-84, 1990.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado: a escrita das biografias de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

____. *Cultura e sociedade*: *1780-1950*. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.

____. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

____. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo, 2007.

____. *Television: technology and cultural form*. London: Routledge, 2004.

____. *The long revolution*. Canada: Broadview Press, 2001.

____. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOLTON, Dominique. “As contradições do espaço público mediatizado”. In: *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 21-22, p.167-188, 1995.

WOLF, Eric R. “Aspectos das relações de grupos em uma sociedade complexa: México”. In: FELDMAN-BIANCO, Bela e LINS RIBEIRO, Gustavo (orgs.). *Antropologia e poder: contribuições de Eric R. Wolf*. São Paulo, Editora Unicamp, 2003.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZECHLINSKI, Beatriz Polidori. “Imagens do casamento e do amor em Nelson Rodrigues: um estudo das representações de gênero na literatura publicada em jornal entre 1944 e 1961”. Dissertação de Mestrado em História. Curitiba: UFPR, 2006.

ZIZEK, Slavoj. “O espectro da ideologia”. In: ____. *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.