



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**ENTRE A FICÇÃO E A MEMÓRIA?
DIAS GOMES E A TRAJETÓRIA DE UM INTELLECTUAL
“SUBVERSIVO”. (1980-1999)**

ALINE MONTEIRO DE CARVALHO SILVA

2017





UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**ENTRE A FICÇÃO E A MEMÓRIA?
DIAS GOMES E A TRAJETÓRIA DE UM INTELLECTUAL
“SUBVERSIVO”. (1980-1999)**

ALINE MONTEIRO DE CARVALHO SILVA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos necessários para à obtenção do título de Doutor em História.

Campo de Confluência: História Social

Setor Temático: História Contemporânea III

Orientadora: Prof^{fa}. Dr^a. Denise Rollemberg



C A P E S

Niterói

Maio/2017

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

S586 Silva, Aline Monteiro de Carvalho.
Entre a ficção e a memória? Dias Gomes e a trajetória de um intelectual "subversivo" (1980-1999) / Aline Monteiro de Carvalho Silva. – 2017.
230 f. ; il.
Orientadora: Denise Rollemberg Cruz.

Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense. Instituto de História, 2017.

Bibliografia: f. 207-216.

1. Gomes, Dias, 1922-1999. 2. Memória. 3. Intelectual. 4. Teatro (Literatura). 5. Televisão. I. Cruz, Denise Rollemberg. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de História. III. Título.

**ENTRE A FICÇÃO E A MEMÓRIA?
DIAS GOMES E A TRAJETÓRIA DE UM INTELECTUAL
“SUBVERSIVO”. (1980-1999)**

ALINE MONTEIRO DE CARVALHO SILVA

Orientadora: Prof^{fa}. Dr^a. Denise Rollemberg

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos necessários para à obtenção do título de Doutor em História.

Aprovada em 04 de maio de 2017, pela banca formada por:

Presidente, Prof^{fa}. Dr^a. Denise Rollemberg (UFF)

Prof. Dr. Fernando Luiz Vale Castro (UFRJ)

Prof. Dr. Igor Sacramento (FIOCRUZ)

Prof^{fa}. Dr^a. Karla Guilherme Carloni (UFF)

Prof^{fa}. Dr^a. Miriam Hermeto de Sá Motta (UFMG)



Maio/2017

RESUMO**ENTRE A FICÇÃO E A MEMÓRIA:
DIAS GOMES E A TRAJETÓRIA DE UM INTELLECTUAL
SUBVERSIVO.***ALINE MONTEIRO DE CARVALHO SILVA*Orientadora: Prof^a. Dr^a. Denise Rollemberg

Esta tese trabalha as relações entre memória e ficção, através das análises das obras ficcionais *Meu Reino por um Cavalo*, *Derrocada* e *Decadência*, além da autobiografia *Apenas um Subversivo*. Escritas por Dias Gomes entre 1980 e 1999, ano de sua morte, no imediato contexto pós-ditadura e em plena redemocratização brasileira, tramas da ficção contém um conteúdo crítico e pessimista em relação ao final do século XX, ao passo que a autobiografia contém um tom positivo e enaltecendor da figura do autor. Ao mesmo tempo em que sua produção arrefece, o dramaturgo procura uma nova posição e adequação no novo contexto político-social do país, em um processo complexo de adaptação que o afetou e também a um conjunto de intelectuais ativos na conjuntura anterior. Além da autoimagem observada nas obras, a visão do artista sobre a intelectualidade, juventude, política, artes e cultura em geral aparecem nos textos, ajudando a apontar as direções e as visões de um intelectual em transição no final de sua carreira e do milênio.

Palavras-chave: Dias Gomes - Memória - Intelectualidade - Teatro - Romance - Televisão

Niterói

Maio/2017

ABSTRACT**BETWEEN FICTION AND MEMORY:
DIAS GOMES AND A TRAJECTORY OF A SUBVERSIVE
INTELLECTUAL.***ALINE MONTEIRO DE CARVALHO SILVA*Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Denise Rollemberg

This thesis works the relations between memory and fiction, through the analysis of fictional works *Meu Reino por um Cavalo*, *Derrocada e Decadência*, and further the autobiography *Apenas um Subversivo*. Written by Dias Gomes between 1980 and 1999, year of his death, in the prompt post-dictatorship setting and during Brazilian's redemocratization, fiction plots have a critic and pessimistic content towards the end of 20th century, while the autobiography has a positive and flattered tone towards the person of the author. At the same time that his production cools down, the playwright looks for a new position and to adequate himself in the country's new political-social context, in a complex process of adaptation that affects him and also affects a group of active intellectuals in the earlier scenario. As well as his self-concept noted in the works, the artist vision about intellectuality, youth, politics, arts and general culture shown in the texts, help to point out directions and visions of an intellectual transitioning in the end of his career and the millennium.

Key-Words: Dias Gomes - Memory - Intellectuality - Theater - Romance - Television

Niterói

Maio/2017

*Ao meu pai Mackenzie e minha mãe
Dora, exemplos máximos em suas
nonagésima e septuagésima primaveras.*

AGRADECIMENTOS



Ainda lembro quando, em 2007, me interessei pela trajetória do dramaturgo. Chegava ao meu conhecimento a censura de *O Berço do Herói*, peça que uma década mais tarde seria censurada em sua versão televisiva, agora sob o nome de *Roque Santeiro*. Afinal, quem era Dias Gomes, o Cabo Jorge, Roque Santeiro, a viúva que era sem nunca ter sido? Foi desta forma que minha então pesquisa sobre a DCDP e curiosa história de *Roque Santeiro* se encontraram pela primeira vez.

Daquele momento até hoje passaram-se dez anos. A partir de Roque, conheci Branca Dias, Sérgio, Tânia, entre outros personagens essenciais para minha dissertação. Em 2013 comecei a mudar de personagem: era a trajetória de Dias Gomes e sua *subversão* que passaram a tomar minha atenção. O relacionamento com o objeto de estudo é parecido com um namoro: começa com paixão e pode terminar de mal jeito. Não sei se digo hoje um adeus definitivo a Dias Gomes, mas posso dizer que não me arrependo em nada de nossa longa relação de dez anos.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a Universidade Federal Fluminense (UFF) e ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) pela oportunidade de ter sido sua aluna. De certo evolui como estudante e profissional ao longo desses quatro anos. Agradeço também a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa recebida durante meus quatro anos de curso. Sem ela seria praticamente impossível chegar aonde cheguei.

Reforço aqui minha enorme gratidão a minha orientadora Denise Rollemberg. Mostrou-se uma leitora atenta de minha tese e orientadora presente, desde que me recebeu de braços abertos como sua orientanda em 2013. Sua paciência e perseverança comigo foram mais do que importantes chegasse ao final dessa jornada. Agradeço a Fernando Valle, Igor Sacramento, Karla Carloni e Miriam Hermeto pela disposição para participar de minha banca. Obrigada Giselle Venâncio e Igor Sacramento por participarem da qualificação desta tese, a análise de vocês foi e é de extrema valia. Fernando Valle sempre foi leitor crítico e atento de todas minhas produções acadêmicas até hoje, além de grande professor e incentivador durante a pós-graduação; Giselle Venâncio trouxe sugestões e indagações imprescindíveis durante a qualificação, que espero ter conseguido respondê-las; Igor Sacramento me trouxe inspiração com seu imenso conhecimento sobre o universo de Dias Gomes, além de entusiasmo em relação a sua incrível trajetória acadêmica; Miriam Hermeto agradeço a oportunidade de partilhar seu conhecimento sobre dramaturgia e pelo trabalho inspirador e de fôlego sobre *Gota d'Água*; e Karla Carloni pela gentileza em aceitar o convite para esta banca.

Agradeço profundamente o apoio de meus pais, Dora e Mackenzie, pelo esforço desde meus anos iniciais de estudo até hoje, seu constante estímulo para com minhas metas, mesmo quando a missão parecia difícil. Dedico esta tese a vocês! Espero que este seja apenas o início do caminho que irei trilhar na companhia de vocês. Dedico também a minha avó Dione, grande exemplo com seus noventa anos e disposição para brindar a vida. Sempre foi uma das minhas maiores incentivadoras nos estudos, animando-me a estudar e me dedicar ao meu ofício. Faço um agradecimento geral a meus tios (que são muitos) e primos (muitos também, mas em especial Raquel, Gustavo, Fabio e Felipe, pelo suporte e risadas) pelo apoio e força sempre; assim como a força recebida de minha tia do coração, Lurdes, que tem lugar especial em minha vida. Um muito obrigada as minhas tias e guerreiras Nilce, Beatriz e Marisa. Vocês são grandes exemplos para mim. Agradeço cada puxão de orelha e as palavras de orgulho durante minha caminhada. Aos meus irmãos Telma, Paulo Roberto e Carlos Alberto, nem sempre presentes, mas sempre importantes em meu crescimento diário como pessoa e filha. As minhas “tias de Ramos”, pelo suporte em vida e a energia emanada de onde se encontram agora.

Um agradecimento especial às pequenas luzes da minha vida: meus afilhados de coração, Marina e Bernardo, duas figuras que animam meus dias; André, meu companheiro de estudo, principalmente nas férias, mesmo que ainda não entenda sobre o que tanto escrevia no computador; Larissa, serelepe e fofa sobrinha do coração; assim como Arthur, menino adorado por essa tia.

Agradeço aos companheiros de UFF e de *Revista Cantareira*, que tornaram-se meus amigos. Chegaram aos 45 do 2º Tempo e ajudaram na minha integração à universidade. Partilhamos muito trabalho, histórias e de risadas, além de incontáveis e incontestáveis momentos de carinho e suporte. Aimée, Alan, Carolina (e o mascote da *Cantareira*), Gabriel, Maria Izabel, Mariana, Juliana e Hevelly (dessas, a mais antiga companheira): meu muito obrigada! Levarei vocês em meu coração sempre.

Um obrigada aos meus amigos de vários locais e temporalidades. Adriana, de tempos imemoriais de Externato Angelorum e de planos de viagens; os amigos de Itapuca Wanderley e Bruno, pelas risadas, brincadeiras e apoio, principalmente nos momentos de tensão; Miguel, as vezes distante, mas um grande incentivador. Um obrigada aos meus amigos conquistados na graduação: Roberta, Vanessa, Ludymilla, Simone e Carol (Princesa), obrigada pelas risadas, vestidos nude e apoio ontem e hoje; Fabio, pela amizade mesmo após as louças e por trazer para minha vida a Marcinha, amiga e presença constante; obrigada também a Carolina, pela amizade e por aturar as piadas sobre bolacha e biscoito. Obrigada aos meus amigos de mestrado,

sertanejo e *Café Cachaça*: João, Juliana, Heráclio, Raquel, Filipe, Iuri e minha xará Aline pelos tantos momentos pós-aula e os atuais encontros pela vida. Obrigada às minhas ex-companheiras de trabalho, contas e risadas: Yasmim, Carol e Milena, vocês também são responsáveis pela construção dessa tese. E por último, mas não menos importante, meu agradecimento às minhas meninas do coração: Barbara, Thais, Kris, Priscila, Gabriela Valle, Gabriela Fontes e Juliana Macedo (um salve especial pela calma e paciência com minha bibliografia), *gracias* pelas horas de cerveja e bate papo necessárias a sanidade.

A esses quatro, um obrigado especial: Luana, sempre foi mais do que uma sobrinha, é e sempre será minha irmã, apoio e força nos momentos bons e ruins, além de ter dado à luz a duas das minhas pequenas luzes; Ana Luiza, minha amiga há vinte anos, companheira de todas as horas, leitora nas horas possíveis, parceira de perrengues, viagens, choros e alegrias; Ricardo, que meu amigo querido há recém-completos dez anos, companheiro de jogos do Fluminense, parceiro de brigas, risadas bobas, programas furados e divertido, além de grande revisor de notas de rodapé; Isis, leitora, revisora, tão conhecedora desta tese quanto eu, amiga para todos os momentos, coração enorme e pessoa especial.

Provavelmente estou esquecendo de várias pessoas, mas espero que saibam o quanto são importantes na minha trajetória pessoal e profissional. Um obrigada especial a minha amiga Sabrina, que não está mais aqui em seu corpo físico, mas sempre em meu coração e lembranças. E a Ele, meu muito obrigada!

“Ser subversivo é uma atitude diante da vida,
é não se conformar com o que está errado.”

Dias Gomes

“A arte é a mentira que nos permite
conhecer a verdade.”

Pablo Picasso

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 A trajetória intelectual e artística de Dias Gomes	34
2.1 Trajetória, memória e escrita de si	34
2.1.1 Um breve histórico dos relatos biográficos no Brasil	34
2.1.2 Biografia, autobiografia e escrita de si	41
2.1.3 Sobre memória	44
2.2 Dias Gomes: autobiografia como construção de si	49
2.2.1 A trajetória de vida pessoal e artística	49
2.2.2 A autobiografia como objeto de análise e construtora de memória: apenas um subversivo?	55
3 Dias Gomes dramaturgo – <i>Meu reino por um cavalo</i>: um olhar sobre a dramaturgia teatral da década de 1980	78
3.1 A dramaturgia de Dias Gomes	79
3.2 <i>Meu reino por um cavalo</i> e olhar de Dias Gomes sobre sociedade e política na Nova República	92
3.2.1 A temática geral de <i>Meu reino por um cavalo</i>	92
4 Dias Gomes romancista – O fim do socialismo real: Dias Gomes e <i>Derrocada</i>	125
4.1 Dias Gomes romancista	126
4.2 O fim do socialismo real por meio da ficção de Dias Gomes	128
4.2.1 A temática geral de <i>Derrocada</i>	128

5 Dias Gomes escritor televisivo – A transição da ditadura civil-militar para a Nova República e os primeiros governos democráticos por meio da minissérie <i>Decadência</i> ...	148
5.1 Dias Gomes e sua trajetória televisiva	149
5.1.1 As telenovelas	150
5.1.2 As séries	156
5.1.3 As minisséries	157
5.2 A transição brasileira sob o olhar ficcional de Dias Gomes	159
5.2.1 A temática geral de <i>Decadência</i>	159
6 CONCLUSÃO	195
7 REFERÊNCIAS	206
8 ANEXOS	217

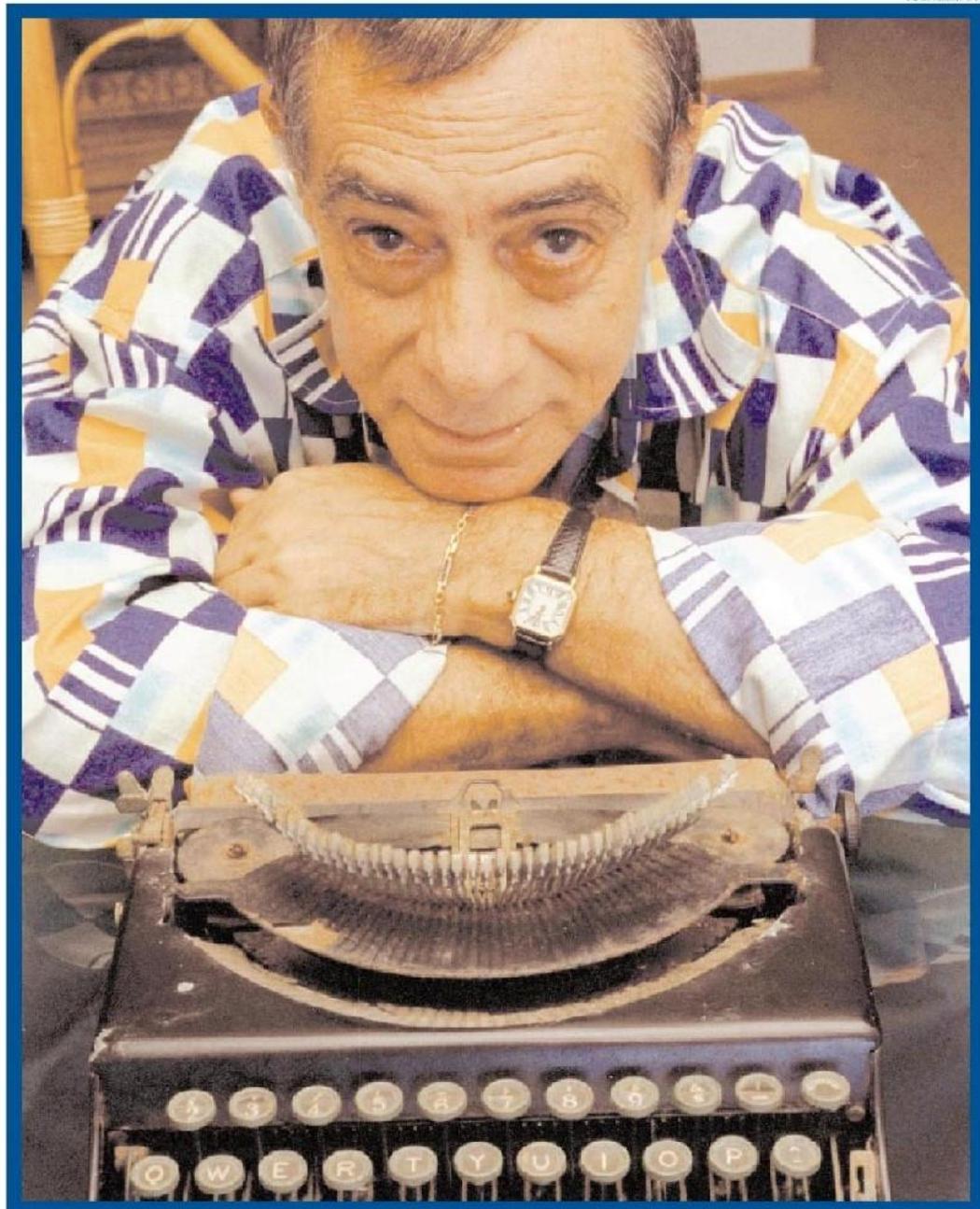
O GLOBO

QUARTA-FEIRA, 19 DE MAIO DE 1999

Dias Gomes

O subversivo deixa a cena

Mário Filipe/7 3 93



Capa do Jornal O Globo de 19 de maio de 1999. Dia seguinte à morte de Dias Gomes.

INTRODUÇÃO

“[...] no bonde da História, nunca sente no banco que viaja de costas.”

Dias Gomes¹

Após analisar três ficções teatrais de Dias Gomes produzidas entre 1965 e 1979 – *O Santo Inquérito* (1965), *Amor em Campo Minado (ou Vamos Soltar os Demônios)* (1969) e *Campeões do Mundo* (1979) – em minha dissertação de mestrado, uma indagação surgiu: como a produção ficcional de Dias Gomes estabeleceu-se depois do fim da ditadura civil-militar brasileira e com o início da *Nova República*. A partir desta primeira pergunta, cresceu o meu interesse por estudar o chamado *passado recente* por meio das obras ficcionais do autor, assim como havia feito no mestrado em relação ao período ditatorial.

Com esse o recorte temporal, deu-se a escolha das obras dramatúrgicas de Dias Gomes veiculadas em diferentes meios. *Meu Reino por um Cavalo*, peça de 1988, que abordava temáticas próximas às estudadas, anteriormente. *Derrocada*, romance de 1992, era também um terreno conhecido, próximo em sua estrutura às peças teatrais já trabalhadas. *Decadência*, romance e minissérie escritos em 1996, trouxeram o desafio de enveredar pelos caminhos da televisão, campo até então desconhecido em minhas análises. Outro ponto que me chamava a atenção era a autobiografia do autor, intitulada *Apenas um subversivo*. Por que o uso deste termo? Quais as motivações para escrevê-la? Quais as ligações entre sua escrita ficcional e auto referenciada?

Foi procurando responder a estas questões e outras tantas ao longo da pesquisa, que surgiu a tese aqui apresentada.

¹ GOMES, Dias. *Meu Reino por um Cavalo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 95.

A noção de trajetória

A trajetória de Dias Gomes está presente na pesquisa, pois é necessário entender as idas e vindas, acontecimentos e relações entre o dramaturgo e o meio. Não é preciso discorrer sobre a impossibilidade de agregar *status* de verdade a uma narrativa de vida, posto que o autor-personagem da autobiografia não é capaz de dar conta da totalidade de acontecimentos de sua vida, principalmente, quando levamos em consideração os esquecimentos e as censuras por parte do biografado². Não obstante, é justamente, essa tentativa de “oficialização de uma representação privada de sua própria vida, pública ou privada, [que] implica um aumento de coações e censuras específicas”³.

Baseando-me nessa concepção, utilizo a noção de *trajetória*, uma vez que os momentos de vida e os acontecimentos passados estão sujeitos a mudanças, enxertos, recortes e transformações, sendo estas ligadas às demandas do presente. Assim, é necessário compreender não apenas biografia, mas também o contexto referente ao momento relatado. A conjuntura do período estabelece, assim, uma intrínseca relação com o biografado.

A memória é estabelecida por meio de múltiplas representações do passado que é construído de uma determinada maneira no presente. A escrita de uma narrativa de vida e, como veremos no capítulo seguinte, a construção de uma autobiografia é um exercício de reflexão. É o passado respondendo a demandas do presente. Por isso, a necessidade de dar atenção a esquecimentos, silêncios e autocensuras, além de refletir sobre a relação entre o momento de escrita e as influências recebidas.

² Caso isso ocorra, estar-se-ia cometendo uma *ilusão biográfica*, já que não existe um “relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção”. Portanto, utilizo-me do conceito de *trajetória*, com o objetivo de dar conta da complexidade em relação à questão biográfica. BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 185.

³Ibid., p. 189.

Não é por acaso que Dias Gomes transformou sua trajetória em relato, tentando de pôr em ordem os acontecimentos de sua vida. Do nascimento em 1922, em Salvador, na Bahia, passando por momentos impactantes na infância, como a morte do pai e a experiência no colégio de padres; a adolescência no Rio de Janeiro, na busca por viver de sua arte, ao invés de seguir o caminho trilhado pelo irmão, escritor que se dedicou à medicina; a idade adulta no meio teatral, o sucesso e a ida para a televisão; e, ao final da vida, entre a disputa por espaço com novos autores e uma produção de tom pessimista, até sua morte em 1999 em São Paulo⁴.

Autor do texto de orelha da autobiografia de Dias Gomes, Eduardo Portella afirmou que o dramaturgo era pessoa e personagem plurais, que teciam

em meio a tantos riscos e tantas esperanças, a fascinante aventura humana, toda ela entrecortada pela escassez e pela vertigem. Bem se poderia falar na reconstrução esperta de pedaços de vida carregados de significações múltiplas, algumas vezes efusivas, jamais melodramáticas. Porque “o berço do herói” aponta igualmente ao mausoléu do herói.⁵

Para além da imagem pretendida de *subversivo*, Dias Gomes era plural e possuidor de múltiplas faces.

Dias Gomes como parte de um grupo

Dias Gomes era parte integrante de uma intelectualidade brasileira⁶; o dramaturgo enxergava-se como peça de um processo de valorização e conscientização das massas populares.

⁴ A trajetória de Dias Gomes está detalhada no primeiro capítulo.

⁵ GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. Orelha

⁶ Destaco que o conceito de intelectual surgiu a partir do texto de Émile Zola de 1898 sobre o caso Dreyfuss. Ele e seus apoiadores ganharam esta denominação e representavam uma indignação moral, o envolvimento público em uma causa e o uso de seu saber como forma de autoridade. O termo e a ideia de intelectualidade foi se transformando ao longo do tempo, pensado como legitimadores de uma ordem; como ideólogos da sociedade, produzindo armas

Essa noção foi gestada a partir de influências recebidas no campo da teoria política, como Karl Marx e outras leituras de esquerda, assim como no campo artístico, do qual podemos destacar o modo de fazer teatro de Bertold Brecht. O estilo de pensamento de Dias Gomes sofre, portanto, a influência da intelectualidade brasileira no século XX e de suas linhas de pensamento, em particular, dos intelectuais de esquerda.

A *cultura* é compreendida como convergência dos interesses de determinados grupos, nações, relacionando-se com outras atividades sociais⁷. As estruturas básicas de determinada sociedade são aceitas e estabelecidas, refletindo-se nas obras e nelas podendo ser identificadas. Estabelece-se uma associação entre o meio social e a arte, num processo de *mediação*. Nessa mediação, formas sociais e artísticas se relacionam mediante o jogo de experiência e composição. Faz-se, assim, necessário observar os elementos sociais e as relações sociais presente nas obras de arte e seu conteúdo.

Sentimentos e atitudes são pressupostos que marcam a cultura de determinada classe ou grupo social e é possível verificar as permanências e rupturas em determinado meio ou cultura. A produção cultural não é apenas expressão de crenças formais e conscientes, mas também de fatores subjetivos. Esses são identificáveis através das relações/valores legitimados pelas crenças, como a escolha das temáticas; por um posicionamento no mundo analisável pelos sistemas de crenças e formas artísticas. Sendo assim, há a produção de *modos de ser* e de obras que apresentam continuidades, tensões, conflitos, inovações e mudanças.

para uma luta política; como formadores de consenso e buscando conquistar uma hegemonia; portadores de uma missão e defensores de interesses gerais; divididos entre projetos e ambições pessoais e seu espaço dentro da sociedade; etc.. Alguns artigos como o de Fernando A. P Filho trazem um resumo da trajetória do termo e uma tentativa de definição. FILHO, Fernando Antônio Pinheiro. “Intelectuais: perfil de grupo e esboço de definição”. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). *Agenda Brasileira. Temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 302-313.

⁷ Nos estudos culturais, há a preocupação com práticas e produções culturais diversas; com a análise das instituições e formações culturais; com a relação entre as instituições e os meios materiais de produção e as formas culturais produzidas. WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

A cultura se expressa como convergência de métodos e interesses diversos, além de estabelecer uma relação entre o conhecimento transmitido e as atividades sociais. A cultura de uma sociedade é “considerada produto direto ou indireto de uma ordem primordialmente constituída por outras atividades sociais”⁸. É estrutura de uma sociedade, conecta-se com o contexto político, social e econômico, tendo seu reflexo percebido nas obras artísticas. Ocorre ainda uma mediação ligada ao “modo indireto de relação entre a experiência e sua composição”⁹, fazendo com que as práticas sociais e as relações culturais produzam

não só “uma cultura” ou “uma ideologia” mas, coisa muito mais significativa, aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidades e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais.¹⁰

Essa noção de cultura está expressa nas produções de Dias Gomes que marcaram diversos momentos de sua trajetória. Em suas obras, há uma aproximação entre cultura e política. Posicionando-se direta ou indiretamente, por meio do contexto social e político de uma determinada época, seus textos interligam-se a este aspecto, sendo expressão do contexto do qual tiveram origem. É elemento dessa sociedade, sendo, ao mesmo tempo, retorno de sua produção, de sua inspiração e de sua recepção no interior da mesma.

É preciso entender, então, como a intelectualidade atuante e engajada dos anos de 1950, 1960 e 1970 inseriu-se no quadro de mudanças das décadas de 1980 e 1990, observando as continuidade e rupturas. Intelectuais brasileiros de diversas gerações – assim como os de demais países da América Latina – acreditavam ser responsáveis pela construção da nação, buscando e tendo influência nas questões nacionais e nos governantes do país¹¹.

⁸ WILLIANS, Raymond, op. cit., 1992. p. 11-12.

⁹ Ibid., p. 23.

¹⁰ Ibid., p. 29.

¹¹ PÉCAUT, Daniel. *Os Intelectuais e a Política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990.

Durante as décadas de 1920 e 1940, que compreendem a formação e o amadurecimento intelectual de Dias Gomes, havia ainda um determinado esforço dos meios intelectuais em construir e afirmar uma identidade nacional. Era preciso definir o que era a cultura brasileira para que se pudesse afirmar e estabelecer o que era “nacional”¹². Essa preocupação tornou-se mais forte, principalmente, após 1930, quando essa intelectualidade flertou com os movimentos autoritários, muitas vezes apoiando o fortalecimento das funções do Estado e rejeitando a noção de democracia representativa. Estabelecia-se uma ideia de ação que se verificaria de cima para baixo, tendo a elite à frente dos processos, e não as camadas mais baixas, segundo uma visão hierárquica da ordem social.

A partir da década de 1950, há uma mudança na visão de mundo e nas ideias da intelectualidade nacional, fruto do processo de modernização pelo qual o país passou nas décadas anteriores. Povo e nação tornaram-se indissociáveis, pois as massas populares eram a garantia da unidade nacional. Os intelectuais de esquerda atuavam como interpretes desse povo, ajudando-os na tomada de *consciência de sua vocação revolucionária*. Havia em curso um projeto que visava ao desenvolvimento econômico e à emancipação das classes populares, o que levaria à independência nacional. Os intelectuais de esquerda desse período, de modo geral, sofreram a influência do marxismo e de ideologias vinculadas ao Partido Comunista do Brasil, construindo uma cultura política e a identidade do grupo. A intelectualidade passava por uma socialização política e cultural. Fica clara, então, a existência de um lugar que esses intelectuais atribuíram a si e uma necessidade de reconhecimento presente neste processo.

Como Dias Gomes, parte dessa intelectualidade orbitava em torno do PCB. Nos primeiros momentos da década de 1960, consideravam-se *conscientizadores* das massas e acreditavam estar

¹² PÉCAUT, Daniel, op. cit., Parte 1.

próximos do centro do poder político do país, lado a lado a João Goulart, influenciando em suas decisões. Tanto na esfera artística, quanto intelectual, o dramaturgo partilhava dessas noções¹³.

A partir do fim da ditadura civil-militar e com a redemocratização política brasileira em curso, ocorreu uma mudança de posição dos intelectuais na sociedade. Nessa dança das cadeiras, a intelectualidade abandonava uma determinada posição de superioridade em relação às demais categorias sociais. Para Pécaut, apesar da heterogeneidade social profunda do grupo, a oposição ao regime militar proporcionou uma maior coesão entre os intelectuais. A volta à democracia expôs os limites dessa união, trazendo conflitos identitários. Se

ao longo das décadas passadas, os intelectuais, muitas vezes alheios às problemáticas partidárias, haviam partilhado, superando as suas divisões, de uma visão semelhante do Estado, do povo e da nação. [Com a abertura e a democratização este] Já não é o caso. [...] Além disso, os líderes intelectuais que, durante a ditadura, conseguiram exercer grande influência nos partidos de oposição, percebem que a democracia fortalece o poder dos políticos profissionais e destila rapidamente uma classe política. Os intelectuais são conduzidos assim a um papel mais modesto.¹⁴

No contexto político e social estabelecido a partir da “*Nova República*”, esses intelectuais atuantes perdem muitos de seus espaços na sociedade. Cabia à categoria adaptar-se aos novos tempos, reinventando-se ou saindo de cena. Os anos de 1980 e 1990 marcaram não apenas um período de transição política, econômica e social no Brasil e no mundo, mas também mudanças e buscas por novos espaços pela intelectualidade. Com o colapso dos regimes comunistas na Europa, a crise do marxismo, o início do desgaste de modelos alternativos de esquerda como o caso da China, esses intelectuais começaram a diminuir sua influência e credibilidade na sociedade, levando a uma crise política no interior desse grupo.

¹³ Compartilho das ideias propostas por Igor Sacramento, em que afirma que para o dramaturgo, o trabalho de conscientização era função do intelectual. Essa concepção será mantida por Dias Gomes até suas obras finais. SACRAMENTO, Igor. “Por uma dramaturgia engajada. A experiência de dramaturgos comunistas com a televisão dos anos de 1970”. In: CZAJKÁ, Rodrigo.; MOTTA, Rodrigo Patto Sá.; NAPOLITANO, Marcos. *Comunistas brasileiros. Cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 112.

¹⁴ PÉCAUT, Daniel, op. cit., p. 310.

Ao longo deste processo de instabilidade, deu-se uma crise de caráter identitário, principalmente, pelo surgimento de novos formadores de opinião, com quem a intelectualidade viria a disputar espaço. Com a perda de espaço para personalidades midiáticas, “os intelectuais corriam o risco de perder sua condição de arautos das grandes controvérsias nacionais”¹⁶, reforçando uma crise ideológica. Homens e mulheres ligados à mídia foram alçados ao papel de formadores de opinião, com presença marcante nos meios de comunicação. Gradativamente, os intelectuais perdiam os espaços anteriormente conquistados, deparando-se com uma crise identitária.

Dias Gomes viveu essa crise do final do milênio. O dramaturgo e outros intelectuais, outrora ativamente atuantes em diversas esferas, como formadores de opinião e ocupando espaços em setores midiáticos, teatrais etc., buscaram novos espaços, tentando adaptar-se ao pós-ditadura militar e à pós-crise do *socialismo real*. A partir da mescla de ficção, realidade e autoimagem, abrem-se caminhos para a análise dos cruzamentos entre a trajetória do autor, o questionamento sobre a sua função na realidade política e social brasileira, no contexto da *Nova República*.

Alinhado ao pensamento das esquerdas, seguindo a linha do Partido Comunista Brasileiro, identificando-se e identificado com ele, embalado por essa noção de cultura política, as obras de Dias Gomes foram indubitavelmente marcadas por essa influência. Por meio desse olhar e de uma noção de engajamento político-social, essas conexões apareceram temática tratadas e nas formas de debater os acontecimentos políticos e sociais que agitaram o século XX,

¹⁶ SIRINELLI, Jean-François, “Os Intelectuais do Final do Século XX: Abordagens Históricas e Configurações Historiográficas”. In: AZEVEDO, Cecília; BICALHO, Maria Fernanda Baptista; KNAUSS, Paulo; QUADRAT, Samantha Viz; ROLLEMBERG, Denise. *Cultura Política, Memória e Historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. p. 51.

principalmente entre as décadas de 1950-1990, onde se concentrou a maior parte de sua produção¹⁷.

De certo, afirma-se a existência de uma cultura política comunista, na qual o dramaturgo e outros intelectuais e artistas estavam inseridos. Essa cultura tão específica ultrapassaria ideias e ideologias do projeto comunista e também dos partidos. Destacam-se como elementos gerais os conceitos vinculados a uma crença na razão e no progresso como um caminho para construir uma sociedade socialista; o internacionalismo; o anti-imperialismo; a revolução como imprescindível para construção de novas estruturas sociais, econômicas e na formação de um *novo homem* etc.¹⁸.

Em relação às questões especificamente brasileiras, alguns traços nacionais influíram na constituição de uma cultura política comunista nacional. A noção de conciliação presente em diversos momentos da história política nacional fez com que os comunistas brasileiros conseguissem chegar determinados locais de atuação, quando flexibilizaram e negociaram com outros atores políticos¹⁹.

Inspirados pela ideia de revolução, artistas e intelectuais acreditavam numa ideia vinculada à modernidade e à oposição ao tradicionalismo que atravancava as mudanças efetivas buscadas para a sociedade. Em alguns momentos, a relação entre os partidos e os intelectuais

foram marcadas por ambiguidades e tensões, devido às tentativas de controle e enquadramento estético, bem como a exploração política da sua imagem. No entanto,

¹⁷ A conceito de cultura político aqui utilizado é o mesmo sintetizado por Rodrigo Patto Sá Motta: “conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas partilhado por determinado grupo humano, expressando identidade coletiva e fornecendo leituras comuns do passado, assim como inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro”. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “A cultura política comunista”. In: CZAJKA, Rodrigo.; MOTTA, Rodrigo Patto Sá.; NAPOLITANO, Marcos. *Comunistas brasileiros. Cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 17-18.

¹⁸ MOTTA, Rodrigo Patto Sá, op. cit.

¹⁹ Essa característica “do cenário político brasileiro ajuda a explicar a ocorrência de tantas alianças esdrúxulas promovidas pelo PCB que, de certo modo, se adaptava ao “ambiente”. Além disso, a forte “tendência nacional a personificar a política, a construir identificações fortes mais com líderes do que com projetos políticos ou instituições impessoais”. *Ibid.*, p. 31.

nem sempre os intelectuais/artistas foram vítimas nessa relação, pois alguns deles aproveitaram a máquina cultural dos partidos para divulgar melhor a sua obra.²⁰

Dias Gomes, influenciado por essa cultura política comunista, fez sua transição dos palcos para a televisão, quando o projeto de uma dramaturgia nacional-popular já dava sinais de esgotamento no meio teatral²¹. Se até 1964 uma dramaturgia realística, engajada, *conscientizadora*, tinha destaque, a partir do golpe houve a necessidade da utilização de novos recursos, nem sempre visíveis pelo público geral do teatro. O uso de metáforas, de uma dramaturgia mais agressiva e novas formas de fazer teatro foram ganhando espaço em cena, ao mesmo tempo em que diversos autores fizeram a transição, de modo ainda mais forte nos anos de 1970, para a televisão, carregando seu estilo literário consigo.

Nesta transição, justificada sempre por questões econômicas e de público, a ideia de continuidade de um projeto de produção engajada fez parte do discurso, que, ao mesmo tempo, impunha uma ruptura. Para Dias Gomes, a passagem para a televisão era a oportunidade de levar sua dramaturgia e a pedagogia nela inerente para o novo meio e seu público: “mudava-se de meio na esperança da continuidade (ou sobrevivência) de um projeto político-estético”²². Para justificar sua transição para a tevê, buscou

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 havia 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.²³

²⁰ Dias Gomes sempre negou ter sido influenciado pelo PCB ou ter passado pela aprovação ou rejeição do comitê cultural do partido. Porém, em todas as suas obras, pode-se perceber as influências das ideias e concepções do Partido Comunista Brasileiro. MOTTA, Rodrigo Patto Sá, op. cit., p. 29.

²¹ “Dias Gomes se via como um agente infiltrado que reconhecia o processo de cooptação, mas buscava modos para manter uma expressividade individual. [...] o teatro e a televisão era meios que poderiam ‘transmitir a consciência’ da necessidade de transformar o mundo”. SACRAMENTO, Igor, op. cit., p. 113.

²² A televisão “se configurou como a possibilidade de concretizar a utopia comunicativo-pedagógica de transmissão em massa de uma consciência crítica bastante cara à militância comunista”. Ibid., p. 115-117.

²³ Ibid., p. 117.

Se houve uma continuidade de um projeto político-estético ligado às esquerdas e, principalmente, ao Partido Comunista Brasileiro, durante os anos de 1970, a partir da década de 1980, esse ideário buscava sobreviver. O contexto político-social brasileiro e mundial estava passando por uma grande transformação, que viria a acertar em cheio esses dramaturgos, como Dias Gomes, que foram para a tevê. Se alguns deles, como Vianninha e Paulo Pontes, não sofreram as influências desse contexto por conta da morte precoce, outros, como o dramaturgo aqui estudado, tiveram que integrar-se a uma nova realidade.

A dramaturgia teatral, televisiva e a literatura de Dias Gomes inserem-se em um mercado de bens culturais que se consolidou no Brasil na década de 1970. Esses veículos fazem parte da *indústria cultural*, de um mercado de bens simbólicos do país, que incorporaram a economia brasileira em um processo de reorganização do capital ocorrido na segunda metade do século XX. Essa indústria da cultura foi estimulada pelos governos militares, por meio do crescimento do parque industrial brasileiro e de um mercado interno de bens materiais. O processo de expansão alcançou também as indústrias dedicadas à produção de cultura e ao mercado de bens culturais²⁴.

É observável nesse caso que política e produção de bens culturais estão conectadas. Com o governo militar, a censura e a repressão incidiram tanto sobre artistas contestadores da ordem política, como sobre artistas supostamente ameaçadores da “moral e bons costumes”. Boa parte da produção que contestava o regime encontrava um bom mercado consumidor²⁵. A implantação de uma indústria cultural alterou a percepção da cultura, que passava a ser vista também como um investimento comercial lucrativo. Assim,

a cultura popular de massa é produto da sociedade moderna, mas a lógica da indústria cultural é também um processo de hegemonia. Com isso entendemos que a análise da

²⁴ ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

²⁵ Um dos exemplos é o fato da *Embrafilme*, empresa estatal que financiou filmes de diretores e artistas considerados contestadores e que, mesmo com esse apoio, sofreu com a censura.

problemática cultural deve levar em conta o movimento mais amplo da sociedade, e, ao mesmo tempo, perceber a cultura como espaço de luta e distinção social.²⁷

As produções culturais são um espaço de confronto, de disputas entre diversas visões de mundo. A produção de Dias Gomes inseriu-se nesses locais de luta e seus produtos culturais estavam inseridos em uma lógica de mercado. Seguindo essa lógica e

embora houvesse, sob a ditadura, um controle agressivo das mídias de massa, assim como uma tendência da televisão em autocensurar sua criação ou submetê-la à lógica publicitária, muitos artistas originários do PCB continuariam a defender a ideia de que era necessário tomar de assalto os espaços onde se fortalecia a indústria cultural. Acreditava-se, numa perspectiva idealista, na possibilidade de encontrar, no centro conservador de produção discursiva, brechas que permitissem difundir não apenas um conteúdo de crítica social, mas inclusive em resistência ao regime militar.²⁸

Nesta lógica mercantil, quando intelectuais e artistas como Dias Gomes “foram ao mercado”²⁹, ainda durante o regime militar, eles haviam encontrado espaço para as suas obras críticas que refletiam sobre a realidade brasileira. Em meio a esse movimento de entrada nos meios de comunicação de massa, muitos nesse grupo fizeram essa transição sem maiores traumas³⁰, procurando valorizar esses espaços de atuação. Com a abertura, o fim do regime e o processo de redemocratização, esses artistas e intelectuais engajados passaram a procurar em seus espaços de atuação, novas formas e possibilidades de manterem-se atuais e atuantes no mercado.

É concomitantemente à crise dessa intelectualidade, o abalo de concepções que foram base do comunismo brasileiro e internacional, o fim do *socialismo real* e as críticas aos governos estabelecidos após a Guerra Fria, que Dias Gomes começou a diminuir sua produção televisiva e fez um esforço de retorno aos palcos. Ainda munido de seu estilo dramaturgico, que misturava os

²⁷ ORTIZ, Renato, op. cit., p. 147.

²⁸ Ibid., p. 87.

²⁹ Napolitano usa a expressão “ida ao mercado” para falar da inserção desses intelectuais e artistas no mercado cultural que cresce durante a década de 1970. Ver em: NAPOLITANO, Marcos. “Engenheiros das almas ou vendedores de utopia? A inserção do artista-intelectual engajado no Brasil dos anos 70”. In: *1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

³⁰ Esses intelectuais e artistas “não apenas flertaram com o mercado, mas já a muito ajudavam a reorganizar as estruturas e padrões de produção e consumo”. Ibid., p. 314.

conceitos vindos do teatro com trabalhos desenvolvidos na televisão – como o realismo fantástico presente em obras como *Saramandaia* – o autor buscou novos meios de produzir dramaturgia, se dedicando à produção de seriados, minisséries e micro-novelas, tentando, assim, livrar-se da crise de fins de século.

A questão do autor

Ao escrever suas obras, os escritores, teatrólogos, teledramaturgos são influenciados por suas experiências e o contexto a sua volta, como se viu. Neste processo, a figura do escritor em seu meio social, sua trajetória e os seus *modos de produzir*, nos diferentes contextos, são chaves para a compreensão de nossa pesquisa. As temáticas apresentadas, as críticas e os elementos de destaque das obras literárias são “o norte que nos guia na compreensão e análise das suas tendências mais marcantes, seus níveis de enquadramentos sociais e sua escala de valores”³¹.

Em seus escritos das décadas de 1980 e 1990, o contexto político e social está, evidentemente, presente nas obras de Dias Gomes. As suas produções eram influenciadas pela realidade vivida e, principalmente, como essa realidade era sentida, percebida pelo dramaturgo. Como veremos nos capítulos que compõem esta tese, temas como a abertura política brasileira, a crise do socialismo real, a redemocratização e a chamada *Nova República*, além dos conflitos identitários e dramas vividos por uma intelectualidade também em processo de transição, influenciaram as produções do autor de *O Bem-Amado*. Percebe-se que

(o) conjunto de circunstâncias históricas se intersecciona com o processo de criação artística, de modo a vir a constituir um elemento fundamental da própria estrutura

³¹ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras; 2003. p. 31.

interna das obras de cada autor. Ambos sintonizam primorosamente seus textos literários com os fenômenos sociais contemporâneos que eles vivenciaram ³².

As obras apresentadas são vistas de forma historicizada, buscando uma lógica social contida no texto, pois são testemunhos de uma época³³. Deve-se perceber os lugares de fala, as noções abordadas sobre a arte, mostrando as relações entre autoria, produção e contexto. Para decodificar as produções de Dias Gomes, reflito sobre as nuances entre sujeito do *escritor* e o sujeito do *personagem*, entre texto e autoria, obra e contexto, pois o passado

não é um agregado de histórias separadas, mas uma rede de ações e relações interdependentes, também é verdade que tal “totalidade estruturada” permanece indeterminada, constantemente modificada pela atuação dos sujeitos. Ou seja, para a análise do testemunho histórico, seja ele qual for, deve-se sempre ter em vista que os sujeitos vivem a história como indeterminação, como incerteza, como necessidade cotidiana de intervir para tornar real o devir que lhes interessa. Autores e obras literárias são acontecimentos datados, historicamente condicionados, valem pelo que expressam aos contemporâneos. ³⁴

Torna-se possível pensar a *realidade* que se apresenta nos textos. A produção ficcional não é uma reprodução exata da realidade, mas um dos *modos de se falar* sobre ela, podendo ser usada pelos autores como estratégia de convencimento do leitor. A noção de contexto influencia as características, as atitudes e as relações das personagens ligando-as às circunstâncias da história da época, ao político, ao sociológico e econômico.³⁵

O realismo adapta-se ao tempo da escrita, a apreensão da essência da realidade da qual queremos falar, escrever, refletir etc., percorre as formas de convencimento do texto literário e

³² SEVCENKO, Nicolau, op. cit., p. 283.

³³ Este pensamento é “ponto de partida obrigatório para esclarecer o estatuto de uma obra literária como testemunho histórico; [...] nas relações entre literatura e história, o que nos interessa é inserir autores e obras literárias específicas em processos históricos determinados”. CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Afonso de Miranda. *A História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 8.

³⁴ AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 8-9.

³⁵ *Ibid.*, p. 409.

sua plausibilidade, a verdade de seu conteúdo. É uma forma de olhar a realidade, compreendendo-a por meio do tempo, historicamente³⁶.

Abre-se um campo de reflexão propício para refletir sobre as relações entre história e literatura, conectando trajetória, autoria e contexto que se convertem nos textos das obras.

A estrutura da tese

Tendo como base este arcabouço teórico, objetivo demonstrar que o pessimismo presente nas obras ficcionais de Dias Gomes não refletiu em sua produção autobiográfica. Diferentemente, mas não de forma oposta, do que nos é apresentado em *Meu Reino por um Cavalo*, *Derrocada e Decadência*, o texto de *Apenas um subversivo* demonstra um otimismo e uma positivação em relação à memória sobre o passado do autor.

Esta tese divide-se em Introdução, quatro capítulos e Conclusão.

O Capítulo I, A trajetória intelectual e artística de Dias Gomes, está dividido em duas partes: Trajetória, memória e escrita de si e Dias Gomes: autobiografia como construção de si. A primeira parte foi subdividida em três recortes: Um breve histórico dos relatos biográficos no Brasil; Biografia, autobiografia e escrita de si e Sobre memória. Esse item condensa teorias e trabalhos que versam sobre biografia, relatos biográficos e os debates sobre memória. Ela é introdução para a segunda parte do capítulo em que destaco a trajetória de vida e os caminhos artísticos de Dias Gomes dos anos de 1940 aos de 1990 e a análise da construção de memória

³⁶ Para Erich Auerbach, o conceito trataria sobre a interpretação da realidade através da representação literária ou da imitação (*mimesis*): “tratamento sério da realidade cotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático existencial, por um lado – e, pelo outro, o esgarçamento de personagens e acontecimentos cotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo histórico agitado – estes são, segundo nos parece, os fundamentos do realismo moderno, e é natural que a forma ampla e elástica do romance em prosa se impusesse cada vez mais para uma reprodução que abarcava tantos elementos”. AUERBACH, Erich, op. cit., p. 440.

feita pelo dramaturgo e outros autores. Encontram-se neste trecho dois recortes: A trajetória de vida pessoal e artística e A autobiografia como objeto de análise e construtora de memória: apenas um subversivo?

Do Capítulo II até o Capítulo IV, analiso fontes selecionadas e reflito sobre a relação entre autor e suas produções³⁷. O “Capítulo II: Dias Gomes Dramaturgo – Meu Reino por um Cavalo: um olhar sobre a dramaturgia teatral da década de 1980” está dividido em duas partes: A dramaturgia de Dias Gomes e Meu Reino por um Cavalo e o olhar de Dias Gomes sobre sociedade e política na *Nova República*, com a subdivisão: A temática geral de Meu Reino por um Cavalo. Nele, discuto a peça *Meu Reino por um Cavalo*, de 1988. A obra retrata o contexto político-social nacional e internacional, além de aspectos subjetivos relacionados às experiências sensíveis de Dias Gomes.

No “Capítulo III: Dias Gomes romancista – O fim do socialismo real: Dias Gomes e Derrocada” analiso o romance *Derrocada*, sua temática e a trajetória de Dias Gomes como romancista, um lugar não muito comum em sua experiência como autor. Discorro sobre os principais temas anunciados no romance, para quem a obra foi escrita e com quem essa produção dialoga. Lançado em 1992, o romance debate a crise do *socialismo real*, o fim do Partido Comunista Brasileiro e o impacto dessas questões na intelectualidade e os partidários do ideal socialista no país. O capítulo está dividido em duas partes: Dias Gomes Romancista e O fim do socialismo real por meio da ficção de Dias Gomes com a subdivisão: A temática geral de Derrocada.

³⁷ Ao longo da tese foram usados apenas os textos escritos das obras ficcionais. Não foram estudadas as encenações e as diferentes versões da peça, nem foi analisada a direção da minissérie, apesar de serem citadas ao longo dos capítulos.

No “Capítulo IV: Dias Gomes escritor televisivo – A transição da ditadura civil-militar para a *Nova República* e os primeiros governos democráticos por meio da minissérie *Decadência*” analiso as percepções de Dias Gomes do momento político vivido no país entre os anos de 1980 e 1990 por meio da minissérie televisiva *Decadência* de 1995. Utilizando temas vinculados à realidade política do Brasil em sua ficção, o dramaturgo refletiu sobre as novas formas de engajamento e os novos espaços da intelectualidade nacional, no contexto de fim da ditadura militar, da transição e da redemocratização do Brasil. Divide-se nos itens: Dias Gomes e sua trajetória televisiva, dividido em As telenovelas, As séries e As minisséries; e A temática geral de *Decadência*.

Por fim, a Conclusão levanta as temáticas comuns entre as obras analisadas, tecendo aproximações e distanciamentos. Em conjunto, a peça, o romance e a minissérie televisiva relatam a falta de rumo sentida nas décadas de 1980 e 1990 pelo dramaturgo; o pessimismo presente nas páginas desses textos; há certo refúgio no passado consagrado aliado ao medo de se tornar um autor datado e não atuante no meio artístico e intelectual. Além disso, reafirmo as principais questões apresentadas na tese e as conclusões advindas da pesquisa.

Capítulo I

A trajetória intelectual e artística de Dias Gomes

“Quem não é subversivo é acomodado, passa diante da vida sem viver”.

*Dias Gomes*³⁷

2.1. Trajetória, memória e escrita de si

2.1.1. Um breve histórico dos relatos biográficos no Brasil

A produção biográfica no Brasil teve início com as produções do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Criado em 1838, o Instituto tinha como função primeira a construção de um passado para o país que havia pouco se tornara independente. Para os historiadores ligados ao Instituto, a biografia deveria fornecer ‘matéria prima’, como subsídio, para projetos historiográficos mais amplos, nos quais a história era pensada a partir de lógicas não calcadas na ação individual, em especial a do processo inexorável e teleológico, condicionado por leis gerais, de construção da Nação”³⁸.

A partir do período Republicano, a produção biográfica no Brasil se dividiria em diferentes temporalidades. Durante o Estado Novo varguista, com o crescimento dos fascismos nas décadas de 1930 e 1940, o mercado de biografias tornou-se vasto. Seguindo o modelo europeu, esse gênero alcançou um amplo mercado, além de valor intelectual notório. A produção bibliográfica do período era vista como uma alternativa em relação aos estudos de história literária e História do

³⁷ GOMES, Luana Dias; GOMES, Mayra Dias (org.). *Dias Gomes*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012. p. 203.

³⁸ SCHMIDT, Benito Bisso. “História e Biografia”. In. CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 200.

Brasil³⁹, tendo um papel didático, especialmente no momento de construção de uma identidade nacional moderna.

Durante a década de 1950, o perfil da produção biográfica se alterou ao se tornar local de consagração para políticos e jornalistas literatos⁴⁰. Estes entraram em uma corrida com o objetivo de obter o reconhecimento de seus pares, encerrando, dessa forma,

um ciclo de biografias que integra um projeto de forjar identidades formadoras da nacionalidade e da inteligência brasileiras, imediatamente incorporadas a um movimento de expansão editorial, para se abrir um ciclo de biografias cuja autoria entra como cacife na disputa de prestígio intelectual, a ser reconhecido em instâncias de consagração artística como a Academia Brasileira de Letras.⁴¹

O uso de documentos, textos inéditos, além do empreendimento produtivo por meio de pesquisas grandiosas, mostrava a tentativa de propiciar maior erudição e objetividade para as produções desta década. O esforço intelectual era uma das chaves para o sucesso tanto da biografia, quanto do biógrafo⁴².

Mediante o destaque alcançado pelas universidades no campo da produção historiográfica, nas décadas de 1960 e 1970, a escrita biográfica nos moldes das décadas anteriores entrou em declínio, passando a ser vista como uma forma ilegítima de escrever e pensar a história⁴³. A partir dos anos de 1980, os historiadores brasileiros voltaram-se novamente para a escrita biográfica, acompanhando um movimento internacional de revigoração do gênero.

³⁹ A fala reproduzida está conectada às análises de Lúcia Miguel Pereira, biógrafa e crítica literária de prestígio durante os anos de 1930 e 1940. Ao definir a produção do período, Maria Helena Werneck utiliza as análises da referida autora. WERNECK, Maria Helena. “Sobre a biografia no Brasil: historicidade e práticas de escrita”. In: FUKELMAN, Clarisse (org.). *Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. p. 17.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁴¹ *Ibid.*, p. 19.

⁴² Maria Helena Werneck destaca a figura de R. Magalhães Júnior como representante dessa geração. As escolhas dos nomes a serem biografados por ele eram feitas a partir de um espelho de seu autor, o fato de escrever biografias estava atrelado a “um modo de convivência a distância com antecessores e um conhecimento astucioso dos modos de intervenção na vida intelectual e artística brasileira”. *Ibid.*, p. 20.

⁴³ SCHMIDT, Benito, *op. cit.*, p. 202.

Em fins do século XX, a visão sobre a biografia se transformou, entrando na linha de interesse e competição da indústria cultural. O gênero se estabilizou, sendo reconhecido pela crítica e pelo mercado como uma potencial escrita particular; um movimento diverso aos anos de 1940, em que a biografia tinha relações próximas com o romance, ou da década de 1950, quando o gênero caminhava juntamente com a pesquisa documental.

Dentro desse contexto, apresentado a partir da década de 1980, destacam-se dois grupos relativos à escrita biográfica: um produzido por jornalistas⁴⁴, cujo destaque ficava com “as biografias de brasileiros célebres do nosso século em atividades como o jornalismo, o teatro, a música popular e o futebol”; e outro em que ensaios biográficos e biografias literárias focaram em trajetórias de intelectuais, sendo escritos por jornalistas e professores universitários⁴⁵.

Foi neste momento que as biografias escritas no país passaram a competir com as telenovelas nacionais – que haviam crescido em importância e vigor a partir dos anos de 1970 – porém sem se aproximar da escrita ficcional contemporânea. Assim,

tanto a biografia quanto a novela afastam o pessimismo em relação aos valores hegemônicos no país e no Ocidente. Além disso, não há, nesses gêneros, desconfiança em relação a personagens e itinerários de vida que podem funcionar como representação alegórica do estágio socioeconômico do país e sua inserção no mundo desenvolvido. O pessimismo e a desconfiança, por seu turno, estão inteiramente alojados na ficção contemporânea, mas estavam deliberadamente ausentes da literatura e da arte modernistas.⁴⁶

Em relação às produções bibliográficas dos anos de 1990, destacam-se alguns pontos: a escrita de uma biografia cuja base fundamental estava em arquivos e extensas pesquisas de material

⁴⁴ Benito Schmidt reforça a mesma questão: “Porém, não se pode esquecer que o impulso de valorização da biografia como forma de se (re)escrever a história brasileira partiu especialmente de jornalistas, os quais produziram obras com esse teor que alcançaram grande sucesso midiático e de vendas. Isso pode ser creditado às já comentadas falhas do regime de historicidade presentista e à consequente valorização nostálgica de memórias e personagens de outros tempos”. SCHMIDT, Benito, op. cit., p. 202.

⁴⁵ WERNECK, Maria Helena, op. cit., p. 21.

⁴⁶ Ibid., p. 22.

– como as produções da década de 1950; a produção de uma narrativa biográfica que corria em paralelo com a vida do biógrafo, percorrendo correspondências e arquivos pessoais de sua personagem; e uma produção biográfica que narrava as relações do objeto estudado e suas redes de amizade. Para além da questão referente às autotaxiações, o dramaturgo escreveu sobre suas redes de amizade, seu trabalho e suas trocas, o que nos faz observar sua percepção dessas teias de trabalho e de relações interpessoais, mesmo que de forma não dita, e como elas influenciaram sua trajetória e sua obra.

A retomada das biografias teve seu espaço revigorado dentro do mercado de venda de livros e também no campo do conhecimento histórico com o retorno de sua escrita para as mãos de historiadores de variadas áreas⁴⁷. Essa retomada das biografias cresceu concomitantemente à crise do paradigma estruturalista, que atingiu os historiadores ligados aos *Annales*, como Jacques Le Goff e Georges Duby, os marxistas E. P. Thompson e Christopher Hill, destacando-se a corrente conhecida como Micro-história, com estudiosos como Giovanni Levi e Carlo Ginzburg. Portanto, nas mais diversas tradições historiográficas, os relatos biográficos passaram a ser valorizados “como forma de enfrentar melhor, ou ao menos de forma diferente, temas e problemas caros a elas, como o funcionamento do feudalismo, a revolução burguesa na Inglaterra e a relação entre normas sociais e ações individuais”⁴⁸.

Assim, a biografia histórica é parte da produção historiográfica e, portanto, está subordinada às regras do gênero historiográfico. Como uma forma de explicar e compreender o passado, os textos biográficos precisam de, entre outros parâmetros,

ter como guia de investigação um problema de pesquisa histórico formulado a partir de referências conceituais e de fontes documentais apropriadas, e a de se expor os resultados do trabalho em um texto que remeta “para fora” do texto, ou seja, que indique os

⁴⁷ SCHMIDT, Benito Bisso, op. cit., p. 187.

⁴⁸ Ibid., p. 194.

procedimentos analíticos utilizados e os materiais empíricos que subsidiaram a investigação.⁴⁹

A relação contexto e personagem, indivíduo e sociedade, tem destaque no momento dessas produções. O contexto era percebido como uma questão não previamente dada, quer dizer, não como algo fixo e inalterável, mas sim um terreno de possibilidades, em que se encontram diversos projetos coletivos e individuais. O indivíduo, por outro lado, era resultado de escolhas, tanto discursivas quanto não discursivas, uma criação do mundo moderno. Abriu-se espaço para pensar “a relação entre indivíduo e sociedade de maneira menos dicotômica e mais tensionada, no sentido de dar conta, em um estudo biográfico, dos condicionamentos sociais e das singularidades individuais, resguardando-se ainda o aspecto dinâmico de tal interação”⁵⁰. Considerando a não linearidade da vida, exposta as incertezas, escolhas, retrocessos, mudanças, o processo de uma biografia ocorria quando se apresentavam as questões do biografado, em diversos sentidos, ao longo de sua trajetória⁵¹.

Mesmo com os desafios recentes às biografias, esses relatos/narrativas não perderam seu público habitual nem o espaço no catálogo das editoras. Essas obras oscilam “entre a ênfase na vida privada do personagem, centrando-se por vezes nos seus detalhes anedóticos, e a ênfase nas relações do indivíduo com o contexto sócio histórico”⁵². Para alguns estudiosos do tema, hoje são os jornalistas que ganharam destaque em relação a este tipo de produção, atuando como narradores da vida de pessoas públicas e utilizando-se de seus conhecimentos dos processos ligados ao jornalismo investigativo. Teria destaque

⁴⁹ SCHMIDT, Benito Bisso, op. cit., p. 195.

⁵⁰ Ibid., p. 197.

⁵¹ “Somente dessa forma a biografia será capaz de exprimir o ‘demasiadamente humano’ da existência, ou seja, a angústia de se querer uno quando se é múltiplo e de se deparar com inúmeros caminhos quando a vida só pode ser uma”. Ibid., p. 199.

⁵² FIGUEIREDO, Vera Follain. “O livro da vida e as tramas da rede”. In: FUKELMAN, Clarisse (org.). *Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. p. 69.

o caráter edificante e pedagógico, subjacente à maioria das biografias, já que o personagem é frequentemente apresentado como modelo, seja positivo ou negativo, permite a sua utilização com fins determinados – daí a importância que assumem para a religião e política, servindo à propagação de ideologias, ao longo da história.⁵³

Não seria por acaso que essas biografias transporiam as páginas dos livros para as telas dos cinemas, sendo sucesso de público – o que destaca a força de uma história monumental – e “reforçando representações cristalizadas de heróis do passado”⁵⁴. Como visto acima, este processo refletiu “no vertiginoso aumento do número de narrativas biográficas e também autobiográficas difundidas na forma de livros, filmes, minisséries televisivas, blogs etc.”⁵⁵.

Em tempos atuais, as biografias e, principalmente autobiografias, continuam demonstrando fôlego mercadológico. De personalidades ligadas às atividades culturais e intelectuais, outros grupos foram ganhando destaque nestas produções. Num mundo cada vez mais tecnológico, onde os livros feitos de “papel e tinta” disputam espaço com os hipertextos em telas de computadores, tablets e celulares, algumas personagens como os astros de futebol mantêm sua importância, juntamente com as novas personalidades. Essas trajetórias de vida são ligadas a figuras que ocupam as telas de cinema e televisão, além de mídias digitais como blogs, páginas de internet, canais de vídeo etc. São biografias e autobiografias de pessoas cada vez mais jovens, voltadas para um público igualmente jovem que vê nessas personagens exemplos de trajetórias de sucesso, muitas vezes meteóricas. Para além da curiosidade sobre suas vidas e de um mercado forte e em expansão para as editoras, essas biografias e autobiografias ilustram a trajetória de algumas das vozes das novas gerações, que estão cada vez mais conectadas e influenciadas pelas plataformas digitais.

⁵³ FIGUEIREDO, Vera Follain, op. cit., p. 70.

⁵⁴ Ibid., p. 70.

⁵⁵ SCHMIDT, Benito Bisso, op. cit., p. 187.

2.1.2. *Biografia, autobiografia e escrita de si*

Em sua escrita, Dias Gomes utilizou elementos de sua trajetória pessoal e artística em seus textos ficcionais. Esta mistura entre realidade e ficção não ocorreu de maneira aleatória, mas por aproximações e experimentos que criaram para o autor um universo particular para suas produções. A noção de trajetória, de memória e de escrita de si⁵⁶, são essenciais para compreender as nuances, os aspectos particulares de suas obras, as formas de recuperação de sua importância como intelectual e artista, e a utilização de sua trajetória pessoal na ficção.

Por meio de concepções teóricas sobre biografia, autobiografia e escrita de si, o fator autor ganha destaque. O autor seria o sujeito que escreve e publica, responsável e produtor de um discurso⁵⁷. Sob essa perspectiva autoral, a “autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja *identidade de nome* entre o autor cujo o nome está estampado na capa, o narrador e a pessoa de quem se fala” (grifo no original)⁵⁸. Neste *pacto autobiográfico*⁵⁹, há a afirmação da identidade do nome (autor-narrador-personagem)⁶⁰, definindo a autobiografia como um “contrato de identidade que é selado pelo nome próprio”⁶¹.

A autobiografia é um texto referencial, que tem como objetivo projetar ao público leitor uma imagem do real, propondo-se “a fornecer informações a respeito de uma ‘realidade’ externa ao texto e a se submeter, portanto, a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples

⁵⁶ Utilizo como fontes a autobiografia, entrevistas encontradas no jornal *O Globo* e outras que estão no livro organizado pelas filhas de Dias Gomes, Mayara e Luana Dias Gomes.

⁵⁷ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 27.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 27-28.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 84-86.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 30.

Essa identidade do autor seria estabelecida de duas formas: *implicitamente*, com títulos que remetem ao fato de ser uma autobiografia, quando a primeira pessoa (eu) remete ao nome do autor ou quando há um compromisso assumido pelo narrador com o leitor, afirmando o caráter autobiográfico do texto, mesmo que essa relação seja omitida no texto; e *de modo patente* quando o nome do autor coincide com o nome do narrador-personagem. *Ibid.* p. 21-32.

⁶¹ *Ibid.*, p. 39.

verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro” (grifo no original)⁶². Ao mesmo tempo, formar uma totalidade do real seria impossível, levando em conta as advertências em relação à veracidade dos fatos, observando-se a existência de “uma prova suplementar de honestidade consiste em restringir a verdade ao *possível* e em demarcar explicitamente o *campo* ao qual o juramento se aplica” (grifos no original)⁶³.

Neste projeto de definição, a autobiografia é, *a priori*, “tanto um modo de leitura quanto um tipo de escrita, é um *efeito contratual* historicamente variável”⁶⁴, definindo-se por algo que é exterior ao seu texto, porém sem buscar “uma inverificável semelhança com a pessoa real, mas sim de ir além, para verificar, no texto crítico, o tipo de leitura que ela engendra, a crença que produz”⁶⁵. Portanto, é uma prática que auxilia na compreensão da sociedade. Essas formas de escrita de si não são apenas um discurso literário, mas também um fator cultural. A produção autobiográfica é um caso de construção de narrativa, onde se tem um pacto de verdade, ou seja, é uma declaração de intenção, em que se estabelece o *pacto autobiográfico*⁶⁶, sendo uma “narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz de sua própria existência quando focaliza especialmente a sua história individual, em particular a história de sua personalidade”⁶⁷. Para além disso, a narrativa

⁶² LEJEUNE, Philippe, op. cit., p. 43.

⁶³ Ibid., p. 43.

⁶⁴ Ibid., p. 54.

⁶⁵ Ibid., p. 55.

⁶⁶ Segundo Philippe Lejeune, revisitando seu texto vinte e cinco anos depois, a “ideia de pacto é que ela supõe a reciprocidade, um ato em que duas partes se comprometem mutuamente a fazer alguma coisa. Ora, no pacto autobiográfico, como alias em qualquer ‘contrato de leitura’, há uma simples proposta que só envolve o autor: o leitor fica livre para ler ou não e, sobretudo, para ler como quiser. Isso é verdade. Mas se decidir ler, deverá levar em conta essa proposta, mesmo que seja para negligenciá-la ou contestá-la, pois entrou em um campo magnético cujas linhas de força vão orientar a sua reação. Quando você lê uma autobiografia, não se deixa levar simplesmente pelo texto como no caso de um contrato de ficção ou de uma leitura simplesmente documentária, você se envolve no processo: alguém pede para ser amado, para ser julgado e é você quem deverá fazê-lo. De outro lado, ao se comprometer dizer a verdade sobre si mesmo, o autor o obriga a pensar na hipótese de uma reciprocidade: você estaria pronto a fazer a mesma coisa? E essa simples ideia incomoda. À diferença de outros contratos de leitura, o pacto autobiográfico é contagioso. Ele sempre comporta um fantasma de reciprocidade, vírus que vai pôr em estado de alerta todas as defesas do leitor.”

⁶⁷ Ibid., p. 82.

autobiográfica sai da posição de instrumento de trabalho, de teoria, para se tornar também fonte de trabalhos historiográficos.

O diálogo entre biografia, autobiografia e seus modos de escrita está claro. No que concerne à biografia intelectual, ela é resultado das “experiências do escritor não só no âmbito familiar e pessoal, mas na condensação entre o privado e o público. As datas recebem tratamento alegórico e a história pessoal se converte em ficção, pela intromissão do *outro* na narrativa”⁶⁸. Produções biográficas e autobiográficas não estão vinculadas a julgamentos relacionados a sua veracidade, pois é improvável conseguir total *status* de verdade, sendo a relação entre realidade e ficção complexa. As autobiografias estariam próximas ao conceito de *autoficção*⁶⁹, sendo esta

pela sua defesa da narrativa a meio caminho entre o testemunho e a ficção, se declara uma narrativa pós-holocausto, por ter sido a narrativa do holocausto sempre pautada pela obediência às normas de fidelidade aos acontecimentos vividos, embora tal exigência se revelasse equivocada.⁷⁰

Após a Segunda Guerra e o Holocausto hebraico, cresceu em quantidade as narrativas de cunho testemunhal que foram apropriadas pelo gênero historiográfico, literário, cinematográfico etc.⁷¹ Esse tipo de testemunho tornou-se, em diversos casos, uma forma de sobrevivência. As produções que relatam os fatos vividos pelos sobreviventes do Holocausto trouxeram, em alguns momentos, a sensação de inverossimilhança, de não ocorrência⁷². Por esse motivo, utilizaram-se inúmeras vezes o recurso da arte, da literatura, para mostrar ao público esse testemunho, pois “o

⁶⁸ SOUZA, Eneida. “A crítica biográfica”. In: FUKELMAN, Clarisse (org.). *Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. p. 35.

⁶⁹ Segundo a teoria, a *autoficção* seria o entrelaçamento entre autobiografia e ficção.

⁷⁰ SOUZA, Eneida, op. cit., p. 40.

⁷¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.; e SELIGMANN -SILVA, Márcio. “Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas” In: *Psicologia Clínica, Revista do Departamento de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica /RJ*. Rio de Janeiro, Vol. 20, nº.1, p. 65-82, 2008.

⁷² Em seu texto, Márcio Seligmann-Silva cita diversos autores. Ao citar a ideia de inverossimilhança da narrativa, o autor cita Primo Levi. Este afirmava existir dificuldades para se dar crédito, validade, ao testemunho, enquanto recorda suas narrativas.

trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço⁷⁴.

A narrativa testemunhal, da experiência vivida, torna-se uma espécie de reconexão com o mundo. Une novamente a relação que havia sido quebrada com a experiência do trauma sofrido: narrar o trauma seria como renascer para o mundo. Esse testemunho sempre ocorre no presente, sendo o tempo passado visto como o tempo presente⁷⁵. A percepção do trauma beira a irrealidade, sendo uma forma de memória ativa sobre um passado que teima não passar⁷⁶.

2.1.3. Sobre memória

O campo da memória encontra-se no centro de diversos debates, tanto em relação ao seu aspecto coletivo, quanto em relação ao seu aspecto individual. Certos estudiosos percebem a memória como uma construção e não como algo inato, dado⁷⁷. Para que a memória chegue à consciência, é necessário um esforço de rememoração. Esse ato de lembrar, mesmo quando feito de forma individual, está inserido dentro de uma lógica coletiva. As vivências e assimilações desses processos moldam a memória, onde o presente estabelece influência e auxilia no processo de formação da mesma, consolidando-a. Seguindo esta lógica, a memória individual faz parte da coletividade e do presente e por eles é influenciada, pois

a rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados. Nada escapa à trama sincrônica da existência social

⁷⁴ SELIGMANN -SILVA, Márcio, op. cit., 2008. p. 70. Para além, destaca-se que “[...] o testemunho como uma atividade *elementar* (grifos do autor), no sentido de que dela depende a sobrevivência daquele que volta do *Lager* (campo de concentração) ou de uma situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar”. Ibid., p. 66.

⁷⁵ Ibid., p. 69.

⁷⁶ Entre os sobreviventes existe um sentimento paradoxal: a culpa por ter permanecido vivo, por sobreviver. Ibid., p. 75.

⁷⁷ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

atual, e é da combinação destes diversos elementos que pode emergir esta forma que chamamos de lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem.⁷⁸

Sobre esse processo de memória coletiva, existiria uma seleção do que deve ser lembrado, havendo estratégias em relação a essas escolhas que devem ser lembradas e, por outro lado, devem ser esquecidas – tanto individual quanto coletivamente. O investimento emocional do grupo para cristalizar a memória também se faz presente, principalmente se essas recordações forem percebidas como formas de resistência⁷⁹. A lembrança é reconhecida e reconstruída⁸⁰ – pelo indivíduo no interior de seu grupo –, afinal, o homem é um ser social que, mesmo sozinho, faz parte de uma sociedade, compatibilizando seus atos com os atos previamente estabelecidos por ela.

Mesmo com a ênfase na noção de memória coletiva, não se nega a existência da memória individual, pois, “na base de toda lembrança, o chamado a um estado de consciência puramente individual que – para distingui-lo das percepções onde entram tantos elementos do pensamento social – admitiremos que se chame *intuição sensível*”⁸¹, embora, de modo geral, essas rememorações estejam conectadas com a vida social. Isso poderia levar a uma espécie de confusão, pois, em meio a este processo coletivo, ocorre “com muita frequência [o fato de] que nós atribuímos (a lembrança) a nós mesmos, como se elas não tivessem sua origem em parte alguma senão em nós, ideias e reflexões, ou sentimentos e paixões, que nos foram inspirados por nosso grupo”⁸².

Os fatos de maior relevância em nossa memória pessoal, também integram a memória coletiva dos grupos a que somos pertencentes, sendo, dessa forma, parte de um domínio comum. Os acontecimentos de maior presença em nossa lembrança e, conseqüentemente, mais marcantes,

⁷⁸ HALBWACHS, Maurice, op. cit., p. 14.

⁷⁹ Ibid., p. 34.

⁸⁰ Essas lembranças relacionam-se ao sentimento de pertencimento a um grupo, ao compartilhamento desses sentimentos e a identificação com eles. Ibid.

⁸¹ Ibid., p. 47.

⁸² Ibid., p. 47.

são os que também estão latentes na memória dos grupos mais próximos a nós, aos quais pertencemos. Em oposição, “as lembranças que nos são mais difíceis de evocar são aquelas que não concernem a não ser a nós, que constituem nosso bem mais exclusivo, como se elas não pudessem escapar aos outros senão na condição de escapar também a nós próprios”⁸³. O conjunto de lembranças, pessoais e coletivas são apercebidas por meio das modificações que ocorrem nos grupos dos quais fazemos parte. Quando esses meios se transformam coletivamente, decompõem também os indivíduos que deles fazem parte.

A memória também é um objeto de disputa nos meios sociais, existindo memórias dominantes e influência do presente nessa lembrança⁸⁴. Pode-se perceber as tentativas de enquadramento da memória pelos agentes, por meio da história, do cinema, da literatura, entre outros, o que pode acarretar numa cristalização dessa recordação. Nessa lógica, a memória coletiva não seria impositiva nem dominadora, mas provocaria e reforçaria a coesão social. Nesse processo, se formaria uma comunidade afetiva que acrescentaria indivíduos a seus quadros por meio de laços em comum.

Determinados processos e sujeitos atuam sobre a constituição e formalização da lembrança. Assim, “uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa de memória”⁸⁵. A

⁸³ HALBWACHS, Maurice, op. cit., p. 49.

⁸⁴ “[...] essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes[...]”. POLLAK, Michel. “Memória, esquecimento e silêncio” IN: *Estudos Históricas*, n. 3, Rio de Janeiro, 1989. p. 9.

⁸⁵ Sendo assim, mesmo que “na maioria das vezes esteja ligada a fenômenos de dominação, a clivagem entre memória oficial e dominante e memórias subterrâneas, assim como a significação do silêncio sobre o passado, não remete forçosamente à oposição entre Estado dominador e sociedade civil. Encontramos com mais frequência esse tipo de problema nas relações entre grupos minoritários e sociedade englobante”. Ibid., p. 5.

rememoração dos acontecimentos vividos, as sombras, os silêncios e os “não ditos” também têm de ser observados⁸⁶.

Em meio a essa disputa, a influência do presente no passado não está ausente. É no presente que as lembranças, principalmente, as que ficaram submersas durante anos, emergem. O enquadramento da memória é alimentado pela história e pelas reinterpretações do passado que ocorrem em função dos combates, dos conflitos e das discussões relativas ao presente e ao futuro. Desta forma, “mesmo no nível individual, o trabalho da memória é indissociável da organização social da vida”⁸⁷.

A memória se torna um canal de transmissão para as diversas representações do passado, sendo construída ‘sob influência dos códigos e das preocupações do presente, por vezes mesmo em função dos fins do presente’⁸⁸. Essa rememoração acaba por afetar a formação das opiniões e visões posteriores do passado. O que foi lembrado e o que pretende sê-lo, é construído de certa maneira no presente. A memória acaba por acentuar, por meio da sua natureza militante, questões e reivindicações de identidade⁸⁹.

É nesse esforço de definição da memória que podemos pensar nela como um processo subjetivo ancorado em experiências simbólicas e materiais e, portanto, objeto de disputas. Por meio dela, percebe-se a existência de mudanças históricas no sentido do passado⁹⁰. O significado do passado, em meio a estas definições, poderia ser alterado, mas não o passado em si. Essas transformações ocorreriam em função das demandas do presente e do horizonte de expectativa em

⁸⁶ Essa ideia pode ser vista nos textos de: POLLAK, Michel. op. cit.; e LABORIE, Pierre. “Memória e Opinião”. In: AZEVEDO, Cecília; BICALHO, Maria Fernanda Baptista; KNAUSS, Paulo; QUADRAT, Samantha Viz; ROLLEMBERG, Denise. *Cultura Política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

⁸⁷ POLLAK, Michel, op. cit., p. 14.

⁸⁸ LABORIE, Pierre, op. cit., p. 92.

⁸⁹ Ibid., p. 94.

⁹⁰ JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1998. Introducción. p. 2.

relação à elaboração dessa memória. Nessa visão da memória, a criação de marcos, tanto coletivos quanto individuais, darão sentido às lembranças.

A memória e a identidade estão articuladas, sendo ferramentas para a coesão de um grupo ou mesmo em relação a um indivíduo. As disputas de memória alteram-se de acordo com as estratégias e a conjuntura, abrindo espaço para um processo de manipulação da memória, da construção de uma narrativa, levando a reinvenções e ressignificações. A rememoração do passado “tiene entonces un papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades”⁹¹.

As memórias que reproduzimos são selecionadas, fazem parte de embates políticos e estratégias, por isso quando existem memórias dissonantes elas necessitam ser interpretadas⁹². Em determinados casos, o esquecimento se faz necessário. Isso significa que há necessidade de lembrar e necessidade de se esquecer⁹³. Determinadas memórias acabam não sendo reveladas ou aparecem tempos depois, devido a essa necessidade do esquecimento.

O esquecimento também pode ser visto e utilizado como uma política pública, fazendo parte do discurso de memória politicamente desejável, configurando “una forma de olvido necesaria para las reivindicaciones culturales, legales y simbólicas en pro de una memoria política nacional”⁹⁴. Percebe-se que a memória política não funciona sem o esquecimento. Portanto, a “estructura binaria del discurso es en si reductora porque le falta reconocer la dimensión del olvido público que era central para la victoria de los memorialistas, sobre aquellos que querian el olvido”⁹⁵.

⁹¹ Podemos tomar como exemplo o Estado, nos momentos em que ratifica e constrói memórias através de políticas oficiais, enquadrando-as. JELIN, Elizabeth, op. cit., p. 10.

⁹² HUYSEN, Andreas. *Resistência à memória: usos e abusos do esquecimento público*. (mimeo).

⁹³ As memórias traumáticas, principalmente, necessitam ser esquecidas, principalmente pelo desconforto que provocam ao ser rememoradas.

⁹⁴ HUYSEN, Andreas, op cit., p. 11.

⁹⁵ Ibid., p. 9.

A memória recuperada é, assim, um recurso único para dar cores de passado para o que recordamos e, neste processo de rememoração, não é possível comprovar que a *imagem-lembrança* é exatamente como a experiência original⁹⁶. Na relação que se propõe igualitária entre memória e conhecimento histórico, o último deve abdicar da ideia de um saber absoluto, totalizante, despercebido dos limites a si atrelados⁹⁷. A memória, portanto, é vista como

fenômeno coletivo cuja consolidação e perpetuação não deriva automaticamente da existência e permanência de uma “comunidade afetiva”, mas da participação ativa de atores sociais que – através de estratégias, suportes e construções narrativas variadas – intervêm no processo de constituição e formalização das recordações. Tal processo implica, necessariamente, de forma mais ou menos consciente, apagamentos, adaptações, omissões e não ditos, os quais, em determinados momentos, podem vir à tona na forma de “lembranças dissidentes”.⁹⁸

2.2. Dias Gomes: autobiografia como construção de si

2.2.1. A trajetória de vida pessoal e artística

O dramaturgo Dias Gomes nasceu em 19 de outubro de 1922, em Salvador, na Bahia, estado que inspirou algumas de suas obras. Seu pai, Plínio, morreu quando tinha três anos de idade, restando ele, a mãe Alice e o irmão dez anos mais velho, Guilherme. O primogênito da família faleceria aos 30 anos, ao abandonar a carreira de escritor para trabalhar como médico no Exército brasileiro. Segundo Dias Gomes, ele foi sua inspiração para iniciar-se no mundo das Letras⁹⁹.

⁹⁶ LORIGA, Sabrina. “A tarefa do historiador”. In: GOMES, Angela de Castro Gomes; SCHMIDT, Benito Bisso. *Memórias e narrativas (auto)biográficas*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. p. 20.

⁹⁷ Os limites seriam: aceitar a diferença entre historiador e juiz; e a relação entre a verdade – ou sua tentativa – e o trabalho de reconstrução do passado. LORIGA, Sabrina, *Ibid.*, p. 30-31.

⁹⁸ SCHMIDT, Benito Bisso. “Nunca houve uma mulher como Gilda? Memória e gênero na construção de uma mulher ‘excepcional’”. In: GOMES, Angela de Castro Gomes; SCHMIDT, Benito Bisso. *Memórias e narrativas (auto)biográficas*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. p. 156.

⁹⁹ Guilherme Dias Gomes era escritor e pertenceu a chamada Academia dos Rebeldes, juntamente com personalidades como Jorge Amado – que escreveria o discurso de boas-vindas à Academia Brasileira de Letras para Dias Gomes

Aos doze anos, veio, juntamente com a mãe, para o Rio de Janeiro devido ao trabalho nas Forças Armadas conseguido por seu irmão. Ganhou aos quinze anos o prêmio do *Serviço Nacional de Teatro* e da *União Nacional dos Estudantes* com sua primeira peça, *A Comédia dos Moralistas* (1937). Em meio à Segunda Guerra Mundial, aos dezoito anos, conseguiu um trabalho como autor de peças para a companhia criada em 1924 por Procópio Ferreira, que levava o nome de seu fundador. Procópio, um dos mais reconhecidos atores do período, interpretou vários personagens marcantes do repertório de Dias Gomes em suas primeiras versões, como Zeca Diabo e Odorico Paraguaçu.

Depois de alguns anos trabalhando com Procópio Ferreira, o dramaturgo começou a atuar na emissora de *Rádio Pan-Americana* criada por Oduvaldo Vianna (pai), sediada em São Paulo. Quando Oduvaldo Vianna e seu sócio venderam a emissora, este levou Dias Gomes para a rádio *Emissoras Associadas*. Foi em São Paulo que ocorreram dois fatos relevantes para a trajetória pessoal e política do dramaturgo: sua entrada no Partido Comunista Brasileiro e o encontro com Janete Clair, que resultou em um casamento de quase quarenta anos.

A entrada no PCB ocorreu após Dias Gomes assistir a um comício no Estádio do Pacaembu, que contou com as presenças de Luís Carlos Prestes, Jorge Amado e Pablo Neruda. Como afirma na autobiografia, em virtude dos discursos proferidos naquele dia e das leituras das obras de Karl Marx realizadas durante o curso de Direito, que havia iniciado, porém, não concluído.

décadas depois –, Edison Carneiro e Dias da Costa. A autointitulada Academia dos Rebeldes era um grupo de literatos baianos que pretendiam fazer uma oposição a Academia Brasileira de Letras e seu tradicionalismo. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 22.

O período em que se afastou dos palcos e dedicou-se apenas ao rádio durou aproximadamente dez anos¹⁰⁰. Porém, seu reconhecimento como autor de teatro ocorreu a partir de 1959, quando Dias Gomes alcançou o sucesso com o texto de *O Pagador de Promessas*¹⁰¹. A peça despertou grande comoção nos palcos com a companhia teatral chamada *Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)*, o sucesso da peça foi transferido às telas de cinema e ganhou reconhecimento internacional com o prêmio da Palma de Ouro de melhor filme no Festival de Cannes, em 1962.

Dias Gomes casou-se com Janete Clair, em 1950, e tiveram quatro filhos: Alfredo, Guilherme, Marco Plínio – que viria a falecer ainda criança – e Denise. Dias Gomes e Janete se tornaram um dos casais mais reconhecidos da televisão brasileira. Com estilos diferentes de dramaturgia, seus trabalhos ganharam repercussão e geraram comparações. O dramaturgo foi companheiro de Janete Clair até a morte da esposa, em 1983, decorrente de um câncer.

Não é possível dissociar o sucesso de sua carreira como dramaturgo e o desenvolvimento do chamado “teatro moderno brasileiro”¹⁰², que galgou espaço e obteve sucesso na segunda metade da década de 1950 e durante boa parte dos anos de 1960. A partir do advento do moderno teatro nacional, Dias Gomes concluía que o “público já não se conformava só com o espetáculo ‘bem feito’, queria algo mais, ansiava em ver a nossa realidade em cena”¹⁰³. Após a criação e o sucesso

¹⁰⁰ Dias Gomes continuou a escrever peças, porém estas não chegaram aos palcos. Após esse hiato, algumas obras, como a adaptação de seu texto *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final*, foram apresentadas, porém sem fazer sucesso de público e de crítica.

¹⁰¹ *O Pagador de Promessas* foi o maior sucesso teatral de Dias Gomes, sendo para muitos críticos sua obra nunca seria superada.

¹⁰² Segundo os críticos e estudiosos de teatro, o marco inicial ocorreu com a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues no ano de 1947. Esse novo teatro nacional potencializou-se através da produção de jovens e contestadores dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha). Crítico de seu tempo, essas produções contavam com personagens populares e brasileiros, sendo voltado para um público nacional e popular, desejo desses novos seus autores.

¹⁰³ GOMES, Dias, op. cit., p. 171.

de *O Pagador de Promessas*, Dias Gomes voltou a dedicar-se à produção teatral, escrevendo outras peças que ganhariam reconhecimento de crítica e público.

Ainda em 1960, mesmo com o sucesso de suas peças, o dramaturgo retornou ao rádio por meio da *Rádio Nacional*. Ele foi demitido sumariamente em abril de 1964, após o golpe de Estado que derrubou o governo Goulart e do primeiro Ato Institucional, devido à sua relação com o Partido Comunista e à proximidade com movimentos de esquerda. Além disso, nas primeiras horas do golpe, Dias Gomes participou, juntamente com seus colegas de *Rádio Nacional*, da Rede da Legalidade, que tinha como objetivo apoiar Jango no momento de crise. Alguns dias antes, segundo afirma na autobiografia, Dias Gomes teria sido indicado pela classe teatral e nomeado por João Goulart como diretor do Serviço Nacional de Teatro. A publicação veio a público por meio do *Diário Oficial* e o dramaturgo acabou não sendo empossado. Uma leitura desse episódio aparece, assim como outros relacionados com sua trajetória, em um de seus textos teatrais¹⁰⁴.

Durante 1964 e 1969, se deu a transição entre Dias Gomes dramaturgo e Dias Gomes autor de televisão. Nos primeiros momentos após o golpe, temendo ser preso¹⁰⁵, o dramaturgo fugiu, escondendo-se na casa de amigos e em hotéis, movimentação que durou apenas alguns meses. Para ele, o teatro foi eleito como inimigo do regime e os autores, principalmente os ligados à temática nacional-popular, estavam sendo perseguidos pelo governo.

Durante os seis anos entre a demissão da *Rádio Nacional* e sua chegada à equipe de autores da *Rede Globo de Televisão*, Dias Gomes escreveu alguns trabalhos que, devido à censura a seu nome, foram assinados por sua esposa Janete Clair e por amigos próximos. Além disso, compôs

¹⁰⁴ O referido texto chama-se *Amor em Campo Minado (ou Vamos Soltar os Demônios)* de 1969. Analisei questões referentes a este texto em minha dissertação de mestrado.

¹⁰⁵ Seu nome estava em uma lista anunciada pela *Rádio Globo* como sendo um dos comunistas da *Rádio Nacional* que deveria ser preso por sua ligação com os movimentos de esquerda. Dias Gomes cogitou sair do país, mas permaneceu e iniciou sua carreira na televisão.

peças, de cunho político, usando linguagem literal ou metáforas, publicadas pela editora *Civilização Brasileira*. Algumas chegaram aos palcos e outras foram censuradas em sua totalidade. Também escreveu alguns artigos e fez parte do Comitê Editorial da *Revista da Civilização Brasileira (RCB)*. A revista com posicionamento de esquerda e contestadora ao governo militar foi criada pela editora de Ênio Silveira¹⁰⁶. Nela, o autor trabalhava ao lado de intelectuais como Vianninha, Moacyr Félix, Carlos Heitor Cony, Ferreira Gullar, entre outros.

Em 1969, Dias Gomes iniciou sua carreira televisiva que durou até o ano de sua morte, em 1999. O dramaturgo já havia recebido alguns convites para escrever para a televisão, porém, não aceitara. Segundo conta, como estava com sérios problemas financeiros e Janete Clair, sua esposa, já fazia parte do rol de autores da *Rede Globo de Televisão*, aceitou o convite oferecido por Boni¹⁰⁷, diretor da emissora na época. A decisão se deu mesmo com as críticas que o canal recebia nos meios intelectuais por sua relação estreita com o regime militar¹⁰⁸.

Na emissora, Dias Gomes utilizou, ao longo de sua carreira, diversos personagens, temas e textos teatrais já escritos por ele, que fizeram a transição dos palcos para as telas televisivas. Além disso, recorreu, como parte do enredo de suas tramas, a temas polêmicos como divórcio, política, corrupção, o crescimento das cidades, entre outros.

¹⁰⁶ A *Revista da Civilização Brasileira* tinha no seu corpo editorial e seus números um bom número de autores de esquerda, além de nomes, que mesmo não estando ligados a partidos ou movimentos de esquerda, eram contrários ao regime militar.

¹⁰⁷ O dramaturgo conhecera José Bonifácio de Oliveira, o Boni, quando este tinha quinze anos e o acompanhou por alguns dias, quando o dramaturgo era diretor de uma emissora de Rádio, pois queria aprender seu ofício. GOMES, Dias, op. cit., p. 127.

¹⁰⁸ É sabido o apoio que a *Rede Globo de Televisão* deu ao governo dos militares e os benefícios conseguidos, como concessões televisivas, por conta da relação próxima entre emissora e governo. Em agosto de 2013, em meio às manifestações que ocorriam pelas ruas brasileiras, o jornal *O Globo* lançou um editorial em que admitia o apoio do grupo midiático ao regime militar e afirmava que este fora um erro. <http://oglobo.globo.com/brasil/apoio-editorial-ao-golpe-de-64-foi-um-erro-9771604>

Em 1974, o dramaturgo se retirou dos quadros do Partido Comunista Brasileiro, sem abdicar de muitas das ideias e ideais que motivaram por décadas seus militantes¹⁰⁹. Em 1977, após oito anos, voltou a escrever para o teatro. Nesse momento, realizou o movimento inverso: trouxe personagens conhecidos do público da televisão para o teatro, adaptando personagens e temáticas para os palcos¹¹⁰.

A partir da década de 1980, Dias Gomes começou a produzir menos para a televisão. Essa decisão teve relação com a doença e posterior morte de sua esposa Janete Clair. Decidiu não escrever mais novelas¹¹¹, pois estas tomavam boa parte de seu tempo. Dedicou-se, então, a escrever minisséries e capítulos de seriados. Em 1984, após o falecimento de Janete Clair, casou-se novamente com a atriz Bernadeth Lysio com quem ficou até sua morte e teve duas filhas: Mayra e Luana. Com o objetivo de buscar novos autores e novas ideias para a dramaturgia brasileira, Dias Gomes esteve à frente do projeto da *Casa de Criação Janete Clair*, entre os anos de 1985 e 1987. A casa de criação tinha em seu quadro nomes como Antonio Mercado, Marcílio Moraes, Ferreira Gullar, entre outros, alguns deles seriam parceiros do dramaturgo em outras produções televisivas.

Em meio à diminuição de seu ritmo de trabalho na televisão, a escrita de novas peças e a experiência na literatura, Dias Gomes foi eleito para ocupar a cadeira 21 da Academia Brasileira de Letras, cujo patrono é Joaquim Serra¹¹², substituindo o intelectual, assumidamente de direita,

¹⁰⁹ Segundo afirma, apesar da decisão final ter apenas ocorrido em 1974, ao longo dos quase trinta anos de militância, sua saída foi cogitada diversas vezes.

¹¹⁰ Dias Gomes fez esse processo com a personagem Tucão, sucesso na pele de Paulo Gracindo, um dos atores que recorrentemente participavam de suas obras. A personagem e a temática da novela *Bandeira 2* foram levadas para os palcos em fins dos anos de 1970. Esse mesmo processo ocorreria com *Roque Santeiro*, que na década de 1990 se tornou uma peça musical.

¹¹¹ Passou a escrever apenas sinopses e capítulos iniciais de telenovelas, dedicando-se a trabalhos curtos. Em relação a versão de 1985 de *Roque Santeiro*, o conceito da trama era seu, mas ela foi em sua grande parte escrita por Agnaldo Silva. Dias Gomes retornou apenas nos capítulos finais da obra, o que, segundo o próprio Agnaldo Silva, causou um mal-estar entre os dois.

¹¹² Joaquim Serra nasceu em São Luís, no Maranhão em julho de 1838 e faleceu em outubro de 1888. Foi escolhido para ser patrono da cadeira 21 por José do Patrocínio e foi jornalista, professor, político, teatrólogo.

Adonias Filho. Foi recebido pelo ex-companheiro de PCB, amigo pessoal e amigo de seu irmão, Jorge Amado. Seu último trabalho na televisão foi justamente uma adaptação de uma das maiores obras do escritor baiano Jorge Amado, *Dona Flor e seus dois maridos*, em 1998. Dias Gomes faleceu no dia 18 de maio de 1999 na cidade de São Paulo em decorrência de um acidente automobilístico.

2.2.2. A autobiografia como objeto de análise e construtora de memória: apenas um subversivo?

A primeira edição da autobiografia de Dias Gomes foi lançada no primeiro trimestre de 1998, cerca de um ano e cinco meses antes de sua morte. A *Bertrand Brasil*¹¹³, editora que havia iniciado sua trajetória no país em 1953, como distribuidora de livros franceses e portugueses, foi a responsável pela publicação. Ainda hoje o selo mantém obras de Dias Gomes em seu catálogo.

Por muitos anos, as obras ficcionais de Dias Gomes foram lançadas por meio da Editora Civilização Brasileira, de seu amigo e editor Ênio da Silveira¹¹⁴. Fundada em 1932, dedicou-se à editoração de livros que versavam sobre economia, ciência política, sociologia, além de literatura nacional e internacional. É inegável que a proximidade entre o editor chefe da Civilização Brasileira e Dias Gomes, influenciou no lançamento e divulgação das obras e do nome do dramaturgo.

Hoje, a internet e seus *gadgets* são uma realidade e, pelo menos em teoria, são facilitadores para o acesso aos livros. Porém, dezenove anos atrás, quando do lançamento de *Apenas um subversivo*, os livros impressos eram a forma mais comum de acesso ao mundo da leitura. Se

¹¹³ Na década de 1990, dois anos antes do lançamento da obra autobiográfica do dramaturgo, a Bertrand Brasil foi comprada pelo Grupo Editorial Record.

¹¹⁴ Ênio Silveira nasceu em São Paulo, em 1925. Formado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo, estudou editoração na Universidade de Colúmbia, em Nova Iorque. Trabalhou como diretor da Civilização Brasileira a partir de 1948, se tornando conhecido e respeitado no meio. Foi preso diversas vezes durante a ditadura civil-militar brasileira por suas ligações com o Partido Comunista Brasileiro e seus membros, muitos desses contratados de sua editora. Morreu em 1996, mesmo ano em que a Civilização Brasileira incorporada pelo Grupo Record.

pensarmos em relação a um público alvo, a autobiografia de Dias Gomes teria uma plateia mais restrita, considerando seus pares – artistas, intelectuais, ex-companheiros de partido ou emissora – e uma parcela¹¹⁵ de seus fãs, já que os temas trabalhados em suas obras atingiam boa parte da população brasileira. De qualquer forma, a notícia de seu lançamento foi divulgada nos meios de comunicação, principalmente, nos que faziam parte do conglomerado midiático no qual Dias Gomes trabalhava, as *Organizações Globo*.

Na época do lançamento de sua autobiografia, o dramaturgo tinha 75 anos¹¹⁶. *Apenas um subversivo* trazia uma retrospectiva de sua trajetória como indivíduo e artista. A idade e a sensação de proximidade com a morte são elementos que podem traduzir o desejo do autor de escrever uma narrativa de sua vida e enfatizar aspectos de sua personalidade e de sua trajetória artística que considerava importante registrar para a posteridade¹¹⁷. Não há na autobiografia referência direta alguma à decisão de escrever sobre sua vida, mas fragmentos e interpretações de sua trajetória que contribuem para lançar luz sobre suas motivações: o temor da morte e, sobretudo, o medo de ser esquecido.

O temor da própria morte e de pessoas próximas é elemento importante na construção das narrativas autobiográficas¹¹⁸. É na “proximidade da morte ou no coração da derrota, [que] o homem resgata sobre seus traços uma filiação simbólica que o remete a seu nascimento e seu primeiro

¹¹⁵ Quando menciono uma determinada parcela do público, refiro-me aos que sabem ler e escrever. A televisão atinge um público amplo, inclusive de analfabetos que não entrariam na listagem de possíveis compradores da autobiografia do dramaturgo.

¹¹⁶ Para os padrões do período, Dias Gomes tinha uma idade avançada. A média era 69 anos. Informação retirada do gráfico:
https://www.google.com.br/publicdata/explore?ds=d5bncppjof8f9_&met_y=sp_dyn_le00_in&idim=country:BRA:USA:GBR&hl=pt&dl=pt

¹¹⁷ Além do fator etário, alguns anos antes do lançamento da obra, Dias Gomes havia passado por um procedimento cirúrgico no coração, experiência relatada nas últimas páginas de seu livro.

¹¹⁸ VINÉ-KRUPA, Rachel. “Autobiografia e memórias na pintura e no Diário de Frida Kahlo” In: FUKELMAN, Clarisse (org.). *Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. p. 99.

rosto”¹¹⁹. A necessidade de perpetuação de seu nome após o óbito, também pode ser encontrado nos escritos de intelectuais pertencentes a mesma geração de Dias Gomes. Forjados no mesmo espaço temporal, em seus escritos autobiográficos aparece um

desejo de dar perenidade e continuidade ao que é efêmero e descontínuo; a questão da morte na modernidade – a morte individual, o terror dos ritos fúnebres, a repulsa à ideia de decomposição, a perda da individualidade (Ariès, 1977); autobiografia como testemunho de uma vida vivida, de um destino cumprido [e cumprido].¹²⁰

A relação entre presente – o momento da escrita – e o passado – o que é lembrado – abre caminho para análise feita nesta tese. Ligando as experiências de vida do autor a uma identidade constituída na “diferença eventualmente sofrida ou, ao contrário, reivindicada (pelo Eu) em relação a esses laços e a essas referências ao longo da jornada; entre as interações com os ‘outros’ mais importantes para o sujeito, aquelas que lhe pareceu ‘necessário’ evocar ou analisar em sua narrativa”¹²¹, cria-se uma fórmula em que o sujeito impregna necessariamente o seu texto. As produções autobiográficas são motivadas pela rememoração do passado e pelo jogo entre passado e presente, onde o

trabalho de memória envolvido na narrativa de vida leva o autor a recorrer a diferentes formas de temporalidade. Para ele, ocorre uma certa incidência do presente sobre o passado e vice-versa: por meio da leitura de sua história, o passado intervém no presente e o transforma um pouco, mas, em contrapartida, o escritor reconstrói sua história a partir de sua situação presente, em especial para conferir continuidade e sentido a seu itinerário.¹²²

¹¹⁹ LE BRETON, David. *De Visages*. Paris: Éditions Métailié, 203. p. 209. *Apud* VINÉ-KRUPA, Rachel. “Autobiografia e memórias na pintura e no *Diário* de Frida Kahlo” In: FUKELMAN, Clarisse (org.). *Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. p. 99.

¹²⁰ CHIARA, Ana Cristina. “Corpos em conflito e memórias externas em Graciliano Ramos, Pedro Nava e Ferreira Gullar”. In: FUKELMAN, Clarisse (org.). *Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. p. 168.

¹²¹ MILLION-LAJOINIE, Marie-Madelaine. *Reconstruire son identité par le récit de vie*. Paris: L’Harmattan, 1999. p. 16. *Apud* VINÉ-KRUPA, Rachel. “Autobiografia e memórias na pintura e no *Diário* de Frida Kahlo” In: FUKELMAN, Clarisse (org.). *Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. p. 107.

¹²² *Ibid.*, p. 111.

O fato de a autobiografia equilibrar-se entre uma “imagem do real” e a impossibilidade de se obter uma imagem total desta realidade, o dramaturgo projeta essa noção logo nas primeiras páginas de suas memórias, quando afirma que não existe nada

mais fugidio, mais inconsistente, mais impalpável, tudo que me vem à mente remetido pelo passado chega translúcido, com a transparência dos fantasmas, corro atrás, e se dissolve no ar, como bolhas de sabão, deixando-me frustrado e coberto de dúvidas, não consigo mesmo traçar uma linha divisória entre as imagens dos fatos acontecidos e aqueles criados pela minha própria imaginação. Não poderia nunca jurar dizer a verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade, tão forte é a imagem da mentira que vem junto, grudada, parasitada.¹²³

Apesar de sua afirmação inicial, ao longo da produção autobiográfica as lembranças entram em conflito com sua afirmação de valores e identidades projetadas, que percorrem a narrativa do início ao fim de sua fala.

Evidentemente, existem estratégias identitárias formuladas ao longo das linhas de *Apenas um subversivo*. Elas começam já no título e perpassam a orelha contida em sua capa¹²⁴. Este expediente está relacionado às questões do presente que incidem sobre essa rememoração do passado. Existe uma (re)construção do passado por meio do olhar do autor que remete a interesses relativos à positivação de sua imagem e à reafirmação de seu espaço no rol de autores consagrados na televisão e no teatro nacional¹²⁵.

O título da autobiografia relaciona-se a dois pontos: a uma referência direta à construção da memória do autor como uma pessoa subversiva, ou seja, perturbadora da ordem, atribuindo ao adjetivo uma conotação positiva; além da conexão com um episódio específico em que o autor

¹²³ GOMES, Dias, op. cit., p. 13.

¹²⁴ A orelha do livro encontra-se no Anexo.

¹²⁵ Em diversos momentos, durante a pesquisa sobre referências ao autor e a suas obras – passadas, presentes e futuras – dentro das páginas do periódico *O Globo* (que faz parte do conglomerado midiático o qual pertencia Dias Gomes e, portanto, foi foco de atenção durante a produção da tese) percebe-se questões que se referem ao espaço relativo ao dramaturgo dentro da grade de programação da emissora e também o destaque para suas produções dentro do jornal durante as décadas de 1980 e 1990.

recebeu a alcunha de subversivo, neste caso, segundo uma conotação negativa, no contexto da ditadura militar, usado quase como sinônimo de *terrorista*. Encontram-se duas correspondências: a imagem construída por Dias Gomes sobre si e uma imagem de terceiros sobre o dramaturgo.

A autoimagem construída por Dias Gomes sobre si não se resume ao título da obra, está presente em todo relato autobiográfico. Detalharemos o “ser subversivo” encontrado na obra posteriormente. Nesse momento, nos interessa compreender o episódio¹²⁶ em que a caracterização pública de Dias Gomes como *subversivo* aparece pela primeira vez e a relação do caso com o título.

O evento se refere à proibição da peça *O Berço do Herói*. Escrita em 1963, um ano antes do golpe civil-militar de 1964, a peça foi somente publicada e preparada para encenação em 1965. Eram tempos de censura ao teatro, de maneira geral, e aos trabalhos do dramaturgo, em particular. Dias Gomes ressalta em diversos momentos que seu teatro vinha sendo sistematicamente censurado, parcialmente ou em sua totalidade. A proibição não ocorria somente em relação ao texto inédito de *O Berço do Herói*, mas afetaria peças escritas antes de 1964, como *A Invasão* (1960).

A peça *O Berço do Herói* era uma comédia que criticava o mito do heroísmo e o lucro que esses mitos poderiam gerar, independentes de serem verdadeiros ou falsos¹²⁷. Segundo Ênio Silveira¹²⁸, Dias Gomes dava “uma ilustração precisa, conquanto caricatural dessa incompatibilidade entre os dois ângulos de visão – militar e civil – da realidade humana, em geral, e brasileira, em particular”¹²⁹ em sua peça. O protagonista¹³⁰ é um anti-herói, contraditório, capaz de atos louváveis

¹²⁶ Este episódio também se encontra no texto escrito por Dias Gomes em 1965 para a *Revista da Civilização Brasileira*, que ele cita quase integralmente em sua autobiografia. GOMES, Dias. “O Berço do Herói e as armas do Carlos”. *Revista Civilização Brasileira*. Ano I, nº 2, 1965.

¹²⁷ Quando do lançamento da coleção sobre as obras de Dias Gomes, a partir de 1989, o título do volume da coleção em que se insere *O Berço do Herói* se chama “Os falsos mitos”. GOMES, Dias. *Coleção Dias Gomes. Os Falsos Mitos. Volume 2*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

¹²⁸ Ênio Silveira foi o autor da orelha do livro. O prefácio coube a Paulo Francis. GOMES, Dias. *O Berço do Herói*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

¹²⁹ A íntegra da orelha de Ênio Silveira está no Anexo.

¹³⁰ Nesta primeira versão, o protagonista se chamava Cabo Jorge.

e outros nem tanto, um representante das ações humanas¹³¹. A obra foi pautada neste anti-heroísmo e nas consequências desse fato.

Em meados de julho de 1965¹³², a propaganda da estreia já era veiculada nos jornais e artistas envolvidos na montagem davam entrevistas sobre suas participações¹³³. No dia do lançamento, os jornais publicavam matérias sobre *O Berço do Herói*¹³⁴. Neste mesmo dia, ocorreu a proibição, apesar de a peça ter passado por todos os trâmites legais e ter sido aprovada, previamente, pela censura¹³⁵.

Cerca de cinco horas antes do início do espetáculo, agentes da Censura vetaram a encenação¹³⁶. Após debates sobre o motivo e a procura pelos responsáveis da censura, autor e diretores aceitaram fazer as alterações pedidas. Neste ínterim, mobilizaram-se advogados em apoio à causa e as classes artística e jornalística se posicionaram contra a proibição. Apesar dos esforços e

¹³¹ Para saber mais: PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005., e, VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&M, 1987.

¹³² As referências às reportagens neste e nos demais capítulos saíram de consultas ao acervo online d'*O Globo*, na sessão *Arquivo*. Todas as referências tem relação com esta pesquisa aos arquivos do jornal que fazia parte do conglomerado midiático do qual Dias Gomes fazia parte.

¹³³ O caderno feminino do jornal *O Globo*, *ELA*, trazia uma reportagem no dia dezessete de julho com a atriz Theresa Raquel, que afirmava ser uma das integrantes da peça, como a personagem Antonieta. O elenco da peça ainda contava com Sebastião Vasconcelos como o Major Chico Manga, Milton Moraes como Cabo Jorge e mais onze atores, tendo a frente da direção Antonio Abujamra, figurinos e cenários de Anísio Medeiros e música de Edu Lobo, e estrearia no teatro Princesa Isabel, em Copacabana.

¹³⁴ Matéria sobre a peça, dia 22-07-1965 (Dia da estreia), no jornal *O Globo*: “A peça ‘O Berço do Herói’, de Dias Gomes, está com estreia prevista para hoje, no teatro Princesa Isabel. (...) Não se pode dizer que ‘O Berço do Herói’ seja uma comédia musical, e sim uma comédia com música. A peça trata do problema de uma cidade que prospera por causa do mito de um herói, o cabo Jorge, morto na Itália na Segunda Guerra. Mas acontece que para desagrado de muitos, volta o cabo Jorge são e salvo.”

¹³⁵ Os originais da obra foram apresentados com quarenta e cinco dias de antecedência para a Censura; depois de aprovado o original pela censura de diversões públicas, estava marcado um ensaio geral, pois a liberação final, só ocorria após essa última verificação. No dia do ensaio geral, segundo contas em entrevistas e na autobiografia, os censores compareceram, assistiram ao teste final e não indicaram se a peça seria liberada para a encenação no dia seguinte ou se cortes deveriam ser feitos.

¹³⁶ No horário definido para o início do espetáculo no Teatro Princesa Isabel, alguns censores apareceram na casa, junto com o público que não sabia do impedimento, A informação repassada era de que a proibição seria em função de acréscimos no texto ocorridos durante o ensaio, algo facilmente corrigível.

dos protestos em prol da liberação, a peça só iria aos palcos na década de 1990, em versão musical e, depois do sucesso que havia feito em sua versão televisiva, que foi ao ar na década de 1980.

Contado de forma quase anedótica em texto da *Revista da Civilização Brasileira* e reproduzido em seu relato autobiográfico, o dramaturgo narrou o encontro entre o chefe do Governo da Guanabara, Carlos Lacerda, e os atores que compunham o elenco da peça. Segundo Dias Gomes, o governador afirmou que o texto de *O Berço do Herói* era pornográfico e subversivo e categorizou: as peças de “Nelson Rodrigues, por exemplo. Mas esse é só pornográfico. Dias Gomes é pior, é também subversivo”¹³⁷.

Respondendo a afirmação de Carlos Lacerda, Dias Gomes afirma na autobiografia que é apenas um subversivo, um inconformado, alguém que subverte a ordem em prol de um ideal de mundo e, ao mesmo tempo, se afasta de qualquer comparação com Nelson Rodrigues¹³⁸. Esta não seria a única referência do dramaturgo ao “anjo pornográfico”¹³⁹, apelido pelo qual Nelson Rodrigues ficou conhecido. Dias Gomes ressalta a importância do cronista no moderno teatro nacional, mas, reafirmando duas diferenças em relação a ele, declarou que jamais havia concordado “com Nelson Rodrigues [...] [que afirmava] que a vaia é a glória do autor, talvez por nunca ter sido vaiado”¹⁴⁰. Reforçando as suas diferenças em relação ao autor de *Vestido de Noiva*, Dias Gomes ressaltava sua importância e marcava seu distanciamento de Nelson Rodrigues não apenas no aspecto artístico, mas também político. O “anjo pornográfico” recebeu constantes críticas por suas posições políticas e apoio ao regime militar nos meios intelectuais.

¹³⁷ GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 262-263.

¹³⁸ *Vestido de Noiva*, obra de Nelson Rodrigues e dirigida por Ziembinski em 1943, é considerada a primeira obra do teatro brasileiro moderno.

¹³⁹ A alcunha vem da auto referência feita por Nelson Rodrigues, quando afirmou que foi e sempre seria um anjo pornográfico. CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico – a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

¹⁴⁰ GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 298.

A marca da subversão percorre todo o livro a partir de seu título. O fato do termo estar no título chama a atenção do leitor, tornando-se ponto de identificação entre quem lê e quem escreve. No caso de uma autobiografia, trata-se de remeter a uma versão de si construída pelo autor. Dias Gomes se vê como uma pessoa subversiva, promovendo essa identificação ao longo do texto e reafirmando sua visão para o leitor.

Após a redemocratização, a memória que se construiu sobre os anos ditatoriais valorizou as ações dos chamados *subversivos*, termo cunhado pela repressão ao referir-se aos opositores do regime. Dias Gomes recorreu a esta construção com o objetivo de engrandecer a memória de si, tanto no passado quanto no presente, autovalorizando-se e favorecendo uma identificação entre leitor e autor. Seus leitores também buscavam entrar no rol dos *resistentes* à ditadura, qualidade cara a este processo de construção memorialística.

Também merece reflexão a referência à subversão presente na orelha do livro. Como não há prefácio na autobiografia, nela é possível enxergar certas chaves para uma leitura da obra, motivando o leitor a conhecer seu conteúdo¹⁴¹. A orelha de *Apenas um subversivo* cumpre a função de um prefácio: “têm o objetivo de apresentar o que vem a seguir de modo a suscitar no leitor o intenso desejo de lê-lo. [...] Ao valorizar o texto, o prefaciador legitima também aquele que o escreve”¹⁴².

Como observou Giselle Venâncio, quando o prefácio é escrito pelo próprio autor, promove uma “conversa” entre escritor e leitor, pois é este que apresenta sua obra e suas intenções. Quando é escrita por outra pessoa,

por autores distintos do texto apresentado, o prefaciador é normalmente uma pessoa mais conhecida e com uma obra importante no campo de estudos do texto em questão. Nesse

¹⁴¹ Dentre os textos analisados na tese, apenas *Meu Reino por um Cavalo* tem prefácio. Tanto a autobiografia quanto o romance *Derrocada* contêm orelhas que fazem uma introdução a obra.

¹⁴² VENÂNCIO, Giselle Martins. “A utopia do diálogo: os prefácios de Vianna e a construção de si na obra publicada”. In: GOMES, Angela de Castro Gomes; SCHMIDT, Benito Bisso. *Memórias e narrativas (auto)biográficas*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. p. 175.

caso, o prefaciador tem por função valorizar as qualidades do texto, apresentar seu autor à comunidade de leitores e justificar a sua importância diante da crítica.¹⁴³

A orelha da autobiografia de Dias Gomes foi escrita por Eduardo Portela, escritor e crítico literário. Portela é membro da Academia Brasileira de Letras, assim como foi o dramaturgo. Neste caso, o crítico exerce sua condição de especialista do movimento literário e baliza o lugar de Dias Gomes no quadro de representantes da literatura nacional.

O título do breve texto de Portella é *A Palavra Insubmissa* e, partindo do significado da palavra insubmisso - “que ou aquele que não é submisso; revoltado, revoltoso”¹⁴⁴ – considera que Dias Gomes, por não subordinar a palavra a nada nem ninguém, tornou sua obra livre. Chamando a autobiografia de “memórias desconfiadas”, o crítico defende que o dramaturgo esteve sempre incrédulo diante de verdades inabaláveis. Acompanhando essa qualidade de Dias Gomes, Eduardo Portella também desconfia das memórias, pois elas quase nunca estão acompanhadas da verdade, como o próprio dramaturgo teria ensinado a seu leitor¹⁴⁵.

Ressaltado como elemento importante na construção do homem e do livro, o contexto é percebido por Portella como um “pano de fundo nacional e internacional que oferece cenário inesperado, tenso, acidentado, da vontade criadora e do compromisso político”¹⁴⁶. Da mesma forma, os lugares de passagem, pois interferem na “fluência narrativa, animada pelo humor ou pela ironia descontraída, desde os tempos de Bahia matinal, do Rio de Janeiro escrupuloso e atento, até os anos de chumbo da ditadura militar, até os dias subsequentes da megalópole dilacerada, se propaga pelos quatro cantos da terra”¹⁴⁷.

¹⁴³ VENÂNCIO, Giselle Martins. op. cit., 2009. p. 175.

¹⁴⁴ Referência: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=0LGP8>.

¹⁴⁵ PORTELLA, Eduardo. “Orelha”. In: GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ibid.

Essa fala ressalta a relevância do contexto na formação do personagem Dias Gomes, protagonista desta história alicerçada na memória. Se o cenário é acidentado, nada mais justo do que subvertê-lo, do que contrariá-lo, a favor da chegada ao resultado desejado. São esses locais que criam o homem Dias Gomes e a sua obra, que transita por meio desses espaços, das influências vindas da Bahia, passando pelo Rio de Janeiro cosmopolita e em crescimento acelerado, caracterizando a sua dramaturgia.

Essa vocação particular para a insubordinação, do “mais do que subversivo Dias Gomes”¹⁴⁸, teria feito com que o dramaturgo tomasse o caminho correto, trazendo essa potencialidade para sua escrita em todos os meios em que se propôs criar. Para Eduardo Portella, o autor de *O Pagador de Promessas* usou seu melhor artifício, não menos nocivo e mais permanente, que é a palavra. Essa teria sido a sua melhor arma¹⁴⁹.

Por meio das palavras de Eduardo Portella, fica clara a construção de uma imagem de Dias Gomes como alguém hábil com as palavras, crítico do mundo e do contexto em que vivia, subvertendo a ordem e desafiando certezas consolidadas. Esse tipo de análise não se encontra apenas nas palavras do crítico, mas também na fala de outros autores e pessoas que se dedicaram à memória do dramaturgo. Nomes como Décio de Almeida Prado, Fernando Morais, Sábato Magaldi reforçaram a visão de Dias Gomes como um escritor excepcional e criador de obras de relevo¹⁵⁰.

¹⁴⁸ PORTELLA, Eduardo. op. cit., 1998.

¹⁴⁹ Na análise de Eduardo Portella, a “palavra guarda dentro de si um poder oculto, chocante e avassalador. Ela denuncia injustiças sociais, infâmias de todos os tipos, desmarcara as trapaças das decisões autoritárias, leva ao extremo ridículo os falsos atores da cena pública, comediantes destituídos de saber e de prazer. E transforma, aos que sabem utilizá-la em heróis silenciosos, certamente avessos à estridência histriônica em cidadãos da cidade cidadã”. Dias Gomes, para Portella, usaria a palavra desta forma. Ibid.

¹⁵⁰ Dentre essas obras encontram-se: MAGALDI, Sábato. *Teatro em foco*. São Paulo: Perspectiva, 2008.; PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*, São Paulo: Perspectiva, 2009.; entre outras.

Antes de passar à imagem de si criada por Dias Gomes na autobiografia, vale destacar o volume dedicado ao autor encontrado na coletânea *Encontros*, da *Editora Azougue*¹⁵¹. Organizada por Mayra e Luana Dias Gomes, filhas do segundo casamento do dramaturgo, o livro reforça a imagem e os referenciais balizados pelo dramaturgo em sua autobiografia.

Refletindo sobre a produção do pai, Mayara e Luana ratificam o retrato do dramaturgo como artista e intelectual que revolucionou o teatro e a televisão, inclusive influenciando pensamento brasileiro. Assim como o próprio Dias Gomes, vinculam sua trajetória a certa visão de mundo, na busca de maior igualdade. Nesta luta política, estaria seu lugar no cenário artístico e cultural brasileiro.

As organizadoras-filhas defendem que as obras do dramaturgo-pai se tornaram críticas sociais atemporais¹⁵². Bem-humorado, cativante, indignado com questões sociais e políticas, combatente em relação aos tabus brasileiros, nacionalista, inconformado: essas são algumas das características ressaltadas. Além disso, seu maior objetivo sempre fora “revelar a sua própria identidade para que pudesse conscientizar a sua plateia, ou, no mínimo, informá-la para que ela pudesse, por fim, causar impacto social”¹⁵³.

A partir da percepção de que suas peças e novelas retratavam a realidade e os tipos brasileiros¹⁵⁴, Mayra e Luana reforçam a visão de que Dias Gomes teve trajetória e produção marcadas pela excepcionalidade. Atribuem ao pai importância não apenas como dramaturgo, mas também como historiador:

¹⁵¹ GOMES, Luana Dias; GOMES, Mayra Dias (org.). op. cit., 2012.

¹⁵² Ibid., p. 8.

¹⁵³ Esta fala relaciona-se à chegada de Dias Gomes à televisão e o estilo de dramaturgia trazida por ele para o veículo. Ibid., p. 10.

¹⁵⁴ Podendo-se incluir elementos tanto das camadas sociais menos favorecidas (trabalhadores rurais, por exemplo), quanto políticos corruptos (Odorico Paraguaçu). Ibid., p. 10-11.

O legado deixado por ele denuncia a História do Brasil melhor do que qualquer historiador fiel à sua imparcialidade, pois contém uma necessária parcialidade e um fervor indispensável para um homem que fala com o povo. Embora Dias Gomes tenha vivido a sua vida inteira criando histórias, hoje suas histórias servem para recontar a História do Brasil.¹⁵⁵

Objetivando valorizar o legado do pai, Mayra e Luana fazem, no mínimo, uma interpretação equivocada sobre o ofício do historiador e do fazer histórico. Afirmam que paixão e parcialidade como ações necessárias para falar sobre política e sociedade brasileira, deixando de lado problematizações, cientificidade e racionalidade. Colocam em seu texto verdades absolutas, incontestáveis, para marcar o lugar na dramaturgia, o *lugar de fala* e o ser *subversivo* de Dias Gomes¹⁵⁶.

O título da introdução à coletânea é “Mais do que um subversivo”, corroborando com uma mitologia criada em torno do caráter contestador do dramaturgo, revigorando a sua literatura e a sua importância no rol de artistas e intelectuais relevantes para a cultura nacional. Além disso, faz referência ao título da autobiografia, mostrando Dias Gomes não *apenas* um subversivo, mas *mais* do que isso: um crítico das mazelas brasileiras, fervoroso intelectual que estabeleceu uma ligação direta com o povo por meio das suas obras, um artista de relevo. Para além laços emocionais que unem pais e filhos, essa visão de Dias Gomes ancora-se na construção de memória sobre o autor, em geral, e da autobiografia, em particular.

Além do prefácio, treze textos fazem parte da coleção: são entrevistas e artigos escritos pelo autor de *O Bem-Amado*. “Realismo e esteticismo – Um falso dilema” (1967) e “O engajamento é a prática da liberdade” (1968), fizeram parte de números da *Revista da Civilização Brasileira*, inserindo-se na fase teatral do autor. “A novela é cultura” (1973) e “A TV não tem culpa” (1974),

¹⁵⁵ “Mais do que um subversivo”. GOMES, Luana Dias; GOMES, Mayra Dias (org.). op. cit., p. 11.

¹⁵⁶ No parágrafo anterior, Mayra e Luana afirmam que através de suas obras, seu “pai influenciou permanentemente a História do Brasil. Ele representou a esperança por um mundo melhor ao lutar por seus direitos de liberdade de expressão, e cumpriu seus deveres como cidadão, denunciando o que precisava de mudança. Ibid., p. 11.

foram entrevistas dadas por Dias Gomes em que defende sua ida para a televisão e a importância do veículo como difusor de cultura; ambas foram dadas durante a fase dedicada somente a televisão. “Entrevista para a *Encontros com a Civilização Brasileira* (1978), “O Brasil é o país que ridiculariza o absurdo” (1982), “O incrível sátiro de um país moleque” (1987) e “Dias Gomes e a mandala da censura” (1987) referem-se a suas obras televisivas e teatrais, além da questão da censura.

Em “Uma entrevista entre Dias Gomes e seu psicanalista, Edson Lannes”, de 1988, seu ex-terapeuta o entrevista, traçando um diálogo sobre a experiência da terapia, presente na autobiografia e no texto de *Meu Reino por um Cavalo*. Os quatro últimos textos são “Telenovela: a segunda descoberta do Brasil” (1988), em que o tema das novelas ganha destaque novamente; uma versão impressa da entrevista dada ao programa *Roda Viva*, em 1995, na época do lançamento do romance e da minissérie *Decadência*; um depoimento do autor sobre sua segunda esposa, “A musa do escritor Dias Gomes – a sensualidade de Bernadete Lys” (1997); e, por último, uma das últimas entrevistas do autor, em que falava sobre a autobiografia, “Quem não é subversivo é acomodado, passa diante da vida sem viver” (1998).

Os textos escolhidos cobrem o período da vida de Dias Gomes que vai do pós-golpe de 1964 até sua morte, dando um enfoque maior ao período em que entrou para a televisão e fez sua carreira no veículo. Não é por acaso que existem entrevistas e obras que destacam a importância da dramaturgia televisiva e justifiquem sua participação na *Rede Globo*. Essas falas corroboram com a defesa ao veículo e a presença dele e de uma intelectualidade de esquerda na tevê, principalmente em uma emissora que apoiava o governo dos militares.

Essas justificativas aparecem devido a crítica feita pela intelectualidade brasileira, comunista e de esquerda, sobre a presença de intelectuais na televisão. Vista como alienante,

desvalorizava-se o veículo e as telenovelas, vistas como uma arte menor. Além disso, a *Rede Globo* era reconhecida como colaboradora da ditadura civil-militar. Como veremos no próximo capítulo, em seu discurso de entrada na Academia Brasileira de Letras, Dias Gomes revelou seu preconceito em relação a tevê, tratando sua produção no veículo de forma jocosa. Em seu discurso de recepção, Jorge Amado valorizou as obras televisivas do dramaturgo, opondo-se a ele. De forma consciente ou não, Dias Gomes não considerava esta parte de sua trajetória como digna de ser lembrada dentro da ABL.

Os dois primeiros textos, apesar de anteriores à ida do dramaturgo para televisão, dialogam com os demais na medida em que debatem sobre o estilo de sua dramaturgia e sobre o engajamento político por meio da arte. Essas questões encontram-se em diversos textos – fictícios ou não –, além de aparecer em entrevistas e na autobiografia de Dias Gomes. Portanto, são escolhas pautadas em uma autoimagem construída pelo autor, reforçada pela crítica, e corroborada, anos após a sua morte, por suas filhas e curadoras da coletânea, retificando essas características e reforçando a importância do escritor na intelectualidade e cultura brasileiras.

Em nota chamada publicada n’*O Globo*¹⁵⁷, Dias Gomes contava que estava escrevendo a autobiografia, que teria uma “escrita romanceada”. Como escritor de ficção, uma boa história e boa narração seriam primordiais para ele. *Apenas um subversivo* possui algumas das marcas da dramaturgia do autor: tiradas bem-humoradas, presença de questões políticas, personagens pitorescas e reais. A autobiografia foi dividida em quatro partes, contendo vinte e cinco capítulos, além de um índice onomástico.

Na obra, o dramaturgo pretende mostrar ao leitor como sua maneira de pensar foi forjada, desde a primeira idade, demonstrando coerência e continuidade em seu *modo de pensar*.

¹⁵⁷ *O Globo*, nota intitulada “No forno”, datada de cinco de abril de 1997.

Homogeneizados, os diferentes *eu* de diferentes *épocas* transformam-se em um *eu* harmônico, com nenhuma ou pouquíssimas variações. Nessa busca por coesão, esse *eu*, o autor, procura construir uma personagem bem definida e estruturada, tendo como característica principal a subversão.

É a produção teatral que tem maior destaque, ocupando a maioria das páginas. O fato de ter feito parte do quadro de autores da *Rede Globo*, ou pela circunstância da televisão ter sido vista por muitos intelectuais como uma forma de sub-arte durante as décadas de 1960 e 1970, suas criações nesse meio de comunicação ganham menor ênfase, mesmo tendo sido o veículo que tornou o nome de Dias Gomes conhecido nacionalmente, nos diversos cantos do país.

Ao traçar suas estratégias identitárias, Dias Gomes reforça a ocorrência de falhas em sua memória, que poderiam se suceder durante o processo de rememoração. Erigindo uma imagem de confiança, o dramaturgo firmou – ou prometeu firmar –, desde o início do livro, um pacto de sinceridade com o leitor em relação a suas rememorações. Além disso, construiu uma série de imagens de si que foram ressaltadas e reverberadas em outras obras e entrevistas, como a alcunha de subversivo; sua originalidade dramática; a não adequação às regras; o fato de ser um autor de esquerda, entre outras.

Reforçando suas singularidades nesse campo de possibilidades¹⁵⁸, Dias Gomes configurou sua personalidade. Nessa construção, a característica central é a subversão, viés tanto da autoconstrução de memória, como da visão do outro sobre ele. Em diversos momentos, a palavra subversivo e suas variações aparecem na obra¹⁵⁹. A insubordinação e a falta de disciplina teriam

¹⁵⁸ Contexto é aqui apresentado como um “espaço para a formulação e implementação de processos individuais e coletivos; projeto nesse caso designado, não um plano perfeitamente organizado e racionalizado, mas a conduta organizada para atingir finalidades específicas”. SCHMIDT, Benito Bisso. op. cit., 2012. p. 196.

¹⁵⁹ Essa referência aparece em entrevistas e textos em jornais, além da coletânea organizada por suas filhas, em suas diversas variáveis: “Memórias de um inconformado” (*O Globo*, 22/04/1998), “Memórias de um subversivo” (*O Globo*, 17/01/1998), entre outros textos.

acompanhado-o desde a infância até a velhice. Assim, narra diversos episódios que reforçariam essa marca: a expulsão do colégio de padres, ainda na Bahia, por falta de disciplina e por não se adequar às normas da escola; a saída da Escola de Cadetes em Porto Alegre, por total falta de aptidão para o ofício, além das reprimendas recebidas quando se opôs aos códigos da instituição; as respostas dadas nos Inquéritos Policial-Militar nos quais foi enquadrado durante a ditadura civil militar. Muitos desses episódios beiravam o farsesco e a jocosidade.

No contexto pós-golpe de 1964, a referência à subversão tem destaque. Na fuga, ao ser listado no primeiro Ato Institucional como um dos *subversivos* e *comunistas* da *Rádio Nacional* que deveriam ser afastados de suas funções. Apesar da preocupação inicial e de, posteriormente, ser indiciado em IPM's, o dramaturgo não foi preso, nem antes dessa data, nem depois de consolidada a ditadura civil-militar.

O fato de jamais ter sido preso descontrói em parte a ideia de ser um *elemento perigoso* que precisava ser contido. Esse fato, para o dramaturgo, seria uma mancha em seu currículo. Se tivesse sido preso devido à filiação política ou por sua forma de ver e expressar o mundo, a visão de um ser, por natureza, insubordinado se reforçaria. Na autobiografia, afirmou que só não foi preso porque o responsável por sua prisão era seu primo, que, pelo bem da família, afirmou não o ter encontrado. Dias Gomes lamentava “esse gesto de solidariedade familiar, porque não ter sido preso é uma falha na minha biografia que me envergonha, uma injusta lacuna, pois, por tudo que fiz, sem modéstia, eu acho que merecia uma honrosa cadeia”¹⁶⁰. Enfim, uma falha nessa construção de si.

¹⁶⁰ Algumas linhas antes, afirmou que se sentira incomodado com as reclamações de Paulo Francis sobre o fato de não ter sido decretada sua prisão nem o haviam prendido. Dias Gomes chamaria sua atitude de egocêntrica, por conta de sua reclamação em relação às “hierarquias nas prisões de intelectuais e artistas do período”, reclama do fato de não ter sido encarcerado. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 204.

Esse *estigma* de subversivo teria surgido antes mesmo de o autor conhecer textos de autores de esquerda. Esse fato tem destaque na autobiografia e na coletânea organizada pelas filhas. *Pé de Cabra*, sua primeira peça pela companhia de Procópio Ferreira, foi censurada na estreia, pois a censura do governo de Getúlio Vargas a considerou subversiva. Nessa caracterização, ressaltou que, na época, não era membro do Partido Comunista Brasileiro, muito menos tinha lido obras clássicas de esquerda, o que faria somente anos depois na Faculdade de Direito. A fama seria anterior ao fato de se assumir como subversivo, mostrando-o como naturalmente insubordinado, como tivesse nascido desta maneira e que não poderia jamais se desvincular dessa característica ou refutá-la.

A rebeldia aparece como um dos fatores que o levou tanto a se aproximar e quanto a se distanciar do PCB. Dias Gomes filiou-se ao Partido Comunista do Brasil em 1945, após um comício em que se encantara com as palavras e os ideais propostos. Na autobiografia, declarou que cogitou sair pelo menos em três ocasiões, retirando-se definitivamente em 1973. Em relação aos seus anos no Partido, disse que o PCB em nada havia influenciado em suas obras e que o Comitê Cultural do Partido jamais pediu ou exigiu alterações em seus textos. Nas descrições sobre a relação com o Partidão, declarou que sempre fora um péssimo militante, pois não concordava com determinadas posições e com o centralismo que sempre o guiou nem com a “mitologia” criada em torno dos maiores representantes do Partido¹⁶¹. Para o dramaturgo, o PCB se assemelhava ao colégio de padres que estudara na infância, sendo extremamente sério, centralizador e conservador, um dos motivos que o levava ser um militante ruim e não participativo.

¹⁶¹ Ao falar do papel do intelectual e do Partido em sua autobiografia, Dias Gomes afirmou imaginar que “hoje a perspectiva do tempo nos tenha levado a uma compreensão menos sectária do papel do intelectual como crítico do seu tempo. Posições como essa de não expor nossas deformações e fechar os olhos às contradições entre teoria e prática, a palavra e o gesto, quando isso ocorre em nossas fileiras, é que permitiram o aparecimento e a impunidade do stalinismo, exorcizado apenas após a morte daquele que, enquanto viveu, foi para muitos (cientos ou não de seus crimes), o ‘pai’, o ‘guia genial’, ‘libertador dos povos’”. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 249-250.

Uma concepção parecida está vinculada a sua eleição e participação na Academia Brasileira de Letras. Afirmou que nunca pensara em ser seu membro, fato que ficaria comprovado por sua falta de vocação acadêmica, o que o transformaria também em um péssimo academicista. Segundo ele, tinha dificuldade de lidar com as questões da ABI por ser “avesso ao carreirismo acadêmico ou ao mesquinho jogo de vaidades. [...] com o alegórico jargão ou sem o alegórico jargão, [...] [olhava-se e se via] tal como era (ou sonhava ser) em minha juventude – um escritor afinado com seu povo, nada mais do que isso”¹⁶². Ao mesmo tempo em que ressaltava sua dificuldade com regras e o jogo de vaidades, Dias Gomes ressaltava nos dois exemplos a sua individualidade, em contraponto às ações coletivas.

Ser “apenas” um subversivo era uma das marcas de sua singularidade que é reforçada em cada capítulo da autobiografia. Ao construir o contraponto com seu irmão, após reforçar sua admiração e o fato que começara a escrever seguindo o exemplo de Guilherme, que tinha abandonado o sonho de viver de literatura para sustentar o irmão e a mãe, Dias Gomes exacerba que fizera o que este nunca fez: conseguiu viver de sua arte. Consagra-se vitorioso, em contraponto do irmão que largara seu sonho. Ao mesmo tempo em que resgata sua admiração pelo primogênito da família, reforça seu diferencial, mostrando sua excepcionalidade.

Em diversas partes do texto Dias Gomes, se refere a uma fala de seu pai, contada por sua mãe, em que este afirma que ele não deveria ter nascido¹⁶³. Essa questão aparece na autobiografia, na entrevista de seu ex-psicanalista e em peças ficcionais do dramaturgo. Se o primogênito era objeto de orgulho, o mais novo, rebelde, contestador, crítico, e subversivo, era seu oposto. Em

¹⁶² GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 353.

¹⁶³ Uma leitura mais aprofundada sobre esta repetição está no Capítulo II.

vários momentos, se refere ao fato de ter que provar – e reforçar – sua importância para a família, sua posição no mundo e seu lugar na cultura nacional, na intelectualidade brasileira.

Dias Gomes ressalta, na autobiografia, o valor do teatro em sua vida e na cultura nacional. Falando principalmente de uma dramaturgia de caráter político, iniciada com o moderno teatro brasileiro, o dramaturgo enaltece o traço crítico dessa arte, suas implicações políticas e reflexivas. Obras que fugissem desse padrão, diminuiriam a qualidade do meio, esvaziando seu compromisso com o público. O autor de *O Bem-Amado* valorizava especialmente as produções combativas produzidas durante os anos de 1950 e 1970, período em que também viveu seu auge produtivo e qualitativo, no teatro e na tevê.

Prestigiando o teatro nacional engajado como um todo, reforçava o valor de sua obra nesse espaço cultural. Se fizermos um levantamento em relação às páginas e aos parágrafos dedicados às suas obras na autobiografia, classificando-as entre teatro, televisão e literatura, o palco teatral é a estrela principal. O Dias Gomes dramaturgo, nesse contexto, tem maior espaço em *Apenas um subversivo* do que o Dias Gomes romancista ou o Dias Gomes autor de televisão. Mesmo em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, quando discorre sobre sua própria trajetória e obras, deu maior ênfase ao meio teatral, deixando a televisão praticamente de fora de sua fala. Jorge Amado, imortal que o recebeu na instituição, é quem enaltece sua produção televisiva, chamando atenção para a conquista das massas populares através dessa mídia¹⁶⁴.

O dramaturgo enfatizou diversas vezes o seu estilo de produção e autenticidade. A originalidade temática estaria na vinculação entre seu *modo de escrever*, sua temática e elementos específicos de suas obras – misticismo, universo fantástico, discussão política etc. Portanto, quando

¹⁶⁴ ROLLEMBERG, Denise. “O Imortal Bem-Amado. A Chegada de Dias Gomes à Academia Brasileira de Letras”. In: ARAÚJO, Maria Paula; FICO, Carlos. (org.). *1968: 40 Anos Depois. História e Memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

fala de sua produção teatral, tanto a de sua juventude, quanto após *O Pagador de Promessas*, deu destaque ao seu aspecto singular, engajamento e crítica. Afirmou que na juventude

já fazia o mesmo teatro que viria a fazer depois. Já tinha uma noção de que a dramaturgia brasileira deveria surgir de uma análise da realidade brasileira, dos problemas brasileiros, do comportamento do homem brasileiro, suas aspirações, frustrações. Estas peças já colocavam estas questões tentando uma análise, ainda [...] superficial, é claro, da realidade brasileira.¹⁶⁵

Essa declaração também aparece como uma forma de destacar sua importância e excepcionalidade. Se fazia um teatro crítico e embalado pela realidade brasileira antes de outros autores, ele seria um escritor *à frente de seu tempo*. Na década de 1940, teria produzido obras *d'avant-garde*, ainda incompreensíveis no período em que foram escritas. Como o teatro ainda não se modernizara, a temática nacional e suas personagens não tinham espaço nos palcos, com exceção à obra de Nelson Rodrigues que iniciava uma trajetória de sucesso, enquanto seus textos não encontravam espaço. O dramaturgo afirmou que naquele momento havia

aquela célebre lacuna entre o Arthur Azevedo e, mais ou menos, a década de 50, período marcado por uma dramaturgia alienada e alienatória, digestiva, plasmada nos moldes europeus destinada a uma plateia da pior qualidade. Nos anos quarenta começam a surgir realmente as primeiras manifestações, primeiro de revalorização do espetáculo, de consciência do espetáculo teatral, com a vinda de Ziembinski, dos diretores europeus, dos Comediantes e tudo o mais que todos sabem. Aí é que se conseguiu um novo conceito de teatro no Brasil, com essa movimentação dos anos quarenta e com o TBC na casa dos cinquenta.¹⁶⁶

Na autobiografia, para associar as suas obras anteriores à *O Pagador de Promessas* ao início do teatro brasileiro moderno, Dias Gomes insere a fala de Luciano Trigo, que teria sido dita a ele em 1943. O cenógrafo teria afirmado, ao consolá-lo após uma temporada sem muito sucesso de sua

¹⁶⁵ No depoimento concedido em 1977 ao Serviço Nacional de Teatro/SNT. (GOMES, Dias. Depoimentos V, Rio de Janeiro, Secretaria da Cultura/Serviço Nacional de Teatro, 1981, p. 31-59.). Referência retirada de: <http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XX%20Encontro/PDF/Autores%20e%20Artigos/Ang%E9lica%20Ricci%20Camargo.pdf>

¹⁶⁶ GOMES, Dias. Depoimentos V, Rio de Janeiro, Secretaria da Cultura/Serviço Nacional de Teatro, 1981, p. 31-59. Referência retirada de: <http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XX%20Encontro/PDF/Autores%20e%20Artigos/Ang%E9lica%20Ricci%20Camargo.pdf>

peça *Zeca Diabo*: “Menino, você está muito adiantado no tempo. Só daqui a 20 anos o seu teatro vai ter sucesso”¹⁶⁷, o que para Dias Gomes seria confirmado anos depois a partir do sucesso de *O Pagador de Promessas*.

Não é por acaso que Dias Gomes destaca esta fala. Relacionando a maturidade do teatro brasileiro a sua maturidade como dramaturgo, o autor valoriza o próprio trabalho, reforçando mais uma vez a sua importância no rol de artistas e intelectuais nacionais. Em fins da década de 1950, se daria o amadurecimento de suas obras e do teatro nacional. O sucesso de crítica da peça *O Pagador de Promessas*, que o projetou nacional e internacionalmente, era a evidência dessa realidade:

finalmente chegara o momento da dramaturgia brasileira sacudir o mofo e integrar-se na revolução cênica desencadeada 10 anos antes. Desde meados da década de 50, um surto dramaturgicamente agitava nossos palcos. Primeiro, com *A Moratória*, de Jorge Andrade, depois, com *O Auto da Compadecida*, de Suassuna, e, a seguir, com *Eles Usam Black-Tie*, de Guarnieri, e *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho. O desenvolvimentismo juscelinista, carregado de forte nacionalismo, valorizando o produto nacional (embora acarretando o grande erro histórico que foi a transferência da capital para Brasília), favorecia o nascimento de uma dramaturgia brasileira, com raízes fincadas em nossa realidade e sobretudo ambiciosa por sua proposta estética e pela qualidade dos textos. [...] A esse movimento eu me vinha juntar e pressentia que agora – ao contrário do tempo que escrevera minhas ¹⁶⁸primeiras peças – o momento era propício, e o terreno, fértil para o semeio do meu teatro, que nessa nova fase guardava profunda identidade com a primeira, acrescentando-se apenas a maturidade e o domínio técnico.¹⁶⁹

O Pagador de Promessas foi o marco estabelecido por Dias Gomes e seus críticos como a virada em sua carreira. Fazendo distinção entre o que seriam duas fases e corroborando com a ideia de que precisava provar e estabelecer sua marca no meio cultural, declarou que ninguém esperava nada em relação a sua carreira até esta peça. Porém,

durante o hiato entre a minha primeira fase, e agora, a segunda, todo o teatro se renovara; surgira nova geração não só de autores, de atores, mas até de críticos. Talvez nenhum desses críticos tivesse assistido minhas primeiras peças, uma borracha apagara o meu passado, e eu era tratado agora como estreante, revelação súbita e inesperada,

¹⁶⁷ GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 87.

¹⁶⁸ Ibid., p. 166.

¹⁶⁹ Ibid., p. 166.

principalmente porque, ignorando minhas origens, julgava-me oriundo do rádio. O equívoco só se desfaria mais tarde, quando a mídia e a nova crítica começaram a se interessar por minha biografia.¹⁷⁰

Não era somente a crítica que esquecera de seu passado, mas também o dramaturgo. Na autobiografia e em entrevistas, quando falava da produção anterior à *O Pagador de Promessas*, Dias Gomes não se referia a algumas obras, chegando a afirmar que teria esquecido a temática de algumas delas. Esse esquecimento é seletivo e promove sua produção posterior a 1959, reforçando a clivagem entre o que fora escrito antes e depois, considerando essas últimas suas melhores e mais maduras obras.

Dias Gomes construiu nas páginas de *Apenas um subversivo* uma imagem de si para o leitor que valoriza a todo tempo a sua trajetória artística, além da pessoal, de forma a demarcar seu espaço na dramaturgia nacional. Esse esforço construtivo não se restringe à memória, mas também à ficção. Teatro, literatura e televisão estabelecem uma imagem de autor e obra, que reforça também as características que foram afirmadas e reafirmadas na autobiografia e nas entrevistas. As ficções trazem pontos semelhantes com a memória, fazendo com que se estabeleça conexões e identificações entre autor e personagem – como o caso da peça *Meu Reino por um Cavalo* – e indiretas, que estão relacionadas a sua trajetória pessoal e a outras pessoas que dividiram o mesmo espaço temporal do autor, como os companheiros de Partido Comunista Brasileiro, em *Derrocada*, e tradições familiares e a rebeldia da personagem principal de *Decadência*.

Apenas um subversivo valoriza a personagem Dias Gomes, positivando sua carreira e trajetória pessoal. As ficções escritas entre os anos de 1980 e 1990 ressaltam o aspecto da crise e da decadência, que seria para o dramaturgo uma característica do final de século e que estaria abalando o Brasil e o mundo. Nesta tese conjugam-se relato (auto) biográfico, teatro, romance e televisão,

¹⁷⁰ GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 178.

colocando em foco o debate relacionado à questão do pessimismo e da desconfiança observáveis nas obras do autor escritas nas últimas duas décadas do século XX. Ao analisar três produções específicas de Dias Gomes – *Meu Reino por um Cavalo*, *Derrocada* e *Decadência* – e os relatos autobiográficos contidos em *Apenas um subversivo*, propõem-se a observação de características opostas entre a ficção e a memória: a autobiografia contém um tom positivo, mas que está relacionado à trajetória e à visão de si do autor; na ficção, tem destaque o pessimismo e a descrença no porvir¹⁷¹.

Afinal, que crise seria essa? É este ponto sobre os quais os próximos capítulos refletem.

¹⁷¹ Através das pesquisas para a tese, não apenas às produções levadas ao ar, lançadas pelos meios editoriais ou levadas ao palco, tinham tom pessimista, assim como as propostas de trabalhos ficcionais e entrevistas dadas pelo autor destacam esta visão nebulosa do futuro pelos olhos do dramaturgo.

Capítulo II

Dias Gomes dramaturgo

Meu Reino por um Cavalo: um olhar sobre a dramaturgia teatral da década de 1980

“Só a ficção não mente; ela entreabre na vida de um homem uma porta secreta, por onde se insinua, fora de qualquer controle, sua alma desconhecida.”.

François Mauriac¹⁷¹

3.1. A dramaturgia de Dias Gomes

Como abordado no capítulo anterior, Dias Gomes iniciou sua carreira como escritor sob influência do irmão, dez anos mais velho¹⁷². Guilherme Dias Gomes fez parte da *Academia dos Rebeldes*, movimento iniciado em Salvador que marcou uma renovação na literatura baiana nas primeiras décadas do século XX e teve como um de seus membros Jorge Amado¹⁷³.

Ao longo da vida, desde a primeira peça em 1937 até sua morte, Dias Gomes escreveu 33 peças, mas nem todas chegaram aos palcos. O dramaturgo começou a se destacar no cenário teatral brasileiro em fins de 1950, com quase quarenta anos de idade. Projetando-se como relevante no teatro – muito mais do que na televisão – e balizando-se em análises de críticos, Dias Gomes enfatizou sua importância na dramaturgia por meio de sua biografia,

¹⁷¹ MAURIAC, François. *Commencements d'une vie*. In: _____. *Écrits intimes*. Genève-Paris: La Palatine, 1953. p. 14. *Apud*: LEJEUNE, p. 49.

¹⁷² “No início, era menos vocação do que imitação: meu irmão, Guilherme, embora estudando medicina por determinação paterna, era poeta, contista, romancista. Vivia dividido entre a carreira e a vocação represada. E acabou morrendo aos 30 anos sem conseguir realizar-se como escritor”. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 22.

¹⁷³ Para saber mais sobre a academia: SANTANA, Valdomiro. A Academia dos Rebeldes. In: _____. *Literatura baiana: 1920 - 1980*. Rio de Janeiro: Philobiblion; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1986. p. 11-20.; SOARES, Angelo Barroso Costa. *Academia dos Rebeldes: modernismo à moda baiana*. Orientador: Prof. Dr. Cid Seixas, Co-Orientador: Prof. Dr. Benedito Veiga. Feira de Santana, 2005. 191 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) - Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2005.

depoimentos, discursos e entrevistas. Mesmo após a sua morte, sua memória e seu valor como artista continuaram sendo reafirmados e lembrados, principalmente no que concerne à produção teatral, como mencionado anteriormente¹⁷⁴.

Como já abordado também, sua carreira começou em 1937 com a obra *A Comédia dos Moralistas*. A primeira plateia de Dias Gomes contava com rostos conhecidos. Ele apresentou sua primeira peça para seus familiares soteropolitanos em visita de férias aos familiares na cidade natal, Salvador¹⁷⁵. A história tinha como pano de fundo o carnaval, momento em que os integrantes de uma família ultraconservadora *desbundavam*¹⁷⁶ durante a festa, escondidos atrás de máscaras. O objetivo era criticar o moralismo burguês, tema que aparecerá em outras produções. A peça foi impressa com o suporte financeiro do tio e, apesar premiada, não fez sucesso de público e venda em Salvador¹⁷⁷.

Com idas e vindas na vida estudantil, Dias Gomes saiu da Escola Preparatória de Cadetes, em Porto Alegre, e não se adaptou ao Colégio Universitário nem ao Curso complementar de Engenharia; estudou no Colégio Pedro II, que também abandonou dois anos depois. Em 1938, o autor escreveu sua segunda obra, de título *Espiridião – o Professor do Assovio*. O teatro começava a tomar forma em sua trajetória, como afirmou na autobiografia¹⁷⁸. Não há muitas informações sobre o enredo de *Espiridião*, cujo original foi perdido, mesmo após tentativa frustrada do Grêmio Universitário de encená-la.

¹⁷⁴ Em 2012, ano que Dias Gomes completaria noventa anos, a editora *Azougue* lançou uma coletânea organizada pelas filhas de seu segundo casamento – Mayra, que também é escritora, e Luana Dias Gomes – que conta com diversos textos e entrevistas do dramaturgo entre os anos de 1967 e 1998. GOMES, Luana Dias; GOMES, Mayra Dias (org.). op. cit., 2012.

¹⁷⁵ Como já foi dito, a peça ganhou o prêmio da União Nacional dos Estudantes (UNE) e do Serviço Nacional de Teatro (SNT) em 1938. E nesse período Dias Gomes já morava no Rio de Janeiro com o irmão e a mãe.

¹⁷⁶ A expressão *desbunde* se tornou gíria durante os anos de 1980 e 1990, sendo utilizada em diversas obras e nas falas das pessoas no período. Portanto, utilizo essa palavra utilizando a ideia do próprio autor em relação a sua obra. (GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 39.). Seu significado, neste caso específico, pode ser entendido como: ficar deslumbrado diante de algo excepcional; fazer alguém ficar ou ficar confuso com algo inesperado; perder o autocontrole, por conta do uso de drogas ou não; ou tornar-se devasso. <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=desbundar>

¹⁷⁷ Ibid., p. 26.

¹⁷⁸ Ibid., p. 52.

Antes de trabalhar na Companhia Procópio Ferreira, seu primeiro trabalho oficial como escritor teatral, escreveu tramas de cerca de quinze minutos de duração no formato de rádio-teatro para um programa de variedades da Rádio Vera Cruz¹⁷⁹. Sua produção seguinte no teatro foi *Ludovico* (1940), escrita em plena Segunda Guerra Mundial. Era uma comédia com o objetivo de fazer rir em meio ao clima bélico que segundo Dias Gomes tomava conta do Rio de Janeiro. Narrava a história de um homem de cerca de setenta anos que se casava com uma jovem de dezoito. Foi justamente este texto que o colocou no universo teatral da então capital da República, mesmo não tendo sido encenado¹⁸⁰.

Em 1941, ainda embalado pelo conflito mundial, escreveu a peça *Amanhã Será Outro Dia*, um drama sobre a história de um político francês que emigrava com a família para o Brasil, após a tomada da França pelas tropas nazistas e que acabava sendo perseguido pela Gestapo, polícia política do Terceiro Reich. No ano seguinte, a peça foi encenada pela companhia teatral oficial do Estado brasileiro, a Comédia Brasileira com direção de Otávio Rangel. Neste mesmo período, escreveu *Homem que Não Era Seu*¹⁸¹, concluída em 1942.

Também neste ano, escreveu *Pé-de-Cabra*¹⁸², cujo conteúdo foi considerado por Jayme Costa, que a encomendara a Dias Gomes, “meio subversivo”¹⁸³. A peça acabou sendo recusada por Jayme, o que fez com que o dramaturgo procurasse Procópio Ferreira, rival

¹⁷⁹ Começou com esquetes que versavam sobre grandes batalhas históricas, mas logo perdeu o emprego pois o produtor roubou o dinheiro dos assinantes e fugiu. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 53.

¹⁸⁰ “Minha prima Sara era casada com o poeta Augusto Meyer, membro da Academia Brasileira de Letras. Foi por intermédio deles que cheguei a Henrique Pongetti, autor teatral muito em moda por suas comédias sofisticadas. Pongetti gostou de minha peça, mandou-a para Jayme Costa, ator-empresário que rivalizava com Procópio Ferreira em popularidade. Jayme, um comediante nato, intuitivo, embora sem nenhuma técnica, era mesmo bastante inculto (suponho que não tivesse nem mesmo o curso primário), mas dono de grande talento histriônico. Gostava também de privilegiar autores brasileiros. Dispôs-se a encenar meu texto, contanto que eu desenvolvesse mais o papel principal feminino, que seria da estrela da companhia, Ítala Ferreira. Era minha primeira oportunidade e eu estaria disposto até a reelaborar toda a peça. *Ludovico* nunca seria encenada, mas abria-me as portas do teatro”. Ibid., p. 61.

¹⁸¹ Em minhas pesquisas, não encontrei maiores informações sobre o conteúdo e montagem desta peça. Este vazio de informações ocorreu em relação a outras obras. Em todas elas, essas questões serão apontadas.

¹⁸² Além de *Pé de Cabra*, encontram-se nesse livro também as peças *Eu acuso o céu* e *Os cinco fugitivos do Juízo Final*. GOMES, Dias. *Coleção Dias Gomes. Peças da Juventude. Volume 5*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

¹⁸³ A classificação da peça como *subversiva* e a polêmica em seu entorno foi relatada por Dias Gomes em sua autobiografia.

teatral de Jayme encenasse essa peça, além de *Amanhã Será Outro Dia*¹⁸⁴. Esta seria encenada entre 1943 e 1944, marcando a entrada de Dias Gomes, então com dezenove anos de idade, na companhia de Procópio.

*Pé-de-Cabra*¹⁸⁵, criada para ironizar o teatro de Joracy Camargo, um dos grandes dramaturgos do período. O protagonista era um ladrão filósofo, que havia praticado um roubo. Com o sucesso desta primeira produção, Dias Gomes, então com vinte anos, assinou posteriormente um contrato de exclusividade com Procópio, o que o levou a escrever quatro peças por ano. Como dentre elas, segundo o contrato, uma poderia ser recusada, às vezes, escrevia cinco peças.

Dentre as peças feitas sobre o contrato, encontravam-se os textos de *João Cambão*¹⁸⁶ (1942), encenada por Procópio Ferreira e sua companhia. Em 1943, escreveu *Zeca Diabo*, que foi encenada pela companhia, no entanto, sem contar com Procópio Ferreira no papel título. A história narrava as aventuras do protagonista, um cangaceiro, e refletia sobre a questão da distribuição de terra no campo¹⁸⁷. A personagem reapareceu na peça *O Bem-Amado* (1962), popularizada na televisão com a interpretação de Lima Duarte, na telenovela de 1973, e, no seriado com o mesmo nome, produzido no começo dos anos de 1980.

Dr. Ninguém, escrita no mesmo ano que *Zeca Diabo*, também chegou aos palcos por meio da Companhia Procópio Ferreira. A trama se passava na Bahia e abordava o preconceito racial. O protagonista era um médico negro que, ao pedir a mão de uma jovem branca de família tradicional em casamento, acaba sendo humilhado e rejeitado. Segundo o

¹⁸⁴ A peça foi encenada no ano de 1943.

¹⁸⁵ A peça ainda seria encenada outras vezes após sua primeira temporada.

¹⁸⁶ Também não consegui maiores informações sobre o conteúdo da peça.

¹⁸⁷ Na época a peça não obteve sucesso, segundo Dias Gomes, quando estava à porta do teatro, “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”. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 87.

dramaturgo, a peça não fez sucesso em virtude de alterações ocorridas na trama original¹⁸⁸. *Um Pobre Gênio* (1943), escrita também durante o período do contrato, não chegou a ir aos palcos pela Companhia. Foi apresentada no rádio alguns anos depois e sua história tratava de uma greve operária e da exploração dos trabalhadores no meio industrial.

Eu Acuso o Céu (1943), escrita sob mesmo contexto, era um drama que versava sobre a seca nordestina e a vida dos retirantes, migrados do interior para a “cidade grande”. Também não foi encenada, sendo apenas apresentada no rádio sob o título de *Um Pobre Gênio*. Ainda no início dos anos de 1940 e fora do contrato com Procópio Ferreira, escreveu *Toque de recolher* (1943), em parceria com José Wanderley¹⁸⁹. A peça era uma revista e não fez sucesso¹⁹⁰.

Entre 1943 e 1948, escreveu as peças *Sinhazinha* (1943), *O existencialista* (1944) e *Beco sem Saída* (1944). Apesar da pesquisa, não localizei informações mais concretas sobre seus conteúdo e produção¹⁹¹. Em 1948, Dias Gomes escreveu a peça *Dança das Horas*, adaptação de seu romance *Quando É Amanhã*, do mesmo ano¹⁹². A produção se deu enquanto o dramaturgo trabalhava na *Rádio América*, de Oscar Pedroso Horta, jornalista, advogado e político. Ele e o dramaturgo se aproximaram quando Pedroso Horta leu o romance. A estreia

¹⁸⁸ Na estreia, Dias Gomes viu as mudanças que haviam sido feitas no enredo da peça, que foi encenada depois do fim do contrato com Procópio Ferreira: “tive na estreia a desagradável surpresa de ver que o negro sofrera uma metamorfose, tornara-se branco (interpretado por Procópio) e a recusa se devia agora ao fato de ser filho de uma lavadeira – o preconceito de cor transformara-se num simples preconceito de classe”. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 88.

¹⁸⁹ Era ator e dramaturgo, tendo composto peças em parceria com Dias Gomes, Daniel Rocha e Mário Lago. Nascido em Natal, estabeleceu-se a partir dos 24 anos no Rio de Janeiro, sendo autor de peças *Compra-se um Marido* (1933) – encenado por Procópio Ferreira, *Pertinho do Céu* (1940), *Toque de Recolher* (1943), entre outras. Trabalhou no Serviço Nacional de Teatro (SNT) e secretariou a Sociedade Brasileira de Autores entre 1942 e 1945. Faleceu em 1982 em terras cariocas.

¹⁹⁰ O dramaturgo afirma em sua autobiografia que não registrou em sua mente o enredo da peça principalmente pelo fato de não ter gostado do resultado final da obra. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 79.

¹⁹¹ Segundo Katia Paranhos, a peça *Phalus* foi escrita em 1948. Porém, em outros textos, encontrei a data de feitura trinta anos depois, em 1978. PARANHOS, Katia. “A construção e reconstrução do autor: maneiras de ver e editar a obra teatral de Dias Gomes”. In: *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História. Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios*. Florianópolis: 2015. p. 2.

¹⁹² “Uma edição acidentada, a editora falira, o livro passara de gráfica em gráfica, chegando finalmente às livrarias com centenas de erros de impressão”. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 110.

da peça foi no ano seguinte, no Rio de Janeiro¹⁹³. Três anos depois, Dias Gomes escreveu a obra *O Bom Ladrão* (1951)¹⁹⁴.

Em 1954, em meio às turbulências políticas relacionadas ao mandato presidencial de Getúlio Vargas (1950-1954), Dias Gomes escreveu *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final*¹⁹⁵ (1954). A peça teve produção e interpretação de Jayme Costa, além da direção de Bibi Ferreira, que se firmava como uma jovem promessa na direção. De acordo com os relatos biográficos de Dias Gomes, o veterano ator aceitou produzi a peça após ler o primeiro ato, pois a temporada teatral de 1954 fora ruim e Jayme Costa queria um teatro diferente, buscando uma mudança no meio teatral. O texto de *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final* versa sobre cinco almas que se recusam a participar do Juízo Final. Foi apresentado no Teatro Glória, no mesmo ano em que foi escrita. Os protagonistas eram um ladrão, uma prostituta, um rei, um negro e uma “senhora honesta”. Encerrando esse período, entre idas e vindas, entre o trabalho no rádio e a produção teatral, Dias Gomes escreveu *É Amanhã*, que foi encenada em 1949, no Rio de Janeiro.

Essas peças foram classificadas¹⁹⁶ pelos críticos teatrais como “peças da juventude” de Dias Gomes¹⁹⁷. O dramaturgo afirmou que existiram realmente duas fases de sua dramaturgia:

¹⁹³ Não foram encontradas maiores informações sobre o conteúdo e produção da peça.

¹⁹⁴ Não foram encontradas maiores informações sobre o conteúdo e produção da peça.

¹⁹⁵ “A encenação de um autor jovem, com um diretor também jovem e um elenco de jovens e talentosos atores, parecia receita certa e inequívoca demonstração de vontade de renovar-se [Jayme Costa]. Antes mesmo que eu lhe entregasse o segundo ato, já havia convidado Bibi Ferreira para a direção (Bibi acabara de dirigir *Senhora dos Afogados*, de Néelson Rodrigues, em cuja estreia, no Teatro Municipal, ocorrera um fato inusitado, o autor fora vaiado e a diretora ovacionada) e formado um elenco de atores em início de carreira, como Nathalia Timberg, Therezinha Austregésilo, Maurício Sherman, Magalhães Graça. Os cenários seriam do também jovem Fernando Pamplona. Quando a peça entrou em ensaios, as expectativas eram as melhores possíveis, e minha ansiedade ilimitada – eu voltava, enfim, ao teatro, depois de 10 anos; nadava em um mar de euforia”. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 150.

¹⁹⁶ Essa divisão não se estabelece como um guia definitivo para o capítulo. Prefiro não fazer divisões específicas por conteúdo, data ou maturidade artística. É possível perceber uma diferenciação entre uma primeira fase, onde se dedicou exclusivamente ao teatro, até 1944; uma segunda fase em que transitava entre o teatro e o rádio, até 1964, mas de forma mais intensa até 1959, quando do lançamento de *O Pagador de Promessas*; uma terceira que iria de sua demissão na Rádio Nacional em 1964 até 1969; um hiato de produção de 1969 até 1977; e suas produções até sua morte em 1999.

¹⁹⁷ Essa divisão está explicitada em textos de Décio de Almeida Prado e Sábado Magaldi. Como destaca Katia Paranhos, para “muitos críticos a trajetória de Dias Gomes pode ser definida em duas fases: a fase das “peças da

a primeira quando trabalhou de forma exclusiva para a companhia de Procópio Ferreira e a seguinte, quando trabalhou e produziu para o rádio, teatro e televisão¹⁹⁸. Sob essa perspectiva, também acreditava que, mesmo concebidas em diferentes níveis de maturidade, as duas fases eram conectadas pelos conteúdos abordados¹⁹⁹.

O ano de 1959 marcou a virada na dramaturgia do autor, não apenas por uma questão de densidade e valorização de seu teatro, mas pelo seu reconhecimento no cenário artístico nacional e internacional. É neste momento que se constrói uma identidade de Dias Gomes como um dramaturgo articulado com um teatro moderno e reconhecido como um dos expoentes do teatro moderno brasileiro. Essa caracterização não foi apenas articulada e propagada por Dias Gomes, mas também por críticos, artistas e intelectuais do período que valorizaram a sua obra e a importância dentro desse cenário]. As peças que foram escritas a partir dessa data são mais facilmente encontradas em livrarias e sebos, além de, sobre elas, haver informações tais como resumos, conteúdos etc., disponíveis em livros, artigos, enciclopédias, tanto em papel quanto online.

Foi em 1959 que Dias Gomes escreveu *O Pagador de Promessas*²⁰⁰, talvez até hoje considerado o seu trabalho mais completo²⁰¹. Segundo o dramaturgo, a história foi inspirada por uma notícia de jornal²⁰², assim como por suas vivências e lembranças, afinal a peça tinha

juventude”, nas décadas de 1940 e 1950, e a fase do “pagador de promessas”, a partir de 1960, com a encenação da peça no Teatro Brasileiro de Comédia/TBC em São Paulo. PARANHOS, Katia. op. cit., 2015. p. 2.

¹⁹⁸ GOMES, Dias. op. cit., 1981.

¹⁹⁹ “Por isto eu acho que, nas duas fases do meu trabalho teatral, não existem discordâncias quanto ao conteúdo. O que acontece é que, tecnicamente, as primeiras peças são terrivelmente imaturas, sem vivência, são muito fracas”. Ibid.

E: “[...] o momento era propício, e o terreno, fértil para o semeio do meu teatro, que nessa nova fase guardava profunda identidade com a primeira, acrescentando-se apenas a maturidade e o domínio técnico”. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 166.

²⁰⁰ GOMES, Dias. *Coleção Dias Gomes. Os Heróis Vencidos. Volume 1*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

²⁰¹ Além da crítica, Dias Gomes afirmou também que nesta peça havia se colocado “por inteiro, minha vivência, minhas certezas e incertezas, minha visão de mundo, minhas angústias, tudo que tinha represado na mente, num processo angustiante de gestação desenvolvido principalmente naqueles últimos anos da década de 50”. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 163.

²⁰² “O achado surgiu, paradoxalmente, de uma notícia de jornal, um telegrama de uma agência noticiosa dando conta do cumprimento de uma promessa feita por um ex-soldado alemão: paraplégico em consequência dos ferimentos recebidos na guerra, ele prometera carregar uma cruz até a gruta da virgem de Lurdes, se a santa o

forte presença do povo e dos costumes da Bahia, sua terra natal. A trama girava em torno da promessa feita por Zé do Burro à Iansã, em troca da cura de seu burro. Percorrendo a distância do interior do estado até Salvador e carregando uma cruz de madeira para entrar na Igreja de Santa Bárbara²⁰³ para cumprir sua promessa, passando por diversas provações e superações até o destino final, o trabalhador rural-chega à capital baiana e enfrenta o último desafio: a entrada na igreja com a cruz. O texto versa sobre religião, sincretismo religioso, preconceito, intransigência, entre outros temas. Dias Gomes, na autobiografia, afirmou que a obra não tinha viés panfletário nem havia sido influenciada pelo Partido Comunista do Brasil nem pelo seu Comitê Cultural e seus membros²⁰⁴.

A peça sofreu alterações sugeridas por Gianni Ratto²⁰⁵: Dias Gomes alterou as motivações do padre para impedir a entrada de Zé do Burro na igreja, o que segundo o dramaturgo fez com que a peça ganhasse o Prêmio Nacional de Teatro²⁰⁶. O texto foi encenado em São Paulo, pelo Teatro Brasileiro de Comédia, sob direção de Flávio Rangel, sendo um sucesso de público e crítica²⁰⁷. O êxito favoreceu a adaptação do texto da peça para o cinema, sob direção de Anselmo Duarte, contando com Leonardo Vilar, reencenando o

fizesse voltar a andar. A notícia tocou-me fundo – aquilo era muito nosso, muito meu povo da Bahia”. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 164.

²⁰³ No sincretismo religioso, a representação de Iansã no catolicismo é através de Santa Barbara. Por esse motivo, para pagar sua promessa, Zé do Burro rumou até a Igreja de Santa Bárbara em Salvador.

²⁰⁴ O dramaturgo afirma que a peça foi gestada “compulsivamente da necessidade interior de entender o mundo. Mas não é uma peça didática e, muito menos, panfletária. Ao contrário, muito embora ela tenha como tema fundamental a liberdade de escolha, ante a qual me posiciono, não tive, ao escrevê-la, a menor preocupação em expelir qualquer mensagem política. Muito menos sofri qualquer influência partidária; procurei mesmo evitá-la a todo custo – jamais discuti o texto com qualquer dirigente ou membro do Comitê Cultural, do qual fazia parte. Acredito mesmo que poderia haver restrições ideológicas não muito graves, caso a peça fosse submetida à análise do Partido. (Digo isso para acabar com a falácia de que no Comitê Cultural se discutiam e aprovavam ou reprovavam obras de membros ou não membros do Partido. Nunca tive uma peça ou romance analisado ou discutido no Comitê Cultural ou em qualquer organismo partidário)”. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 178-179. Essa discussão se deu por conta dos debates sobre a influência do Partido Comunista Brasileiro e de se Comitê Cultural nas obras de artistas e intelectuais que fizeram parte de seus quadros. De certa forma, a relação que se estabelecia podia ser considerada mais uma “visão de mundo” aproximada do que uma interferência direta do comitê nessas produções.

²⁰⁵ Gianni Ratto foi diretor, cenógrafo, iluminador, figurista, escritor e ator italiano. Veio ao Brasil em 1954, a convite de Maria Della Costa para dirigir um espetáculo e acabou se estabelecendo no país até sua morte em 2005.

²⁰⁶ Esta informação também foi retirada da autobiografia de Dias Gomes.

²⁰⁷ A peça, ao longo dos anos, ganharia novas versões.

papel de Zé do Burro, vivido na primeira montagem da peça, e Glória Menezes. O filme alcançou repercussão nacional, ganhando a Palma de Ouro em Cannes de melhor filme de 1962, sendo a primeira película brasileira a concorrer ao Oscar, em 1963.

A peça seguinte foi *A Invasão*²⁰⁸. Escrita em 1960, o texto versava sobre a invasão a um prédio abandonado por moradores desabrigados após uma enchente²⁰⁹. *A Invasão* estreou em 1962, com direção de Ivan de Albuquerque e música-tema de Vinícius de Moraes e Tom Jobim. *A Revolução dos Beatos*²¹⁰ (1961) foi escrita após o sucesso das duas primeiras obras desta “segunda fase”. Contava a história de um acontecimento ligado ao fanatismo religioso e à exploração política, utilizando-se da fábula do bumba-meu-boi e passava-se na cidade de Juazeiro do Norte. Padre Cícero era uma das personagens. Segundo o dramaturgo, *A Revolução dos Beatos* era seu texto mais à esquerda até então, batendo de frente até com posições do Partido Comunista Brasileiro do qual era militante à época²¹¹. Encenada em São Paulo pelo Teatro Brasileiro de Comédia, em 1962, a peça não teve sucesso de público, apesar da crítica favorável.

Em 1962, escreveu *O Bem-Amado ou Os Mistérios do Amor e da Morte*²¹², que depois se transformaria em telenovela de sucesso, quando Dias Gomes transpôs seu universo teatral

²⁰⁸ GOMES, Dias. *Coleção Dias Gomes. Os Caminhos da Revolução. Volume 3*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

²⁰⁹ Assim como em *O Pagador de Promessas*, Dias Gomes afirmou que a premissa inicial para escrever partiu de fatos reais: “Escrevi a peça inspirado no esqueleto de um prédio, uma construção paralisada que havia na Lagoa Rodrigo de Freitas, e nas chuvaradas que assolavam a cidade e levavam na enxurrada barracos enganchados nos morros cariocas, deixando ao desabrigo dezenas de favelados. Vali-me de uma pesquisa que fiz na Favela do Esqueleto, que resultara também da invasão de um prédio pelos trabalhadores, em sua maioria nordestinos, desempregados após a construção do Estádio do Maracanã.

²¹⁰ GOMES, Dias. op. cit., 1990.

²¹¹ Dias Gomes afirma que a peça tinha um texto “transparentemente esquerdista, que terminava numa quase-proposta a luta armada. Era minha cabeça na época; batia de frente com a linha conciliadora do Partido Comunista, que propunha aliança com a burguesia e achava que naquele momento não havia condições para transformações socialistas. [...] Era um momento de grande efervescência política, com as esquerdas fragmentadas em várias linhas de ação, e o governo de João Goulart sendo empurrado para posições que levavam a direita a conspirar contra ele abertamente. No teatro preponderava o pensamento participante, a noção de um teatro engajado nas transformações sociais [...]”. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 185-186.

²¹² GOMES, Dias. op. cit., 1990.

para as telas de televisão²¹³. Foi primeiramente publicado na revista *Cláudia* e narrava a história do prefeito de uma cidade pequena que, como plataforma de governo, prometera a construção de um cemitério na cidade. A comicidade da trama gira em torno da preocupação do prefeito que, não consegue inaugurar a obra, pois não havia mortos para sepultar. A peça tratava de política, coronelismo, corrupção e das tensões entre arcaísmos e modernismos. Foi encenada cinco anos após sua escrita, no Rio de Janeiro, tendo Procópio Ferreira como protagonista, o primeiro intérprete de Odorico Paraguaçu.

*O Berço do Herói*²¹⁴, escrita em 1963, foi editada somente no ano seguinte. Baseada em um acontecimento real, contava a história de um homem que foi dado como morto após o embate com um cangaceiro e se torna herói de toda a cidade. O herói retorna à cidade anos depois de sua suposta morte²¹⁵, o que causa um grande conflito de interesses entre as pessoas que lucravam com a falsa história de bravura. Peça que deu origem posteriormente à novela *Roque Santeiro*, foi proibida de ir aos palcos no dia de sua estreia, em 1965, mesmo ano de sua publicação pela *Civilização Brasileira*²¹⁶. Nunca encenada depois da interdição, a estreia aconteceria no Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, com direção de Antônio Abjamra,

²¹³ Esta produção também teria sido inspirada em um acontecimento real, nas palavras do dramaturgo: “[...] baseava-se num fato verídico, ocorrido numa cidadezinha do interior do Espírito Santo, que fora narrada por Nestor de Holanda, meu amigo e cronista da *Última Hora*. Nessa cidade, onde não havia cemitério, certo candidato a prefeito firmara sua plataforma sobre esta necessidade sentida por seus habitantes: a construção de um campo santo. Eleito, dispôs-se a cumprir imediatamente sua promessa de campanha, cercou por um muro branco um terreno da prefeitura, construiu as alamedas, delimitou o terreno para as futuras sepulturas, mandou forjar um grande portão de ferro trabalhado, sobre ele a inscrição ‘*Revertere ad locum tuum*’, e anunciou que o cemitério seria inaugurado pelo primeiro cidadão a bater as botas. Mas o tempo passou, um mês, dois, um ano e nada de morrer alguém. A oposição se aproveitou para acusar o prefeito de perdulário, esbanjador do erário público, que gastara o dinheiro dos contribuintes numa obra inútil”. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 187.

²¹⁴ GOMES, Dias. op. cit., 1990.

²¹⁵ De acordo com o autor, *O Berço do Herói* também tinha como ponto referencial uma história real. Esse fato foi “narrado por Euclides da Cunha em *Os Sertões*, o caso do Cabo Roque, ordenança do coronel Moreira César na Guerra de Canudos, dado como morto heroicamente defendendo seu coronel, cuja memória fora cumulada de homenagens, e que na verdade não morrera, apenas desertara, aparecendo vivo tempos depois”. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 222-223.

²¹⁶ Assim como a peça de 1965, a primeira versão da novela *Roque Santeiro* foi vetada no dia de sua estreia, dez anos antes de sua versão definitiva ir ao ar, em 1975. Em minha monografia estudei a censura das duas obras. SILVA, Aline Monteiro de Carvalho. *Dois momentos de um subversivo: Dias Gomes, “O Berço do Herói”, “Roque Santeiro” e a censura durante a ditadura militar. (1965 -1975)*. Monografia (bacharel em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – Departamento de História, 2009.

música de Edu Lobo e atores e atrizes já consagrados como Sebastião Vasconcelos e Tereza Rachel, no elenco.

Em 1965, Dias Gomes escreveu *O Santo Inquérito*²¹⁷, cuja história se passava no Brasil colonial, durante o século XVIII. Usando do recurso da metáfora para falar das perseguições, prisões e inquéritos que se somavam durante a ditadura civil-militar brasileira, a peça narra a história de Branca Dias, personagem histórico, cristã nova, mulher perseguida pela Inquisição quando de sua atuação na colônia²¹⁸. Após algumas tentativas de ser encenada, a obra chegou aos palcos tendo no elenco Paulo Gracindo, Rubens Corrêa e Eva Wilma, dirigida Zbigniew Ziembinski, no Rio de Janeiro, mas sem sucesso de público.

Em 1968, mesmo ano em que seria instaurado o Ato Institucional Nº 5, Dias Gomes escreveu *O Túnel*²¹⁹, a pedido de José Celso Martinez Corrêa para provocar a reflexão sobre o cenário brasileiro daquele momento, a fim de que fizesse parte do espetáculo do *Teatro Oficina* chamado *Feira Brasileira de Opinião*. A peça também foi censurada;²²⁰ com o título de *O Berço do Herói*, foi finalmente encenada mais de quarenta anos depois.

A peça seguinte, escrita no mesmo ano de *O Túnel*, foi *Dr. Getúlio, Sua Vida, Sua Glória*²²¹ e, como diz o título, era uma versão musicada e alegórica da vida de Getúlio Vargas, nos momentos finais de seu segundo mandato. Escrita com Ferreira Gullar em formato de um

²¹⁷ GOMES, Dias. op. cit., 1989.

²¹⁸ Segundo o dramaturgo, o texto surgiu de sua indignação com a repressão promovida pelo governo dos militares e baseava-se em uma personagem real que se tornara lenda no nordeste brasileiro. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 212-213.

Em minha dissertação de mestrado, estudei as relações entre a temática de *O Santo Inquérito*, de *Amor em Campo Minado (Ou Vamos Soltar os Demônios)* e de *Campeões do Mundo* com o regime civil militar instaurado no Brasil entre os anos de 1964-1985. SILVA, Aline Monteiro de Carvalho. *Diferentes Faces de um Subversivo: a Relação entre História, Política e Cultura em Dias Gomes*. 2012. 170f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2012.

²¹⁹ GOMES, Dias. op. cit., 1991.

²²⁰ A primeira encenação da peça, com algumas atualizações no roteiro, ocorreu apenas em 2010, no Rio de Janeiro, através da *Cia Teatro Epigenia*. <https://tjucarj.wordpress.com/2010/05/27/peca-inedita-de-dias-gomes-o-tunel-estreia-no-teatro-sesc-tijuca-dia-4-de-junho/>

²²¹ GOMES, Dias. *Coleção Dias Gomes. Espetáculos Musicais. Volume 4*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

desfile de escola de samba, a peça estreou o Teatro Leopoldina, em Porto Alegre, dirigida por José Renato, ganhando elogios quando da encenação no Rio de Janeiro, meses depois.

Antes de embarcar no universo televisivo, Dias Gomes escreveu *Amor em Campo Minado (Ou Vamos Soltar os Demônios)*²²², em 1969. A história girava em torno de um jornalista e intelectual que se refugiava em uma *garçonnière* por medo de ser preso logo após o golpe civil militar de 1964 e, a partir dali, entrava em uma discussão sobre o país, os sonhos que ficaram pelo caminho, além de seu relacionamento com a esposa. Chegou aos palcos quinze anos depois, em 1984, no Recife, com direção de Aderbal Junior e Ítala Nandi no elenco.

Entre 1969, quando começou a trabalhar na *Rede Globo de Televisão*, e 1977, o dramaturgo não escreveu peça inédita alguma, dedicando-se apenas à tevê, onde alcançou popularidade. Nesse período, contudo, algumas de suas obras foram reeditadas. Próximo à volta aos palcos, enquanto dava aulas por um semestre na Penn State University, em 1977, no estado de Nova Iorque, começou a escrever a peça que nunca seria concluída, *Missa para Desafinados*, em que aproveitaria uma cena em *Meu Reino por um Cavalo*²²³. A primeira peça após o hiato foi o musical *As Primícias*²²⁴. A história se passava numa aldeia medieval²²⁵ para falar sobre formas de se violentar os direitos dos cidadãos. Recorria, mais uma vez, à metáfora para se referir ao presente: narrava a história de uma noiva que devia ceder sua primeira noite de casamento ao dono do feudo. Em 1978, escreveu a peça *Phallus*, que permanece inédita e não se encontraram maiores informações sobre o tema e o conteúdo.

²²² A peça era uma reflexão sobre as certezas que forma sendo solapadas com o golpe, sendo uma reflexão sobre a intelectualidade e as esquerdas. GOMES, Dias. op. cit., 1991. A peça, segundo o autor, causou estranheza e indignação entre os intelectuais que a leram. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 249-250.

²²³ GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 294.

²²⁴ GOMES, Dias. op. cit., 1992.

²²⁵ Dias Gomes afirmou que a peça poderia se passar tanto “em uma aldeia da Europa ou da América Latina entre os séculos VI ou XX”. GOMES, Dias. *As Primícias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 7.

A produção seguinte foi uma transposição de uma personagem de sucesso na televisão, o bicheiro Tucão da novela *Bandeira 2*, que se transformava em Mirandão, para os palcos por meio da peça musical *O Rei de Ramos*²²⁶. Com músicas de Chico Buarque e Francis Hime e dirigida por Flávio Rangel, passada no subúrbio carioca, a história baseava-se no universo do jogo do bicho e das escolas de samba, temática já visitada em *Vargas*. Foi aos palcos no ano seguinte, no Rio de Janeiro, com Paulo Gracindo revivendo o papel que fizera na televisão.

*Campeões do Mundo*²²⁷ foi escrita e montada em 1979. Gestada em um período em que as metáforas não se faziam mais necessárias, sendo possível falar sobre o governo e a ditadura, a peça fazia uma releitura dos anos pós-golpe até aquela data, do ponto de vista das esquerdas. A obra perpassava diferentes temporalidades: o presente, com a volta dos exilados e as reflexões sobre as decisões tomadas durante o auge repressivo do governo dos militares; e o passado, representado principalmente pelo ano de 1970, quando as personagens principais, participantes de um grupo armado, haviam sequestrado o fictício embaixador americano²²⁸. Encenada em 1980, no Rio de Janeiro, com direção de Antônio Mercado, contou com participação na parte musical os filhos do dramaturgo, Denise, Guilherme e Alfredo.

Após um novo hiato, ocorrido desta vez principalmente em consequência da doença da esposa, Dias Gomes volta a produzir apenas no início da segunda metade da década de 1980. *Olho por Olho* foi escrita em 1986 e continua inédita até hoje, não havendo informações sobre o conteúdo e temáticas principais.

Em 1988, Dias Gomes escreveu *Meu Reino por um Cavalo*, peça que será analisada na segunda parte desse capítulo e é uma das obras escolhidas para pensarmos a perspectiva do

²²⁶ GOMES, Dias. op. cit., 1992.

²²⁷ GOMES, Dias. op. cit., 1991.

²²⁸ Dias Gomes declarou em sua autobiografia que a peça havia surgido da necessidade de refletir sobre o passado recente do país e das esquerdas. Para ele, a peça também marcava uma nova etapa de seu teatro. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 304-305.

dramaturgo sobre as últimas décadas do século XX. A última peça escrita foi *Roque Santeiro, o Musical* (1995) uma adaptação da novela de mesmo nome, utilizando as mesmas personagens de sucesso da versão televisiva. Chegou aos palcos no Rio de Janeiro, no Teatro João Caetano, sob direção de Bibi Ferreira e contava no elenco com Nicete Bruno, Rogéria, Sheila Matos, Selma Lopes e Bernadete Lyzio, segunda esposa de Dias Gomes.

3.2. Meu Reino por um Cavalo e o olhar de Dias Gomes sobre sociedade e política na Nova República

3.2.1. A temática geral de Meu Reino por um Cavalo

A peça *Meu Reino por um Cavalo*²²⁹ foi escrita em 1988, num período de afastamento de Dias Gomes da produção de telenovelas e de retorno ao teatro. Apesar de seguir em parte o mesmo tom de *Campeões do Mundo*, caracterizada pela ausência de uso de metáforas, a narrativa que se dá no tempo presente, recorrendo-se a *flash back*. De 1988, a peça trata das diferentes realidades e temporalidades, recorrendo ao sonho e ao delírio.

Publicada em 1989, chegou aos palcos no mesmo ano. Seu texto contava com três personagens principais e nove personagens secundários, de maior e menor expressão. O protagonista (Otávio) e as antagonistas (Selma e Solange) foram criados com perfis delimitados e personalidades consolidadas, que vão sendo reafirmadas ao longo do texto, fator que potencializava suas ações no contexto da narrativa. É em torno dessas três personagens que ocorrem os principais acontecimentos da peça. As demais personagens entram em cena para criar contrapontos, embates e reflexões em relação ao personagem principal.

²²⁹ Nesta análise utilizei a seguinte publicação da peça: GOMES, Dias. op. cit., 1989.

O protagonista da peça é Otávio Santarrita²³⁰, dramaturgo que vive uma crise artística e pessoal. Sua descrição é feita em relação a sua faixa etária e aparência física (mais de cinquenta anos, apesar de parecer ter bem menos) e em relação às suas características pessoais e de personalidade (extremamente exigente consigo, de espírito inquieto, obcecado em cumprir suas responsabilidades como artista e intelectual). A primeira antagonista a aparecer em cena é Selma Santarrita²³¹, esposa de Otávio que largou o trabalho para cuidar dos filhos e do marido. Sua definição também tem relação com sua aparência física e faixa etária (elegante, bonita, quarenta e cinco anos) e sua personalidade, que define pontos de divergência com o marido (mulher inteligente, que tinha sua personalidade ofuscada pelo marido; crítica em relação a ele, devido à consciência e ao ressentimento de se sentir obscurecida frente ao marido). A segunda antagonista, inicialmente apresentada como rival de Selma, é Solange²³², atriz, protagonista das principais peças de Otávio e sua amante. Segue o mesmo estilo de caracterização das personagens, estabelecendo suas características físicas e idade (quarenta anos, deslumbrante, sensual, bela) e características pessoais (mulher que coloca a carreira em primeiro plano, apesar de não ser uma pessoa fria, calculista ou que se move em relação somente aos seus interesses).

Os esboços das personagens dão margem ao leitor de criar suas primeiras impressões em relação a estes papéis, de forma a criar empatia ou rejeição. Após a apresentação dessas personagens, os papéis secundários de maior destaque são descritos à medida que entram em cena: são eles os filhos do casal, o primogênito Tavinho, que carregava o mesmo nome do pai,

²³⁰ A questão do intelectual, sua função na sociedade, a autocrítica a seu papel, teve espaço em diversas obras de Dias Gomes e motivou vários de seus protagonistas. Essa temática aparece pelo menos desde fins dos anos de 1960, com peças como *Amor em Campo Minado* (ou *Vamos Soltar os Demônios*) (1969), *Campeões do Mundo* (1979) e mesmo em personagens femininas, como a protagonista de *O Santo Inquérito* – em relação às personagens principais – e em outros personagens secundários espalhados em suas obras. A descrição de Otávio encontra-se em: GOMES, Dias. op. cit., 1989, p. 13.

²³¹ Ressalto que, assim como o protagonista dessa obra, esta personagem encontra correspondências com outras personagens femininas de Dias Gomes. Com algumas variáveis, elas têm o mesmo perfil, sendo obliteradas pelos maridos ou personagens masculinos, guardando mágoas em relação a eles. Isso pode ser visto também, por exemplo, em *Amor em Campo Minado* (*Vamos Soltar os Demônios*). A descrição de Selma encontra-se em: *Ibid.*, p. 14.

²³² *Ibid.*, p. 22.

e Soninha a filha mais nova. Ambos são construídos de forma a marcar sua rebeldia, inconsequência e visão de mundo contrastante com a dos pais²³³. A descrição de Tavinho não passa pelo aspecto físico, sendo destacado por elementos que marcam de sua personalidade rebelde (com o som alto, “rock pauleira”, entra em cena dançando, usa drogas) e a consideração que o autor/narrador faz da personagem (“típico representante da juventude desengajada pós-moderna”²³⁴). Soninha é apresentada a partir de referências a sua faixa etária (catorze anos) e condição (gravidez) e não característica física, além de elementos que denotam personalidade rebelde (“rock pauleira”, liberação sexual - tem três namorados e não sabe qual é o pai do filho que espera)²³⁵.

As demais personagens aparecem em uma ou duas cenas e não possuem nomes próprios, com exceção da personagem baseada em pessoa real, Vianninha, apenas sendo identificadas por suas funções/relação com as personagens: o Assaltante, que tenta roubar a casa de Selma e Otávio; o Analista, com quem Otávio faz terapia; o Oficial, que interroga o protagonista em seus delírios; o Produtor, que cuida das peças do dramaturgo; o Imortal²³⁶, que visita Otávio quando este está pleiteando uma cadeira na Academia; o Juiz, que media a luta entre Selma e Solange; e Vianninha, que aparece para auxiliar o protagonista em meio a sua crise de processo de criação. Além disso, em determinado momento, aparecem as vozes de seus pais em confronto com o protagonista.

²³³ Essa temática voltada para um debate sobre o que o dramaturgo consideraria uma geração alienada e rebelde, esteve em pauta em outros momentos de sua dramaturgia. Em 1997, o dramaturgo estava escrevendo a sinopse de uma minissérie, prevista para ter vinte e quatro capítulos, chamada *Geração Perdida*, que teria seu título mudado para *Ninguém É de Ninguém*. Os debates sobre a produção da peça dentro do projeto *Brasil 500 anos* da Rede Globo perduraram durante os anos de 1997 e 1998 nas páginas do *Segundo Caderno* e *Revista da TV* do jornal *O Globo* em notas e reportagens. Escrita em parceria com Ferreira Gullar, tinha como tema retratar a geração de 1968, o movimento hippie e a liberação sexual dos anos de 1960, prosseguindo no tempo até chegar a 1998. Ela falaria da geração que nasceu a partir do movimento de revolução sexual e o movimento hippie dos anos de 1960. Inicialmente a direção seria de Paulo Ubiratan, passando após a sua morte para Roberto Farias. Dias Gomes queria Regina Duarte, em uma personagem inspirada em Leila Diniz, Antonio Fagundes, como um advogado contestador, como protagonistas. Foi adiada em definitivo em julho de 1998. Esta informação encontra-se no jornal *O Globo*, de 24 julho de 1998 (Nota: Teatro).

²³⁴ GOMES, Dias. op. cit., 1989. p. 27.

²³⁵ Ibid. p. 38.

²³⁶ Dias Gomes retrata o *Imortal* como uma personagem arrogante, que considerava-se superior aos outros, parecendo aparvalhado em suas falas. Anos mais tarde, o novelista viria fazer parte da Academia Brasileira de Letras e transformar seu discurso em relação aos intelectuais da ABI. Ibid., p. 67-80.

A peça, ambientada nos anos finais da década de 1980, foi aos palcos em dezessete de maio de 1989, no Teatro Nelson Rodrigues, no Rio de Janeiro²³⁷. No elenco estavam Paulo Goulart e Nicete Bruno como a personagem principal e sua esposa, Ângela Leal como a amante do protagonista, Jandir Ferrari e Kiki Lavigne como seus filhos e Benjamin Cattan como as demais personagens secundárias. A música era assinada por Guilherme Dias Gomes e a direção ficou a cargo de Antonio Mercado, o prefaciador do texto *Meu Reino por um Cavalo*.

Em resumo, a peça gira em torno do teatrólogo Otávio Santarrita, que em meio a uma crise pessoal em seu casamento e em suas produções, busca escrever uma nova peça que, ao mesmo tempo, retrate o seu mundo e dialogue com ele. É uma procura da essência do teatro engajado e politizado, e algo novo, que chame atenção e renove as produções teatrais. Ao mesmo tempo, está em processo de separação de sua mulher, em constante briga com seus filhos, e sofrendo pressões de sua amante tanto amorosa quanto profissionalmente. Na obra, sonho, delírio, realidade se misturam, até chegar ao final do texto.

Se atentarmos para o prefácio da peça publicada, podemos perceber as intenções do autor em relação às suas formas de leitura da peça. Famoso diretor e conhecido crítico teatral, Antonio Mercado valoriza o texto da obra e adiciona elementos para que o leitor faça conexões entre autor – Dias Gomes – e personagem principal – Otávio Santarrita. Mercado afirma que o protagonista era “um autor que, em muitos aspectos, traz as impressões genéticas de seu colega e criador, o também dramaturgo Dias Gomes”²³⁸, que está em diálogo e ao mesmo tempo em debate com o mundo em transformação que se apresenta para ele.

Chamar atenção para a relação personagem e autor aumenta o interesse na obra, projetando os resultados que podem vir desse processo de aproximação. Se autor e

²³⁷ Esta foi sua primeira montagem, mas ocorreram outras ao longo dos anos, com diferentes atores e direção.

²³⁸ MERCADO, Antonio. “Prefácio”. In. GOMES, Dias. *Meu Reino por um Cavalo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 8.

protagonista partilham das mesmas angústias, interesses, conflitos, e – por que não? – personalidade, os desfechos da peça e da vida real não poderiam coincidir? No caso do texto da peça, o resultado final é a criação de uma obra relevante, criativa e interessante, pelo menos no ponto de vista do protagonista.

Para além das comparações com o autor, o diretor alega ao público que dilemas apresentados na peça não dizem respeito somente ao protagonista-autor, mas também ao que ele chama de “homem contemporâneo”. Partindo dessa premissa, estabelecendo uma relação que ultrapassa o texto e conecta personagem, autor e leitor, o prefaciador busca mostrar que o caos em que as personagens se inserem tem relação com a realidade e a vivência de cada um. A crise seria universal e afinada com as questões dos homens daquele final de século. O microcosmo da personagem principal (seu lugar no mundo, suas crenças e a militância política, sua paixão, família e os palcos) não pertence somente a ele, mas espelharia “a falência dos sistemas estabelecidos, das fórmulas consagradas, dos valores absolutos e das ideologias fossilizadas. O palco dessa crise ideológica e existencial é imenso, alastra-se pelos quatro cantos do mundo”²³⁹.

Essa confusão se estabeleceria não somente por uma questão inerente ao homem contemporâneo, mas estaria relacionada com o momento político, econômico e social do mundo e do país. Pensando em relação a um Brasil fragmentado, engatinhando em seu processo de redefinição e construção da democracia, essas ilações teriam sentido. Afetados por esse processo transicional, em que procuram espaços e novas formas de contribuição no cenário cultural, prefaciador e autor buscam cativar o público e chamá-los para si, para que entendam suas questões e respondam às suas demandas.

Nesta ficção e na construção de memória de Dias Gomes, o caos é sentido e vivido, principalmente por aqueles que se identificam com determinada militância e visões em um

²³⁹ MERCADO, Antonio. op. cit., 1989. p. 7.

mundo dicotômico, onde capitalismo e socialismo rivalizavam, em que as ideias e ideais das esquerdas estavam buscando espaço. O embate contra o capitalismo e suas questões; a luta contra a ditadura civil-militar que buscava calar a oposição, censurava e reprimia a arte e os artistas, era a realidade política anterior. Mas o mesmo tipo de militância faria sentido naquele momento de transição e retorno à democracia plena? Vivendo em momento histórico “em que o velho ainda não está definitivamente morto e o novo não passa de um embrião – e é aí, dizia Gramsci, que são paridos todos os monstros”²⁴⁰, o protagonista, o autor, prefaciador e o chamado homem contemporâneo sofrem com o processo de transição e a busca de um espaço em um novo momento que surge. A personagem principal vitimizada pela vertiginosa “voragem da transição, que abrasa e consome o nosso tempo; carrasco de si mesmo na intransigente busca da coerência ideológica e da integridade pessoal – [...] percorre a peça com o ímpeto de uma dissonância estridente em descompasso com o mundo”²⁴¹.

Ainda sob a ótica de Antonio Mercado, que traz ao leitor as conexões entre criador e criatura, o diretor reafirma características comuns a Otávio Santarrita e Dias Gomes, tanto em relação à forma de encarar o mundo, quanto à visão de arte. Segundo ele, ambos são

livre-atiradores que compartilham as mesmas perplexidades, as mesmas inquietações e a mesma energia criadora na tentativa *brechtiana* de adequar o teatro ao mundo. Para dar-lhe a dimensão do nosso tempo. Do contrário, a arte para eles seria inócua e a ação humana desprovida de sentido.²⁴²

Para Antonio Mercado, Dias Gomes refletiu sobre o caos e o desespero do presente. Antonio Mercado conclui o prefácio salientando que o teatro também estava em transição, afastando-se de concepções “pré-configuradas”. Para o crítico, Dias Gomes e Otávio Santarrita moviam-se pela tentativa de se conectar com os novos tempos, transmutar o teatro, em geral, e o próprio teatro, em particular, em fins dos anos 1980.

²⁴⁰ MERCADO, Antonio. op. cit., 1989. p. 8.

²⁴¹ Ibid., p. 8.

²⁴² Ibid., p. 9.

Na primeira edição do texto teatral, existem indicações sobre o cenário e a iluminação oferecidos para formar o clima do espetáculo e trazer o espectador para o palco. O cenário seria montado com o objetivo de aparentar caos e desordem, em concordância com os conflitos do protagonista. A produção transitaria entre quatro planos, que em determinados momentos apareciam de forma mais ou menos distinta, podendo fazer com que se aproximassem, confundissem ou estivessem bem diferenciados: a realidade, a ficção, a memória e a alucinação. A iluminação seria criada para dar ao espectador o tom de cada momento, ajudando em sua diferenciação.

O texto da peça retrata os conflitos da personagem principal a partir do aspecto familiar, a relação conturbada com a esposa, a rebeldia e o que ele chama de alienação dos filhos, a insegurança e a vontade de provar ao pai sua relevância no mundo²⁴³; a questão amorosa, atrelada à presença e à pressão da amante para que se separasse; a crise criativa, que o leva a um excesso de produção, ao mesmo tempo em que não consegue concluir obra alguma; enfim, há todos os conflitos pessoais, motivados pela crise pela qual passa em todos os aspectos da sua vida.

Logo no início da narrativa, Otávio destila reclamações em relação a si, a seu trabalho e a tudo que o cerca. A personagem afirma se sentir pressionada, em uma realidade oposta à sua antiga posição, pelo mundo em permanente mutação, pela necessidade constante de buscar aprovação. Também se questiona sobre o que retratar, já que em períodos anteriores

²⁴³ Em determinadas falas do protagonista aparece a necessidade de provar ao pai que deveria ter nascido, demonstrando sua importância no mundo, provando a este – e a si mesmo – que teve, tem e teria lugar no mundo e no teatro. Em sua autobiografia, chamada por Dias Gomes de “narrativa romanceada”, o dramaturgo afirmou que seu pai havia dito a sua mãe que ele não deveria ter vindo ao mundo, fato que fazia com que quisesse provar sempre o seu valor, para justificar seu nascimento. *O Globo*, dia 05/04/1997. Em um dos trechos da peça, em um diálogo entre Selma e Otávio, ela expõe a necessidade do dramaturgo de ser apreciado: “SELMA – Vamos ser francos Otávio. Você está em crise porque teme fracassar. É o medo do fracasso que está levando você a essa paranoia. Você se impôs ter que se superar sempre. Cada peça tem que ser melhor que a anterior. /OTÁVIO – Não sou eu que me imponho isso, é o público, são esses críticos de merda. / SELMA – E agora você está apavorado porque descobriu que não é capaz de fazer nada melhor do que já fez. Quem sabe até do mesmo nível. Por que você não tenta o cinema, a televisão? Escreve uma novela”. GOMES, Dias. op. cit., 1989. p. 34-35.

objetivava escrever sobre a realidade nacional, o povo brasileiro e suas questões²⁴⁴. Para ele, era provável que esses temas não interessassem mais ao público de teatro. A personagem critica a televisão e a forma com que, para ela, a tevê e sua programação estão alienando os jovens²⁴⁵.

Essas reflexões motivam Otávio refletir se todos esses questionamentos são seus ou se são comuns a todos na sociedade, ao homem contemporâneo. Suas dúvidas revelam ao leitor sua visão mundo. A realidade atual não faz mais sentido. O mundo que ele conhecia não existia mais, o contexto era de transição, em contraponto às certezas de Otávio. Para o teatrólogo da ficção,

houve tempo que eu sabia [o sentido das coisas], sim. O mundo era dividido em dois, preto e branco. Nada de semitons. Os que queriam mudar tudo e os que não queriam mudar porra nenhuma. 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.²⁴⁶

Apesar das nuances sempre terem existido, Otávio Santarrita e Dias Gomes não as percebia. As incertezas afetavam as formas de se lidar com o mundo. Nesse processo, ele valoriza as bandeiras das esquerdas entre os anos de 1950 e 1970.

Não era apenas a relação Otávio e o mundo que estava abalada, mas também a relação dele com os filhos. Os filhos do protagonista são a imagem do que o autor pensava sobre a juventude da década de 1980, geração que nasceu e cresceu durante a ditadura civil-militar. O filho quer se distanciar do exemplo do pai, está viciado em drogas, quer abandonar a faculdade, é preso; a filha adolescente tem três namorados, está grávida e não sabe qual deles

²⁴⁴ GOMES, Dias. op. cit., 1989. p. 15.

²⁴⁵ A questão da televisão, reaparece quando Selma diz que caso Santarrita não consiga criar uma nova peça, poderia tentar um lugar na televisão. A sugestão da esposa de ir para a televisão ou cinema é tomada como ofensa pelo dramaturgo ficcional, enquanto ela afirma que ele tem que estar preparado para ver o seu declínio inventivo, opinião que não é bem recebida por Otávio. Este crê que ainda pode se superar, mas para ela só os gênios conseguiriam. Ibid., p. 36.

²⁴⁶ Ibid., p. 16.

é o pai²⁴⁷. A juventude retratada por Dias Gomes está perdida, alienada, sem noção de seus atos. As críticas aos jovens e à sociedade de então aparecem diversas vezes. A música que os filhos escutam não é compreensível para Otávio, as atitudes em relação à vida e ao próprio corpo tampouco. O teatro, a música, os filhos, as mulheres com quem está envolvido, enfim, o mundo ao redor do protagonista não é mais inteligível para ele.

O teatrólogo ficcional busca durante a peça escrever um texto com um tema atual, que faça sentido e seja claro para o público²⁴⁸. Em contraponto, sua esposa acredita que o teatro não necessita de sentido, travando mais uma batalha verbal entre os dois. Mais uma vez o passado e suas certezas entram em cena: “[...] antigamente, a gente tinha parâmetros... os caminhos eram sinalizados.... Você podia escolher, sabia onde iam dar... é, sabia... ou pensava que sabia. [...]”²⁴⁹. Otávio se equilibra entre a segurança do passado e as incertezas do futuro, de forma a acreditar que o mundo em que vive não teria mais espaço para a razão²⁵⁰.

O protagonista divide-se: por um lado, acredita ter muita criatividade, afinal, está escrevendo quatro peças ao mesmo tempo; por outro, se vê num estado de confusão mental. Nesse tênue equilíbrio entre realidade, sonho e delírio, Otávio procura resolver o seu dilema criativo, artístico e pessoal. Para ele, o teatro engajado, do qual é herdeiro, parece não encontrar mais espaço no meio cultural. A arte estava mudando, o mundo também. Ele mesmo precisava mudar, redescobrimo-se como artista e intelectual. Neste processo, coloca em xeque o público teatral de então. Nesse questionamento, relacionam-se o dramaturgo

²⁴⁷ No momento em que fala da gravidez, o dramaturgo ficcional afirma que não vai obrigá-la a casar e que iria apoiá-la, pois não é um pai medieval. Mesmo acreditando que ela está agindo errado, crê que é necessário saber de quem é o filho. A filha sai reclamando do pai, reclamando que ele está a interrogando e a reprimindo. GOMES, Dias. op. cit., 1989. p. 40.

²⁴⁸ Segundo Otávio: “Escrever. Fazer teatro. Esse ritual anacrônico que repetimos todas as noites, fazendo as pessoas saírem de casa, arriscando-se a serem atropeladas, assaltadas, estupradas, para virem até aqui. E, na melhor das hipóteses, o que lhe damos é só uma pecinha bem escrita, bem interpretada e bem dirigida”. Além disso, para ele, o “teatro não tem que resolver os problemas de ninguém, muito menos do País. Mas tem, sim, que refletir esses problemas, mesmo sem apontar soluções. Ou pelo menos retratar”, e o teatrólogo estava com dificuldade de conseguir este resultado para sua peça. Ibid., p. 24.

²⁴⁹ Ibid., p. 19.

²⁵⁰ Ibid., p. 19.

fictício e o real. Dias Gomes, em diversas entrevistas e na autobiografia, se refere a essa reflexão sobre seu teatro, o teatro, em geral, e o contexto em que vivia.

A arte seria um reflexo de seu tempo, um tempo que ele não compreende. No texto, há várias referências à *compreensão* e à *não-compreensão*: para a esposa, o teatro não precisa de sentido; para a amante, o que é necessário é um bom texto que anime a plateia; para o filho, o fato de entender ou não a música não faz diferença, o entendimento não resolve nada. Na contracorrente de todos os seus interlocutores, Otávio acredita que a música, o teatro, o mundo, tudo, enfim, precisa ser compreensível. A não-compreensão o confunde com a crise e nela o envolve ainda mais. Nesse contexto, se ele não entende a música do momento, tampouco compreende o mundo de então. Como a música incompreensível para Otávio tinha significativo relevante para o filho, confirmava-se, na sua perspectiva, a assertiva de que ambos nada teriam em comum. Para Tavinho, o pai dramaturgo não é um exemplo a ser seguido, pois não se cansa de questionar e problematizar todo tempo.

Em uma das cenas da peça, Otávio Santarrita participa de uma sessão de terapia. Ressalto esta cena, pois na autobiografia, Dias Gomes descreve o primeiro encontro com seu terapeuta, que se dá no momento da proximidade da morte de Janete Claire, sua esposa. Esta descrição é parecida com a que descreve na ficção. Em ambas narrativas, afirma que faz a terapia a contragosto. Falam de traumas, questões e afetações. Em meio à fala do dramaturgo ficcional, surgem falas de seus pais, misturando o plano do presente, da realidade e da memória:

OTÁVIO – Não, nada de me deitar no divã e ficar sentado atrás, escutando. Comigo tem que ser cara a cara, olho no olho. Também nada de penumbra. Esse abajurzinho de luz mortiça... Jurei que nunca me deitaria num divã de analista. Na verdade, eu não preciso de Freud pra nada. Preciso é de alguém que me escute, que discuta comigo, role comigo nessa ribanceira, num jogo leal, frente a frente. Não um ser impessoal, omissos e oculto. Pensa que vou ficar constrangido diante de seu olhar antisséptico, seu sorriso falsamente paternal? De início, admito a minha derrota: um marxista, um materialista histórico vendido a uma terapia individualista e reacionária. Que diria o Partido, o Comitê Central? (*Ri.*) Também não um rendimento incondicional. Já expus as condições. Caio de pé. Ou pelo menos sentado. Deitado, nunca. Mas eu preciso, doutor... Não está dando mais pra segurar.

E estou com medo de fazer uma tolice... alguma coisa de que venha a me arrepender e não tenha conserto. Não quero magoar ninguém, nem minha mulher, nem meus filhos. Não suporto a ideia de magoar alguém, porque careço de ser amado por todos. Saber que alguém não me ama, doutor, me deixa arrasado.

Sobre o fundo do palco, projeta-se a sombra gigantesca do pai.

VOZ DO PAI – Esse menino não devia ter nascido... não devia...

VOZ DA MÃE – Expulso da escola pela prática de atos obscenos! Meu Deus!

OTÁVIO – Eu sou aquele não era esperado. O anti-Messias. Já passei dos 50, doutor. Mas de meio século tentando provar, dia a dia, que merecia ter nascido, merecia sim, merecia. Por isso, preciso tirar nota dez em tudo. Tenho que ser aprovado com distinção e com louvor, não me permito um nove, não sei se é por aí que devemos ir... Estou Tateando... Quem sou eu, afinal? Que merda estou fazendo neste mundo? Será que tenho que ir tão longe me explicar? E para justificar esse feitor que tenho dentro de mim me cobrando, me chicoteando a cada performance insatisfatória? Tenho que entrar em campo, jogar os noventa minutos, suar a camisa, me matar e vencer. Vencer sempre, de goleada. Ou ele me coloca no tronco e desce o chicote, sem piedade. Como agora. Estou sangrando, doutor, carregado de culpa.²⁵¹

Escrita dez anos depois da peça, a autobiografia do dramaturgo reproduz quase as mesmas falas e emoções da personagem. Das três obras aqui estudadas, *Meu Reino por um Cavalo* é a que mais aproxima autor da personagem, tornando a relação memória e ficção explícita. Essa semelhança não aparece somente no trecho citado, mas em outros, como

²⁵¹ GOMES, Dias. op. cit., 1989. p. 47-48. As aproximações com a autobiografia são muitas, a ponto de guardar não apenas conexões, mas as mesmas palavras. Segue o trecho do diálogo entre Dias Gomes e Edson Lannes, reproduzido pelo dramaturgo: “- Desculpe, mas nada de me deitar no divã e ficar sentado atrás, escutando. Comigo tem que ser cara a cara, olho no olho. / - Está certo – disse, rindo. – Como você quiser. / - Também nada de penumbra. Esse abajurzinho cor de mortíça... Jurei que nunca me deitaria em um divã e aqui estou. Na verdade, não preciso de Freud pra nada. Preciso é de alguém que me escute, que discuta comigo, role comigo na ribanceira, num jogo leal, frente a frente. Não um ser impessoal, omissivo e oculto. Pensa que vou ficar constrangido diante desse seu olhar anti-séptico, seu sorriso falsamente paternal? Olha que eu vou te surpreender. A mim também, acho. – Respirei fundo e refreei minha agressividade; ele, impassível. – De início, admito minha derrota: um marxista, um materialista histórico rendido a uma terapia individualista. Também não é uma rendição incondicional, já expus minhas condições. Caio de pé. Ou pelo menos sentado. Deitado, nunca. – Esperei que ele me contestasse, dissesse alguma coisa; sua passividade, seu sorriso tolerante me irritavam e me obrigavam a baixar a guarda. Eu preciso, doutor, preciso... Não está dando mais para segurar... Estou com medo de fazer uma tolice, alguma coisa de que me venha arrepender e não tenha conserto. Não quero magoar ninguém, nem minha mulher, nem meus filhos. Não suporto a ideia de ferir alguém, pois careço de ser amado por todos. Saber que um deles não me ama me deixaria arrasado. / - Por que essa carência afetiva? / - Por quê?... Não sei... Talvez... É, acho que vem da infância. ‘Esse menino não devia ter nascido’... Meu pai disse isso quando eu vim ao mundo. Acho que minha mãe não devia ter me contado. Eu sou aquele que não era esperado, o antimessias. Estou com quase 60 anos, mais de meio século tentando provar desesperadamente, dia a dia, que merecia ter nascido, merecia, sim, merecia. Por isso preciso tirar nota 10 em tudo, tenho que ser aprovado com distinção e louvor, não me permito um 9. Não sei se é por aí que devo começar... / - É isso mesmo – disse Lannes, percebendo minha confusão mental e procurando infundir confiança, tranquilizar-me. – Estamos indo bem. / - Quem sou eu, afinal? Que merda estou fazendo nesse mundo? Será que tenho que ir tão longe para me explicar e para justificar esse feitor que tenho dentro de mim me cobrando, me chicoteando a cada performance insatisfatória? Tenho que entrar em campo, jogar os 90 minutos, suar a camisa, me matar e vencer. Vencer sempre, de goleada. Ou ele me coloca no tronco e desce o chicote, sem piedade.”. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 314-315.

quando o escritor fictício se refere a viagens e prêmios recebidos em países socialistas e à filiação partidária, neste caso, por meio do pano de fundo do delírio.

Em uma cena que mistura ficção, delírio e realidade, Dias Gomes relata duas situações que também aparecem na narrativa autobiográfica: como um filho reflete sobre as obras do pai e como um intelectual de esquerda via a Academia Brasileira de Letras. O filho do dramaturgo fictício fala que leu a obra do pai quando este tinha dezoito anos e a considerou bem ruim, assim como o pai a considerava também quarenta anos depois. Ele justifica dizendo que era ruim porque ele era jovem quando a escreveu, enquanto Tavinho diz que se ele fez besteira, os pais deveriam deixá-lo livre para cometer os próprios erros. Otávio, em contraponto, afirma que uma “coisa é errar do lado certo, outra coisa é errar do lado errado. Minha geração errou muito. Mas tinha um projeto. A sua, erra por errar. Pior, querem eliminar a diferença entre o certo o errado”²⁵². O conflito geracional entre os dois reaparece, quando o filho discorda do pai, acreditando ser preciso “liberar geral”, afinal, o que um dia é errado pode ser certo depois.

A temática da discussão entre Otávio e o filho sobre sua produção, encontra referência em um determinado trecho da autobiografia. Nele, Dias Gomes narra um episódio relacionado a uma conversa com Vianninha. Este, ao perguntar ao autor de *Meu Reino por um Cavalo* sobre o que achava das obras de seu pai, Oduvaldo Vianna, afirmou que as produções eram ruins. Anos depois, porém, ao final da vida, Vianninha resgataria e valorizaria as obras do pai.

Os embates de Otávio com os filhos e, principalmente com o primogênito, são constantes. O que rege as conversas são sempre o passado em contraponto com o presente/futuro, as certezas *versus* as dúvidas. Em certo trecho, após já ter dito que o trabalho do pai era ruim, Tavinho afirma que Otávio e suas produções foram superados. O filho afirma que a posição política e o engajamento não tinham mais sentido nem espaço na sociedade

²⁵² GOMES, Dias. op. cit., 1989. p. 64-66.

daquele momento. O teatrólogo ficcional se recusa a concordar, dizendo-lhe que engajamento não significava

sectarismo político, maniqueísmo ideológico, realismo socialista, essas bobagens. Nunca embarquei nessa. Mesmo quando militava no Partido, sempre preservei a minha liberdade de criação. Nunca submeti uma peça minha à apreciação de qualquer Comitê. Sempre fui um indisciplinado e me orgulho disso²⁵³.

Em oposição, Tavinho afirmava ser a alienação o

grande barato do pós-moderno. Pára com essa babaquice de querer retratar o mundo, conscientizar pessoas, teatro social, esse troço. Isso é papo dos anos 60, quando vocês pensavam que iam mudar tudo. Não mudaram porra nenhuma. Ninguém mais tem saco pra isso.²⁵⁴

Enfim, é evidente o receio de não encontrar mais lugar para a sua arte, de ver sua produção sendo superada; o medo de envelhecer, de esquecer e ser esquecido. Essas questões aproximariam autor e personagem, na busca por um novo teatro, pela superação da crise, por um espaço na *nova sociedade* e *nova cultura* que estavam se estruturando a partir de 1985.

Dias Gomes experimentava a falta dos embates políticos e ideológicos passados. Paradoxalmente, o dramaturgo sentia saudade dos anos de ditadura, vivenciando uma sensação de insegurança no Brasil democrático que ressurgia ao fim do regime militar, ao menos formalmente. O fim da ditadura militar em 1985 coincidiu com a crise do socialismo pelo mundo e com a chegada de Mikhail Gorbachev à secretaria geral do Partido Comunista da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Sua ascensão ao cargo demonstrava que a crise do sistema era evidente, dando início ao processo de reformas que levaria à queda do Muro de Berlim e ao fim da URSS²⁵⁵.

²⁵³ Dias Gomes sempre reafirmou em entrevistas e em sua autobiografia que nem o Partido Comunista Brasileiro e nem seu Comitê Cultural o haviam obrigado a escrever sobre nenhum tema, censurado ou vetado qualquer uma de suas peças. Sobre ser um indisciplinado, é uma referência constante quando fala sobre sua trajetória de vida. Essa questão está explicitada no Capítulo I, em que me dedico a sua construção de memória.

GOMES, Dias. op. cit., 1989. p. 85.

²⁵⁴ Ibid., p. 86.

²⁵⁵ Essas e outras referências sobre as décadas de 1980 e 1990 presentes neste em outros capítulos da tese foram retirados de: ABREU, Alzira Alves de (org.). *A Democratização no Brasil: Atores e Contextos*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.; BOTELHO, André; SCWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). *Agenda Brasileira: Temas de uma Sociedade em Mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.; FILHO, João Roberto Martins. *O Golpe de 1964 e o Regime Militar: Novas Perspectivas*. São Carlos: EdUFSCar, 2014.; GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em Trânsito: Da Repressão à Abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.; PINSKY, Jaime (Org.). *O Brasil no Contexto. 1987-2007*. São Paulo: Contexto, 2007.;

A personagem do *imortal* da ABL foi escrita com nuances cômicas, como uma figura que beira o absurdo, com falas sem sentido e ego exaltado. Para o dramaturgo fictício, era uma situação incômoda com a qual não se sentia à vontade devido à natureza da instituição e de seus membros. Considerava-se violentado neste tipo de situação²⁵⁶. Na autobiografia, como visto no primeiro capítulo da tese, Dias Gomes declarou que mesmo com sua eleição para a academia, não sabia lidar com os egos e cerimônias do local, não se considerando um *bom academicista*. Apesar de dizer que não queria ocupar uma cadeira na ABL, Dias Gomes candidatou-se para o lugar de Adonias Filho. Mesmo negando sua disposição para a academia, é fato que o dramaturgo desejou o espaço de prestígio que a vitória e ascensão à Academia Brasileira de Letras proporcionaria.

A visão de Dias Gomes dos anos pós-ditatoriais e do início da *Nova República* estava presente no texto ficcional. Utilizando-se do recurso da metáfora, tanto o dramaturgo fictício, quanto o real, apresentavam suas visões sobre o Brasil:

Bem, isso não é o fim do mundo. Parece, mas não é. É um trânsito muito louco, um país muito louco, ninguém respeita sinais, mão e contramão... “proibido estacionar”... “proibido ultrapassar”... “proibido dobrar a esquerda”... “proibido matar índios”... “proibido derrubar árvores”... “velocidade máxima de 60 quilômetros”... inflação: mil por cento ao ano! Onde vou aplicar o meu dinheiro? Bolsa, dólar, overnaite.... Para onde vai este país e para onde vamos nós? Roleta-russa!²⁵⁷

Em uma cena, ao final da peça, em que o protagonista está em meio à alucinação e ao sonho, ocorre um encontro entre Otávio e Vianninha. O diálogo entre os dois faz referência a outras personalidades reais – Paulo Pontes, Leon Hirszman – e ao Partido Comunista Brasileiro, do qual Dias Gomes, assim como o protagonista, fizera parte durante cerca de trinta anos. Vianninha teria como tarefa ajudar Otávio, pois os companheiros estavam

QUADRAT, Samantha Viz (Org.). *Não Foi Tempo Perdido: Os Anos 80 em Debate*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.; REIS, Daniel Aarão (coord.). *História do Brasil Nação (1808-2010). Volume 5: Modernização, Ditadura e Democracia (1964-2010)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.; SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson (orgs.). *O que Resta da Ditadura: A Exceção Brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

²⁵⁶ GOMES, Dias. op. cit., 1989. p. 63.

²⁵⁷ Ibid., p. 84.

preocupados com ele. O teatrólogo da ficção pede ajuda para sair do caos, da loucura em que havia mergulhado e o amigo o avisa que é necessário sofrer para sair do caos, que é preciso mergulhar na confusão. Para Otávio, que, como visto, não vê sentido na realidade de então, o passado era um bom tempo, era aonde ele tinha segurança. O autor de *Rasga Coração* afirma que, para cada geração, a anterior é pior que a sua:

VIANNA – Meu avô deve ter dito isso. Meu pai também. Nossos filhos provavelmente irão dizer, que merda de mundo vocês nos deixaram. Porque a culpa é nossa mesmo. Só que, como dizia um amigo meu, no bonde da História, nunca sente no banco que viaja de costas.

OTÁVIO – Porra, Vianna, a gente agitou, a gente sonhou... a gente fez coisas! Ou você tem dúvidas? Eu confesso que tenho.

VIANNA – Se você tem dúvidas, é porque está vivo. É bom, é ótimo ter dúvidas. Duvide sempre. Não acredite em nada sem duvidar um pouco. As pessoas que têm certeza de tudo nunca são confiáveis. Vai fundo, companheiro. Dê um abraço na turma.²⁵⁸

Esta cena, uma das que fecham a jornada do protagonista em busca de inspiração, explicaria os conflitos de geração, dele com o pai, dele com o filho. É a dúvida, ou a necessidade de mantê-la viva, que, paradoxalmente, apazigua a angústia da incerteza.

A cena final dá ao espectador a resposta para a crise e os dilemas da personagem principal. Otávio diz a Solange que a estreia pode ser marcada, pois havia resolvido a obra. A peça fictícia começaria como a original, “com um balé fantástico de todas as personagens. Todos dançando dentro da minha cabeça, me pisando, me queimando, me triturando os miolos, me levando à loucura e me abrindo a cabeça!”²⁵⁹. Voltam as personagens da dramaturgia mundial, junto com os filhos, outros tipos que apareceram ao longo da peça e Selma, que tem um leve sorriso no rosto, como se finalmente entendesse o que havia acontecido com Otávio.

Alguns pontos destacam-se no texto de *Meu Reino por um Cavalo*: a noção de crise que perpassa diversos setores; um certo “lugar-comum” entre as personagens femininas (principalmente os pares amorosos, como esposas, amantes e namoradas) e as figuras ligadas

²⁵⁸ GOMES, Dias. op. cit.. p. 94-96.

²⁵⁹ Ibid., p. 99.

à intelectualidade brasileira; a alienação que estaria tomando conta dos jovens nos anos de 1980; os caminhos da esquerda cultural brasileira; e a questão do teatro nacional do período.

O título da obra é o primeiro indício do conteúdo da peça, em que se destacam o caos e a crise. Trata-se de uma referência ao drama histórico em cinco atos de William Shakespeare, escrito entre 1592 e 1593, *Ricardo III*. A peça tem como tema a ascensão e a queda do sanguinário monarca inglês²⁶⁰. A fala teria sido dita pelo rei em plena batalha ao perder seu cavalo. Na tentativa de continuar a lutar, enquanto o seu exército recuava, percebendo a iminente derrota, bradou: “Um cavalo! Um cavalo! Meu reino por um cavalo! ”.

Algumas personagens da literatura universal aparecem em cena no início e no final da peça. São citados nominalmente Hamlet, Medeia, Mãe Coragem e Arlequim. Essas personagens carregam em comum uma carga de tragicidade e, no caso do Arlequim, também de comicidade, facilmente relacionáveis com a temática da peça de Dias Gomes.

Hamlet é umas das mais famosas tragédias de Shakespeare, que narra a história da personagem do mesmo nome. O texto explora questões como moralidade, traição, incesto e vingança. O jovem príncipe Hamlet, desejoso de se vingar da morte de seu pai, causada por seu tio Cláudio, flutua suas ações entre a loucura, fingida ou real, vivenciando um sofrimento opressivo causado por sua raiva visceral.

A personagem de Brecht é Anna Fierling ou *Mãe Coragem*. A história situa-se na Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), durante a qual Anna trabalha como mascate. Ela segue o Exército Sueco, vive da guerra e, enquanto o conflito avança, perde pouco a pouco todos os seus filhos em combate.

Medeia é uma forte figura da mitologia grega e personagem da tragédia de Eurípedes que narra a história da mulher que, movida por amor e ódio a um homem, Jasão, comete atos

²⁶⁰ Ricardo III, da Casa de York, foi rei da Inglaterra entre os anos de 1483 e 1485, quando morreu durante a Batalha de Bosworth Field, durante a Guerra das Rosas, que pôs as Casas de York e Lancaster em disputa pelo trono entre 1455 e 1485.

que vão, desde abandonar a família, a matar o irmão e os filhos que teve com o amado, após este deixá-la. Ao mesmo tempo, a personagem se rebela contra o mundo e os que a cercam, passando por um processo de modificação pessoal intensa.

O *Arlequim* é um conhecido personagem originário da *Commedia dell'arte* que ultrapassou os limites do teatro. É caracterizado por preguiça, insolência, deboche, sempre tentando convencer os demais de sua ingenuidade. Prega peças nos companheiros, como o Pierrô e a Colombina, sendo objeto de desejo amoroso desta.

Ligados pela loucura e pelo sofrimento, pelo trágico e por suas contradições pessoais, essas personagens conectam-se com Otávio Santarrita: a crise interna das personagens, a crise em relação ao mundo e os conflitos os cercam.

Meu Reino por um Cavalo foi concluída em 31 de julho de 1988, estreando quase um ano depois.

O ano de 1988 foi de grande importância no cenário nacional, com a promulgação da sétima constituição brasileira, conhecida como Constituição Cidadã. Com a nova Carta, acreditava-se, haveria o fortalecimento da democracia que ressurgia no país, após duas décadas do regime militar. No cenário político nacional, foi criado o Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), que elegeu o presidente anos mais tarde; o Partido dos Trabalhadores (PT), surgido no início da década, aparecia como força partidária nas eleições municipais, conquistando, inclusive, a prefeitura de São Paulo; e Chico Mendes²⁶¹ era assassinado. No cenário político internacional, o republicano George Bush era eleito presidente dos Estados Unidos; acabava a guerra entre Irã e Iraque; vencia, no Chile, a proposta da não-permanência de Augusto Pinochet no cargo de presidente.

²⁶¹ Chico Mendes foi um seringueiro, sindicalista, ambientalista e ativista político brasileiro. Lutou pela preservação da floresta e das seringueiras da Bacia Amazônica, que eram fonte para diversos trabalhadores dos seringaais da região.

O ano de 1989 foi marcante no cenário político mundial e influenciaria a encenação da peça *Meu Reino por um Cavalo* e do romance *Derrocada*²⁶². Ocorria no Brasil a primeira eleição direta para presidência, após quase trinta anos, na qual se sagrou vitorioso o candidato Fernando Collor de Mello; o protesto de estudantes pela democracia, na Praça da Paz Celestial, em Beijing, na China, tomou as manchetes em todo o mundo; diversos governos não democráticos começaram a ruir; as relações entre Cuba e URSS perdem força; diversos acontecimentos na Alemanha e nos países sob influência da URSS, nos longos anos da Guerra Fria, que culminam na queda do Muro de Berlim (9 de novembro de 1989), e, na sequência, na derrocada do *socialismo real* e da própria desagregação da URSS (1991); e, no final deste ano, George Bush e Mikhail Gorbatchov anunciaram o fim da guerra fria.

Com o processo de abertura econômica – *Perestroika* – e política – *Glasnost* – promovidos por Mikhail Gorbatchov (1985-1991) na URSS, o socialismo real, que já dava intensas mostras de desgaste, chegava ao fim. Todo o sistema que foi visto pelos militantes como sinal de sucesso do comunismo, que incentivou diversas revoluções e projetos revolucionários em outros locais do mundo chegou ao seu fim, e com ele os sonhos e esperanças, até então reais, de mudança. Essa ruptura foi sentida por Dias Gomes, Otávio Santarrita e outros intelectuais e militantes, como veremos no próximo capítulo.

Foi em meio a estes acontecimentos no cenário nacional e internacional que a peça de Dias Gomes foi escrita e produzida. Na autobiografia, *Apenas um Subversivo*, Dias Gomes narra que expôs boa parte de seus questionamentos aos expectadores da peça. Mostrando as dúvidas de um dramaturgo fictício, revelava os próprios dilemas do autor. Quando terminou

de escrever *Meu Reino por um Cavalo*, em 1988, percebi que me havia até certo ponto me desnudado em público, ao tentar expor minhas perplexidades sobre aquele momento histórico e questionar meu ofício de escritor. Referindo-se ao protagonista, Antônio Mercado, diretor da peça em sua primeira encenação – um dos mais brilhantes homens de teatro deste país, a quem devo inteligente estudo sobre minha dramaturgia – escreveu: “Enquanto se dilacera febrilmente, enredado nas malhas de

²⁶² Essas questões serão exploradas posteriormente neste capítulo.

um questionamento incessante, compulsivo, Otávio Santarrita vê o mundo a sua volta disparar num galope desenfreado, levando de roldão todas as certezas, bandeiras e parâmetros que demarcavam o sentido da vida e dos rumos da história.” A identificação de Santarrita, escritor teatral, com o autor da peça era inevitável. Apesar de muitas dessemelhanças, essa ilação tinha sua razão de ser: eu colocara em meu protagonista minha angústia na forma de retratar um mundo em alucinante transformação, na tentativa desesperada de adequar o teatro ao mundo, para dar-lhe a dimensão de nosso tempo, como já tentara em *Campeões do Mundo*. Para isso, precisava “renunciar às fórmulas consagradas, questionar os arquétipos teatrais de todos os tempos, subverter as regras e receitas de construção dramática”. Tomado de tremenda confusão mental, Otávio Santarrita quer escrever uma peça, escreve quatro ao mesmo tempo, e sua cabeça se transforma num verdadeiro caos, quando decide, concomitantemente, pensar o mundo e o teatro. Mas o teatro tem sentido? O mundo tem sentido? Baleado pela confusão ideológica deste fim de século, ele diz “antigamente, a gente tinha parâmetros, os caminhos eram sinalizados, você podia escolher, sabia onde iam dar... ou pensava que sabia... Acho que no mundo não há mais espaço para a razão”. A peça estreou no Rio com Paulo Goulart, Nicete Bruno, Ângela Leal, Benjamin Cattán e não foi entendida pelos críticos dos grandes jornais, muito pouca gente mesmo entendeu. O espetáculo foi remontado em São Paulo, excursionou por Salvador, e o equívoco continuou. Sim, um grande equívoco, sustento com absoluta convicção. Tive outros fracassos em minha carreira, todos justificáveis – esse totalmente injusto²⁶³. A fúria niilista com que alguns críticos a atacaram faz-me pensar, e traz a memória o desabado de Tchecov: “Se tivesse dado ouvido aos críticos, tinha morrido bêbado na sarjeta”.²⁶⁴

Encontravam-se ali questões que demandavam respostas. *Meu Reino por um Cavalo* era uma tentativa de respondê-las.

O tema da intelectualidade de tradição comunista esteve presente ao longo da obra, em particular, da que esteve ligada ao meio. É a geração atuante entre as décadas de 1950 e 1970, que buscou um teatro combatente, que refletisse sobre os problemas nacionais e *conscientizasse* o público. Os intelectuais e artistas dessa geração sentiam que esse teatro estava desaparecendo no fim de século.

A figura de um “dramaturgo de gabinete”²⁶⁵, como aparece sugerido na cena inicial da peça, perdia espaço. O espaço da dramaturgia crítica parecia em xeque. Com o crescimento de

²⁶³ No texto ficcional, Otávio Santarrita é apresentado como alguém que tem dificuldades de lidar com o fracasso, com a perspectiva de uma perda de importância no cenário teatral, tendo uma forte necessidade de ser amado por todos e, quando isto não ocorre, gera um grande sofrimento para o protagonista.

²⁶⁴ GOMES, Dias. op. cit., p. 343-344.

²⁶⁵ Dias Gomes se encaixaria nesta definição. Uma “dramaturgia de gabinete” seria um método de escrita solitário e afastado do processo de concepção de produção da peça em cena, concepção usual nas produções dos anos de 1980. Para Martha Ribeiro, esse tipo de autor, que trabalha sozinho em seu escritório, teria seu fim naquele momento. Já Silvana Garcia acredita que, juntamente com os novos modelos de dramaturgia e autoria, esse tipo de escritor se manteria nos anos seguintes, unindo-se aos novos modos de fazer teatro. RIBEIRO, Martha de Mello. “Dramaturgia Contemporânea Anos 90: Caminhos para um ‘Realismo-Sedutor’”. In: V

um teatro de característica cômica, voltado para o riso e a comédia leves, os dramaturgos críticos foram sistematicamente perdendo espaço. Essa realidade agravava-se diante da força que os encenadores e o teatro de grupo alcançaram no cenário nacional. Muitos autores do período diminuíram ou cessaram a sua produção. Alguns ainda resistiram produzindo obras no meio televisivo, como o próprio Dias Gomes, Jorge Andrade, entre outros. Abria-se um debate: se este tipo de espetáculo crítico permanecesse, qual seria a sua temática e quem seria o seu público?

O teatro precisava refletir, naquele momento, sobre os problemas da democracia recentemente recuperada. Ganhavam destaque os problemas de cunho econômico, a inflação, a instabilidade da moeda, os planos econômicos que tentavam sanar esses problemas, realidade ocasionada pela crise do chamado “milagre econômico”. O aumento da violência nas grandes cidades também entrou no debate, relacionado com a crise nacional. Ao refletir sobre o mundo dos anos de 1980, Dias Gomes e Otávio Santarrita sentiam que precisavam adequar o seu teatro às questões daquele tempo.

Dias Gomes perpassa as questões que comoveram as esquerdas em fins dos anos de 1980. O fim do *socialismo real* atingiu as esquerdas em todo lugar, mesmo aquelas que, havia anos, já não mais se identificavam com o socialismo soviético. Assistia-se à abertura para o mundo da União Soviética e à reaproximação com os Estados Unidos. Era o fim do projeto que havia guiado gerações desde 1917, ou até mesmo, desde o século XIX. Por ele, muitos haviam lutado, numa dedicação de vida e morte. O relatório Kruchev, em 1956, havia sido o primeiro abalo nas bases do socialismo, que ainda encontrou sua sobrevivência ao longo dos anos, décadas, animando os sonhos de gerações. Outros abalos na crença no socialismo soviético, por parte de seus partidários, se seguiram, quando das invasões da Hungria (1956)

e da Tchecoslováquia (1968) pelas forças do Pacto de Varsóvia lideradas pela URSS. A crise soviética, o fim da Guerra Fria, a queda tão simbólica do muro de Berlim e a própria desagregação da URSS (1991) provocaram uma crise de referências maior no âmbito das esquerdas.

Outra questão abordada na peça, que vale observar, é a forma como o dramaturgo retrata as personagens femininas. Selma não foi a primeira personagem feminina criada por Dias Gomes que é antagonista do personagem principal. A esposa de Otávio tem como característica a inveja em relação à posição do marido no meio social e intelectual, sentindo-se ofuscada por ele. O antagonismo da esposa ressentida em relação ao marido é reforçado por meio de disputas, debates e discussões entre os dois²⁶⁶.

Em outras peças de Dias Gomes também há esse tipo de construção das personagens femininas. Por exemplo, *Vamos Soltar os Demônios (Amor em Campo Minado)*²⁶⁷, de 1969, o dramaturgo descreve o protagonista masculino, também identificado como um intelectual, o jornalista Sérgio Pontes, como irônico, à primeira vista, pretensioso e antipático. Na realidade, aparentando ser o dono da verdade, é inseguro, caótico, mergulhado em dúvidas. A esposa também é sua antagonista da peça. Nara é caracterizada como irônica, agressiva, consciente de sua inferioridade intelectual, detestando o fato de Paulo ser um intelectual.

²⁶⁶ Segundo Patrice Pavis, antagonista “são as personagens da peça em oposição ou em conflito. O caráter do antagonista do universo teatral é um dos princípios essenciais da forma dramática”. PAVIS, Patrice. op. cit., 2008. p. 18.

²⁶⁷ Trabalhei com esta peça, juntamente com os textos de *O Santo Inquérito* e *Campeões do Mundo* em minha dissertação de mestrado. A personagem principal da primeira, Branca Dias, foge deste padrão, aparecendo como uma mulher de forte personalidade e caráter firme, que acaba sendo morta por suas ideias e seu espírito livre. A personagem feminina de destaque da segunda obra, Tânia, também aparece como uma mulher decidida, bem-humorada, mas sem tons de ironia, convicta de suas ideias, que aparentemente não se modificaram ao longo dos anos. O interessante é que nenhuma das duas era esposa de algum intelectual: Branca era noiva de um camponês igual a ela e está poderia ser considerada a personagem intelectual, pois gostava de ler e aprender sobre o mundo e as coisas; e Tânia, apesar de aparentar ter um flerte e um caso com o protagonista, Ribamar, não tinha um relacionamento sério nem duradouro com este, sendo ele a personagem ligada a intelectualidade e ela, filha de pais ricos, foi quem manteve seus ideais revolucionários, enquanto a personagem masculina questionava suas antigas escolhas e a manutenção daqueles ideais – ideia que aparece na obra *Campeões do Mundo* como a escolha mais sensata naquele momento.

Tanto Nara como Selma se sentem oprimidas pela personalidade de seus maridos, sempre se opondo a eles e os criticando, tanto na vida pessoal e na sua masculinidade, como na sua condição de intelectual. Já as personagens masculinas, identificadas com a intelectualidade brasileira, são sempre caóticos, inseguros, apesar da aparente força de espírito²⁶⁸. O estado de caos, perplexidade e questionamento se repetem nas personagens-intelectuais. Otávio Santarrita é um desses exemplos. No romance *Derrocada*, esta retórica se repetirá por meio do protagonista Rodrigo.

A rivalidade entre a amante e a esposa também se pauta nessa perspectiva. Selma sente-se inferiorizada perante Otávio por ter abdicado da carreira em prol do sucesso do marido. Em relação à Solange, ela crê que a atriz não poderia oferecer nada ao marido, além de sexo, diminuindo-a. A possibilidade de a amante ter outras qualidades além desta ratificaria a sua sensação de inferioridade. Já Solange vê Selma como castradora do marido, que não compreende as incertezas do amante.

Para se sentir melhor, a esposa precisaria que a amante fosse inferior a ela, assim como Selma se sente em relação ao marido. Muito provavelmente Solange seria a imagem do que ela poderia ter sido, caso não tivesse se casado e estabelecido uma relação de abnegação com Otávio. Quando, ao final da peça, elas discutem sobre o fato de ambas renunciarem a suas vidas e suas próprias decisões, mais uma vez em favor de Otávio, elas estariam repetindo as mesmas escolhas que pautaram suas trajetórias anteriormente, principalmente no que diz respeito à Selma. A justificativa seria porque elas são mais fortes que ele. Na realidade, as fraquezas emocionais, psíquicas e intelectuais seriam do protagonista. Porém, ao final do

²⁶⁸ Ribamar, protagonista masculina de *Campeões do Mundo*, de 1979, é identificado também como um intelectual de esquerda, desse caso, revolucionária que, ao voltar ao país depois de anos de exílio, tem “um olhar de náufrago que mal acredita ter chegado à praia”, porém, ao longo do texto, está sempre se questionando sobre suas escolhas. Mais uma vez, a personagem ligada a intelectualidade mostra um caos dentro de si, um estado de confusão.

texto, Solange fica com Otávio, que, finalmente, completa a sua obra, superando a crise. Neste momento, Selma, finalmente, o compreende.

Essas personagens ganham força, sobretudo, ao estabelecermos relações com as experiências pessoais do autor. Dias Gomes, como já dito, foi casado durante trinta e três anos com Janete Clair, de 1950 a 1983, ano da morte desta. Ela foi escritora de telenovelas que marcaram as décadas de 1960 e 1970, inicialmente, na *TV Tupi* e posteriormente na *Rede Globo de Televisão*²⁶⁹. Tão famosa ou mais que o marido, obteve diversas vezes cem por cento de audiência em suas novelas, ficando conhecida como “maga das oito”, pois, em geral, suas novelas ocupavam este horário, o mais valorizado. Muitas histórias envolvendo o trabalho dos dois figuravam no imaginário popular, algumas confirmadas pelo dramaturgo, como a ida de Janete para o horário das 19h, o que para ela seria um desprestígio, para que ele ocupasse o horário com *Roque Santeiro*²⁷⁰. Outras foram desmentidas por Dias Gomes, como o fato de ser o dramaturgo o autor das novelas para a esposa, informação veiculada na imprensa em diversos momentos:

Nessa novela [*Pecado Capital*], ela mudava o seu estilo, voltando-se agora para os problemas sociais e assumindo um realismo-romântico. Por isso, fofocas surgiram na imprensa alegando que eu estava escrevendo, o que era absolutamente falso. Janete foi, até morrer, vítima da incompreensão e do preconceito de alguns jornalistas. Arvorados e críticos, que – enquanto seus trabalhos alcançavam enormes índices de audiência – lhe faziam restrições, quase sempre idiotas. E até, maldosamente, procuravam nos jogar um contra o outro. Essas intrigas nunca prejudicaram nossa relação, mas as críticas preconceituosas a feriam fundo. O que lhe valia era a extrema capacidade de, em poucas horas, cicatrizar essas feridas e prosseguir com a garra de sempre.²⁷¹

De algum modo, suas personagens femininas refletiam uma ideia de inferioridade da mulher perante a figura masculina, apesar de negar este discurso repetidamente em suas falas.

²⁶⁹ Dias Gomes escreveu em sua autobiografia que a dramaturgia foi uma ferramenta fundamental para a tentativa de recuperação de Janete e dele próprio após a perda do filho Marcos, quando este tinha dois anos e meio. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 226-227.

²⁷⁰ Com a proibição da novela, Janete voltaria para o horário das 20h: primeiro com a reprise de *Selva de Pedra*, depois, com o elenco da novela censurada do marido e com um de seus maiores sucessos, *Pecado Capital*.

²⁷¹ GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 285.

A juventude dos anos de 1980 também sofre uma forte crítica por parte de Dias Gomes. Os jovens estão caoticamente alienados, diferentemente daqueles de sua geração. São inconscientes de seu papel crítico, alheios aos problemas do país e do mundo. Este ponto de vista é reforçado por meio da presença dos filhos do protagonista e seus comportamentos alienados²⁷². Há um forte embate em relação às gerações dos pais e dos filhos: aqueles, conscientes e atuantes em relação às necessidades do país, engajados na luta por um mundo melhor; enquanto que os filhos, estão alheios a tudo isso.

O debate sobre as diferenças entre a geração anterior e a dos anos 1980 é ressaltado, principalmente, nos diálogos entre Otávio e Tavinho, além das falas durante o devaneio do protagonista com Vianninha, como vimos. Nos embates entre pai e filho, fica clara a ideia de que Otávio e sua geração de artistas e intelectuais estavam superados para Tavinho: o tipo de teatro que fazia, engajado, já não tinha mais espaço; sua posição política de esquerda não era mais valorizada naquela realidade; as tentativas de *conscientizar* as plateias e os leitores de suas peças foram fracassadas. Aquela geração que ia mudar o mundo perdia sua batalha, talvez mesmo a guerra. Isso ocorria, paradoxalmente, ao menos no que diz respeito à conjuntura vivida no Brasil, quando terminara o ciclo dos governos militares e o país buscava os rumos da democracia.

A exposição desta discussão em um dos textos ficcionais de Dias Gomes chama atenção. Como dito anteriormente, na década de 1980, o dramaturgo estava então com sessenta anos, vinha de uma década intensa de trabalhos na televisão, onde escrevera grandes sucessos, como *Saramandaia*, *O Bem Amado*. Ainda escreveria, em colaboração com Agnaldo Silva em 1985, a versão definitiva de *Roque Santeiro*, seu maior sucesso televisivo, que alcançou 100% de audiência. Apesar do sucesso, decidira diminuir o ritmo de produção.

²⁷² Cabe ressaltar que filhos de Dias Gomes participaram da produção e música da peça. Ao contrário dos filhos Otávio Santarrita, os filhos do dramaturgo participavam e se orgulhavam do trabalho de seu pai.

Passou a escrever mais minisséries e seriados de curta duração, voltando-se para a produção teatral e literária, interrompida durante anos.

A partir deste momento sua produção televisiva arrefeceu. As obras de Dias Gomes não alcançariam tanto sucesso como as anteriores – talvez *Decadência* tenha sido um dos seus últimos trabalhos mais contestadores e polêmicos. Alguns títulos sofreram fortes críticas, como no caso de *Meu Reino por um Cavalo*. Dias Gomes, assim como outros autores do teatro nacional nas décadas de 1950 a 1970,

por motivos diversos perderam o interesse dominante pelo teatro. Ariano Suassuna desviou-se, ao menos temporariamente, do palco pela necessidade de exprimir-se no romance, [...]. Gianfrancesco Guarnieri não tem sido bem-sucedido nas últimas incursões autorais. Augusto Boal passou a concentrar-se na teoria e na prática do Teatro do Oprimido, a contribuição única de um brasileiro a obter acolhida internacional.

Dias Gomes, sempre escrevendo para o palco, ao lado da criação regular de telenovelas, sente-se pouco à vontade no atual sistema utilizado para produzir espetáculos, [...]. Plínio Marcos prossegue na ordem do dia, ainda sem a veemência dos anos 60. Lauro Cezar Muniz e outros nomes têm se dedicado de preferência à televisão, veículo que, aliás, assegura a sobrevivência de muitos artistas impossibilitados de garanti-la somente no teatro.

Naum Alves de Souza, que nos anos 70 trouxe para a cena uma sensibilidade delicada, não está conseguindo consolidar a sua dramaturgia nos últimos anos. As dificuldades quase insuperáveis para uma produção séria, hoje em dia, têm silenciado numerosos nomes promissores.²⁷³

Se esboçarmos as falas dos críticos teatrais do período, este modelo de produção teatral não seduzia mais os dramaturgos mais experientes. Além disso, o interesse do público se modificara, de fato, tanto quanto aos temas, como também quanto ao tipo de teatro realizado nas décadas anteriores. Para eles, muitos autores não acompanharam essas mudanças.

²⁷³ MAGALDI, Sábato. “Tendências Contemporâneas do Teatro Brasileiro”. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 10, n. 28, p. 277-289. Dez. 1996. p. 285. Essas ideias e debates também aparecem em outros livros e textos do autor, como: MAGALDI, Sábato. op. cit., 2008.; MAGALDI, Sábato. “Dramaturgia Moderna Brasileira”. In: *O Teatro através da História*, Vol. II. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994.; MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

Quando do encontro entre o protagonista e o amigo já falecido Vianninha²⁷⁴, intelectual de esquerda, não vemos um conflito, mas sim um encontro de duas personagens da mesma geração. Na cena, há um diálogo aberto com o passado, tempo ao qual o dramaturgo se vê preso, buscando o impossível retorno. O sentimento nostálgico é, portanto, evidente. Neste tempo vivido, mas também idealizado, as ideias e oposições eram mais claras e definidas. Tudo havia piorado desde o desaparecimento do amigo. Na trama de *Meu Reino por um Cavalo*, é o fantasma de Vianninha que recomenda ao dramaturgo duvidar sempre, não fugir, mergulhar em sua confusão, transformando-a em motor criativo da escrita.

Além disso, Otávio deveria perceber que todas as gerações supõem que seus tempos são melhores do que os anteriores. Não adiantava, para os dramaturgos fictício e real, fundamentar o seu teatro nas bases antigas. Era necessário olhar para frente, pois é impossível separar o indivíduo da sociedade em que está inserido.

Dias Gomes, como representante de um grupo composto por artistas e intelectuais, compartilhava com essas pessoas um conjunto de concepções. Apesar de ser constituído por integrantes de diferentes idades e classes sociais, este grupo tinha, porém, concepções de mundo similares.

²⁷⁴ Oduvaldo Vianna Filho foi dramaturgo ligado ao Partido Comunista Brasileiro, tendo trabalhado no Teatro de Arena, CPC da Une, e na *Rede Globo de Televisão*, tendo destaca a sua participação em *A Grande Família*. Seu pai, Oduvaldo Vianna, foi produtor, diretor e escritor de teatro, cinema e rádio, e sua mãe também foi redatora de rádio, trabalhando em programas e radionovelas. Morreu em 1974, em decorrência de um câncer de pulmão. É interessante ressaltar que Vianninha escreveu sobre pais, filhos, e o conflito geracional dentro de uma família de esquerda em *Rasga Coração*, que terminou de escrever um pouco antes de sua morte. O autor acabou se tornando um dos grandes nomes desse grupo de artistas e intelectuais ligados à esquerda que teve seu auge durante os anos de 1960 e 1970. Sobre Vianninha, a mitificação em torno de sua figura e sua maior obra televisiva, *A Grande Família*: SILVA, Roberta Alves. *A Grande Família: Intelectuais de Esquerda, Rede Globo e a Censura durante a Ditadura Militar (1973-1975)*. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2015.

Há outros dois artistas citados na cena: Paulo Pontes e Leon Hirszman, ambos fizeram parte do movimento artístico e cultural de esquerda a partir da segunda metade do século XX e trabalharam com Oduvaldo Vianna Filho. O primeiro fez parte do Grupo Opinião, escreveu diversas peças e assinou os roteiros de *A Grande Família* junto com Vianninha e morreu em 1976 devido a um câncer de estômago. O segundo fundou o Centro Popular de Cultura juntamente com Oduvaldo Vianna Filho, dirigiu diversos filmes, inclusive a versão aclamada para o cinema de *Eles Não Usam Black-Tie*, falecendo em decorrência de ter contraído o vírus da Aids em 1987.

Uso, portanto, o conceito de geração proposto por Jean-François Sirinelli²⁷⁵, ou seja, como um grupo, “no sentido de estrato demográfico unido por um acontecimento fundador”²⁷⁶, sendo também compreendido como um fator cultural. Marcadas por um acontecimento fundador que as une, as gerações contêm pessoas de diferentes faixas etárias. Diferenciando-se do sentido biológico do termo, que apresenta uma “geometria variável”²⁷⁷, existindo gerações de curta ou longa duração temporal.

A ideia ou o conceito de geração é traçada como parâmetro de certa época, produto de uma cultura específica. Como assinala o historiador, a geração,

no sentido “biológico”, é aparentemente um fato natural, mas também um fato cultural, por um lado modelado pelo acontecimento e por outro derivado, às vezes, da auto-representação: o sentimento de pertencer – ou ter pertencido – a uma faixa etária com forte identidade diferencial.²⁷⁸

Nesse sentido, geração é um conceito elástico, podendo conter pessoas de diferentes classes econômicas, sociais, políticas e culturais. A análise da história por meio do conceito acaba sendo ditada pelo ritmo em que ocorreram os fatos inauguradores de cada geração.

Otávio e Vianninha estabelecem uma aproximação por meio de uma identificação geracional. Em relação ao protagonista e Tavinho, há um distanciamento marcado por um conflito geracional. Nascidos no início dos anos de 1970, a geração dos filhos de Otávio não vivenciou a ditadura militar em sua forma mais violenta, sendo marcada pela abertura política e pela redemocratização brasileira, usufruindo de uma liberdade maior de expressão, de ir e vir, liberdades política e sexual etc., em comparação com a geração do pai, que fez parte da efervescência política dos anos anteriores ao golpe e vivenciara as aspirações das esquerdas, sofrendo com a censura e os dramas do período seguinte a 1964.

²⁷⁵ Esta noção encontra-se em: SIRINELLI, Jean-François. “A geração”. In: AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes (coord). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

²⁷⁶ Jean-François Sirinelli *apud* ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 49.

²⁷⁷ SIRINELLI, Jean-François. op. cit., 2006. p. 133.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 133.

O patrocínio proveniente de empresas privadas encontra-se em *Meu Reino por um Cavalo*. O Produtor da peça de Otávio consegue o apoio de uma empresa particular por meio da Lei Sarney, que tinha como objetivo incentivar a cultura nacional. Para efetivar o recebimento da verba, o protagonista deveria escrever uma cena em que houvesse uma menção ao produto produzido pela companhia.

Criada anos antes da peça, a Lei Sarney transformou as leis relacionadas à cultura no país. Alguns artistas demonstraram-se incomodados com este cenário, mas a maioria se adaptou aos novos tempos²⁷⁹. O incentivo financeiro passou a vir dos empresários, ao invés do Estado. A existência desta cena demonstra que as mudanças no incentivo à cultura estavam presentes nos debates desses intelectuais e artistas de esquerda, que tinham uma visão estatizada da cultura.

A posição de Dias Gomes em relação à Academia Brasileira de Letras (ABL) no texto é outro ponto de destaque. A figura do *imortal*, seu fardão e sua espada, são ridicularizados pelo dramaturgo em *Meu Reino por um Cavalo*. Apesar das críticas, em 1991, Dias Gomes seria empossado pela ABL, ocupando a cadeira de Adonias Filho, então recentemente, falecido.

Substituir Adonias Filho, na ABL, poderia ser considerado um caso à parte, ou, para os que acreditam, ironia do destino. Se Dias Gomes era conhecido e reconhecido como um artista e intelectual de esquerda, o jornalista e romancista era conhecido e reconhecido por ser, nas palavras do autor de *Meu Reino por um Cavalo*, um “espécime raro”²⁸⁰: um artista e intelectual de direita. Apesar das divergências políticas e ideológicas que separaram os dois

²⁷⁹ Dias Gomes escreveu em 1987 campanha em formato de mini-novela para o Grupo Têxtil Vicunha. Utilizando personagens conhecidos de seu repertório e de outros autores, o dramaturgo escreveu quarenta capítulos, com cerca de cinco minutos cada, que exibidos entre o Jornal Nacional e a novela das 20h, *O Outro*. Era uma mistura de telenovela, patrocínio e campanha publicitária em horário nobre.

²⁸⁰ Dias Gomes usa a referência de “espécime raro”, tanto no seu discurso de posse, proferido no dia em dezesseis de julho de 1991 (foi eleito no dia onze de abril do mesmo ano), quanto em sua autobiografia. ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Discurso de Posse de Dias Gomes e Discurso de Recepção de Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. p. 26. E, GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 260.

até então, o tom conciliatório marcou o discurso de posse de Dias Gomes. A ideia de consenso permeou diversas falas e discursos durante a transição da ditadura civil-militar para o período democrático²⁸¹; a “liberdade e a conciliação iam costurando o passado, recompondo épocas, modelando a memória de acordo com aqueles dias”²⁸². O mesmo tom não foi compartilhado por Roberto Campos quando assumiu a cadeira 21 da ABL, após a morte de Dias Gomes²⁸³.

Quando escreveu a peça *Vamos Soltar os Demônios (ou Amor em Campo Minado)*, Dias Gomes retratou a figura de um intelectual de direita, o qual caracterizou como fascista. A personagem, nomeada como Secretário de Imprensa no lugar do protagonista da peça, teria chegado ao cargo por ser aliado do governo. O contraponto desta visão vem da esposa – e antagonista – da personagem principal, ao afirmar que o secretário era honesto e estaria disposto a ajudá-lo em que precisasse. Representante da intelectualidade de esquerda, o protagonista recusa ajuda, dizendo que com o inimigo não se faz concessão ou conciliação de tipo algum. Como se conciliação não fosse a palavra de ordem naquele momento.

Em 1971, quando Dias Gomes respondeu a seu primeiro Inquérito Policial Militar, nas instalações da Cenimar, o intelectual de direita Adonias Filho colocou-se à disposição do dramaturgo. O romancista teria dito para Dias Gomes manter-se tranquilo, pois nada lhe aconteceria²⁸⁴.

Em 1991, em sua cerimônia de posse, Dias Gomes foi recepcionado na Academia Brasileira de Letras por Jorge Amado, conterrâneo e também reconhecido como um

²⁸¹ ROLLEMBERG, Denise. op. cit., 2009. p. 109.

²⁸² Ibid., p. 110.

²⁸³ A chegada a Cadeira 21 de Roberto Campos foi polêmica. Primeiro, durante a eleição, pelo fato deste ter sido membro ativo do regime militar. A viúva de Dias Gomes, Bernardeth Lyzio, ameaçar remover os restos mortais do dramaturgo do mausoléu da ABL caso Campos fosse eleito, mas os filhos do primeiro casamento foram contra. Ao chegar na Academia, ao invés de fazer o protocolar discurso de enaltecimento ao anterior ocupante da cadeira, Roberto Campos criticou as posições políticas de seu antecessor, em postura oposta a Dias Gomes quando de sua posse.

²⁸⁴ Este caso foi relatado tanto no discurso de posse na Academia, quanto na autobiografia de Dias Gomes. ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. op. cit., 1991. p. 25-27. E: GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 259-261.

intelectual de esquerda. Para Amado, Adonias e Dias Gomes não estavam unidos por suas concepções políticas, mas pela luta contra o sectarismo. O escritor elogiou a obra televisiva e teatral de Dias Gomes, que atingiu o amplo público popular que estava ali retratado. O novo ocupante da cadeira 21 fez em seu discurso, um “quase silêncio” sobre sua trajetória televisiva²⁸⁵.

Tanto Dias Gomes quanto Jorge Amado abordaram em seus discursos suas percepções sobre as transformações que ocorriam no mundo. O dramaturgo ressaltou o fim da polarização após o encerramento do conflito da Guerra Fria, a queda do muro de Berlim e de governos ditatoriais ao redor do mundo. Ao mesmo tempo, defendeu os ideais do socialismo, pois chegavam ao fim governos que deturpavam estes ideais em nome do poder.

Segundo Jorge Amado, um

muro de preconceito e de demência política ruiu, e nos seus escombros soterraram teorias, concepções, sistemas de governo, estados, ideologias, líderes e heróis. Fragmentos do que foi sonho e combate, esperança e a certeza de milhões de seres humanos pelo mundo afora estão sendo vendidos em pequenos pedaços por ávidos comerciantes norte-americanos a colecionadores de relíquias, junto com as lascas do muro de Berlim.²⁸⁶

Para o romancista, os problemas continuavam os mesmos, os sonhos também, apenas o véu da fantasia foi retirado, expondo as “ilusórias ideologias que cerceiam e diminuem o ser humano e são armas de opressão a serviço dos donos do poder: veio abaixo o que era falso e feio, podre e perverso”²⁸⁷. Estava estabelecido o combate entre democracia e ditadura, e não mais entre capitalismo e socialismo.

²⁸⁵ Dias Gomes expôs a sua obra televisiva, de forma jocosa, ao comentar sobre o IPM que respondeu e o envolvimento de Adonias Filho no caso. Denise Rollemberg chamou atenção para este fato, dizendo que na ABL, “silenciando sobre toda a sua produção para a TV, Dias Gomes talvez buscasse a legitimação daquele universo; talvez pessoalmente acreditasse naquele momento que estava ali exclusivamente devido ao teatro, daí só a ele se referia”. Em sua autobiografia e em algumas entrevistas Dias Gomes parecia sempre justificar sua ida para televisão, argumentando sobre suas necessidades financeiras e a grande massa que alcançou através de suas obras televisivas. ROLLEMBERG, Denise. op. cit., 2009. p. 111.

²⁸⁶ ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. op. cit., 1991. p. 57.

²⁸⁷ Ibid., p. 58.

Dias Gomes alegou que não tinha como meta ser eleito pela ABL. Para o dramaturgo, seu nome não seria escolhido, levando-se em conta a característica de sua dramaturgia, sua trajetória iniciada no teatro e posterior ida para a televisão, meio visto por muitos como inferior. No discurso de posse, declarou:

com muito orgulho que hoje ocupo esta cadeira, para a qual me elegestes em vossa generosidade. A mim, modesto escritor de ofício, cujos caminhos nunca me pareceram poder trazer-me a esta casa. Confesso que me sinto constrangido e perplexo dentro deste fardão, nunca supus que isso um dia pudesse acontecer. Olhando-me de fora, pergunto-me o que teria mudado, eu ou a Academia? Pois, muito embora todas essas afinidades que encontro com os antigos ocupantes desta cadeira, sempre me imaginei numa postura artística e filosófica que me vedava as portas desta ilustre casa, onde tenho, aliás, grandes amigos. Foram eles, sem dúvida, que me trouxeram para cá. Mas, neste momento, é bom, é justo, é importante reconhecer: nem eu mudei, nem a Academia. Ela me aceita tal como sou, inconformado escritor do meu povo, engajado no sonho de vê-lo livre e feliz. Tal como já acolheu a outros, que a honraram e a honram, ecumenicamente, generosamente.²⁸⁸

De fato, foi uma eleição apertada. A primeira votação terminou com o empate técnico entre os candidatos que receberam votos, Dias Gomes e Gilberto Telles. Apesar da abstenção de Ariano Suassuna, a segunda rodada de votos consagrou a vitória de Dias Gomes²⁸⁹. O dramaturgo agradeceu a eleição aos amigos que o apoiaram, apesar dos acontecimentos que haviam agitado os corredores da Academia nos dias que antecederam a votação²⁹⁰. Dias Gomes enfrentou oposição ao seu nome, com direito a cartas anônimas e denúncias²⁹¹.

Na autobiografia, o dramaturgo declarou nunca tivera vocação acadêmica²⁹², como já vimos, e citou a personagem crítica aos acadêmicos que escrevera anos antes da posse²⁹³. Segundo Dias Gomes, se o convite para a ABL tivesse surgido alguns anos antes, provavelmente não concorreria à vaga, pois “todo jovem intelectual de esquerda julgava-se na

²⁸⁸ ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. op. cit., 1991. p. 41-42.

²⁸⁹ Foram vinte votos contra quinze do segundo colocado. Essa porcentagem aparece na reportagem do jornal O Globo de 12 de abril de 1991, retirada de seu arquivo virtual. A reportagem encontra-se no Anexo da tese.

²⁹⁰ Uma carta anônima, acusando Dias Gomes de ser comunista e de ter plagiado José Cândido de Carvalho em seu livro “O Coronel e o Lobisomem”, circulou nos bastidores da ABL durante eleição. Ver o anexo da reportagem citada na nota anterior.

²⁹¹ Dias Gomes cita a carta em sua autobiografia, que o acusava de comunista, “como se isso fosse uma grande revelação”. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 353.

²⁹² Essa percepção foi detalhada no Capítulo I desta tese.

²⁹³ GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 352.

obrigação de ser contra a Academia”²⁹⁴. Como dito anteriormente, não houve um convite, mas Dias Gomes candidatou-se à eleição.

Três amigos consideraram a decisão de Dias Gomes como uma espécie de rendição²⁹⁵.

Para ele, a visão geral que se tem da Academia Brasileira de Letras é mistificadora,

confundindo-a com uma espécie de nobreza e poder (é essa também a visão popular) que foge totalmente à realidade, quando ela é, apenas, um clube fechado onde se pode conviver com pessoas admiráveis e outras nem tanto. Essa convivência as vezes torna-se difícil para quem é avesso ao carreirismo literário ou ao mesquinho jogo de vaidades, como eu. Mas joga quem quer. Há também uma ideia de que a Academia transforma os indivíduos, tornando-os, num passe de mágica, culturalmente conservadores. Tolice, com o alegórico fardão ou sem o alegórico fardão, olho-me no espelho e me vejo tal como era (ou sonhava ser) em minha juventude – um escritor afinado com seu povo, nada mais do que isso.²⁹⁶

Apesar das falas contraditórias, a “cadeira da liberdade” como nomeou Adonias Filho²⁹⁷, foi concedida a Dias Gomes. Era uma mudança de discurso e posicionamento político.

²⁹⁴ GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 352.

²⁹⁵ Esses amigos fizeram ou fazem parte da Academia Brasileira de Letras. Eram eles: Antônio Callado, que tomou posse em 1994; Darcy Ribeiro, que foi empossado em 1993; e Ferreira Gullar, que aceitou a indicação e tomou posse em 2014.

²⁹⁶ GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 353.

²⁹⁷ No discurso de posse, Dias Gomes disse: “Não é de se estranhar, portanto, que esteja o teatro, de uma forma ou de outra, ligado aos escritores da cadeira 21 – que Adonias chamou de “cadeira da liberdade” – todos eles, principalmente o seu último ocupante, voltados para a defesa da integridade do homem e para o mistério da natureza humana”. ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. op. cit., 1991. p. 25-27.

Capítulo III

Dias Gomes Romancista

O fim do *socialismo real*: Dias Gomes e *Derrocada*

“E, no mundo de hoje, escolher é participar. Toda escolha importa em tomar um partido, mesmo quando se pretende posição neutra, abstratamente fora dos problemas em jogo, já que o apoliticismo é uma forma de participação pela omissão, pois favorece o mais forte, ajudando a manter o status quo. Toda arte é, portanto, política”.

Dias Gomes²⁹⁷

4.1. Dias Gomes romancista

Dedicando-se mais ao rádio, no início da carreira, ao teatro e à televisão, do que à escrita de romances, Dias Gomes acreditava que o romance não era o veículo por meio do qual conseguiria abordar os temas e os debates da maneira pretendida. Ainda assim, publicou seis romances e três livros de contos: *Um Amor e Sete Pecados*, *Dama da Noite*, *Duas Sombras Apenas*, *Quando é Amanhã*, *O Bem-Amado*, *Sucupira*, *Ame-A ou Deixe-A*, *Odorico na Cabeça*. *Derrocada* e *Decadência*. Não foi, contudo, com eles que ganhou reconhecimento, seja no meio intelectual seja entre um público mais amplo.

Parte da produção dos romances de Dias Gomes segue ainda obscura. No que diz respeito a alguns títulos, sequer foram encontradas sinopses ou referências sobre os temas. Tampouco, ele faz menção a essas publicações na autobiografia, nas entrevistas, depoimentos etc. Essas obras teriam sido escritas durante a sua juventude, quando morava em São Paulo, período que o dramaturgo classifica como *vida boêmia*, antes do casamento e da mudança, novamente, para o

²⁹⁷GOMES, Dias. “O engajamento é uma prática de liberdade”. *Revista Civilização Brasileira*. Ano IV, nº 2, 1968.

Rio de Janeiro. Para Dias Gomes, *Um Amor e Sete Pecados* (1946) e *Dama da Noite* (1947) não teriam trazido contribuição alguma para a literatura universal²⁹⁸.

Duas Sombras Apenas foi seu primeiro romance, redigido antes de sua transferência para São Paulo. Escrito em 1942 e publicado três anos depois na capital paulista, tratava de sua vida e das experiências que viveu na pensão em que morou com a mãe, no Rio²⁹⁹. Fracasso de venda, teve sucesso apenas na adaptação para o rádio.

Em 1948, escreveu *Quando é Amanhã*, enquanto trabalhava na *Rádio América* de Oscar Pedroso Horta, jornalista, advogado e político, que dele se aproximou após ler o romance. O livro chegou a ser publicado numa edição *acidentada* e com vários erros³⁰⁰. Após essas quatro primeiras tentativas, ficou anos sem escrever nada do gênero, pelo menos até a década de 1980, quando foi publicada uma série de contos de sua autoria.

Esses contos estavam interligados à série televisiva que escrevia naquele período, *O Bem-Amado*, que, por sua vez, derivava da novela censurada de 1973, de mesmo nome. *Sucupira, Ame-A ou Deixe-A* (1982), título com clara referência à propaganda veiculada durante o governo dos militares, *Brasil, Ame-o ou Deixe-o. Odorico na Cabeça* (1983) e *Um Defunto à Baiana* (1985) eram adaptações de episódios do seriado transformados em literatura.

Na década de 1990, escreveu mais dois livros: o romance *Derrocada*, tema deste capítulo, e a versão literária da minissérie *Decadência*, exibida na *Rede Globo*, em 1995. *Decadência* guarda algumas diferenças em relação ao texto televisivo, sendo seu texto dividido em doze capítulos sem nomes específicos. Segundo Dias Gomes, o livro seria “uma metáfora do Brasil nos últimos anos,

²⁹⁸ GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 93.

²⁹⁹ Era uma “crônica romanceada que deveria ter bastante influência de um filme que assisti na época, *Cidadão Kane*, de Orson Welles”. Ibid., p. 53.

³⁰⁰ “Uma edição acidentada, a editora falira, o livro passara de gráfica em gráfica, chegando finalmente às livrarias com centenas de erros de impressão”. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 110.

principalmente na última década, a partir da morte de Tancredo Neves até o *impeachment* de Fernando Collor³⁰¹. A maior parte da história ocorre no Rio de Janeiro e suas cenas começam na década de 1970 e seguem até o ano de 1992. Os personagens principais são os mesmos do seriado: Mariel³⁰², o protagonista masculino; Carla, a protagonista feminina; os familiares de Carla, outras personagens que pertencem ao núcleo da família Tavares Branco e que têm histórias paralelas a este núcleo principal. No próximo capítulo, abordaremos com maior profundidade a minissérie *Decadência*.

Derrocada foi publicado em 1994, tornando-se um dos últimos textos escritos pelo dramaturgo, não contendo ligações com sua obra televisiva. A segunda parte desse capítulo dedica-se a sua análise.

4.2. O fim do socialismo real por meio da ficção de Dias Gomes

4.2.1. A temática do romance *Derrocada*

O romance *Derrocada*³⁰³ foi escrito em 1993. A estrutura do texto divide-se em duas partes: a primeira possui três capítulos (*Caçadores de Estátuas*, *Danusa* e *Consuelo*); a segunda é composta por quatro capítulos (*Morra Deus*, *Jussara*, *Rosa Luxemburgo* e *A Festa*). O romance tem como ponto de partida os acontecimentos relacionados à queda do muro de Berlim, ao fim da URSS e às destruições dos monumentos relacionados ao regime soviético nos países socialistas.

³⁰¹ GOMES, Luana Dias; GOMES, Mayra Dias (Org.). op. cit., 2012. p. 149.

³⁰² Na primeira referência a Mariel no livro, além da tentativa de furto, ele é descrito como tendo “10 anos, o físico franzino, cabelos muito negros caídos em leque sobre a testa, o olhar desconfiado de quem teve até então todos os motivos para não confiar em seus semelhantes”. GOMES, Dias. *Decadência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 11.

³⁰³ GOMES, Dias. *Derrocada*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

O protagonista é Rodrigo, um jornalista militante de esquerda, que, apesar das dúvidas surgidas ao longo dos anos, dedicou-se ao PCB e a suas causas. Foi preso, torturado, exilado e rompeu os laços com a família ao escolher a militância. Os outros personagens são Zé Mário³⁰⁴, ex-militar, amigo e companheiro de luta de Rodrigo, dedicando-se, exclusivamente, ao Partido por décadas; e Danusa³⁰⁵, ex-militante e ex-mulher do protagonista, de quem se separara devido ao nascimento dos filhos.

Existem ainda outras personagens menores que são relacionadas ao protagonista e aos antagonistas, como Consuelo, atriz uruguaia que Rodrigo conhece no exílio; Moura, deputado caçado pela ditadura militar brasileira que acolhe o protagonista em seu hotel durante seu exílio no Uruguai³⁰⁶; Jussara³⁰⁷, companheira de Zé Mário; os filhos de Danusa e Rodrigo, Luiz Carlos³⁰⁸, em homenagem ao líder do Partido Comunista Brasileiro, Luiz Carlos Prestes, e Rosa Luxemburgo, em homenagem a revolucionária polonesa³⁰⁹. Havia também Rogério, atual marido de Danusa.

A narrativa começa num retorno ao final da década de 1980. Diferentemente da peça *Meu Reino por um Cavalo*, que utiliza de elementos como o sonho e o delírio, apesar de um final poético

³⁰⁴ Zé Mário ainda era alvo das preocupações de Rodrigo após a queda dos monumentos, pois “a derrocada deve tê-lo atingido com uma violência maior, pois foi cem vezes maior o seu comprometimento”. GOMES, Dias. op. cit., 1993. p. 92.

³⁰⁵ Em determinado momento do texto, ao falar do casamento com Danusa, relembra o momento em que se conheceram: “Ela tinha dezessete anos, e eu, o dobro da sua idade. Ela uma ativista do movimento estudantil, eu já membro do comitê estadual, vivendo na clandestinidade, não era o marido ideal que um pai de classe média deseja para a filha”. Anos depois deu razão ao pai da ex-mulher, quando este lhe disse que Rodrigo jamais poderia lhe dar um futuro. Ela teria um marido que poderia sair de casa sem saber se voltaria. Ibid., p. 43-44.

³⁰⁶ No texto, a personagem principal afirma que Moura “tinha ligações com Jango e com Leonel Brizola, costumava acolher alguns exilados em seu hotel, como eu, e, sobretudo, era muito bem informado”. Ibid., p. 62.

³⁰⁷ “Jussara, não sei se seu nome ou codinome. Rosto de maçãs salientes, pele cor de cobre, lábios finos como um corte de faca, cabelos negros e lisos, de índia, tesourados um pouco acima dos ombros. Seca de carnes e de palavras, não lembro do som de sua voz, movimentava-se a sua volta, servindo-o silenciosamente, ajudando-o em tudo, sem perder a dignidade. Havia amor entre eles? Não sei. Sei que eram solidários e cúmplices”. Ibid., p. 104-105.

³⁰⁸ Diz que os olhos do filho “têm um brilho que não sei interpretar: admiração ou cobrança? Procuo sinais exteriores. Tem alguma coisa de mim? É cinco centímetros mais alto. A boca e os olhos são da mãe. Também um certo ar de insolente. Por mais que procure, não me reconheço nele”. Ibid., p. 146.

³⁰⁹ “Os longos cabelos negro-azulados da moça me fazem pensar em Danusa. Ela se volta, presentindo a minha presença. Levo um susto: é Danusa, sim, porém vinte anos mais jovem”. Ibid., p. 151-152.

e reflexivo, *Derrocada* transita entre o presente e o passado, mais precisamente as décadas de 1950, 1960 e 1970.

A história começa com o protagonista tentando entender os acontecimentos e os sentimentos relacionados à retirada e à destruição das estátuas erguidas após a Revolução de Outubro de 1917, nos países que estiveram sob o domínio da União Soviética. Elas eram arrancadas pelas populações locais, que estavam havia décadas estavam sob o julgo de Moscou. Para a personagem, as pessoas estavam loucas, suas ações não faziam sentido³¹⁰. Aquele cenário era inimaginável, soando irreal para ele.

Rodrigo busca ajuda para entender esse processo em Zé Mário³¹¹, amigo que o havia levado para o Partido e ensinado as teorias e transmitido ideais comunistas³¹². Dias Gomes colocou no texto a memória do protagonista, ao lembrar as cenas, como imagens de televisão em eterna reprise em sua cabeça. Além disso, a personagem critica o efeito da televisão na sociedade, de como ela acabaria por padronizar tudo e todos. Assim como em *Meu Reino por um Cavalo*, aparece uma visão negativa da televisão, mesmo sendo o autor de *Derrocada* um reconhecido telenovelistas. Na visão de Rodrigo,

as estátuas (iam) caindo sucessivamente como num terremoto, isso não me sai da cabeça e me desorienta. Havia uma criança loira trepada nos ombros de um homem, e a criança batia palmas. E aquelas palmas, em sua chocante inocência, doíam no meu peito. Havia mesmo, ou já estou delirando? Penso em voltar à loja onde o televisor estava ligado a fim de conferir, mas evidentemente as imagens já devem ter sido substituídas por outras, quem sabe comerciais prosaicos, a televisão nivela tudo, insensível que nem prostituta, para quem todos os homens de sua cama são iguais na horizontalidade.³¹³

³¹⁰ GOMES, Dias. op. cit., 1993. p. 12.

³¹¹ Era uma tentativa de “explicar o inexplicável”. Ibid., p. 13.

³¹² Na visão de Rodrigo, o companheiro sempre teve “uma justificativa para tudo e sempre conseguiu arrancar uma conclusão otimista de qualquer derrota, sobretudo sobrepondo o sonho à realidade”. Ibid., p. 13

³¹³ Ibid., p. 14-15.

Para o protagonista, a sensação despertada pelas imagens era de destruição, próximo ao desamparo. A percepção do momento era de que o projeto político pelo qual lutavam também havia sido derrubado e destruído junto com as estátuas³¹⁴. É interessante notar que, para o protagonista e seu companheiro de partido, o sentimento era de surpresa com o fim do *socialismo real* e a queda de seus símbolos. Nesse momento, Rodrigo pensa em situações extremas, como a possibilidade de seu amigo tentar o suicídio. Segundo Dias Gomes, ao escrever a obra, inspirou-se em diversos amigos e ex-companheiros de PCB, em suas experiências e percepções, mesmo tendo deixado o partido havia mais de dez anos.

Diante dos acontecimentos, as personagens não sabiam como se posicionar e esperavam uma orientação do Partido nesse sentido. O protagonista começa, então, a refletir sobre o seu passado e suas escolhas, já que colocara a militância e o Partido à frente da mulher e dos filhos. Assim como Otávio Santarrita, ao refletir sobre as questões de seu presente e vendo suas certezas indo por água abaixo, Rodrigo mergulha numa crise, pessoal e política, sente-se um náufrago, procura agarrar-se “a tábuas que já foram levadas pela correnteza”³¹⁵.

Esta crise leva a personagem ao delírio. As imagens das estátuas derrubadas, vistas na televisão, então, surgem à sua frente, como episódios acontecidos no Centro do Rio de Janeiro³¹⁶. Além dos desvarios, Rodrigo relembra fatos do passado, sua relação com a ex-esposa, as situações

³¹⁴ A impressão era que a “história acaba de lhe pregar um ‘suadouro’, deixando-o nu, despojado de todos os seus bens oníricos. Ainda por cima estão apagando as suas pegadas, suas impressões digitais, tornando difícil identificar o caminho por onde passou, antes da tormenta. O amanhã, que parecia tão próximo, o amanhã não tem mais. Num passe de mágica, o futuro lhe foi surrupiado, e o presente é uma realidade estúpida. É assim que me sinto também, com os pés no ar sobre o abismo, destruída a ponte. O único ponto de apoio é a necessidade de acreditar em uma explicação plausível ou numa reversão das imagens”. GOMES, Dias. op. cit., 1993. p. 19-20.

³¹⁵ Ibid., p. 26.

³¹⁶ Nos delírios de Rodrigo, ele vê diversas pessoas aglomerando-se para derrubar e esquarterar a estátua de Tiradentes em frente à Câmara de Deputados do Rio de Janeiro. Um deputado tenta discursar, mas ninguém lhe dá ouvidos; outras pessoas unem-se ao movimento; as estátuas de D. Pedro I e Duque de Caxias são destruídas. O protagonista se junta ao grupo, clamando e incentivando a derrubada. Outras estátuas vão sendo demolidas ao longo do caminho pela horda enfurecida.

de perigo, a prisão e a maneira como percebia a vida e os embates políticos na década de 1970³¹⁷. Recorda sua saída da prisão, os momentos seguintes a ela em família e a separação de Danusa: é um duplo rompimento, de Danusa e Rodrigo, e de Danusa com o Partido. Dentre os três militantes retratados no texto, ela é a personagem que, no momento da queda dos monumentos, já não estava vinculada à militância. Naquele instante de reflexão, o protagonista chega à conclusão de que “numa coisa ela tinha razão, algo estava errado. Na teoria e na prática. Havia imensas contradições entre a palavra e o gesto”³¹⁸. A sensação de atordoamento motivada pela separação com a esposa é somente comparável ao sentimento experimentado na prisão.

As memórias seguintes relacionam-se ao período de seu exílio, anos antes da separação de Danusa. O protagonista escondeu-se no Uruguai, enquanto a então esposa, grávida do primeiro filho, iria encontrá-lo em Montevideu. A relação de Danusa e Rodrigo e dela com o Partido se transforma a partir do nascimento dos filhos, em que era preciso escolher entre a militância e a família, pois julgavam que não eram coisas compatíveis³¹⁹.

Rodrigo recorda diversas situações em relação ao período no exílio, como a ideia de Danusa encontrá-lo no exterior³²⁰; a prisão da esposa ao retornar ao Brasil, com as cartas enviadas por ele

³¹⁷ A primeira lembrança é de um ato do qual participou em São Paulo, onde ele, Danusa e Zé Mario tinham como missão abrir uma faixa com dizeres contrários à ditadura civil militar. Encontravam-se em meio a policiais disfarçados do DOPS, que eram facilmente reconhecidos pelos três e mesmo assim buscavam uma maneira de completar a tarefa sem serem presos. Um dos manifestantes é aprisionado no momento em que começaria a discursar, recebendo socos e pontapés. Apesar da prisão, Zé Mario afirma que “tarefa é tarefa” e abre a faixa, sendo preso juntamente com Rodrigo, que passa por tortura, encarceramento e acaba perdendo a noção de tempo e espaço, segundo suas lembranças. GOMES, Dias. op. cit., 1993. p. 36.

³¹⁸ Antes, a vida no Partido e a militância de Rodrigo eram atrativos para Danusa, seu casamento cercado de perigos, e de como ela antes era ligada à militância também, fato que mudou com o nascimento dos filhos. Ibid., p. 42.

³¹⁹ A relação mudava, não eram somente eles dois, tinham “uma responsabilidade a mais, temos que levar isso em conta em nossas decisões”. Ibid., p. 52.

³²⁰ Rodrigo recusou a oferta, afirmando que não gostaria que o filho deles corresse riscos desnecessários ou passasse dificuldades, mesmo sem convicção, afirmou para Danusa que aquela situação não duraria para sempre e “a ditadura militar está com os dias contados, não há razão para desespero. Ibid., p. 54.

e outros exilados³²¹; o desespero ao acreditar que seria preso, torturado, deportado ou morto, já que a polícia uruguaia trabalhava em conjunto com o Serviço Nacional de Informações brasileiro³²²; o breve caso com Consuelo, atriz que participara da versão uruguaia de uma obra de Gianfrancesco Guarnieri, amigo do casal³²³; a prisão da atriz³²⁴, o interrogatório a que foi submetido e sua prisão por seu rápido envolvimento com ela, a descoberta da relação dela com o sequestro do cônsul brasileiro³²⁵ e com os guerrilheiros do *Tuparos*³²⁶; e seu retorno para o Brasil, pois “preferia ser preso, torturado, a continuar aquela vida sem sentido, sem identidade”³²⁷.

A primeira parte do livro se encerra com essas lembranças. A segunda parte se inicia com o retorno ao tempo presente e a descoberta de que Rodrigo havia sofrido um infarto, em consequência das emoções relacionadas à derrubada das estátuas soviéticas. Neste momento da

³²¹ Começou a imaginar a esposa sendo “levada para uma cela do DOPS, interrogada, torturada e despida por dois ou três agentes animalescos, as cartas arrancadas de seu corpo, cartas que eu mesmo prendera com esparadrapo em regiões que julgara poderem escapar à revista do aeroporto. “Sua putinha comunista!” [...] Danusa nua, submetida a vexames e humilhações, estuprada. Tudo que aconteceu de fato, ela me contou depois. Menos o estupro”. Acreditava que ela seria morta por conta das cartas, o que o tornava um cretino. O militante afirmava que estava “aplicando os métodos que a anos venho combatendo. Estou deformado pelo Partido ou, quem sabe, sou um elemento pernicioso à luta revolucionária, um irresponsável”. GOMES, Dias. op. cit., 1993. p. 63-65.

³²² A referência à união entre as polícias brasileira e uruguaia é relacionada à Operação Condor. Criada por iniciativa do governo do Chile, a Operação Condor foi uma força tarefa liderada por militares que estabeleceu uma aliança política e militar entre diversos países latino americanos (Argentina, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai), que estavam passando por regimes civis militares, com apoio da CIA (Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos), atuando durante as décadas de 1970 e 1980, objetivando coordenar a repressão sobre quem se opusesse a esses regimes e eliminando líderes de esquerda que estivesse circulando pelos países que a compunham.

³²³ GOMES, Dias. op. cit., 1993. p. 59.

³²⁴ Antes, Consuelo havia afirmado que não entendia “nada de política, embora admire muito pessoas como você e como o autor da peça que estamos representando. É gente que luta pelo que acredita e por isso é perseguida. Sinto também alguma simpatia pelos guerrilheiros”. Ibid., p. 76.

³²⁵ A história do sequestro foi um acontecimento real com cônsul Aloísio Gomide. Ele foi sequestrado por dois membros do Tupamaros em julho de 1970, em frente a seu filho e esposa na sua casa em Montevideú. Foi o primeiro sequestro de estrangeiros perpetrado pelo grupo e este passou duzentos e cinco dias em cativeiro. O pedido inicial foi a libertação de cento e cinquenta presos políticos. O governo recusou negociar, mas a esposa apela ao Estado que negocie a libertação, tenta o apoio brasileiro e não consegue. O grupo desiste da liberação dos presos e passa exigir a quantia de um milhão de dólares, os quais a esposa do diplomata tenta arrecadar por meio de doações no Brasil e, ao retornar, ao Uruguai, os Tupamaros exigem que haja o fim do estado de sítio promulgado pelo governo para que ocorra a libertação. Quando conseguem, Aloísio Gomide é libertado em seguida.

³²⁶ Referência ao grupo de guerrilheiros marxista-leninista uruguaio conhecido como Movimento de Libertação Nacional – Tupamaros (MLN-T), com foco na guerrilha urbana, que agiu durante as décadas de 1960 e 1970.

³²⁷ GOMES, Dias. op. cit., 1993. p. 86.

narrativa, ainda acontece o reavivamento das memórias e Rodrigo tem de lidar com as mudanças que ocorreriam em relação ao seu modo de vida, a sua perspectiva política e a sua militância.

A personagem de Zé Mário afirma que Rodrigo, a partir daquele momento, deveria se tornar uma pessoa disciplinada, algo que sempre fora difícil para ele³²⁸. Assim como o autor de *Derrocada*, se autoreferência como uma pessoa indisciplinada, subversiva, mas o protagonista não acredita tê-lo sido suficiente:

[...] será que fui mesmo? Deveria ter sido, e levado a minha indisciplina às últimas consequências. Assim, não teria agora esse peso na consciência, essa sensação dilacerante de haver, de algum modo, contribuído para o *débâcle*³²⁹. Eu, como tantos. “Vamos esquecer isso, companheiro, denunciar erros internos, distorções filosóficas, isso é dar armas ao inimigo.” Claro, fui indisciplinado, mas não o bastante. Embora tenha dissentido, isso não me absolve. “E por que essa indignação? Tudo será justificado mais adiante.”³³⁰

As falas de Rodrigo lembrando os momentos que antecederam ao suicídio de Getúlio Vargas, em 1954, e na época da posse de Juscelino Kubitschek, podem ser relacionadas com as lembranças de Dias Gomes, sobre aquele momento, na autobiografia³³¹. Mesmo que as atitudes

³²⁸ GOMES, Dias. op. cit., 1993. p. 91.

³²⁹ *Débâque* significa derrocada, derrota, desastre, decadência, ruína.

³³⁰ GOMES, Dias. op. cit., 1993. p. 91.

³³¹ “Era um dia estranho aquele 24 de agosto. Dirigindo meu velho Kaiser 50 pela Praia do Flamengo em direção à Presidente Vargas, eu sentia o ar pesado, como um manto de chumbo. Na noite da véspera, [...] passara em frente ao Palácio do Catete e decidira estacionar em frente o carro para observar. Havia uma grande aglomeração. Falava-se na deposição iminente de Getúlio Vargas, dizia-se que o ministério estava reunido, havia boatos estapafúrdios de que o Palácio seria invadido, bombardeado; muitos estavam ali, como eu, para assistir o espetáculo histórico; o povo, envenenado pela campanha maciça das oposições (que incluíam o Partido Comunista), parecia mesmo desejoso de livrar-se daquele que levava ao poder quatro anos antes. Pensei na volubilidade das massas, tão fáceis de manobrar, tão sensíveis ao aboio dos caudilhos. Entrei em um bar que fazia esquina com a Rua do Catete; de lá via-se bem o Palácio com suas águias nos quatro cantos do telhado. Pedi um chope e fiquei observando. Estava confuso. Não discutia a linha do Partido, mas temia pelo que viesse acontecer. Livraríamos-nos de Getúlio e ficávamos nas mãos de quem? De Lacerda? Dos generais que traíam Vargas naquele momento? Alguém gritou “Morra Getúlio!”. Um grito isolado, na madrugada, que resvalou nos rostos tomados de ansiedade, todos parecendo aprová-lo. Era uma noite fria, muito mais fria do que marcava a coluna de mercúrio, contrastando com o calor da insurreição.

Cheguei à Standard às 8 e 30, como sempre. Mal entrei na minha sala, percebi as fisionomias tensas. Sangirardi aumentou o volume do rádio, e todos puderam escutar, perplexos, Herom Domingues, locutor do *Repórter Esso*: “Atenção, atenção! O presidente Vargas acaba de suicidar-se com um tiro no coração”. Todos nós olhamos sem saber o que dizer, sem ação e sem voz, como se o tiro tivesse ricocheteadado em todos nós. Vi que as secretárias choravam. Senti um calafrio seguido de uma pontada na boca do estômago, as cenas da noite anterior vieram-me a mente, desordenadas, aumentando ainda mais minha confusão e meu desconforto. Uma ânsia de vômito levou-me até a janela que dava a Candelária; vista do 8º andar, a cidade tranquila, as pessoas se movimentando em câmera lenta; nada prenunciava que iria incendiar-se dentro em pouco, convulsionada pela revolta e pela súbita tomada de consciência

e os pensamentos em relação às personagens envolvidas fossem diferentes, há cenas retratadas e pontos em comum.

Rodrigo relembra que, naquele ocasião, militava contra o então presidente e pedia a renúncia de Getúlio Vargas. Dizia-se influenciado pelas palavras de Carlos Lacerda, pois “era difícil a um espírito ainda sem defesas e sem certezas absolutas – exceto a de que o mundo estava errado e era preciso consertá-lo – resistir ao envolvimento de sua oratória”³³². O suicídio do presidente fez com que fosse invadido por um sentimento de culpa, passando a pedir a cabeça de Lacerda.

Pouco tempo depois, Rodrigo participou de uma das diversas manifestações em apoio à posse de Juscelino Kubitschek. Durante um desses atos, o protagonista escreve “morra Deus” em uma Igreja, ação que fez com que fosse expulso do movimento por Zé Mário, que o chamou de provocador, mas depois conversou com a personagem principal “sobre Deus e o mundo”³³³.

daquele mesmo povo que, na véspera, gritava “Morra Getúlio!”. O grito seria substituído por “Morra Lacerda! Morra o Imperialismo Americano!”, como se a história tivesse dado uma volta sobre si mesma, num giro de 180 graus. Disse a Sangirardi que não tinha condições de trabalhar, nem esperei que ele me respondesse, ganhei a rua, a Avenida Rio Branco repleta, as bancas de jornais cercada pelo povo em busca de notícias, a *Última Hora* disputada a tapa, enquanto o Partido recolhia às pressas a edição da *Tribuna Popular*, cuja manchete pedia a deposição de Getúlio. Naquele momento não tinha ainda a possibilidade de avaliar a extensão desse equívoco, mas me senti subitamente constrangido e carregado de culpa. Perto dali o povo apedrejava a embaixada americana, invadia e incendiava as redações dos jornais antigetulistas, queimava carros de reportagem de *O Globo*. Fui andando em direção à Rua do Lavradio, arrastado por uma multidão que também se dirigia para lá, uivando como um leão de mil cabeças, ferido e sedento de sangue. O prédio onde funcionava a *Tribuna da Imprensa* já estava sitiado pela turba em fúria. Alguns já haviam entrado para empastelar as oficinas, centenas se aglomeravam diante do velho sobrado gritando *slogans*, portando cartazes, jogando pedras. Num impulso repentino, apanhei um pedregulho e atirei contra uma vidraça. Olhei em volta, encabulado, buscando testemunhas de meu gesto, vi um rabino em seu terno negro, e barba branca, seu olhar translúcido nada me disse; baixei o rosto e me afastei apressado, envergonhado de meu oportunismo”. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 151-152.

³³² É nesse momento do texto que a personagem Rodrigo conta como conheceu Zé Mário e dele ficou amiga. GOMES, Dias. op. cit., 1993. p. 95.

³³³ Zé Mário, segundo Rodrigo, “pacientemente, despindo-me de uma visão idealista e confusa, corrigindo meus desvios, mostrando com clareza os rumos da história como quem aponta no mapa o curso de um rio. Como podia ter tanta certeza?, hoje me pergunto”. Ibid., p. 99-104.

Ainda na segunda parte do texto, o protagonista começa a questionar suas escolhas de forma mais veemente e se preocupa com os filhos, que não via havia alguns anos devido a militância³³⁴. Mais uma vez a escolha da militância em contraponto à escolha de Danusa pela família faz parte das recordações. Nelas, aparecem as discussões do casal e seu relacionamento se transformou, modificando suas vidas após o nascimento dos filhos. É, quando do nascimento da segunda filha, que Danusa cogita, pela primeira vez, abandonar a causa, fazendo com que o protagonista questione se sua luta teria perdido o sentido, algo que ele só conseguirá responder para si anos depois.

Destaco a cena em que o protagonista recebe alta após o infarto. Suas certezas entram em jogo, suas decisões também. Rodrigo afirmava que o sorriso de Zé Mário naquele instante parecia querer dizer-lhe que estava

tudo bem, companheiro, nada aconteceu, a História segue seu curso e nós estamos a favor da História.” Será que estamos mesmo? Era assim quando me rebelava ou expunha minhas dúvidas e divergências, ele usava uma energia disciplinadora, mas sem perder o afeto. Parecia nunca ter dúvidas nem admiti-las, tudo era previsto e justificável. E as estátuas derrubadas? O taxímetro da Revolução subitamente zerado? “A História não caminha para trás, todo retrocesso pode significar de fato um avanço.” Quem foi que disse essa tolice? Corremos agora o risco de ter que rever tudo que foi afirmado antes, até mesmo as verdades eternas e irrefutáveis, os axiomas. Mas, ao mudar nossos conceitos, corremos o risco de virar outro. E isso é assustador.³³⁵

A perspectiva da mudança e as transformações do mundo que Rodrigo conhecia, o assustavam, tanto as mudanças políticas, quanto as mudanças pessoais. Ele passara a depender da ajuda do amigo, da ex-esposa e, para piorar a situação, do então marido dela, que desprezava, pois o considerava *um capitalista*. Apesar de a presença dos filhos o animar, para ele tudo estava perdendo sentido: apagavam-se o “rastros, todos os sinais da minha passagem, isso me transforma num morto-vivo”³³⁶.

³³⁴ Nesse momento do texto, quando conversa com Danusa sobre a escolha do nome dos filhos, afirma que era tão sectário que não pensou em outros nomes além dos ligados ao partido.

³³⁵ GOMES, Dias. op. cit., 1993. p. 123.

³³⁶ Ibid., p. 124.

Os desenlaces começam, então, a se delinear. Zé Mário diz que irá criar cabras, o que, a princípio, o protagonista encara como piada. O companheiro de Partido afirma a Rodrigo ser este o seu sonho de criança, que seria “um bom negócio. Ou pelo menos pode ser divertido, relaxante”³³⁷. O desfecho do livro define-se com a reaproximação com Danusa e a ida para sua casa, um incômodo para ele³³⁸. A situação o faz rememorar o primeiro encontro com a ex-esposa³³⁹. Diversas situações ocorrem na sequência dessa aproximação: uma festa com pessoas de classe social e intensões políticas diferente da sua; o encontro com o marido de Danusa; o reencontro com os filhos, que agem de forma diferente em face da presença do pai: por um lado, a felicidade do filho, por outro, o desprezo da filha³⁴⁰. Os sentimentos de debilidade e inferioridade tomam conta de Rodrigo³⁴¹.

Enquanto percorre as salas, na esperança de encontrar uma solução para a situação em que se encontra, Rodrigo recorda a “queda das estátuas, nos anos de sonhos e lutas erodidos pelos erros acumulados, transformados em pó, o pó de onde certamente ressurgirão, procuro convencer-me

³³⁷ GOMES, Dias. op. cit., 1993. p. 125.

³³⁸ “Dou-me conta que estou me deixando levar, sem resistência, talvez pelo meu estado de convalescença (quem sabe pela perda da própria identidade?)”. Ibid., p. 130.

³³⁹ “Danusa cavalgando os ombros fortes de um rapaz moreno, os cabelos negros ao vento, os seios empinados sob o suéter, o punho erguido no *slogan* ‘o povo unido...’ numa passeata. A passeata dos Cem Mil. Foi quando a vi pela primeira vez. Um fotógrafo do jornal onde eu trabalhava bateu a foto, eu a descobri na redação. Era a imagem emblemática da revolução. Surrupiei a foto e pensei em sugerir à Secretária de Propaganda a feitura de um pôster, como estava em moda na época, para “fazer finanças”. Precisava antes encontrar a moça e pedir sua permissão. Não foi preciso, ela veio a mim, três ou quatro semanas depois, com mais dois colegas do Diretório da Faculdade. Vinham pedir ao Partido para colocar fora do país um líder estudantil que estava sendo cassado pelos órgãos de repressão. Empenhei-me pessoalmente, foi uma operação arriscada, mas eu sabia pelo que estava me arriscando, meus objetivos iam além da ideologia ou da ajuda humanitária, ela percebeu logo e sustentou o meu olhar, quando lhe mostrei a foto que guardava no bolso”. Ibid., p. 132-133.

³⁴⁰ Luiz Carlos afirma que se preocupa com o estado do pai, porém não acreditava que Rodrigo aceitaria o convite da ex-mulher. Diz ao pai que estava feliz, que a presença do militante é estranha e até chocante, que há uma lenda em torno da figura do pai e que gostaria muito de conversar com ele. Rodrigo desconfia das reais intenções de seu filho, se seria um real sentimento de admiração ou uma raiva escondida se encontraria em suas palavras. O encontro com Rosa Luxemburgo será problemático, já que o protagonista a flagra com o namorado em um dos quartos da casa e ela o expulsa do local, sem o reconhecer.

³⁴¹ Rodrigo diz que se sente “demasiado debilitado, física e moralmente, sinto que não me encontro preparado para qualquer tipo de enfrentamento, que fatalmente haverá nessa viagem imprevisível. Só vejo uma saída: fugir. A covardia é muitas vezes um ato de simples bom senso. Ou um golpe de estratégia”. GOMES, Dias. op. cit., 1993. p. 136.

disso como se fosse essencial a minha sobrevivência”³⁴². A ideia de que os regimes caíram, mas as bandeiras socialistas e das esquerdas ainda vigoram trazia-lhe ânimo para enfrentar a situação.

Na cena final do romance, depois de passar por todas as situações desconcertantes e desconfortáveis, Rodrigo sai da festa atordoado, bebendo uma garrafa de uísque e toma uma decisão: prefere morrer a passar por tudo aquilo. Está sentenciado à morte, avalia. A morte física, em consequência do infarto e da fragilidade, além da morte política.

Rodrigo desfalece, sente que está morrendo. Ao invés disso, acorda após sonhar com o padre de seu colégio de infância; encontra-se molhado, cheirando a vômito e maresia. Ao entreabrir os olhos, percebe que um cão vira-lata o observa; o Sol ilumina sua visão e sente o mar bater nas pernas. Não está morto. Apesar dos acontecimentos, ainda resistia.

O romance *Derrocada* relaciona-se com a trajetória dos militantes dos partidos comunistas que neles permaneciam na década de 1980. Para Dias Gomes, o texto continha identificações entre as trajetórias fictícias das personagens e a de alguns de seus amigos e companheiros de Partido Comunista Brasileiro, principalmente, os que ainda militavam quando da queda do muro de Berlim, a derrubada das estátuas e a desagregação da União Soviética. Algumas questões remetem ao próprio autor, como, por exemplo, o fato de o protagonista, tal como Otávio Santarrita, personagem principal de *Amor em campo minado*, ser um intelectual; a autodenominação de Rodrigo como alguém rebelde e sem disciplina; a saída do Partido, ainda nos anos de 1970; e o questionamento das ideias e concepções propagadas pelo PCB, nas décadas de 1950 e 1980, constantemente presentes em falas e depoimentos do dramaturgo.

³⁴² GOMES, Dias. op. cit., 1993. p. 139-140.

Retratando situações ocorridas no final da década de 1980, o livro foi escrito em 1993. A escrita foi influenciada pela divisão do Partido Comunista Brasileiro, entre a minoria que manteve seu nome e, supostamente, buscou uma volta às origens do Partido, e a maioria que fundou o Partido Popular Socialista (PPS)³⁴³; pelo fim oficial da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, no último dia de dezembro de 1991; pelo *impeachment* de Fernando Collor de Mello, primeiro presidente eleito democraticamente após a ditadura militar; e pelas crises econômicas e políticas que marcavam o cenário nacional.

Dias Gomes retratou na autobiografia a produção do livro. O trecho abaixo apresenta algumas ideias trabalhadas na obra. Para ele, a

derrocada do socialismo na União Soviética e nos países do leste europeu – inimaginável pelo mais reacionário futurólogo 10 anos antes – certamente me teria arrasado se eu já não tivesse deixado o Partido há tempos. Poderia, entretanto, imaginar o efeito devastador sobre aqueles que ainda militavam e que o faziam desde a juventude (e foi no Partido que conheci as pessoas mais íntegras, generosas e desprendidas de toda a minha vida) abdicando de quase tudo, estabilidade familiar, ascensão social, prazeres burgueses, gostosas compensações da sociedade capitalista, por vezes sacrificando a própria liberdade e arriscando a vida, tudo pelo sonho de uma sociedade igualitária e justa. E, de repente, esse sonho se esvai, escorre como arreia por entre os dedos da história, a realidade mostrando seu rosto sujo, num trágico despertar. Sim, não eram as ideias que estavam sendo derrotadas, essas iriam sobreviver, enquanto sobrevivesse a humanidade, pois eram inerentes ao que de mais generoso existe no ser humano. Era apenas o fracasso de uma experiência – e outras virão, o sonho não morreu nem morrerá nunca – cujas causas estavam na traição aos princípios básicos do socialismo. Mas era impossível raciocinar com essa clareza no primeiro momento, no fragor da derrubada dos monumentos a Lênin a Marx. Colocando-me dentro da cabeça daquele velho militante, senti que ela ameaçava explodir, acuada contra o muro da loucura.

Era assunto para uma peça. Tentei escrevê-la, não consegui, o tema clamava por uma estrutura de romance, gênero que eu abandonara, após algumas experiências frustradas, na juventude. Mais era impossível conviver com aquela necessidade interior de dar forma a uma ideia que me atormentava. *Derrocada* – que mereceu capa assinada por esse genial artista-símbolo da integridade e da coerência, plantador de cidades, semeador de utopias, Oscar Niemeyer – foi um romance escrito compulsivamente; não me sentiria em paz com minha consciência e com minha responsabilidade histórica como escritor sem o ter escrito.³⁴⁴

³⁴³ Em 1992, o PCB sofreu uma grande crise, tendo resultado no fim, renascimento e divisão do partido. Para saber mais: PEREIRA, Fabrício. “Utopia dividida: a crise do PCB (1979-1992)”. In: *Revista da Associação Brasileira de História Oral*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de História Oral, 2006. v. 10, n. 1, jan-dez. 2006.

³⁴⁴ GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 34-34.

O romance nasceu, assim, das indagações e experiências pessoais e de terceiros, que testemunhou ao longo da vida militante e profissional.

Jorge Amado também expôs seus sentimentos em relação aos acontecimentos que marcaram o período entre a segunda metade dos anos de 1980 e o início dos anos de 1990. Algumas de suas reflexões eram partilhadas por Dias Gomes. Apesar de terem se desfilado do PCB anos antes, Jorge Amado na década de 1950 e Dias Gomes em 1970, ambos mantinham-se confiantes nos ideais socialistas, baseados nos conceitos de igualdade e de justiça social. O escritor de *Gabriela cravo e canela*, afirmou, na posse do dramaturgo na ABL, que

com rapidez incrível, o mundo se transforma, cava-se um abismo entre o dia de ontem e o dia de hoje. [...] Fragmentos do que foi o sonho e o combate, a esperança e a certeza de milhões de seres humanos pelo mundo afora que foram vendidos em pequenos pedaços por ávidos comerciantes norte-americanos a colecionadores de relíquias, junto com as lascas do muro de Berlim. Sei de homens e mulheres, magníficas pessoas, que de súbito se encontram desamparadas, esvaziadas, mergulhadas na dúvida, na incerteza, na solidão, no desamparo, perdidas, suicidas. O que as inspirou e conduziu pela vida afora, o ideal de justiça e beleza pelo qual se bateram, pelo qual tantos outros foram assassinados, se transformou em fumaça, em nada, em coisa nenhuma, foi apenas mentira e ilusão, mísero engano, ignomínia. De muitos eu sei que se encontram nos limites do suicídio, como se a noite mais horrenda se houvesse abatido sobre o mundo, de vez, e para sempre.³⁴⁵

As falas de Dias Gomes e Jorge Amado são representativas dos dramas e valores discutidos em *Derrocada*. O romance buscava dar voz aos militantes desamparados, confusos, submersos em dúvidas, que haviam se privado de tudo, acreditavam, pela causa socialista.

A destruição física dos monumentos materializou o desmoronamento do ideal político que guiou as personagens. A deterioração das estátuas também se relaciona à destruição física e mental de Rodrigo. As tensões, a incredulidade, a perda de seus ideais, impulsionaram mudanças e exacerbam sentimentos adormecidos no protagonista e nas demais personagens. O militante fictício

³⁴⁵ ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. op. cit., 1991. p. 57-58.

é espelho do militante real. A dedicação e a renúncia tornaram-se vazias, o passado perdeu sentido, as escolhas feitas estavam em xeque.

Em certo trecho, surge a autocrítica do protagonista, indagando-se se não teria sido possível prever o que ocorreu. Os personagens principais representam diferentes reações diante dos acontecimentos: Zé Mário, comparado pelo protagonista com D. Quixote, era um militante exemplar, comprometido, não previu a derrocada do socialismo³⁴⁶; Danusa previu que a luta não levaria a nada, abandonou seus ideais e deixou a militância para viver os prazeres de uma vida burguesa. Para Dias Gomes, os militantes ainda atuantes, que acreditavam estar à frente da pretendida revolução, e mesmo alguns que já haviam deixado os partidos comunistas anos antes, também foram surpreendidos pelos acontecimentos.

Destaco duas passagens do texto sobre Danusa, personagem feminina de maior destaque, contraponto a Rodrigo, devido a suas escolhas. A primeira cena em que a personagem aparece é durante uma manifestação que acaba com a prisão do protagonista. A princípio, Dias Gomes destaca a personagem como forte, feminista, atuante na manifestação, que arrisca a vida na militância com os companheiros. O fato de Zé Mário não querer que ela participe da manifestação marca uma posição machista do militante, pois o ato é “coisa de homem”. O embate é solucionado quando Danusa decide participar do evento com ou sem o aval de Zé Mário. Ao longo do texto, o perfil da personagem transforma-se: Danusa acaba seu casamento com Rodrigo³⁴⁷ e decide deixar a militância, preocupada com os filhos. No texto, o duplo abandono da personagem, ou seja, do

³⁴⁶ No início do livro, Rodrigo preocupasse com Zé Maria, temendo que este cometa suicídio. Porém este resolve criar cabras, num aparente surto, onde apela para o que parece mais simples e real, a vida no campo, o lidar com a natureza. É o protagonista que, após o infarto que sofreu e tendo que lidar com uma realidade incomoda – a atual vida da ex-esposa, os filhos que não via anos, os ideais perdidos, ou melhor, a vida que poderia ter tido – que aparentemente cogita o suicídio como solução para aquela situação de desespero em que se encontrava.

³⁴⁷ O fato de ele aceitar a vida que Rodrigo levava, ter abandonado a vida pequeno-burguesa que levava com a família e ter se unido a ele, largando tudo, a lembrança das torturas que havia sofrido, fazia com que Rodrigo a admirasse. Ele continuaria a gostar dela, mas o abandono da causa e a vida de luxo que passaria a levar o incomodava.

casamento e da militância, parece diminuir seu valor como mulher e militante. Separando-se do marido, Danusa deixa de ser a boa esposa e militante, pois os dois papéis estavam atrelados. O nascimento dos filhos é a chave para compreender a nova postura de Danusa em relação a Rodrigo e à causa. Quando ela reaparece na vida do protagonista, após seu infarto, a personagem está desprovida de convicções políticas, levando uma vida de luxo, entre as “gostosas compensações da vida capitalista”. Desaparecendo a Danusa crítica, feminista, politizada, esvazia-se a força da personagem. Antes, Danusa era vista por Rodrigo como a imagem emblemática da revolução; nos ombros de um amigo, gritando palavras de protesto na passeata. Depois, com seu terninho, casa chique e marido rico, tornou-se a personificação do que Rodrigo combateu durante anos.

Ainda refletindo sobre a caracterização das personagens femininas, destaco a personagem de Consuelo. Ela é descrita como uma mulher sensual, com atos e atitudes atribuídas aos homens. Seu modo de se expressar fez com que Rodrigo se sentisse diminuído, atacado; nas palavras do protagonista, sentia-se como a *presa de um bicho selvagem*. Rodrigo diz evitar pensamentos machistas, mas eles estão presentes, contudo, no jeito com que ele trata Consuelo; no tipo de relação que estabelecem; na maneira como observa a atriz. A personagem de Consuelo compara a posição sexual que Rodrigo tenta imprimir à relação entre ambos como um ato de dominação, rejeitando-o. Este fato também assusta o protagonista, que foge dela. No final, revela-se, a participação da atriz no sequestro de um membro do governo brasileiro que trabalhava em Montevideú. Consuelo fora também militante comunista e envolveu-se de forma mais ativa na luta do que o protagonista, o que a levou à prisão e à tortura.

Personagens ligados às esquerdas comunistas aparecem em *Derrocada*. Dias Gomes destaca nomes conhecidos do cenário político, como Leonel Brizola³⁴⁸, e do cenário artístico-intelectual como Gianfrancesco Guarnieri³⁴⁹. Ao destacar essas personalidades, o autor aproxima fatos fictícios dos acontecimentos reais do período. Em sua trajetória, o dramaturgo conviveu e se relacionou com esses indivíduos, tanto no campo político, quanto no cultural. Faziam parte de uma geração, que viveu situações e experiências em comum.

Pode ser observada no texto certa tipologia de militantes: os que abandonaram a militância ainda durante o governo militar; os que mantiveram a militância até o colapso dos regimes socialistas; por fim, o grupo de exilados políticos da ditadura militar. Os primeiros estão identificados na personagem Danusa; o segundo, nas figuras de Zé Mário e Rodrigo; e o terceiro pelo ex-deputado Moura e, em determinado período, por Rodrigo. O protagonista passa por algumas dessas fases: ao mesmo tempo em que continua militando no Partido, questiona o valor da luta, antes mesmo da derrocada definitiva, principalmente, por meio das conversas e dos embates com a ex-mulher; além disso, se torna um exilado político ao deixar o país³⁵⁰.

A questão do exílio é debatida em alguns capítulos do livro. A experiência dos exilados é heterogênea e relaciona-se, na maioria dos casos, à subjetividade de cada indivíduo. Dependendo de diversas questões e variáveis, “as trajetórias no exílio variaram não só de pessoa para pessoa,

³⁴⁸ Apesar de sua posição política contrária a Leonel Brizola e as questões que envolveram os encontros citados por Dias Gomes entre os dois, este aparece no texto da peça, falando sobre o seu exílio e a ideia de guerrilha rural que este pretendia instalar no país. A referências a Leonel Brizola na autobiografia estão nas páginas 234, 236-239, 322 e 329. GOMES, Dias. op. cit., 1998.

³⁴⁹ Dias Gomes e Gianfrancesco Guarnieri estão vinculados à geração de autores teatrais que iniciaram o chamado “teatro brasileiro moderno” e há uma identificação artística e intelectual entre os dois. No texto do romance, aparece a ideia do teatro como veículo transformador, capaz de fazer refletir e auxiliar nas mudanças imaginadas. As referências ao dramaturgo na autobiografia estão nas páginas 166, 170 e 267. Ibid.

³⁵⁰ Na autobiografia, Dias Gomes relata a visita que fez a João Goulart enquanto este estava no exílio. Ele, assim como a personagem Danusa, levava cartas e textos presos ao corpo, para que estas não fossem pegadas pelas autoridades e para que ele não fosse preso e torturado. Essas e outras histórias narradas no relato autobiográfico se aproximam de episódios fictícios, mostrados em suas peças, livros e programas televisivos. Essa é uma das várias conexões apontadas entre os textos fictícios e o texto de *Apenas um Subversivo*.

mas também na mesma pessoa, segundo razões explicadas, muitas vezes, pelas circunstâncias históricas, mas que vão além destas, dizem respeito a um mundo subjetivo que só a história não dá conta”³⁵¹.

O exílio foi um momento de redefinição para os militantes que o viveram. Provocou estranhamentos e adaptações, descobertas e novas formas de luta contra a ditadura. O impacto da readaptação dos exilados no retorno ao Brasil poderia ser mais ou menos intensa. Os ideais, projetos e lutas dos exilados foram marcados por essa experiência, por suas continuidades e interrupções, tornando-se um elemento transformador para as esquerdas que o viveram em toda sua intensidade³⁵². Em uma das falas do romance, a personagem Zé Mário afirma que o “homem é um animal sem vergonha que se adapta a todas as situações, até mesmo à cadeia ou ao exílio”³⁵³. No caso do protagonista, o exílio não acarretou transformações profundas, em que pese a separação da família e da militância, trazendo angústias e incertezas.

Compreende-se o exílio como o afastamento do cenário político de indivíduos e grupos de esquerda, que atuaram nos movimentos sociais que sacudiram o país, nos anos do governo João Goulart, bem como de indivíduos e grupos de esquerda que lutaram contra a ditadura e/ou pelo socialismo, na sequência do golpe de Estado de 1964 que deu início ao regime militar. Era uma forma de eliminar a oposição política e ideológica, da mesma forma que as prisões, torturas e mortes. Para os exilados, o exílio significou uma derrota política, mas, para muitos, também significou liberdade, resistência e continuação da luta iniciada no Brasil. Há no “exílio brasileiro dos anos de 1960 e 1970 esta dubiedade, na qual cabem a morte e a vida”³⁵⁴.

³⁵¹ ROLLEMBERG, Denise. “Vidas em Exílio”. In: FICO, Carlos; CASTRO, Celso; QUADRAT, Samantha Viz. (Orgs.). *1964-2004. 40 Anos do Golpe*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 192.

³⁵² ROLLEMBERG, Denise. op. cit., 2004. p. 193.

³⁵³ GOMES, Dias. op. cit., 1993. p. 60-61.

³⁵⁴ ROLLEMBERG, Denise. op. cit., 2004. p. 194.

Segundo Denise Rollemberg, existem duas gerações de exilados: a que saiu do país em 1964 e a que vai para o exílio após 1968. Montevideú, no Uruguai, foi o principal destino da primeira geração, além de países como México, Chile, Bolívia, URSS, Tchecoslováquia. A segunda geração seguiu para destinos variados como França e Suécia. A primeira geração viveu intensamente os confrontos políticos dos anos pré-golpe. Compunha-se de

políticos experientes, que já atuavam antes de 1945, quando se extinguiu a ditadura do Estado Novo, até militantes bem mais jovens; de políticos e intelectuais que defendiam reformas no país, através da disputa legal e institucional, a grupos que já propunham transformações mais profundas, apontando para a necessidade de se recorrer ao confronto direto, sem o recurso da lei. Em comum, tinham a experiência dos embates da conjuntura anterior ao golpe [...]. Entretanto, em geral, associa-se a primeira geração àqueles que se identificavam com o projeto das reformas de base, ligados a sindicatos e a partidos políticos legais, como o PTB, ou ilegais, como o PCB. Quando foram para o exílio, já eram, na maior parte, homens maduros e definidos profissionalmente. [...]

Já a geração de 1968 está identificada a militantes mais jovens, extremamente críticos às posições e práticas do PCB, muitos originários do movimento estudantil, de onde saíram para integrarem à luta armada em organizações que supervalorizavam a ação revolucionária – de *massas* ou de *vanguarda*. Os eventos e as lutas pós-1964 – o movimento estudantil, as passeatas, as greves, a luta armada, os sequestros de diplomatas – são as referências. Quando partiram, ainda não possuíam, em sua maioria, uma profissão definida e vivenciaram o exílio em seus anos decisivos de formação como indivíduos e profissionais.³⁵⁵

As prisões e a tortura estão presentes no livro e constituíam um dos motivos que levaram à desfiliação de Danusa do Partido. Tanto ela quanto Rodrigo sofreram com a violência e as detenções. O protagonista, apesar do cárcere e dos abusos, escolheu continuar militando. O risco era necessário e fazia parte da luta³⁵⁶.

Em raras passagens, o protagonista questiona a militância e afirma ter *camuflado* suas críticas em relação ao Partido. Ao mesmo tempo em que se manteve na luta partidária, contestou a viabilidade da luta e a possibilidade da vitória a partir de um movimento de resistência à ditadura. Rodrigo, mesmo sofrendo com a violência e as detenções, com a dor física e mental delas

³⁵⁵ Ibid., p. 194-195.

³⁵⁶ GOMES, Dias. op. cit., 1993. p. 68.

decorrentes, continuaria na militância. Eram, como visto acima, riscos inerentes à luta³⁵⁷. A ideia é esquecer ou esconder as críticas ao Partido, o protagonista não poderia revelá-las. Caso o fizesse, acreditava, corria o risco de gerar erros internos e *distorções filosóficas* que enfraquecessem a luta. Tudo seria justificado, posteriormente. Trata-se da mesma lógica encontrada em entrevistas e depoimentos de membros das esquerdas comunistas do período, como Dias Gomes e outros³⁵⁸. A ficção foi uma das formas de abordar seus questionamentos e críticas.

A crítica a televisão aparece também em *Meu Reino por um Cavalo*. Ela é vista como alienante, padronizando tudo ao seu redor. Para Rodrigo, a televisão congela o momento, pois “tudo estava sendo ali, dentro daquele satânico tubo luminoso. Basta apagá-lo e nada mais acontece, a história é detida, e com ela a fúria demolidora”³⁵⁹. Dias Gomes trabalhava havia mais de vinte anos no meio televisivo. Entretanto, a crítica ao veículo é recorrente em seus textos, bem como a defesa de sua atuação e outros intelectuais de esquerda na tevê³⁶⁰.

As perspectivas para as esquerdas após a crise aparecem em forma de metáfora, nas últimas linhas do romance. Dias Gomes leva o leitor a acreditar que, devido ao desespero vivido, Rodrigo cometerá suicídio. Mas há uma saída: a permanência do ideal socialista. Embora houvesse necessidade de uma reflexão aprofundada dos acontecimentos recentes e anteriores, ainda assim,

³⁵⁷ GOMES, Dias. op. cit., 1993. p. 68.

³⁵⁸ Mesmo declarando ser um péssimo militante diversas vezes, a crítica e a autocrítica ao papel das esquerdas estiveram presentes em diversas obras do dramaturgo. Ela pode ser vista em *Amor em Campo Minado (ou Vamos Soltar os Demônios)* ou *Campeões do Mundo*, por exemplo. Em alguns momentos, principalmente durante o final dos anos de 1960 e 1970, Dias Gomes relata que suas críticas não eram bem vistas, pois poderiam dar “armas aos inimigos”. Esses relatos se encontram na autobiografia.

³⁵⁹ GOMES, Dias. op. cit., 1993. p. 24.

³⁶⁰ A ida de Dias Gomes para a televisão, a defesa de sua presença, produção e sucesso televisivo estão no Capítulo I da tese.

os ideais socialistas de igualdade e justiça existiriam sempre. A admiração do filho pode significar a certeza do caminho escolhido³⁶¹.

Essa esperança, porém, convive, no texto, com o tom pessimista face à inevitabilidade da morte: ao ver um barco pesqueiro no horizonte, “imaginando o seu regresso abarrotado de peixes, alguns ainda vivos, olhos arregalados na visão da morte inevitável, debatendo-se, peixes que serão vendidos nas feiras livres e irão alimentar centenas de humanos, que por sua vez serão devorados um dia, de uma forma ou outra”³⁶².

³⁶¹ O filho aparece como uma espécie de continuação do ideal do pai, pelo orgulho que sente e pela compreensão em relação às escolhas de Rodrigo. A filha, que mal aparece no texto e sente vergonha do nome escolhido pelo pai – Rosa Luxemburgo – é a oposto do irmão. Neste texto, diferentemente de *O Meu Reino por um Cavalo*, há uma esperança em relação à geração seguinte, pois o filho poderá seguir os ideais do pai. O filho de Rodrigo não é *alienado* como os filhos de Otávio.

³⁶² GOMES, Dias. op. cit., 1993. p. 159.

Capítulo IV

Dias Gomes escritor televisivo

A transição da ditadura civil-militar para a Nova República e os primeiros governos democráticos por meio da minissérie *Decadência*

“Não há nada mais próximo do ódio do que o amor dos humildes pelos poderosos, o culto dos oprimidos pelos opressores”.

Dias Gomes³⁶³

5.1. Dias Gomes e sua trajetória televisiva

Apesar de começar a carreira com radionovelas e, durante cerca de vinte anos (1944-1964), ter escrito mais de 500 títulos e adaptações, Dias Gomes estreou em folhetins televisivos somente no final dos anos de 1960. Sendo casado com Janete Clair, prestigiada por suas telenovelas de sucesso de público, Dias Gomes foi procurado por outras emissoras ao longo de sua carreira, mas compôs apenas alguns trabalhos sem maiores repercussões na TV. Entretanto, sua grande transição para a tevê ocorreu em 1969, após convite de José Bonifácio Sobrinho, o Boni, para integrar o time de autores da *Rede Globo*³⁶⁵.

³⁶³ GOMES, Dias. *O Santo Inquérito*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

³⁶⁵ Em diversas entrevistas, textos e autobiografia, Dias Gomes destaca que sua ida para a televisão foi determinada por questões financeiras – suas peças eram censuradas, ele não conseguia trabalho e não arrecadava dinheiro, deixando os encargos das despesas com Janete – e por questões de público. Na TV teria um público maior que no teatro, poderia falar realmente para as *massas* e buscar formas de *conscientizá-las*. Essas justificativas se dão, principalmente, a partir da produção veiculada na televisão ser vista por muitos intelectuais e artistas da época como uma subarte, como uma subliteratura. Além disso, o fato de a emissora escolhida ser a *Rede Globo de Televisão*, conhecida e reconhecida por seus vínculos com os militares, gerou críticas, sobretudo, pelos companheiros de esquerda. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 255-256.

Nessa mudança de cenário, Dias Gomes carregou suas produções do teatro e do rádio consigo, adaptando-as a tevê e criando também textos inéditos³⁶⁶. Para o veículo que ganhava maior popularidade no país na época, escreveu quinze novelas, quatro minisséries e capítulos avulsos em dois seriados³⁶⁷.

5.1.1. As telenovelas

Em sua primeira incursão na televisão, Dias Gomes teve como tarefa substituir a autora cubana Glória Magadan, que dominava as produções de folhetins nacionais até aquele momento. Assim como todas suas novelas, elas se passavam em países e séculos distantes, sem relação com o país e sua realidade. Como acumulava diversas funções na emissora, Glória Magadan passou a trama de *A Ponte dos Suspiros* (1969)³⁶⁸, em fase de produção, para que Dias Gomes a escrevesse, utilizando-se do pseudônimo de Stela Calderón³⁶⁹. A telenovela se passava no século XVI em Veneza e versava sobre separação de um casal no dia de seu casamento por conta das intrigas de um grupo de pessoas que acabaram levando o noivo para a prisão. Esta foi a trama com enredo

³⁶⁶ Na autobiografia, Dias Gomes diz que ao entrar na televisão, precisava “de um seguro contra acidentes, e esse seguro era a minha temática, pensei. Arrebanhei minhas personagens, meu pequeno universo e, como quem muda de casa, mas conserva a mobília, lancei-me à aventura”. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 256. Apesar disso, recebeu diversas negativas sobre temáticas polêmicas, mas “estava empenhado em levar a telenovela para meu universo temático e também na busca de uma linguagem própria para o gênero, ainda que – e talvez necessariamente – rompendo o cordão umbilical com o folhetim”. Ibid., p. 264.

³⁶⁷ As *telenovelas* definem-se por serem história ficcionais direcionadas para a televisão, dividindo-se geralmente em capítulos continuados. Em geral, as tramas têm seu início e desenvolvimento anteriormente previstos, podendo ocorrer modificações principalmente no que diz respeito ao seu final e ao destino das personagens, geralmente por conta da repercussão dos telespectadores. Uma *série* caracteriza-se por ter um certo número de episódios em uma determinada sequência, onde um deles complementa o anterior. Para sua melhor compreensão, é necessário assistir a todos os capítulos em sequência, já que, neste caso, a conclusão ocorre somente no último episódio. Geralmente, as séries são divididas em temporadas, tendo uma média de 22 episódios de cerca de quarenta minutos. Uma *minissérie* é uma história parcelada, cujos segmentos são chamados de capítulos continuados, de curta duração. As minisséries têm duração média de vinte capítulos, podendo conter mais ou menos.

³⁶⁸ A trama teve cento e quarenta e quatro capítulos, sendo exibida entre julho e novembro de 1969 no horário das 22h. Seu diretor era Marlos Andreucci e tinha no elenco nomes como Carlos Alberto, Yoná Magalhães, Arlete Salles e Jardel Filho, estrelas televisivas daquele momento.

³⁶⁹ Sobre o pseudônimo, diz-se que fora escolhido por Glória Magadan; na autobiografia, Dias Gomes disse que foi Walter Clark que escolheu o nome de Stela Canderon, e não Calderón.

mais distante das temáticas usuais presentes nas obras do dramaturgo, principalmente, porque seguia os padrões artísticos da emissora na época e já vinha sendo gestada por Glória Magadan.

Sua segunda novela foi *Verão Vermelho*³⁷⁰, escrita entre 1969 e 1970, e passada em seu estado natal, Bahia. Utilizando dessa vez o próprio nome, Dias Gomes escreveu uma novela ambientada em um cenário nacional, cujo tema tratava de um casamento em crise, abalado pela chegada de uma terceira pessoa e da temática do divórcio, questão tabu na época. O autor emplacou a terceira novela seguida no horário das 22h após *A Ponte dos Suspiros* e *Verão Vermelho*, escrevendo-a entre 1970 e 1971: *Assim na Terra como no Céu*³⁷¹. Nesse momento, o teledramaturgo trouxe o cenário para o Rio de Janeiro, abordando outro assunto polêmico, o celibato dos padres católicos. O enredo versava sobre um sacerdote que abandonou a Igreja para se casar, mas sua noiva é assassinada.

Dias Gomes continuou a escrever continuamente e, entre 1971 e 1972, levou ao ar *Bandeira 2*³⁷², trama passada nos subúrbios cariocas, falando sobre malandros, escolas de samba e chefes do jogo do bicho³⁷³. A história tinha em sua trama o amor proibido entre os filhos dos chefes rivais do jogo de bicho. Uma das protagonistas era uma mulher separada que trabalhava como taxista – por isso o nome da telenovela³⁷⁴. A novela colocava personagens das classes mais baixas do subúrbio carioca em foco, bem como incluía um casal de retirantes nordestinos. A novela fez sucesso, principalmente o personagem principal, Tucão, um bicheiro interpretado por Paulo Gracindo, e

³⁷⁰ A novela teve duzentos e nove episódios, indo ao ar de novembro de 1969 a julho de 1970, no horário das 22h. Tinha como protagonistas os atores Dina Sfat, Jardel Filho e Paulo Goulart e seu diretor era Walter Campos.

³⁷¹ A trama teve duzentos e doze capítulos, indo ao ar de julho de 1970 a março de 1971, no horário das 22h. Também dirigida por Walter Campos, teve no elenco Dina Sfat, Renata Sorrah e Francisco Cuoco.

³⁷² Teve cento e setenta e nove capítulos, sendo exibida no horário das 22h de outubro de 1971 a julho de 1972, com direção de Walter Campos e Daniel Filho. Em papéis de destaque estavam Marília Pêra e Paulo Gracindo.

³⁷³ Dias Gomes disse em sua autobiografia que sugeriu uma adaptação de sua peça *A Invasão* para as telas televisivas, mas que esta opção fora recusada pelo diretor da Central Globo de Produção, Mario Borja Lopes, o Borjalo, por sua temática polêmica e seu teor político. Apesar disso, incluiu todas as temáticas polêmicas na trama de *Bandeira 2*. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 264.

³⁷⁴ “Bandeira 2” tinha relação com o subúrbio; os taxis que rodavam nestas localidades usavam a bandeira 2.

abriu as portas para a seguinte, que viria a ser o primeiro folhetim a cores da *Rede Globo: O Bem-Amado*³⁷⁵ (1973).

O Bem-Amado foi inspirada na obra homônima de Dias Gomes, transpondo a personagem do teatro para a televisão³⁷⁶. Não somente Odorico Paraguaçu, o prefeito de Sucupira, mas também a personagem Zeca Diabo, também concebida para os palcos, quando Dias Gomes fazia parte da companhia teatral de Procópio Ferreira. A telenovela tornou-se outro sucesso, sendo considerada uma das maiores obras televisivas de Dias Gomes, juntamente com o fenômeno de audiência *Roque Santeiro*.

Em 1974, o teledramaturgo escreveu *O Espigão*³⁷⁷, que discutia a expansão imobiliária e trazia referências à preservação ambiental³⁷⁸. A novela envolveu-se em uma polêmica pela identificação da personagem principal – Lauro Fontana, dono de uma empresa hoteleira que queria destruir um velho casarão para construir um novo e moderno hotel – com a figura de Sérgio Dourado, empresário da imobiliária responsável pela construção de diversos prédios na cidade do Rio de Janeiro na época³⁷⁹.

Em 1975, deu-se a polêmica em torno da primeira versão de *Roque Santeiro*, título da segunda versão da novela, inicialmente chamada *A Fabulosa História de Roque Santeiro e sua*

³⁷⁵ *O Bem-Amado* teve cento e setenta e oito capítulos, sendo exibida de janeiro a outubro de 1973, no horário das 22h. Seu personagem principal foi vivido por Paulo Gracindo, tendo no elenco nomes como Lima Duarte, Sandra Bréa e Jardel Filho, dirigido por Régis Cardoso e supervisionada por Daniel Filho.

³⁷⁶ O enredo e as principais ideias do texto já foram explicitados no Capítulo II.

³⁷⁷ Foi ao ar de abril a novembro de 1974, no horário das 22h, sendo dirigida por Régis Cardoso. Entre seus principais atores estavam Milton Moraes, Betty Faria, Débora Duarte e Cláudio Marzo.

³⁷⁸ Segundo o dramaturgo, era a primeira vez que se discutia ecologia e suas questões com o grande público. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 279.

³⁷⁹ Ibid., p. 278-279. No campo musical, também existiram referências ao empresário do ramo imobiliário, como a música de 1974 de Tom Jobim e Chico Buarque, “Carta do Tom”: Rua Nascimento Silva, 107/Eu saio correndo do pivate/Tentando alcançar o elevador/Minha janela não passa de um quadrado/A gente só vê Sergio Dourado/Onde antes se via o Redentor/É, meu amigo/Só resta uma certeza/É preciso acabar com a natureza/É melhor lotear o nosso amor.

*Fogosa Viúva, a que Era sem Nunca Ter Sido*³⁸⁰. Foi proibida de ir ao ar no dia da estreia, assim como a peça teatral na qual fora inspirada, *O Berço do Herói*. Dias Gomes mudara o nome das personagens, suas funções e o mote inicial da obra, porém, mesmo tendo sido aprovada em primeira instância pela censura, a telenovela acabaria vetada³⁸¹. Roque Santeiro era um fazedor de santo que, segundo história, morreu defendendo a sua cidade, Asa Branca, do saque e da fúria de um cangaceiro. Na verdade, Roque havia fugido e volta anos depois para a cidade, que se tornara local de peregrinação, gerando negócios lucrativos para as pessoas envolvidas com a criação de seu mito do herói. A obra marcaria a transição de Dias Gomes para o horário das 20h, lugar anteriormente ocupado por sua esposa, Janete Clair, que passaria para as 19h. Com a proibição e depois da reapresentação da trama de *Selva de Pedra*, Janete Clair escreveu a novela seguinte das 20h, *Pecado Capital*.

Dias Gomes voltaria ao ar em 1976 com *Saramandaia*³⁸², trama em que utilizava elementos do realismo fantástico, tão caro a escritores latino-americanos como Gabriel Garcia Márquez, Júlio Cortázar e Jorge Luis Borges. Recorrendo a metáforas típicas dessa escola literária para falar sobre a realidade brasileira, a censura e a ditadura militar, o dramaturgo criou uma trama de sucesso após o veto à *Roque Santeiro*. O protagonista, João Gibão, tinha asas que era obrigado a cortar todas as noites na tentativa de evitar que elas crescessem, escondendo-as num gibão de couro; Dona

³⁸⁰ A novela estraria em 27 de agosto de 1975, no horário das 20h, tendo direção de Daniel Filho. Lima Duarte faria o mesmo personagem nas duas versões – Sinhozinho Malta –; Betty Faria interpretaria a Viúva Porcina, personagem que depois ficou a cargo de Regina Duarte, em sua versão final; e Roque Santeiro seria interpretado por Francisco Cuoco, papel que depois foi entregue a José Wilker. O elenco desta versão foi aproveitado na novela seguinte do horário, *Pecado Capital*, um dos maiores sucessos de Janete Clair. No dia da estreia, no final do *Jornal Nacional*, Cid Moreira leu um comunicado avisando aos telespectadores de que a Censura havia proibido que a novela estresse. Sobre a Censura e suas consequências, Dias Gomes reserva seis páginas de sua autobiografia. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 280-285.

³⁸¹ Roque Santeiro, de cabo e desertor do exército, transformou-se em um fazedor de santos; não era apenas um herói, mas havia se transformado em mito e santo, levando diversas pessoas a visitarem a cidade para obter milagres; entre outras mudanças no enredo.

³⁸² Novela das 22h, com cento e sessenta capítulos, exibida entre maio e dezembro de 1976. Foi dirigida por Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota, tendo nos principais papéis Juca de Oliveira, Sônia Braga, Ary Fontoura, Dina Sfat. A trama ganhou um *remake* em formato de minissérie em 2013 na própria *Rede Globo*.

Redonda, uma das personagens principais, comia sem parar, a ponto de explodir pelos seus excessos; o prefeito da cidade, caracterizado como corrupto e mau caráter, tinha o corpo corroído por um formigueiro, fazendo com que formigas saíssem por seu nariz.

A novela seguinte seria escrita mais de dois anos depois, entre 1978 e 1979, e saía do universo do realismo fantástico. *Sinal de Alerta* (1978/1979)³⁸³, última novela de Dias Gomes antes de voltar-se para a produção do seriado derivado da novela *O Bem-Amado*. Nesta produção, a temática utilizada em *O Espigão* retornava, discutindo-se questões sobre ecologia, preservação do meio ambiente e poluição. A trama partia do rápido enriquecimento de um empresário, sua tentativa de separação da esposa e sua vontade de estabelecer um novo relacionamento após o divórcio.

A partir de 1985, foi exibida a versão definitiva de *Roque Santeiro*³⁸⁴. Dias Gomes escreveu os primeiros cinquenta e um capítulos e os últimos quarenta e cinco, sendo responsável pelo final da novela. Quem escreveu a maior parte dela foi Agnaldo Silva, com a colaboração de Marcílio Moraes e Joaquim Assis. A telenovela fez enorme sucesso, chegando a 100% de audiência no último capítulo. Figurinos e bordões das personagens foram reproduzidos pelos telespectadores. A novela manteve basicamente o enredo original de 1975 e da peça base de 1965.

Dias Gomes já decidira, após a doença e morte de Janete Clair, dedicar-se menos a telenovelas e focar em produções mais curtas, como minisséries e seriados. Apesar disso, ainda seria responsável por mais cinco produções do tipo, tanto escrevendo em sua totalidade, quanto

³⁸³ A novela teve cento e dezesseis capítulos, sendo exibida de julho de 1978 a janeiro de 1979 no horário das 22h. Dias Gomes contou com a ajuda de Walter George Dust, nos últimos trinta capítulos, sendo a última novela das 22h exibida, até o retorno da faixa em 1983, com a novela final de Janete Clair – que morreria durante a sua produção – em 1983. Foi dirigida por Walter Avancini, Jardel Mello e Paulo Ubiratan, tendo como atores principais Paulo Gracindo, Yoná Magalhães e Vera Fischer.

³⁸⁴ Esta versão de *Roque Santeiro* teve duzentos e nove capítulos, sendo exibida de junho de 1985 a fevereiro de 1986 no horário das 20h. Foi dirigida por Paulo Ubiratan, Marcos Paulo, Gonzaga Blota e Jayme Monjardim, tendo direção geral de Paulo Ubiratan. As personagens principais foram interpretadas por José Wilker, Regina Duarte e Lima Duarte.

parcialmente e em colaboração com dramaturgos e amigos. Em 1987, escreveu uma minitelenuela chamada *Expresso Brasil*³⁸⁵, em que misturava diversos dos seus mais famosos personagens televisivos em uma única produção.

No mesmo ano, escreveu a sinopse e os vinte e cinco primeiros capítulos de *Mandala*³⁸⁶, novela baseada no mito grego de Édipo, de Sófocles. O restante da novela foi escrita por Marcílio Moraes e Lauro César Muniz, colaborador recorrente do dramaturgo em outros trabalhos. A história começava em 1961, seguindo até o ano de 1987. Contava a história de Jocasta, que se apaixonara por Laio, com quem tivera um filho. A criança, Édipo, foi retirada de seus braços após a visão de um amigo do pai da criança, segundo a qual o primogênito de Laio teria um romance com a própria mãe e o mataria quando crescesse.

Entre 1990 e 1991, o dramaturgo escreveu em colaboração com Ferreira Gullar e Lauro César Muniz a novela *Araponga*³⁸⁷. Com poucos capítulos, se comparada às produções anteriores do autor e às telenovelas do período, não alcançou muito sucesso. Contava a de um detetive que havia feito parte do Serviço Nacional de Informações da ditadura militar designado para desvendar o assassinato de um senador e as implicações relacionadas a essa investigação.

Em 1995, Dias Gomes ficou à frente do *remake* de *Irmãos Coragem*³⁸⁸, telenovela de grande sucesso e escrita por sua primeira esposa, Janete Clair, em 1970. A trama manteve-se

³⁸⁵ A minitelenuela teve quarenta capítulos, sendo exibida de agosto a outubro de 1987 no horário das 20:30h.

³⁸⁶ *Mandala* teve cento e oitenta e cinco capítulos e foi exibida entre outubro de 1987 e maio de 1988 no horário das 20h. Foi dirigida por Ricardo Waddington, José Carlos Pieri e Fábio Sabag. Os personagens principais foram interpretados por Vera Fischer, Felipe Camargo e Gianfrancesco Guarnieri.

³⁸⁷ Teve cento e treze capítulos, sendo exibida de outubro a março de 1991 no horário das 21:30. Foi dirigida por Cecil Thiré, Lucas Bueno e Fred Confalonieri, teve em seu elenco Tarcísio Meira, Christiani Torloni, e Taumaturgo Ferreira nos principais papéis. Como buscava concorrer com o fenômeno de audiência da telenovela da *Rede Manchete*, *Pantanal*, não teve um grande público.

³⁸⁸ Foi exibida de janeiro a julho de 1995, no horário das 18h. Essa versão teve como autores Dias Gomes, Marcílio Moraes, Antônio Mercado e Margareth Boury, tendo ainda colaboração de Ferreira Gullar e Lílian Garcia. A direção ficou a cargo de Luiz Fernando Carvalho e Mauro Mendonça Filho, substituído por Reynaldo Boury, Ary Coslov e Carlos Araújo a partir do capítulo 80. Nos papéis principais, dos irmãos Coragem, estavam Marcos Palmeira, Ilya São Paulo e Marcos Winter.

essencialmente a mesma, apenas atualizando algumas das questões anteriormente levantadas. Em 1996, o dramaturgo escreveu *O Fim do Mundo*³⁸⁹, trama original em que retornava ao realismo fantástico. Foi considerada uma mininovela, tendo apenas trinta e cinco capítulos, pois a ideia inicial do autor era que fosse uma minissérie. A mudança de plano foi devido ao encurtamento da telenovela anterior em dois meses e à necessidade de uma trama nova que preenchesse a lacuna de tempo. A história se passava em uma cidade baiana fictícia, famosa a partir da previsão de um paranormal chamado Joãozinho de Dagmar segundo a qual o mundo acabaria em três meses, provocando mudanças na vida e comportamento dos moradores. Essa foi a última novela escrita pelo autor até a sua morte cerca de três anos depois.

5.1.2. As séries

Dias Gomes escreveu apenas duas séries ao longo de sua carreira. Entre 1979 e 1981, foi responsável pela supervisão de texto dos episódios da série *Carga Pesada*³⁹⁰, que tinha Antonio Fagundes e Stênio Garcia como atores principais. A história era sobre dois caminhoneiros e as aventuras vividas por eles, contadas em cada capítulo. A produção fez enorme sucesso, ganhando uma continuação anos depois com os mesmos atores, entre 2003 e 2007.

Outra série foi uma versão com mesmo nome da telenovela de sucesso de 1973, *O Bem-Amado*, exibida entre 1980 e 1984. Contava novamente a história do prefeito da cidade de Sucupira, Odorico Paraguaçu, coronel corrupto que tramava várias situações para impor sua política e

³⁸⁹ Foi exibida entre maio e junho de 1996, sendo escrita por Dias Gomes com colaboração de Ferreira Gullar. Foi dirigida por Paulo Ubiratan e Gonzaga Blota, contando no seu elenco com José Wilker, Paloma Duarte, Paulo Betti, entre outros. Foi uma trama que se utilizou de vários efeitos especiais e tecnologia avançada para mostrar as tragédias naturais que se sucediam na cidade.

³⁹⁰ A série foi exibida no horário das 22 horas, tendo em sua primeira versão o total de cinquenta e quatro episódios. A criação ficava a cargo de Carlos Queiroz Telles, Gianfrancesco Guarnieri e Walter George Durst, com supervisão de texto de Dias Gomes e dirigida por Gonzaga Blota e Milton Gonçalves.

interesses. A versão seriada de *O Bem-Amado* contava com o elenco original e, em cada episódio, narrava uma história diferente. Dias Gomes afirmou que “sempre buscava inspiração em fatos políticos, satirizando e criticando o ‘sistema’, em tempos que a Censura ainda não permitia”³⁹¹. A série ainda se tornaria livro, com a publicação de alguns dos episódios em formato de conto no início dos anos 1980.

5.1.3. As *minisséries*

Dias Gomes escreveu quatro minisséries exibidas na *Rede Globo* e uma produção que nunca foi ao ar. Esse seriado de televisão teria como título inicial *Um Tiro no Coração*, escrito em 1982, adaptação para a tevê de sua peça *Vargas*. Em 1999, ano de sua morte, o autor completaria trinta anos na emissora e estava adaptando-a novamente para um projeto chamado “Brasil 500 Anos”, em que também coordenaria a produção das minisséries. O enredo era sobre os momentos que antecederam ao suicídio de Getúlio Vargas em 1954. Após a censura da primeira versão, que levou à interrupção da sua produção, a nova versão teria oito episódios dirigidos por Walter Avancini, além de mudanças relacionadas à distância de tempo entre o fato e a minissérie. Dias Gomes faleceu antes de completar o projeto.

Em 1988 Dias Gomes adaptou seu maior sucesso no teatro, *O Pagador de Promessas*³⁹², para a televisão. Segundo o dramaturgo, a minissérie sofreu forte censura de cunho econômico e político, pois na modernização e na atualização do roteiro, tocava em assuntos polêmicos como reforma agrária. Esse fato levou à reação de banqueiros e latifundiários, fazendo com que a produção, inicialmente de doze capítulos, passasse para oito, com o corte total do terceiro ao sexto

³⁹¹ GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 276.

³⁹² Foi exibida 5 e 15 de abril de 1988 no horário das 22h30.

capítulo³⁹³. Nessa versão com José Mayer e Osmar Prado no elenco, dirigida Tizuka Iamazaki, o autor retratava, além do mote inicial, a vida de Zé do Burro antes da promessa feita à Santa Bárbara ponto de partida da peça original.

Em 1992 escreveu, com colaboração de Ferreira Gullar e Marcílio Moraes, *As Noivas de Copacabana*³⁹⁴. A história se passava em 1989 e o protagonista era um assassino em série, que conhecia suas vítimas por meio de anúncios da venda de vestidos de noivas, assassinando-as a caráter. Em 1995, foi ao ar *Decadência*³⁹⁵, sobre a derrocada de uma tradicional e conservadora família carioca, os Tavares Branco. A minissérie será analisada adiante.

*Dona Flor e seus Dois Maridos*³⁹⁶, de 1998, foi a última produção de Dias Gomes para a televisão que foi ao ar. Era uma adaptação do romance homônimo do amigo e companheiro de esquerda Jorge Amado. Para essa versão, o dramaturgo teve a colaboração de Ferreira Gullar e Marcílio Moraes, criando novas histórias e personagens para a trama.

Próximo à data de seu falecimento, segundo diversas reportagens e notas encontradas no jornal *O Globo*, integrante da mesma organização midiática da emissora onde trabalhava o dramaturgo, Dias Gomes discutia a futura exibição da microssérie *Um Tiro no Coração*, de cerca de dez capítulos. Além do projeto de adaptação da peça *Vargas*, ainda no projeto “Brasil 500

³⁹³ Os cortes teriam sido feitos à revelia do autor. Cortaram as referências políticas, as menções ao Movimento dos Sem Terras e à reforma agrária. GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 341-342.

³⁹⁴ Foi exibida entre 2 e 26 de junho de 1992, tendo dezesseis capítulos, às 22h30. Teve a direção de Maurício Farias e Mauro Farias, além de direção geral e núcleo de Roberto Farias.

³⁹⁵ Foi exibida entre os dias 5 de setembro a 22 de setembro de 1995, contando com doze capítulos. Era inspirada, assim como inspirou, o romance homônimo de Dias Gomes lançado no mesmo ano. Teve a direção geral e de núcleo de Roberto Farias e Ignácio Coqueiro. Tinha como casal de protagonista os atores Edson Celulari e Adriana Esteves.

³⁹⁶ A minissérie foi ao ar entre os dias 31 de março e 1 de maio de 1998 no horário das 23:15, tendo vinte capítulos. Teve direção geral de Mauro Mendonça Filho e no elenco principal, Marco Nanini, Edson Celulari e Giulia Gam.

Anos”, o autor preparava uma minissérie sobre D. Pedro I e seu governo, que se chamaria *As Loucuras do Imperador*³⁹⁷.

5.2. A transição brasileira sob o olhar ficcional de Dias Gomes

5.2.1 A temática de Decadência

Tendo como pano de fundo o relacionamento entre seus protagonistas ao longo de cerca de duas décadas, a minissérie *Decadência*³⁹⁸ tratava das tensões entre o tradicional e a moderno na sociedade, política e economia brasileira. Contendo doze capítulos, o programa foi ao ar entre 5 e 22 de setembro de 1995, no horário das 21h:30m como parte das comemorações pelos trinta anos da *Rede Globo de Televisão*³⁹⁹. Teve direção de Ignácio Coqueiro e Roberto Farias, além de direção artística de Carlos Manga. *Decadência* provocou polêmica antes mesmo da estreia, pelas associações entre parte do enredo, o crescimento das igrejas evangélicas pelo país, com a rivalidade entre a *Rede Globo* e uma de suas emissoras rivais, a *RecordTV*, de propriedade do bispo Edir Macedo, fundador da Igreja Universal do Reino de Deus.

³⁹⁷ Essa informação está em uma entrevista dada pelo autor ao jornal *O Globo* no dia 16 de maio de 1999, publicada três dias antes de sua morte.

³⁹⁸ A trama televisiva guarda algumas diferenças do romance lançado na mesma época. Segundo Dias Gomes, pelo fato do livro ter sido lançado depois da minissérie, “pela primeira vez o romance recebe a influência da televisão. [...] E da televisão, que é uma coisa dos nossos dias, você não nota uma influência sensível no romance. Quer dizer, pode ser que através disso [da minissérie *Decadência*] se tenha conseguido uma certa influência. O romance realmente pode ter sido influenciado pela televisão, porque a minissérie foi feita antes”. GOMES, Luana; GOMES, Mayara (orgs.). op. cit., 2012.

³⁹⁹ A versão assistida para esta tese foi encontrada no site *YouTube* (<https://www.youtube.com/watch?v=TekS-Gmh27E&list=PLcZVB9jUoNq4D6QpOHK-SOeBBSzIVtIPK>). Neste canal, o programa está condensado em dez capítulos (alguns deles tem uma duração maior, pois condensaram dois capítulos em um), pois foi a versão exibida na televisão portuguesa através da emissora Sociedade Independente de Comunicação (SIC).

Como abordado, o mote inicial era relacionamento entre as personagens Carla e Maciel, interpretados pelos atores Adriana Esteves e Edson Celulari⁴⁰⁰. Carla é membro da tradicional família Tavares Branco, representante de uma sociedade conservadora, católica, de juristas ligados a personalidades políticas relevantes. Sua família entra em decadência social, econômica e de valores durante a trama. Maciel é um ex-menino de rua, que recebera abrigo dos Tavares Branco. Ainda jovem, assumiu uma posição subalterna na casa como motorista da família. Após este período inicial, ganha poder e dinheiro ao fundar sua igreja evangélica.

Dividida em diferentes temporalidades, a trama começa nos anos 1970, dando um salto no tempo narrativo para 1984, seguindo até 1992. Em 1970, há referências à final da Copa do Mundo entre Brasil e Itália, sendo este o momento em que Mariel é levado para a mansão dos Tavares Branco e conhece Carla ainda criança. Na década de 1980, a trama é permeada por marcos importantes da história do Brasil, como a campanha das Diretas Já!, a eleição e morte de Tancredo Neves, além do pleito de 1989, eventos dos quais a protagonista feminina participa e acompanha com interesse. Os dois primeiros anos da década seguinte são permeados pelas agitações políticas e crise do governo de Fernando Collor de Melo, pelas Comissões Parlamentares de Inquérito (CPIs), e, na trama ficcional, pelo enriquecimento de Mariel e a decadência da família de Carla.

A minissérie inseriu as personagens fictícias em eventos reais da história do passado recente do país, por meio de efeitos especiais inéditos na televisão brasileira da época⁴⁰¹. Além desse

⁴⁰⁰ Diferentemente da peça *Meu Reino por um Cavalo* e do romance *Derrocada*, não há uma descrição inicial das personagens, porém, suas características morais vão sendo retratadas nos primeiros capítulos. Carla é vista como idealista, politizada, alguém que luta por seus objetivos, muitas vezes enfrentando o tradicionalismo de sua família. Maciel é descrito como alguém inicialmente humilde, temente a Deus, mas que esconde uma ambição desmedida, tanto financeiramente quanto por conquistar seus objetivos pessoais.

⁴⁰¹ Utilizando recursos parecidos com o do filme *Forrest Gump*, a minissérie colocava as personagens fictícias lado a lado de personalidades reais do cenário político brasileiro. Por exemplo, a personagem Albano Tavares Branco, avô da protagonista, apareceu ao lado de Tancredo Neves e outros políticos durante os discursos do comício das Diretas no Rio de Janeiro; a personagem Pedro Jorge Tavares Branco, irmão mais velho de Carla, apareceu participando das CPIs relativas ao governo Collor, pois era acusado de corrupção. Destaco ainda que as “reconstruções de época na ficção cinematográfica e televisiva – incluindo os modos de vida, o comportamento, o vestuário e a arquitetura, por

recurso, diversas imagens jornalísticas apareceram na trama (como o anúncio da morte de Tancredo Neves) e, nos intervalos entre os blocos da série⁴⁰², permeando-a de imagens de arquivo da *Rede Globo*. Essas imagens não aparecerem de forma aleatória, mesclam realidade e ficção, mostrando tanto momentos de esperança, como as *Diretas Já!* e o movimento dos *caras pintadas*, quanto momentos de decadência e pessimismo, com as cenas do falecimento do presidente eleito indiretamente pelo Colégio Eleitoral após vinte e um anos de ditadura civil-militar, as cenas de Fernando Collor e das Comissões Parlamentares de Inquérito.

Além de Adriana Esteves e Edson Celulari, outros atores de destaque da emissora participaram da trama, como Zezé Polessa, no papel de Jandira, governanta dos Tavares Branco e amante de Maciel; Stênio Garcia como Albano Tavares Branco Filho, pai de Carla e marido de Celeste, personagem interpretada por Ariclê Perez; Maria Padilha, Betty Goffman e Luiz Fernando Guimarães como, respectivamente, Sônia, Suzana e Pedro Jorge (PJ), irmãos de Carla; e Milton Gonçalves, como Jovildo Siqueira, um dos pastores da igreja de Mariel.

Cabe ressaltar alguns aspectos relacionados às análises de produções televisivas, principalmente, as que são voltadas para uma construção ficcional do passado, como é o caso de *Decadência*, e seu olhar sobre momentos específicos e importantes da história nacional das décadas de 1980 e 1990, no período de construção da chamada “Nova República”.

A televisão pode ser pensada como um veículo de “registro do presente em vários formatos, ao [produzir] uma programação igualmente voltada para a recuperação do passado”⁴⁰³. *Decadência* é vista nessa tese como um documento histórico, uma reprodução do passado realizada sob o olhar

exemplo – são bem-vindas quanto maior for a verossimilhança e quanto maior for a capacidade de o filme ou capítulo de uma ficção televisiva convencer o espectador que ele está diante de um passado tal como este aconteceu”. KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008. p. 15.

⁴⁰² Quando falar especificamente de cada capítulo, falarei sobre as imagens que aparecem.

⁴⁰³ KORNIS, Mônica Almeida. op. cit., 2008. p. 9.

do presente, em que é possível perceber “as grandes linhas de debate sobre as articulações entre narrativas audiovisuais e a construção de uma escrita da história dentro de uma ótica interdisciplinar”⁴⁰⁴. A programação televisiva é fonte, documento de análise, um meio por meio do qual se pode observar diversas questões relativas à-sociedade, tornando viável identificar e perceber os momentos históricos, juntamente com as visões de mundo, comportamentos, ideologias etc., dos locais onde essa programação é produzida.

Nessa compreensão da produção televisiva brasileira, a ideia de “imaginação melodramática” ganha destaque⁴⁰⁵. Pensando o conceito de melodrama⁴⁰⁶ como um gênero popular, voltado para as grandes massas, com textos claros e permeados por aspectos sentimentais, tem-se a associação do estilo com o modo de escrita das ficções teledramatúrgicas clássicas nacionais⁴⁰⁷. Esse modelo está imbuído da busca por uma moral que revelaria um drama ético-emocional, colocando em oposição conflitos relacionados à ideia de bem/bom e mal/mau⁴⁰⁸, além de um tom histriônico, com personagens e histórias baseadas em estereótipos e exageros, em que se prepara para a chegada ao clímax. Não é por acaso que as telenovelas e seriados televisivos acabam seus capítulos com ganchos para os seguintes. O tom melodramático,

⁴⁰⁴ KORNIS, Mônica Almeida. op. cit., 2008. p. 10.

⁴⁰⁵ Ibid., p. 47-52.

⁴⁰⁶ Para uma definição completa do termo: PAVIS, Patrice. op. cit., 2008. p. 238-239.

⁴⁰⁷ Falo em teledramaturgia clássica pois acredito que, apesar de uma manutenção de temáticas e estilos, atualmente, alguns atores de uma nova geração televisiva apostam em outras formas de contar histórias, mas as formas de dramaturgia clássica, no estilo melodramático, ainda prevalecem.

⁴⁰⁸ Os enredos se constituiriam a partir de um “chamado “quadrilátero melodramático” composto por um vilão, por um herói, por uma mocinha e por um bufão produz uma das mais marcantes linguagens do folhetim. São as inter-relações entre os quatro que dão o aspecto melodramático de qualquer estrutura narrativa e que pressupõem papéis diametralmente distintos e superficiais a cada um deles (reservando ao final da trama um destino já pré-concebido). Por isso a afirmação de que o melodrama não é apenas um drama moralizante, mas um “drama da moralidade”, torna-se sugestiva para a compreensão da teledramaturgia, por exemplo”. Se pensarmos essa ideia em relação a trama de *Decadência*, o vilão estaria centrado na figura de Maciel; o herói e ao mesmo tempo a mocinha estariam atrelados à personagem de Carla; e o bufão, com ares de vilão, seria a personagem PJ.

RIBEIRO, Regiane Regina; SILVA, Anderson Lopes da. “Imaginação melodramática, cultura e estética televisivas: uma leitura triádica do folhetim na TV”. *Cultura Midiática – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba*. Ano VII, n. 12 - jan-jun/2014. p. 25.

quando aplicado à narrativa seriada televisiva já denota a estrutura que se espera de uma “trama padrão” teledramatúrgica: personagens bem delineados em seus respectivos caracteres, reviravoltas na história, pouca profundidade ou densidade de temas, redenção ou punição do mal, vitória do bem, entre outras características geralmente previsíveis.⁴⁰⁹

Vistos sob a perspectiva de uma construção estereotipada e maniqueísta das personagens, a ficção atua de forma a desenvolver uma “pedagogia de fundo moral” em relação aos valores éticos, ideológicos, políticos e comportamentais⁴¹⁰. Essa produção televisiva é percebida como um lugar de construção de uma identidade nacional, contendo um caráter pedagógico em sua trama ficcional. Se detivermos nossa atenção às tramas imbuídas de conteúdo histórico, perceberemos que suas histórias atualizam-se a partir da perspectiva do presente⁴¹¹. Há “a presença de um conjunto de mediações processadas por uma linguagem, desenvolvida por um determinado ponto de vista dado historicamente”⁴¹².

Analisei a trama da minissérie a partir do formato em que seus capítulos foram encontrados e disponibilizados em um site de armazenamento de vídeos. Estes estavam dispostos em dez episódios de cerca de sessenta minutos. A análise enfatiza o conteúdo da trama e não em análises relativas a aspectos da sua produção e da sua estética.

A abertura da minissérie mostra os móveis antigos da mansão dos Tavares Branco sendo cobertos por panos brancos, focando na parte final no retrato desgastado e corroído pelo tempo do patriarca Albano Tavares Branco, até aparecer o nome da minissérie⁴¹³. O nome está escrito em

⁴⁰⁹ RIBEIRO, Regiane Regina; SILVA, Anderson Lopes da. op. cit., 2014. p. 24.

⁴¹⁰ KORNIS, Mônica Almeida. op. cit., 2008. p. 52.

⁴¹¹ Mônica Kornis afirma que “o caso da Rede Globo é igualmente estimulante para a discussão dessas questões, considerando a forte presença da emissora na vida brasileira com uma programação que passou a ser transmitida em rede nacional em 1969. Em relação à sua programação ficcional, ela atualiza há quase 40 anos, em suas novelas e minisséries, uma pedagogia do ser brasileiro pelo reconhecimento de traços comuns – como língua, paisagem, hábitos, costumes e referências culturais – em total sintonia com as questões da realidade que é contemporânea ao momento de produção. Por essa razão, essa interpretação do país não é estática: faz-se de forma diferenciada segundo os diferentes contextos históricos, os formatos de suas programações, seus autores e suas propostas estéticas e narrativas”. *Ibid.*, p. 53.

⁴¹² *Ibid.*, p. 55-56.

⁴¹³ O nome da minissérie aparece no topo da imagem, as letras finais do título estão em declínio, em um contraponto ao envelhecimento e decadência da mansão, da família Tavares Branco e do país.

linha reta e suas letras começam a cair no final. Logo após a abertura do primeiro capítulo, o ator Edson Celulari fez um pronunciamento devido as polêmicas que envolveram *Decadência* e os grupos religiosos protestantes antes mesmo da estreia. No comunicado, o ator afirmava que a história e as personagens eram ficcionais, mas que os acontecimentos históricos do período no país são reais. Além disso, afirmava que a *Rede Globo* respeitava todas as religiões e que em todas as atividades poderiam existir pessoas de boa ou má intenção, que o autor não fazia crítica à religião alguma em particular e a nenhum de seus representantes.

O primeiro capítulo tem seu recorte temporal começando, de forma breve, em 1970, e indo até 1985, aproximadamente. São apresentadas as diversas personagens da família Tavares Branco: os avós (Albano e Dalva) e a tia avó (Tia Lulu), caracterizados como conservadores, tradicionais e críticos; os pais de Carla (Albano e Celeste), também seguindo esta mesma linha destacada anteriormente; a irmã mais velha (Suzana) aparece como alguém invejosa e ressentida e a irmã mais nova (Sônia) como nutrindo um amor incestuoso pelo irmão mais velho (PJ), um *bom-vivante*, vivendo às custas da família, querendo se dar bem a qualquer custo. Outros personagens periféricos vão aparecendo, como Jandira, governanta apaixonada pelo jovem Mariel e Vítor, pretendente de Carla, pelo qual sua irmã Suzana sempre fora apaixonada, o pretendente perfeito, de boa família, rico, com uma profissão de renome e bem remunerada⁴¹⁴.

⁴¹⁴ No suplemento televisivo do jornal *O Globo*, há uma breve descrição das principais personagens: Mariel: Motorista da família, se apaixona por Carla. Filia-se a uma seita e enriquece como pastor evangélico. Carla: Filha mais nova de Albano, é inteligente e muito sensual. Enfrenta o pai com rebeldia e ama Mariel. Vítor: Cirurgião bem sucedido, alimenta um amor não correspondido por Carla e, por isso, casa-se com Rafaela. Sônia: Filha do meio, é contida e tímida mas vive uma paixão incestuosa pelo irmão Pedro Jorge. Celeste: Esposa de Albano, teve sua personalidade apagada pelo casamento. É submissa e só quer zelar pela paz da família. Albano: Autoritário e moralista, procura proteger toda família. É sisudo mas tem bom coração. Suzana: Filha mais velha, raramente entra em conflito com o pai. Exigente, não admite os deslizes dos irmãos. Vilma: Garota de programa, segue friamente as instruções de Mariel para destruir a vida de Albano.” (*O Globo*, 3 de setembro de 1995, página 14.)

A cena inicial é o incêndio na mansão da família de Carla, acompanhado com desespero por ela e por um sorriso irônico de Maciel, já mostrando as diferenciações de caráter das personagens. Seguem-se cenas da ida do protagonista, ainda menino, para a casa, segurando uma bíblia⁴¹⁵; dos almoços tradicionais de família⁴¹⁶; da vitória do Brasil na final da Copa de 1970. A partir dessa introdução às personagens, a minissérie passa para 1984, no dia do comício das Diretas no Rio de Janeiro.

A cena dos discursos proferidos no comício é a primeira que utiliza o recurso de misturar as personagens fictícias e reais. Albano aparece ao lado de Tancredo Neves, citado como seu amigo pessoal. Falas de personalidades históricas aparecem na obra, como “um povo só é digno quando pode eleger seu supremo mandatário da nação”, dita pelo futuro presidente, e “todo poder emana do povo e em seu nome deve ser exercido”, fala do jurista Sobral Pinto. Enquanto seu avô está no palanque, Carla vai com as irmãs e os amigos ao comício, carregando placas de apoio às Diretas e ao Partido dos Trabalhadores⁴¹⁷. Para Mariel, a vitória da emenda constitucional por meio da qual haveria eleições diretas para presidente da República era certa; para Carla, foi decepcionante a derrota da emenda constitucional.

Em seguida surgem as personagens PJ e sua ex-namorada, Irene, com quem teve um filho⁴¹⁸: aparecem como pessoas ambiciosas, promíscuas, vivendo sempre no limite da

⁴¹⁵ Essa cena, assim como outras em que Mariel lê a bíblia, cita trechos, deixa-a ao lado da cabeceira de sua cama, é repetida diversas vezes ao longo da minissérie.

⁴¹⁶ No livro, ao descrever esta cena, o dramaturgo diz que a personagem Albano exigia que todos da família estivessem bem vestidos, com ternos e roupas bem arrumadas. A descrição do hábito familiar tem referências a uma tradição da família de Dias Gomes, descrita na autobiografia. Na minissérie, o vestuário é pomposo, mas menos formal.

⁴¹⁷ A cena é embalada ao som de *Menestrel da Alagoas*, de Fernando Brant e Milton Nascimento, executada na minissérie na voz de Milton Nascimento. A música foi um dos hinos da campanha das Diretas Já. Em diversas cenas, as músicas dão o tom da interpretação da ação. Quando isso acontecer, será destacado.

⁴¹⁸ O filho de Irene e PJ, Vicentinho, será criado pelas irmãs de PJ e por seus pais, não ganhando nenhuma atenção de seus progenitores, sendo um dos representantes da juventude alienada da década de 1990: rebelde, usuário de drogas, sem interesse no estudo, em trabalhar, guardando semelhanças com seus pais. Ele é chamado pelo pai de “acidente biológico” em uma das cenas. A mãe utiliza-se dele para conseguir dinheiro da família Tavares Branco. Suas tias divergem em relação a sua educação, uma crê que ele é mimado, a outra acha que ele é apenas uma criança travessa.

inconsequência. PJ aproveita uma vida de luxo graça ao dinheiro dos pais e de suas transações ilegais, exercendo a função de lobista⁴¹⁹. Irene, por sua vez, será sua assistente nessas atividades, atuando de diversas formas em prol de seus interesses. PJ e Irene são responsáveis por diversas tiradas cômicas na minissérie, por meio de falas e piadas sobre seus atos e sobre as demais personagens.

As cenas seguintes relacionam-se eleição de Tancredo Neves para presidente por meio do Colégio Eleitoral⁴²⁰, a sua doença e a decepção com o fato de José Sarney ter assumido a presidência interina. As cenas ficcionais são entremeadas com cenas de reportagens de época, inserindo a família nas discussões políticas do período.

Após essas passagens, ocorre o aniversário de Carla na mansão, marcando diversas relações entre a trama ficcional e o cenário político nacional. A festa ocorre no dia 21 de abril 1985, feriado de Tiradentes. Na festa, os jovens amigos de Carla se divertem ao som de *rock* nacional⁴²¹. Para a irmã mais velha, são “uma garotada boba, imatura, sem nada na cabeça”. Depois que recebe a primeira fatia de bolo do aniversário da neta, Albano Tavares Branco sofre um infarto e é levado para o hospital. Os três momentos se interlaçam: o aniversário da protagonista, a morte do patriarca dos Tavares Branco e a morte de Tancredo Neves. O antigo e o tradicional davam espaço ao novo

⁴¹⁹ Nas cenas seguintes, PJ pede dinheiro ao avô e ao pai para começar a trabalhar com lobby. O avô afirma que esta não é uma profissão legalizada, que é coisa de “vagabundo”. O neto afirma que no Brasil pode tudo, que “essa profissão é uma mina de ouro para quem tem boas relações”. A mãe tenta convencer o marido e o sogro de que, apesar de pedir dinheiro a eles para montar um escritório em Brasília, PJ quer apenas trabalhar por conta própria, sem depender deles. Para o primogênito de Celeste e Albano, o lobismo seria a profissão do futuro.

⁴²⁰ Albano diz que, direta ou indiretamente, o povo teria eleito seu presidente, e seu pai concorda, falando que “o mais importante foi ter se livrado da ditadura.

⁴²¹ *Educação Sentimental II*, cantada pelo grupo Kid Abelha, composição de Leoni, Paula Toller, Herbert Vianna; e *Meu Erro*, cantada pelo grupo Paralamas do Sucesso, composição do grupo; *Como uma Onda*, de Lulu Santos. Essas músicas são as que os convidados escutam na festa, que embalam a juventude. Durante a sequência das cenas, uma valsa toca e Albano Tavares Branco dança com Irene, o que mostra o contraponto entre a juventude/moderno e o antigo/tradicional. Vitor, diferentemente dos amigos de Carla, é um excelente rapaz e gosta de música clássica. Está interessado em Carla, mas esta afirma que não tem compromisso com ele nem com ninguém.

e ao moderno; essa transição não necessariamente seria tranquila e não conflituosa, passando por percalços até o momento final da minissérie.

Enquanto a família Tavares Branco espera notícias do patriarca, recebe um telefonema anunciando a morte do presidente eleito, o que faz com que Carla corra para ligar a televisão. A cena de arquivo, que relata o episódio, fala da associação entre a história política de Tancredo Neves e a política nacional. Nela, o assessor de imprensa da presidência confirma o falecimento, acrescentando: “os cinquenta anos da vida pública de Tancredo Neves confundiram-se com os sonhos e os ideais brasileiros de união, de democracia, de justiça social e de liberdade”. Fazia alusão ao herói nacional Tiradentes, naquele 21 de abril.

Simbioticamente, homem e mito se cruzam, marcando a figura do político como um homem que lutara pela liberdade. O passado, marcado pelos vinte e um anos de ditadura civil-militar, ficara para trás. As mortes de Tancredo Neves e de Albano Tavares Branco trazem a renovação por meio da ruptura, libertando-se do passado para que o futuro ofereça melhores dias.

A morte de Albano traz a realidade da crise econômica da família, com dívidas e hipotecas, e a crise econômica do país, com os juros e as altas taxas inflacionárias. Carla tem um encontro frustrado com Vítor, o que a aproxima afetivamente de Mariel, iniciando o romance dos dois.

A narrativa continua com uma festa privada entre PJ, um deputado e duas mulheres, regada a bebidas e drogas. A polícia chega interrompendo a festa, fazendo com que o deputado se esconda e se preocupe com sua imagem, já que era casado e tinha três filhos. Na mansão, Carla retorna para casa de manhã após passar a noite com Mariel e é surpreendida pela mãe, reprovando seu procedimento, dando-lhe um sermão. Para Celeste, apesar de a filha ver suas atitudes como naturais, “os tempos mudam, mas os homens continuam os mesmos, que dizem que não, mas continuam preferindo as virgens”. Poucos, acredita, se casariam com mulheres com quem tiveram

relações sexuais na primeira noite. E, se isso ocorrer, cobram delas pela má conduta para o resto do casamento. As expectativas da mãe para o futuro da filha estão depositadas em Vitor. Carla agia de maneira leviana ao ignorar as suas orientações.

Seguindo a narrativa, Pedro Jorge é preso após oferecer uma festa em seu apartamento e seu pai segue para libertá-lo. O delegado Edvaldo Morsa⁴²² diz a Albano que sempre admirara o desembargador Tavares Branco, principalmente, pela “visão clara que ele tinha do cumprimento da lei”. Albano crê que este pode ajudá-lo a libertar o filho, mas o policial se nega a fazê-lo, dizendo que o único auxílio que poderia lhe dar era processar PJ por uso de entorpecentes, deixando o primeiro chocado⁴²³.

As duas sequências narradas relacionam-se com tradição e moralidade. O delegado questiona o uso de drogas e o envolvimento com prostituição de PJ, que, apesar da bronca do pai, é liberado após o pagamento de fiança por Albano. Celeste sempre fora permissiva com Pedro Jorge, incentivando-o em seus planos para ganhar dinheiro fácil ou acolhendo e criando o filho de PJ, Vicentinho. Em oposição, a esposa de Albano criticava a filha por chegar de manhã em casa, dormir com o namorado.

A visão sobre os espaços de homens e mulheres na sociedade aparece nos debates da minissérie como parte de uma crise moral que assolaria a sociedade brasileira. Por outro lado, o apoio às atitudes imaturas e criminosas do filho, a naturalização do comportamento de PJ de não

⁴²² Edvaldo Morsa é um delegado honesto, que procura fazer justiça, não aceitando subornos, sendo incorruptível. Essas características incomodam a sua esposa, Luzia, que discorda de sua postura, pois enquanto ele passa dificuldades, alguns de seus colegas trocam de carro todos os anos, tem casa de praia. Para ela, “honestidade nesse país é sinônimo de burrice”.

⁴²³ A cena continua com PJ afirmando que as acusações do delegado são falsas, principalmente por conta de sua profissão de lobista. Além disso, afirma que deu cobertura para a saída escondida do deputado – que na história estava cotado para ministro do então presidente José Sarney –, pois na política cada favor devido era de seu interesse, pois “político é uma espécie de conta corrente, cada favor que você faz é um crédito que você ganha que pode ser cobrado no futuro com juros e correção monetária”. Sua fala é ouvida atentamente por Mariel, que anos mais tarde se tornaria parceiro político dele, e por seu pai, que desaprova seu comportamento.

assumir as suas responsabilidades como pai e o envolvimento com escândalos relacionados a mulheres, prostituição e drogas não é visto como algo ruim por Celeste, condescendente com as ações do filho ⁴²⁴.

Por outro lado, o tradicionalismo conservador, que vê a mulher como um símbolo de perfeição e pertencente a um espaço bastante delimitado na estrutura familiar, como esposa, dona de casa e responsável pela criação dos filhos é reforçada na fala de Celeste, carregada de simbolismo e crítica ao “comportamento moderno” de Carla⁴²⁵. A virgindade era um tabu, algo essencial para distinguir o caráter da filha das demais e para conseguir um casamento sólido com quem a família julgava ser um bom partido, não necessariamente alguém escolhido pela protagonista feminina.

Esse debate sobre moralidade continua nas cenas seguintes, então, vinculado às discussões que envolvem diferentes níveis sociais, quando os pais de Carla descobrem seu envolvimento com Mariel, que segundo Celeste, não tem o mesmo nível da filha. A protagonista critica a mãe, acusando-a de arcaica. A ação é recheada de falas e situações que debatem tabus e normas sociais. Carla troca de roupa na frente dos pais, recebendo uma reprimenda de Celeste; deixando seu pai chocado, que exclama, “a coisa chegou a esse ponto”. O debate segue acalorado, com Carla se opondo aos pais, quando questionam se ela e Mariel estão namorando, se os dois, nas palavras de Albano, “tiveram relações sexuais”. Carla responde que ele não deveria fazer essa pergunta a ela,

⁴²⁴ Diversas vezes a postura e falta de caráter de Pedro Jorge serão destacadas. Em uma das cenas ele entra em negociação com Irene para extorquir dinheiro da família em conluio com ela, utilizando-se do filho e da vontade de sua família de continuar criando o menino.

⁴²⁵ A virgindade de Carla também será questionada por Jandira, que diz a Mariel que a filha de Albano apenas está usando-o. O futuro pastor afirma que a governanta está com ciúmes, eles travam uma discussão. Mariel bate em Jandira, diz que não a quer mais, que está farto dela e que o relacionamento entre eles chegara ao fim. Será Jandira quem revelará à família que Mariel e Carla se relacionavam. Quando questionada por ele, mentirá, dizendo que não foi a responsável por revelar a verdade, mas sim Carla, pois Mariel teria feito papel de trouxa, usando enquanto quis e depois livrando-se dele. A única pessoa que ali gostava dele seria a governanta.

enquanto sorri. Ela diz que, se estão namorando, sexo seria apenas um detalhe. A discussão se intensifica e Albano levanta a mão para dar um tapa na filha, ao mesmo tempo em que profere palavras ofensivas; Celeste grita e o impede de bater em Carla. O pai sai, mas não sem antes proibir a filha de se encontrar com o motorista. Celeste diz à filha do desgosto que ela causa à família; Carla questiona, diz que o problema está relacionado ao fato de Mariel ser chofer da família, pois se fosse o médico de boa família, Vítor, a família não se importaria, levando sua mãe gritar com ela e mandá-la calar-se⁴²⁶.

Todas as cenas relatadas acima debatem questões morais, dos papéis dos gêneros e o lugar das classes sociais na sociedade. Cada resposta para cada reação envolvendo os membros da família relaciona-se a esses aspectos, principalmente, como ponto de reflexão na narrativa ficcional, reforçando, assim, os contrapontos entre tradição e modernidade, entre o passado que se quer manter e o futuro que pede passagem⁴²⁷. Assim como o período em que esses fatos acontecem, a família Tavares Branco passa por uma transição. De um lado, velhos e inescrupulosos hábitos são questionados, presentes nas posições e ações de Celeste, Albano, Suzana e PJ. De outro lado, novos comportamentos e atitudes tentam se impor, ilustrados por meio da personagem Carla⁴²⁸.

⁴²⁶ Mariel é demitido e Albano diz que irá à polícia denunciá-lo por estupro. Carla diz que irá testemunhar, dizendo que a acusação é falsa e tudo que ocorrera fora com seu consentimento e que ela o havia seduzido. O pai se enfurece, mandar novamente a filha se calar. Suzana fica ao lado do pai na discussão e Sônia, considerando a discussão uma bobagem, retira-se. Ele procura o padre Giovanni, que fez com que fosse adotado, este defenderá Mariel para Albano posteriormente.

⁴²⁷ Cenas depois, Celeste diz ao marido que tudo que ocorrera “não era nenhuma tragédia. [...] hoje em dia há tanta liberdade sexual que quando essas coisas acontecem não tem mais o significado de antigamente”, o que deixa Albano transtornado. Para Celeste, o principal problema era a diferença social – mesmo a família estando falida – e seu marido não se conformava dela ter feito isso com o criado, mesclando críticas não apenas no que se referia a questão moral, mas também social. A esposa reafirma que a situação era muito desagradável, porém não era o fim do mundo, pois “esses casos são sempre abafados, fica tudo bem e é como se nada tivesse acontecido”. Celeste continuará tramando para juntar Carla e Vítor, a quem considera um bom partido, mentindo, diz que a filha o ama, que a paixão e a relação com Mariel fora um leviandade sua, porém que estaria arrependida.

⁴²⁸ Sônia também é marcada por esses conflitos, mostrando a decadência familiar. Além dos sentimentos dúbios em relação ao irmão, a forma de tratamento em relação ao sobrinho, tem problemas com excessos com álcool, usado como forma de escape de sua realidade cotidiana.

Para além dos debates sobre a transformação dos valores, existem reflexões sobre as hipocrisias da sociedade tradicional, personificadas pela família e, principalmente, pelos patriarcas. Um dos pontos determinantes é a questão social: o problema não é necessariamente o fato de Carla não ser mais virgem, mas sim estar apaixonada e ter feito sexo com alguém de nível social mais baixo. O julgamento não seria o mesmo se fosse com Vítor, que tinha alto poder aquisitivo.

Em outro momento, quando Carla se embriega e adormece na casa do médico, este liga para os pais da protagonista, avisando que ela estava lá. Albano afirma que Vítor tem de levar sua filha de volta para casa. Mesmo noivos, não era correto que ela dormisse em sua casa. Pergunta a Celeste se acha isso certo e ela afirma que não acha, mas que pelo menos sabe onde ela está e que ele é um rapaz direito. O marido diz que já não sabe se ele é um rapaz direito, já que um rapaz direito não dorme com a noiva antes do casamento. Celeste o interpela dizendo que os dois dormiram juntos várias vezes antes de casar, mas Albano afirma que nessas vezes ele nunca ligara para o pai dela avisando que estavam juntos ⁴²⁹.

É após a saída da casa dos Tavares Branco e a decepção com as atitudes de Carla, que Mariel começa a repensar sua vida e os aspectos religiosos dela. Em conversa com padre Giovanni, questiona a perda de fiéis que a Igreja Católica vinha tendo. Para o padre, o motivo não seria perda de religiosidade, pois as igrejas evangélicas se multiplicam e ganham novos adeptos a cada dia; Mariel pergunta a ele se “talvez elas não estejam sabendo responder as perguntas que o senhor e a Igreja Católica não estão sabendo responder”. Logo depois, ele acompanha Jandira no culto que esta frequentava, onde se sente acolhido e muda de religião. É a partir dali que Mariel começa a construir seu império e enriquecer, fato que modifica sua trajetória. Durante a cena na Igreja, a

⁴²⁹ Em outro momento, o sempre correto Albano terá um caso, mais uma vez tendo atitudes hipócritas e contraditória em relação a sua fala e seus atos.

câmera foca no rosto do ex-motorista, quando os fiéis começam a entregar o dízimo. O foco é para mostrar a mudança ocorrida com ele: a admiração e a participação no culto, cantando, sendo acolhido, passa para um entusiasmo com a entrega do dinheiro, com a intenção de mostrar a ambição para enriquecer. Meses depois, Mariel aparece como líder e pastor da igreja em que assistira ao primeiro culto. Usa a palavra da Bíblia para retirar o dinheiro dos fiéis, que, segundo ele, só deveriam manter o necessário, a passagem do ônibus, pois só assim conseguiriam suas graças já que Deus lhes daria em dobro. Ele diz a Jandira que o fato de estar pregando a partir de então adveio de uma revelação de seu papel no mundo por Deus: “entre todos vocês foi o escolhido, vai levar a palavra de Jesus, vai cuidar dos negócios de Deus na Terra, porque essa é a sua vontade”. Mariel diz à governanta que o significado da revelação divina seria que ele, após tanto pensar, tem uma missão especial a cumprir, deve fundar sua própria igreja, ganhando o apoio de Jandira. É a partir desse momento que começa a ascensão do ex-motorista como líder religioso e de um império diversificado em vários setores – como o de telecomunicações - e países, por meio da *Igreja da Divina Chama*. De seu antigo templo, leva Jovildo Siqueira, pastor que, junto com sua esposa, o ajudará na iniciativa.

Desde o início, Mariel se mostra diferente em relação à antiga igreja e aos preceitos que ela pregava como o voto de pobreza. Para ele, a verdadeira virtude estaria na riqueza. A fortuna de espírito deveria ser recompensada com a material. Segundo o novo pastor, essa ideia estaria na Bíblia. Outro ponto seria o amor carnal, que deveria ser incluído, quando se falasse do tema na igreja. Até então, não era visto como virtude, mas como pecado⁴³⁰.

⁴³⁰ Cenas depois, Jandira sai da casa dos Tavares Branco e vai morar com Mariel, que impõe como condição eles serem apenas “irmãos de fé”. Essas escolhas e a rejeição de Mariel terão consequências no relacionamento futuro dos dois no encaminhar da minissérie.

Enquanto Mariel cresce em sua iniciativa econômica e religiosa, acentua-se a decadência econômica dos Tavares Brancos. Para o casamento de Vítor com Rafaela – amiga de Carla da universidade e filha de um rico banqueiro –, Celeste separa para dar de presente ao casal pelo matrimônio uma baixela de prata que fora dos pais de Albano. Celeste diz que o presente para a filha de um dono de banco tem que ser algo bom e, já que não há a possibilidade de comprar algo de valor, a solução é desfazer-se de algo da herança familiar. Mas as atitudes não são em vão: Albano pretendia conseguir um empréstimo com a pai de Rafaela, Emiliano Couto e Neves, para evitar que a mansão dos Tavares Branco fosse hipotecada, considerando sua situação naquele momento um “pesadelo terrível”⁴³¹. Ao mesmo tempo em que as relações entre os Tavares Branco e os Couto e Neves despertam o interesse de Albano, aguçam a cobiça de Pedro Jorge. O primogênito avalia a necessidade de se aproximar de Emiliano e sua família, pela quantia de dinheiro atrelada a ela, tanto por sua atividade econômica, quanto por sua influência na política.

A minissérie dá um salto temporal a partir deste momento. O avanço no tempo é marcado pela legenda “três anos depois” e se inicia com uma imagem de arquivo: os debates políticos – e polêmicos – marcantes na reta final das eleições de 1989. Em uma cena de cerca de dois minutos, aparecem diversas temáticas como crise moral, luta armada, esquerdas etc. Estão reunidos em torno da televisão Albano, Celeste, Tia Lulu, Carla, Sônia e Suzana. Reproduzo a sequência:

Fernando Collor de Melo: – Não sou eu que defendo a luta armada. O deputado do PT, no dia 29 de dezembro de 85, concede uma entrevista à *Folha de São Paulo*, que diz assim: Lula defende até a luta armada (mostra o recorte de jornal). Eu sou contra a luta armada. Eu sou contra a violência. Mas eu não abro mão, minha gente, de defender minha vida. De defender a minha honra...

[A câmera sai da televisão e vira o foco para Albano.]

Albano: – Fernando Collor: esse é o homem que vai salvar o Brasil.

⁴³¹ É interessante o recurso usado nessa cena: enquanto Albano fala do empréstimo que pretendia fazer, a câmera girava, acompanhando o olhar desolado do agora patriarca da família para a casa que fora de seus pais e agora era de sua família. Ao mesmo tempo, é um olhar triste, pela possibilidade de perder a casa, e um olhar desolado, pois sua situação financeira caótica se consolidava a cada dia.

Carla: – Não pai, que discurso moralista.

Albano: – É do que o Brasil precisa! É do que o país mais precisa! Um moralizador, um homem que acabe com essa roubalheira, essa impunidade!

Sônia: – É, que não tenha compromisso com partido nenhum, como ele.

Carla: – Gente, o Lula é um operário. É dessa renovação de que o Brasil precisa⁴³².

Tia Lulu: – Dizem que o Lula vai confiscar a poupança.

Carla: – Ah, Tia Lulu!

Suzana: – O melhor de todos era o Roberto Freire. Esse sim era o mais preparado de todos eles.

Celeste: – Esse não, minha filha. Esse é comunista.

Nesse diálogo familiar, há um contraponto entre uma visão mais tradicional da política e da sociedade nacional, marcada nas falas de Albano⁴³³, Celeste, Tia Lulu e Sônia, e um pensamento mais progressista vinculado à Carla e à Suzana. Dias Gomes escreveu a minissérie entre 1994 e 1995, quando os desdobramentos das eleições de 1989 já eram conhecidos: o fato de Collor ter sido eleito presidente; o confisco da poupança em seu governo; as acusações de corrupção ligadas ao seu nome; seu *impeachment* em 1992. Assim, veiculava a crítica aos últimos dez anos da vida

⁴³² Carla apoia o Partido dos Trabalhadores e seu candidato, Lula. Um em uma das cenas finais do terceiro capítulo, ela sai com um grupo de amigos para uma passeata de apoio, diz que Lula e Collor estão praticamente empatados nas pesquisas, gerando animação e promovendo a esperança no grupo. Aparecem cenas reais do comício do candidato e logo em seguida, novamente com imagens de arquivo, surge o jornalista Cid Moreira em um televisor dando o resultado da eleição: “Mantida a tendência verificada nos computadores da Globo, o candidato Fernando Collor de Melo deverá ter 53% dos votos válidos. E Luiz Inácio Lula da Silva conseguirá a preferência de 47% dos votos válidos“. O resultado era atentamente observado por Albano, expressando sua felicidade com a votação. Em oposição, aparece Carla, com as mãos na cabeça, insatisfeita e chateada com a derrota de seu candidato. Surge PJ, comemorando, afirmando que o seu candidato, dos pais e de Sônia havia vencido, enquanto o patriarca afirma que se livraram “do sapo barbudo”. Em comemoração ao resultado, Emiliano Couto e Neves promove uma festa em que todos os membros da família Tavares Branco compareceriam, com exceção, obviamente, de Carla.

⁴³³ Algumas cenas mais tarde, a situação econômica da família e do país retorna ao foco, em conversa entre Celeste e Albano. Ela promove mudanças nos gastos, ele não quer pagar alguns impostos, reclama dessa questão. Albano diz que tem esperança que as coisas melhores com o novo governo, Celeste alerta que isso pode acontecer se o candidato de sua preferência for eleito e, mesmo assim, poderia demorar e eles deveriam tomar providências imediatas. O patriarca se revolta, diz que tudo que ganha é para pagar impostos: “imposto de renda, IPTU, imposto disso, imposto daquilo, tudo em cima da classe média. Os ricos não pagam impostos. Os pobres não têm como pagar. A classe média é que carrega esse país nas costas”. Celeste sugere a venda da casa, mas Albano se recusa, afirma que seu pai sempre disse “casa não se vende, casa é um patrimônio da família, intocável como a própria família”. Olhando para o quadro do pai que fica no escritório da mansão, Albano diz que vender a casa onde nasceu seria equiparado a cortar suas raízes. O marido mantém ideias de apego, tradicionais, ignora e rejeita a possibilidade de mudança.

política nacional até então, a transição da ditadura civil-militar e os frágeis primeiros passos da chamada *Nova República*⁴³⁴.

As falas das personagens não são aleatórias, elas marcam pontos de vista e debates que ocorriam na sociedade e que, em grande parte, ainda ocorre, dentro e fora dos centros de poder. A moral familiar em paralelo com a moral política; a crise econômica da família em oposição à crise do país no período; o crescimento econômico de setores, no caso da minissérie, ligados aos bancos e às igrejas evangélicas; além do avanço de segmentos conservadores no cenário político nacional, como a atualmente chamada “bancada evangélica”, atuantes politicamente, segundo um discurso tradicional e moralista.

Após essa ação, reaparece a personagem Vicentinho, já adolescente. O cenário de seu quarto marca a descrição de sua personalidade: de menino mimado pela tia a jovem rebelde. O quarto tem cores escuras, diversas pichações, pouca luz entrando em seu interior; há um saco de boxe, em que a personagem está batendo; suas roupas são rasgadas ou estilo roqueiro e está acompanhado de um amigo vestido no mesmo estilo, ainda usando uma “bandana” com caveiras na cabeça; a música que toca é um rock pesado, apenas o som da guitarra, sem letra alguma. Albano grita para que Vicente abaixe o som, pois já era tarde. Sônia, que sempre o protegeu desde menino, entra no quarto e pede-lhe para abaixar o som. Ela é prontamente expulsa pelo adolescente, que tranca a

⁴³⁴ Pedro Jorge aparece trabalhando como lobista em uma das cenas seguintes, sendo responsável por arrecadar fundos para a campanha de Fernando Collor, através de deputados, banqueiros e grupos interessados na vitória do candidato do Partido da Reconstrução Nacional (PRN). Um dos doadores da campanha seria o banqueiro Emiliano Couto e Neves, o qual Irene, utilizando-se de todos os recursos possíveis, era encarregada de convencer a participar da corrida presidencial. Enquanto tenta convencer Emiliano, Irene diz que o candidato defendido por eles era “um paladino da moralidade e da modernidade. É um jovem dr. Couto e Neves, esse país precisa de jovens. Esse país tá cansado de velhos políticos comprometidos com estruturas arcaicas. Nosso candidato é um jovem cujo o único compromisso é o povo”. O banqueiro diz que a conversa política é dispensável, que pretende contribuir, desde que continue discutindo durante a tarde com Irene e ainda afirma que é “tudo pelo Brasil”. No decorrer da minissérie, Emiliano e Irene tornam-se amantes, ela ganha presentes do banqueiro e, ao mesmo tempo, com o auxílio de Pedro Jorge e suas relações dentro da política nacional, trama para que Couto e Neves consiga ganhar uma licitação. Este pagaria a comissão de PJ através de notas fiscais frias, pelo serviço prestado. Ao mesmo tempo, a filha do banqueiro, Rafaela, transforma-se em amante do primogênito de Albano e Celeste, de quem acaba engravidando.

porta, impossibilitando-a de retornar e diminuir o som. Vicentinho é o retrato da juventude do final dos anos de 1980, início de 1990, para o autor. Rebeldes sem causa, mimados, revoltados com a vida, mesmo gozando de privilégios e vantagens ao longo dela⁴³⁵. Em outro momento da crise política brasileira, já durante no governo Collor, Pedro Jorge avisa à família sobre o confisco de bens nos bancos ocorreria, sem dar tempo para Albano retirar seu dinheiro. O ato foi realizado às vésperas de dois feriados bancários, para que a população não tivesse tempo de retirar o dinheiro. Esta medida agrava ainda mais a situação financeira da família⁴³⁶. Como Tia Lalu havia dito, ocorreu o confisco, mas não realizado pelo candidato Lula, derrotado nas eleições, mas pelo presidente eleito.

As discussões no núcleo familiar dos Tavares Branco perpetuam-se, pois, o confisco os atinge diretamente. É a intensificação da crise financeira que levará ao novo encontro da tradicional família de Carla com Mariel. Nos debates sobre a crise financeira brasileira e da família, a protagonista ressalta que seus pais e irmãs votaram no então presidente, mas que ela nunca havia sido enganada por seus discursos: ele havia dito “que não ia confiscar e a primeira coisa que fez foi confiscar”. Suzana ressalta que o irmão, envolvido na campanha presidencial e convivendo entre os altos círculos de poder, tinha todas as informações sobre o que aconteceria, mas não avisara com antecedência à família.

⁴³⁵ A descrição e o cenário em que a personagem aparece assemelha-se às descrições relacionadas a juventude dita alienada descrita por Dias Gomes na peça *Meu Reino por um Cavalo*. Dias Gomes, para demonstrar as atitudes sem limites e característica alienada da personagem, criou uma cena em que Vicentinho pede dinheiro a Sônia, que se recusa a dar, mas ele a ameaça e rouba o dinheiro. Em outra, Sônia afirma que Vicentinho sai para pichar muros e monumentos, e Albano afirma que criaram um “pequeno vândalo” em casa, mesmo ele sendo para ele uma criança de catorze anos.

⁴³⁶ Ao final da cena, aparece a folha de capa do jornal *O Globo* com matéria de destaque intitulada “Collor instala ‘Brasil Novo’ com mudanças radicais na economia”. A seguir, mais uma cena de arquivo, com os membros da família em torno da televisão escutando o pronunciamento de Ibrahim Eris, então presidente do Banco Central: “Primeiro eu não usaria a palavra confisco para caracterizar o que está sendo proposto. É, nada está sendo confiscado. Todos os ativos que o cidadão tem, ele terá daqui a dezoito meses corrigido monetariamente, acrescido de 6% de juros, que é exatamente aplicado ao ativo mais nobre que existe nessa economia que é a caderneta de poupança”. Carla exhibe um certo sorriso irônico, Suzana se mostra desesperada e Sônia põe-se a beber.

As soluções para a situação perpassam sobre a venda da mansão – grande símbolo na minissérie da tradição e da família ficcional. Sônia, Carla e Celeste colocam-se a favor da venda, enquanto Suzana, Tia Lalu e Albano a ela opõem-se. Vender a casa seria como despedaçar de vez a família, escancararia a crise financeira e moral dos Tavares Branco. Apesar da resistência, Albano aceita conversar com um investidor interessado em comprar a mansão. O comprador era justamente Mariel, que, anos depois de ser expulso da casa, se tornara um rico pastor evangélico, mentor de sua própria igreja, seguindo um caminho de expansão e enriquecimento. Albano recusa a oferta e em razão do reencontro, acaba passando mal⁴³⁷. Por sua vez, Carla sai com Mariel, retomando suas ligações com o ex-motorista⁴³⁸.

As cenas posteriores ao embate entre o decadente patriarca dos Tavares Branco e o pastor em ascensão mostram Mariel ministrando um culto em sua igreja, sob o olhar de Carla, sua convidada. A cena guarda diversas referências religiosas, utiliza-se de recursos cênicos para mostrar a visão do autor e da direção das características do protagonista masculino. As mensagens aparecem nos diálogos, nas reações das demais personagens envolvidas na cena, como os fiéis, o pastor Jovildo, Jandira e Carla, além dos elementos cênicos como a luz, ambiente etc.

O exterior do templo evangélico é grandioso, com uma grande placa mostrando o seu nome, *Igreja da Divina Chama*⁴³⁹. Em frente ao palco, pode-se ler a frase “Jesus Cristo é o caminho” e

⁴³⁷ Albano diz que vinha lendo nos jornais sobre a rápida ascensão e enriquecimento de Mariel, acusa-o de ganhar seu dinheiro de uma “maneira não muito honesta”. Mariel se diz ofendido, e Albano responde que “qualquer ofensa que venha lhe fazer não será igual à que você fez a sua família”. Jandira diz que o ex-motorista ainda está preocupado em vingar-se das humilhações sofridas na mansão. Mariel diz que tem mais de quinhentos mil fiéis e igrejas espalhados pelo país, enquanto Albano é apenas um advogado fracassado e decadente. Novamente a questão da moral, da tradição, do envolvimento entre diferentes classes sociais é posto no diálogo ficcional.

⁴³⁸ O reencontro faz com que Carla conheça a “nova versão” de Mariel. Uma transformação prontamente percebida por ela: a protagonista diz que ele parece outra pessoa, que responde que é outra pessoa e que havia encontrado seu propósito na vida. Afirma ter ido até a mansão em parte para revê-la e em parte para comprar a casa e construir no lugar o maior templo de sua igreja.

⁴³⁹ A fachada é do Teatro Princesa Isabel, em Copacabana. Além do nome, aparece o símbolo da igreja, que são duas mãos em prece, de onde sai uma chama.

Mariel veste um terno branco. O culto tem ares de espetáculo, apesar da certa simplicidade do palco: um púlpito, uma cruz em neon ao fundo e ajudantes posicionados no palco junto com o pastor. No início, a câmera foca na imagem de Jovildo⁴⁴⁰, preocupado e incomodado durante o serviço religioso. Uma outra foca em Carla, que assiste a tudo desconfiada, assustada e, de certa forma, constrangida.

Seguem-se frases de efeito: “o maior pecado do mundo é não ter fé”; “a única coisa que absolve o pecado é o amor”; “o que é feito com amor não é pecado”. Para exemplificar as questões apresentadas na pregação, Mariel traz ao palco uma mulher nua. Afirma que o corpo feminino tem de ser amado, “o amor entre um homem e uma mulher é o que de mais lindo Deus colocou na Terra”⁴⁴¹. Em seguida, Mariel trata de bebidas. É possível beber, mas com moderação, pois quem se excede cai na sarjeta. Ele bebe um copo de uísque, pega duas garrafas da bebida, quebra-as e põe fogo. O rosto de Mariel, seu riso e sua pregação aparecem atrás das chamas que ele mesmo provocou, mesclam-se as imagens. Em diversos momentos, os fiéis aparecem orando, pedindo, repetindo as palavras do pastor. Mariel pede doações à Igreja, pede para que doem tudo que têm, pois Deus lhes dará em dobro⁴⁴². Afinal, “Deus ama quem dá com amor”. Há uma mistura do sagrado (a igreja, a Bíblia, a cruz) com o profano (as chamas, a mulher nua, o álcool.). Um jogo de cena é formado entre o céu, o divino, o inferno, as chamas, a profanação.

O movimento de Mariel é de expansão: mais igrejas pelo país e, posteriormente, no exterior; mais fiéis, o que leva a uma maior arrecadação; a expansão dos negócios para os meios de

⁴⁴⁰ Jovildo é quem sempre põe dúvidas em relação aos planos de Mariel, desde quando este decide fundar sua própria igreja, quando expõe seus planos de expansão da *Divina Chama* pelo mundo, quando questiona os métodos de obter dinheiro de Maciel. Ele é o contraponto do protagonista: homem de fé, dedicado a religião, correto, honesto.

⁴⁴¹ Ele continua: “porém esse corpo não pode ser vendido. A mulher que vende o corpo perde para sempre a sua dignidade. E Deus vai castigar com sua fúria aquele que contrariar o amor”.

⁴⁴² Além de em sua igreja ser “proibido proibir”, é cobrado o dízimo de 10% do salário dos fiéis.

comunicação, como o rádio, a consolidação de seu poder⁴⁴³. Por outro lado, o impulso da família Tavares Branco é de retração: crise financeira, perda substancial de dinheiro e do poder de influência; crise moral, neste momento projetada no primogênito, Pedro Jorge.

Para justificar o crescimento de Mariel e, conseqüentemente, das igrejas evangélicas no país, Albano⁴⁴⁴ assegura para padre Giovanni que esse movimento se deve a um fenômeno social: “o povo está tão desesperado que se deixa manipular pelo primeiro charlatão que aparece”. Diz resolver os seus problemas. Segundo ele, há diversos processos em trâmite contra Mariel, sob alegação de charlatanismo, curandeirismo e contrabando. O padre afirma que as acusações não resultarão em nada, já que existem vários falsos profetas como ele e isto seria um “sinal dos tempos”⁴⁴⁵.

⁴⁴³ Jovildo se coloca contra a ida da igreja para o rádio, pois acredita que a palavra de Deus tem que ser levada de viva voz para os fiéis. Para Mariel, é preciso sonhar alto, levar a fé cada vez mais longe, ganhar o mundo.

⁴⁴⁴ Albano pergunta como é possível que uma pessoa sem formação teológica criar uma igreja e agregar tantos fiéis. Estão na conversa dois lados do tradicionalismo, apontados por Dias Gomes: a Igreja Católica, através do padre, e a família tradicional – e rica – brasileira, pelo patriarca. Padre Giovanni sente-se decepcionado, pois ajudou Mariel a sair das ruas e acredita que ele está usando da fé das pessoas, através de histórias de curas milagrosas, interpretação dos evangelhos, etc.. Celeste diz que ele “mora em um palacete e vive como um nababo”. Albano afirma que irá colocar-se a par dos processos e, jurando por Deus, diz que não descansará enquanto não colocar Mariel na cadeia. Para tal empreitada, oferece sua ajuda a Edvaldo Morsa, que era encarregado dos inquéritos contra o pastor. Morsa mostra para Albano fotos tiradas de um dos cultos, afirma que Mariel tem um extremo poder de convencimento e que arrasta multidões consigo. O delegado diz que Mariel é muito rico e que “o dinheiro pode comprar qualquer coisa”, de amigos poderosos a juízes, passando pelos deputados. Assim como o padre Giovanni, Edvaldo Morsa afirma que existem outros pastores que se utilizam das mesmas armas de convencimento que Mariel, outras igrejas, outras seitas, e diz para Albano: “eu não aguento quando vem me dizer que isso é coisa do nosso país, do nosso país subdesenvolvido, do nosso povo ignorante, de povo analfabeto [...]. Os Estados Unidos é o país mais rico dessa terra e todos os dias muitos pastores como ele vão falar na televisão para milhares de pessoas, arrastam multidões, são ricos e vivem como nababos”. Albano diz ao delegado que enquanto isso o catolicismo vem mingando a cada dia e este responde que isso ocorre porque o catolicismo promete a felicidade no céu e Mariel e sua igreja prometem a felicidade na terra, e ninguém quer ser feliz depois de morto, todo mundo quer ser feliz agora. [A cena segue com o reflexo das fotos tiradas na investigação no rosto de Albano e Morsa e uma música tocada em um órgão ao fundo.]

⁴⁴⁵ Posteriormente, Mariel procuraria justamente PJ para trabalhar para ele. Pedro Jorge chama o ex-motorista de “procurador de Jesus Cristo”, pois segundo ele teria uma procuração para tratar dos assuntos de Deus na terra. A cena termina com PJ indagando se Deus faria lobby. Posteriormente, o primogênito dos Tavares Branco vai até a casa de Dom Mariel para discutir negócios do interesse dos dois. O pastor quer contratar os serviços de lobista de PJ, sendo que seu primeiro trabalho seria convencer a família Tavares Branco a vender sua mansão para ele. Além disso, Pedro Jorge atuará através de sua empresa de lobismo para conseguir as concessões governamentais que Mariel precisaria para abrir suas emissoras de rádio.

Marcando oposição em relação à ambição e ao desvio de caráter de Mariel, há o pastor Jovildo, que havia ajudado-o a fundar a igreja. Em determinada cena, relata suas preocupações em relação a problemas com as verbas da *Divina Chama*. Como tesoureiro da congregação, começou a observar desvios de dinheiro para compra de emissoras de rádio. Segundo Mariel, essa verba não havia sido desviada, mas sim emprestada para a compra, sendo devolvida posteriormente. A resposta indigna o congregado, para quem a Divina Chama é uma entidade sem fins lucrativos e não uma entidade financeira que emprestaria dinheiro para as compras dos canais radiofônicos. O fundador da igreja tenta convencê-lo de que as intenções justificam o empréstimo, pois o objetivo era difundir a fé e os preceitos da congregação. Afinal “os fins justificam os meios”. O debate continua intenso, já que para Jovildo, esse desvio era ilegal e eles já estavam sendo investigados pela Receita Federal. Além disso, outra quantia havia sido deslocada, segundo Mariel, para uma conta nos Estados Unidos para a construção de um grande templo para igreja. Toda conversa é observada por Jandira, que havia alertado Mariel sobre a honestidade e sinceridade de Jovildo.

Jovildo encarna os bons preceitos da igreja, a honestidade, a fé sem ambições de enriquecimento. Mariel simbolizava o lado ruim, de pessoas que se aproveitavam da credulidade e da esperança dos fiéis para enriquecer e viver uma vida de luxo. Essas associações fizeram com que a obra de Dias Gomes ganhasse destaque no cenário nacional não apenas por seu texto, mas também por suas polêmicas. O dramaturgo acabaria sendo processado pelo bispo Edir Macedo, fundador da Igreja Universal do Reino de Deus que creditava a construção e falas da personagem Mariel a sua figura. Sobre isso, Dias Gomes afirmou:

embora minha personagem Dom Mariel, pudesse assemelhar-se a dezenas de pastores em todo o mundo, o “bispo” Macedo, da Igreja Universal do Reino de Deus – cujo crescimento é assombroso – enfiou a carapuça e moveu um processo contra mim, processo esse que, num momento em que redijo essas memórias, ainda rola na Justiça. Curioso é que, na referida minissérie, criei duas personagens, ambos pastores evangélicos de uma mesma igreja imaginária, uma honesta, e outra desonesta. O pastor honesto é negro

(Milton Gonçalves), o desonesto é branco (Edson Celulari). O “bispo” Macedo preferiu identificar-se com o desonesto. Por quê? Preconceito de cor?⁴⁴⁶

Diversas reportagens veiculadas no jornal *O Globo* retrataram o clima de hostilidade ocorrido durante e após a exibição minissérie. As críticas aos “maus pastores” deferidas por Dias Gomes fizeram com que *Decadência*, apesar das opiniões negativas em relação aos críticos televisivos, se transformasse em foco da atenção do público pela polêmica criada ao seu redor.

Após uma nova passagem de tempo, novamente relacionam-se fatos ficcionais com as denúncias à família Collor. No rádio, noticia-se que a primeira dama Rosane Collor de Melo, após acusação de corrupção, retirava-se da presidência da Legião Brasileira de Assistência (LBA). Naquele período, fortes acusações recaíam sobre o presidente, incentivando o movimento de *impeachment* e os protestos dos *caras-pintadas*. Vitor, em seu retorno ao país, após uma longa passagem de tempo, afirmava que o encontrara pior do que antes; Suzana concordava e ainda contava que o país estava sofrendo com recessão, inflação e corrupção.

Para evitar que seu esquema de desvio de dinheiro fosse descoberto e afetasse seus negócios, Mariel colocou Jandira no cargo de tesoureiro em substituição ao pastor Jovildo⁴⁴⁷. A decisão surpreenderia a todos, deixando o ex-braço direito do pastor atônito e decepcionado. Jovildo, sentindo-se injustiçado após anos de dedicação à *Divina Chama*, apesar das críticas à administração, reafirma sua fidelidade à igreja e ao seu fundador. Mariel utiliza-se do discurso do próprio Jovildo para justificar sua decisão, dizendo que sua atitude foi para o bem do amigo, pois este havia confessado que “perdeu a paz em razão das dúvidas que estão atingindo o seu espírito; agora, sem essas dúvidas, poderá reencontrar a paz”.

⁴⁴⁶ GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 351.

⁴⁴⁷ Segundo Mariel, a escolha de Jandira para o cargo era porque precisava de alguém que acreditasse cegamente nele.

O afastamento do cargo faz com que Jovildo decida denunciar o chefe da *Divina Chama* pelo desvio de verbas da igreja. O pastor desabafa com a esposa, que o critica por opor-se a Dom Mariel. Jovildo afirma ter provas e documentos comprovando os desvios morais e financeiros do líder espiritual. Como prova de sua fidelidade ao líder espiritual, Mariana conta para Mariel sobre as aflições do marido, crendo que este estava sendo perturbado por maus espíritos⁴⁴⁸. A confiança da esposa no criador da *Divina Chama* selaria o destino de Jovildo, seguindo em campanha contra Mariel, convocando outros pastores. Ele consegue apoio deles que estavam descontentes com seus salários baixos e renda insuficiente, enquanto o líder da *Divina Chama* vivia uma vida de luxo. Com o agravamento dos embates entre Jovildo e Mariel, o primeiro começa a temer pela própria vida, principalmente, após o roubo dos documentos incriminatórios do missionário⁴⁴⁹.

Ao mesmo tempo, aliados e clientes de Pedro Jorge, como Emiliano do Couto e Neves, começam a se preocupar com emissão de notas frias por serviços prestados pela empresa de lobby⁴⁵⁰. Com o avanço das denúncias e os riscos advindos das Comissões de Inquérito, o medo

⁴⁴⁸ Mariana encontra-se com Mariel e reproduz as falas de Jovildo para o pastor. Diz que ele fala em vingança contra o líder da Divina Chama, que se aproveita de sua fé e credulidade, seduzindo-a para que ela se separe do marido. Durante a cena, primeiro segue-se as mãos do protagonista, envolvendo a seguidora, depois os seus olhos e os dela, deixando-se levar por uma espécie de hipnose, que a leva a seguir as ordens do pastor cegamente. Ao final, ele a chama para rezar em seus aposentos, por ela e pelo marido, afirmando que a única coisa que absolve as pessoas do pecado é o amor. Além disso, ele pedirá que Mariana recupere para ele os documentos que comprovariam as fraudes e que estão na posse de Jovildo, o que ela fará.

⁴⁴⁹ Há um embate entre Jovildo e Mariel na sede da Divina Chama. O líder da Igreja afirma que o ex-pastor havia deixado Jesus de lado e coloca todos os fiéis que assistem ao culto contra ele. Jovildo atira em Mariel em frente aos fiéis, atingindo e fugindo em seguida. Na sequência da cena, os membros da Igreja se colocam em oração. Quem opera Mariel que estava em estado grave é Vitor a pedido de Carla e salvando sua vida. Enquanto se recupera, Mariel recebe um telegrama do presidente estimando suas melhoras e uma comissão de deputados, mostrando as relações entre o líder espiritual e as altas instâncias do poder. Por outro lado, Mariel sugere que Jovildo tem de ser eliminado, comparando com um câncer que deveria ser extirpado. Seguindo seu chamado, diversos membros da Igreja da Divina Chama atacam o ex-membro da congregação, matando-o. Ao final da cena aparece Jovildo ensanguentado, assim como sua bíblia aberta e coberta com seu sangue.

⁴⁵⁰ Durante a campanha as doações eram justificadas como apoio ao candidato durante às eleições, agora não tinha motivos para as notas. PJ ainda afirmava que sem ele e suas ligações, os empreendimentos de Couto e Neves e outros empresários estariam prejudicados. Emiliano questiona seu advogado se cede ou não às chantagens de Pedro Jorge, que afirma: “Olha, como advogado eu aconselharia a metê-lo na cadeia; agora, como assessor jurídico e sócio, aconselho a ceder. [...] [Ele pode prejudicar a empresa] porque não está sozinho nisso Emiliano. Tem muita gente grande envolvida nisso, gente colocada em postos de comando. Na verdade, eles organizaram um poder paralelo, nada

alastrava-se entre os clientes de PJ. O primogênito de Albano não se abalava-se com a possibilidade de responder a um processo, pois confiava na relação que havia estabelecido com o presidente⁴⁵¹. No Brasil, dizia, nunca se abriria uma sindicância para investigar tais denúncias.

Com o objetivo de livrar-se da perseguição de Albano, Mariel arma um plano para desmascarar a hipocrisia do patriarca dos Tavares Branco. Para provar que, apesar de sua imagem de homem honesto, correto, Albano não é o bastião da moralidade. O pastor contrata uma garota de programa para seduzir o marido de Celeste. Vilma⁴⁵² seduz Albano, que se apaixona por ela e acaba sendo infiel com sua esposa. Depois de um tempo, graças à cilada de Mariel, Celeste descobre o adultério. Concomitante à traição do marido, Celeste questiona a distância deste em relação a ela, principalmente, com o passar dos anos e o crescimento dos filhos. Ela reflete sobre o passado, o que não foi vivido, o afastamento entre os dois, principalmente pelo fato de seu casamento ser baseado mais em afinidades sociais do que em critérios emocionais.

Couto e Silva é chamado para depor sobre o esquema PP⁴⁵³ e questiona a relação que poderia ter entre este esquema, o de PJ e o de PC Farias, um dos maiores escândalos de corrupção do governo Collor⁴⁵⁴. Diversos empresários estavam sendo convocados, fazendo com que Emiliano

caminha nesse país se eles não quiserem”. Para seu conselheiro, Emiliano diz que terão de trabalhar escondidos para derrubar o governo e as pessoas que os chantageiam.

⁴⁵¹ PJ afirma para Irene que naquele momento não havia ninguém mais poderoso que ele, pois era “amigo do rei”.

⁴⁵² Vilma interpreta uma mulher indefesa, que quer se separar do marido abusivo, mostrando-se para Albano como uma mulher frágil, desamparada e carente. A fragilidade o comove, além da sua beleza; além disso, afirma que Albano é mais novo do que ela imaginava e um homem a moda antiga, além de ser sentir amparada por alguém como ele, o que desperta a vaidade do advogado.

⁴⁵³ Pedro Paulo Leoni Ramos, conhecido como PP, operou um esquema de cobrança de propinas na Petrobrás e nos fundos de pensão de diversas estatais. Seu esquema foi o primeiro a trazer suspeitas de corrupção sobre o governo Collor, que cairia tempos depois após as denúncias do “esquema PC”, de Paulo Cesar Farias.

⁴⁵⁴ A CPI que Emiliano responderia era sobre a Petrobrás, que PJ afirma nunca ter se envolvido em negócios. Seu amigo deputado afirma que, apesar de não ter relações com esse processo, poderiam ocorrer outras Comissões de Inquérito que envolveriam o nome de Pedro Jorge e seus esquemas. Naquele momento, ainda não havia se instaurado uma CPI contra PC Farias, mas os negócios escusos do primogênito de Albano estavam prestes a ser descobertos. PJ afirma que essas investigações historicamente nunca haviam dado em nada e que eles não tinham sobre o que acusá-lo, pois ele recebia apenas comissões por serviços prestados. Além disso, afirma que seu lobby era legal, que apenas agilizava processos e intermediava negócios.

se sentisse como peça de um “processo que envolveria muita gente”. Ele diz a Pedro Jorge que responderia a tudo que lhe fosse perguntado, mesmo que isto o incriminasse, a ele e ao lobista.

Pedro Jorge, Irene, Emiliano e o deputado assistem juntos às declarações de Pedro Collor de Melo sobre as notas frias utilizadas durante a campanha eleitoral e o governo de seu irmão. Como parte envolvida nesses escândalos, o grupo mostra-se preocupado, temendo que as denúncias e delações chegassem aos seus nomes. O fato do denunciante ser familiar do presidente faz com que a acusação ganhe valor maior, segundo Irene. Para PJ tudo não passava de despeito por parte de Pedro pelo cargo que Fernando Collor ocupava. Emiliano diz que, a partir daquele momento, seriam instaurados diversos inquéritos, inclusive contra Pedro Jorge, já denunciado, tendo seu nome veiculado em listas presente nos jornais.

Pedro Jorge pede ao seu pai a indicação de um advogado para defendê-lo das acusações. Albano sente-se envergonhado ao ver o nome do filho, “um Tavares Branco metido nesse mar de lama”. Em diálogo com Celeste, o patriarca reforça seu discurso, afirmando que sempre lutou para manter honrado o nome da família. Para Albano, parecia que “a sociedade como um todo perdeu o sentido ético”. Algumas cenas mais tarde, Albano descobre a profissão de Vilma e sua esposa recebe as gravações enviadas por Dom Mariel que comprovam sua traição. Apesar de um discurso de defesa da moralidade e da ética, o patriarca também desonraria o nome da família e seus valores. Embora convicto de seus valores, Albano romperia com os preceitos defendidos, tanto no núcleo familiar, como na sociedade.

Pedro Jorge é convocado para depor na CPI. Em cena que mistura elementos reais e ficcionais e insere a personagem nas sessões da comissão ocorridas em Brasília durante os

processos de investigação⁴⁵⁵. PJ afirma para Irene que, caso fosse processado, delataria todos os comparsas do baixo e do alto escalão do governo. Poderia ser preso, mas levaria muitas pessoas consigo. Na mesma conversa, debatem sobre o filho, que andava pedindo muito dinheiro aos avós e às tias, fazendo com que Sônia desconfiasse do envolvimento com drogas⁴⁵⁶.

A partir de uma carta deixada por Jovildo e entregue por Mariana, decepcionada com as atitudes de Dom Mariel, após a morte de seu marido. Morsa reabre as investigações sobre o líder espiritual, sob a acusação de assassinato. Jandira procura a esposa do delegado para que ela convença o marido a aceitar propina em troca do encerramento do inquérito envolvendo Mariel.

Na televisão, aparece a imagem do presidente Fernando Collor de Melo pedindo para que a população compareça às ruas. O governante requisita “a todos aqueles que têm essa mesma profissão de fé, que saiam no próximo domingo de casa com alguma peça de roupa numa das cores da nossa bandeira, expondo-as nas janelas”. PJ afirma que esta última cartada de Collor poderia ser muito arriscada, tendo efeito contrário ao esperado. Em resposta ao pedido do presidente, Carla e outras pessoas vão para as ruas vestindo preto, demonstrando luto pela situação política, econômica e moral do país. Roupas pretas, rostos pintados de preto ou com as cores verde e amarela, faixas contra o presidente e pedindo este se retirasse do poder aparecem em cena. Imagens de arquivo,

⁴⁵⁵ A cena que mistura ficção e imagens de arquivo, mostra a família assistindo o noticiário sobre a CPI. O narrador diz que “o senhor Pedro Jorge Tavares Branco prestou depoimento hoje à CPI da corrupção. Tavares Branco é acusado de receber dinheiro de várias empresas por intermediar negócios com o governo. O banqueiro Emiliano do Couto Neves denunciou a Comissão Parlamentar de Inquérito o pagamento de trezentos mil dólares à firma PJ Empreendimentos por serviços de consultoria que nunca foram prestados. O senhor Pedro Jorge Tavares Branco respondeu com ironia as perguntas dos parlamentares, sem demonstrar qualquer preocupação sobre o que foi apurado pela comissão. [Enquanto o narrador fala, Celeste diz que não se conforma em ver seu filho sendo tratado como um impostor] A postura do senhor Tavares Branco foi de arrogância e certeza da impunidade. Parecia divertir-se com as perguntas dos parlamentares [...]. Segundo ele, as CPI’s nunca deram em nada e não será dessa vez que isso irá acontecer”. O tempo todo PJ usa de ironia, responde dubiamente, afirma que não se recorda dos fatos.

⁴⁵⁶ Em cenas anteriores, ele rouba dinheiro da tia e furta a carteira do avô.

ilustram o momento das manifestações contrárias a Fernando Collor e seu governo, mescladas com as imagens ficcionais mostrando Carla e outros jovens protestando.

Com a morte de Albano, a ruína da família Tavares Branco é potencializada: as joias da família são vendidas; um incêndio na mansão leva à morte de Suzana, pois recusou a abandonar a casa. Na capa de jornal, noticiam-se as críticas do vice-presidente Itamar Franco às medidas políticas adotadas pelo ministro da Economia, Fazenda e Planejamento, além da entrada no processo de impeachment do presidente Fernando Collor pela ABI e OAB. No dia do casamento de Carla e Mariel, Pedro Jorge e Irene fogem do país e das acusações de corrupção, levando consigo parte do dinheiro que haviam conseguido desviar⁴⁵⁷.

O foco volta-se para o casamento de Carla e Mariel. Jandira revela à noiva que fora o pastor quem enviou a fita com a conversa entre Albano, a amante e seu marido. A descoberta faz com que o casamento entre os dois não se realize. O delegado Morsa chega à cerimônia com um mandato de prisão preventiva no qual acusa Mariel de ser o mandante do assassinato de Jovildo. O líder da *Divina Chama* tenta corromper o policial. Sem saber que está sendo gravado, acaba sendo preso também por tentativa de suborno.

Misturam-se novamente imagens de arquivo com as passeatas *pró-impeachment* e cenas gravadas da participação de Carla e Vicentinho em um dos protestos. Como fundo sonoro, escuta-se um coro de vozes cantando trechos do Hino da Independência do Brasil, com destaque o trecho que diz “já raiou a liberdade no horizonte do Brasil”. Aparecem na tela cenas do Congresso Nacional, onde uma voz reproduz a frase: “apesar do parecer, está admitida a acusação contra o

⁴⁵⁷ Ao saírem do país a bordo de um jatinho, Irene e PJ brindam a impunidade. Além disso, os dois deixam a guarda de Vicentinho para Sônia, que sempre o criou como mãe. Em um final feliz, ela larga a bebida, o sobrinho a chama de mãe após ler a carta dos pais biológicos, terminando a cena abraçados.

senhor presidente da República por crimes de responsabilidade”, confirmando o afastamento de Collor da presidência.

A cena final se passa na manifestação dos *caras pintadas*, em que Vicentinho e Carla aparecem em close, representando a juventude que fora às ruas. Os dois gritam outro trecho do hino, “ou ficar a pátria livre ou morrer pelo Brasil!”. A câmera foca seus rostos, transformando a cena colorida em preto e branco. Mantêm-se apenas as cores verde e amarela dos riscos de tinta nos rostos. Enquanto isso, o narrador anuncia:

em 29 de setembro de 1992 o mundo inteiro viu que o Brasil mudou. Será que mudou mesmo? Pedro Jorge e Irene fugiram para Miami, onde vivem hoje muito confortavelmente; Mariel Batista foi solto mediante *habeas corpus* e acaba de realizar o seu grande sonho, inaugurar um templo em Roma; o ex-presidente Fernando Collor de Melo foi absolvido da acusação de corrupção passiva pelo Supremo Tribunal Federal.

Os vilões ficcionais e os acusados do mundo real acabaram absolvidos.

Decadência constrói-se como um melodrama, utilizando-se do contraponto entre o certo e o errado, o bem e o mal, sugerindo no fim que, por vezes, o lado mais abominável desta balança poderia vencer a batalha. Na autobiografia, Dias Gomes afirmou que a minissérie surgiu como uma forma de retratar seu pensamento sobre os conflitos ocorridos em fins do século XX. Para o dramaturgo, o país, ainda engatinhando nas areias movediças da democracia,

não estava vacinado contra nenhuma dessas crises, principalmente a moral e a ética, e sofria previsíveis convulsões. A desesperança nos homens que conduziam a nação arrastava o povo para o misticismo. Em busca de soluções milagrosas para seus problemas materiais, terreno propício ao surgimento de falsos messias prometendo o paraíso não para depois da morte, como os católicos, mas para os dias imediatos. Tentei retratar esse momento numa minissérie, *Decadência*, que gerou muita polêmica.⁴⁵⁸

⁴⁵⁸ GOMES, Dias. op. cit., 1996. p. 350.

As interlocuções entre ficção e realidade são evidentes e fazem parte do projeto de escrita do autor. Por meio da trama ficcional, Dias Gomes teve como objetivo propor um debate sobre temas caros a sua dramaturgia, revelando sua visão sobre a política e a sociedade brasileira do fim do século. A abertura da minissérie remete à desestruturação da mansão e da família Tavares Branco; passa-se pelo o incêndio que termina por sepultar uma era e as memórias daquela família; até o seu final, ao mesmo tempo esperançoso e sem esperanças.

A desagregação/crise da família se integra à crise do país. Tavares Branco e o Brasil estavam envolvidos em crises econômicas, políticas e morais, na leitura do dramaturgo.

Em entrevista ao programa *Roda Viva*, Dias Gomes afirmou que o romance lançado e a minissérie eram uma

metáfora do país nos últimos anos, principalmente na última década, a partir da morte de Tancredo até o *impeachment* de Fernando Collor. Através de uma família tradicional, que passa por todas essas crises pelas quais passou o país nesses últimos anos. A crise econômica, a crise moral, a crise ética, a perda de valores, de identidade etc. [...]

[...] vamos refletir sobre o passado, já que é sobre ele que nós vamos construir um Brasil novo. Inclusive, o romance termina com um sopro de otimismo, esperando que o país tenha mudado. Eu não sei se é otimismo ou ironia.⁴⁵⁹

O tradicional, vinculado ao conservadorismo e à hipocrisia moral, apresenta-se em disputa com o novo, marcado por uma liberdade e uma busca por transformações políticas, sociais e morais. Há um tom de pessimismo sobre o passado e uma esperança não muito concreta de mudanças para o futuro. As concepções antigas não são observáveis apenas por meio do conflito familiar, da presença de uma moral cristã e conservadora inculcada em personagens como Celeste e Albano. Essa avaliação do passado também aparece na crítica a uma política corrupta e a uma justiça que

⁴⁵⁹ GOMES, Mayara., GOMES, Luana. op. cit., p. 149.

não pune quem está em altos cargos, que não condena quem tem poder e dinheiro, como o caso das personagens Pedro Jorge, Irene e Emiliano.

A minissérie critica valores tradicionais vinculados à sociedade cristã, como preservação de uma suposta virtude feminina, do lugar da mulher dentro de casa, cuidando dos filhos, do marido, sendo este o provedor da família.

Mariel é, ao mesmo tempo, protagonista, antagonista e vilão da história. Seu contraponto é Carla, a protagonista feminina da trama, mas também heroína e anti-heroína do folhetim⁴⁶⁰. Descrita como crítica e inteligente, também é contraditória e emocional, principalmente, em relação às questões afetivas, agindo mais com os sentimentos do que com a razão ou por valores morais. Carla é construída para ser a mocinha da história, mesmo tendo seus paradoxos constantemente reiterados, fato observado em diversas personagens do autor. Mariel, apesar de seu sentimento real por Carla, figura como um vilão tradicional, movido pela ambição, pelo dinheiro e pelo ódio. O casal protagonista aproximam-se e se afastam, reforçando os traços que os diferem.

Neste jogo cênico, as personagens de Irene e Pedro Jorge utilizam-se do humor para escancarar os absurdos e contradições da sociedade criticada por Dias Gomes. Eles utilizam-se na trama de todos os meios possíveis para conseguir benesses e enriquecer, mesmo que, para tal, precisem passar por cima da moral, dos interesses do povo, sempre de maneira jocosa. A comicidade cínica encontrada em suas falas opõe-se à seriedade de outras personagens, tanto as que possuem atitudes diferentes das deles, quanto as que adotam a mesma postura. As cenas de PJ, Irene, Mariel e Emiliano são um contraponto às cenas de Jovildo, Carla e Etevaldo. Enquanto os

⁴⁶⁰ Penso a noção de anti-herói como um duplo irônico ou grotesco do herói. O anti-herói “aparece como única alternativa para a descrição das ações humanas (DÜRRENMATT, 1970). Em BRECHT, o homem é sistematicamente desmontado, reduzido a um indivíduo cheio de contradições e integrado a uma história que o determina mais do que ele imagina. O herói não sobrevive à inversão de valores e à desmontagem de sua consciência”. PAVIS, Patrice. op. cit., 2008. p. 194.

primeiros executam suas negociatas em busca de lucro proveito próprio, os demais seguem seus ideais e suas crenças religiosas, morais e políticas.

Dias Gomes tinha uma visão caricaturada da juventude das décadas de 1980 e 1990, relacionando-a à rebeldia, à impulsividade e à alienação. As reações da protagonista e do sobrinho Vicentinho demonstram essa visão, projetando as personagens como imaturas e inconsequentes. Essa percepção aparece, por exemplo, em um diálogo entre Carla e Vitor. Este assegura que não compreende as mulheres, enquanto a protagonista afirma que não é capaz de controlar seus impulsos, fazendo e falando coisas das quais se arrependeria depois. Ela ainda diz que, por diversas vezes, quer fugir de si mesma, mas, ao mesmo tempo, necessita de alguém que possa compreendê-la e sem medo de amá-la. Vicentinho, com exceção de suas cenas finais, em que demonstra carinho por Sônia e participa do movimento dos *caras-pintadas* com Carla, aparece, desde sua infância até a adolescência, como um jovem mimado, alienado, revoltado com a vida sem ter uma razão concreta para agir desta forma.

As personagens mais velhas, por outro viés, caracterizam-se por tradicionalidade conservadora, por uma moralidade hipócrita. As personagens de Celeste e Albano são marcadas por essa visão. O casamento dos dois é criticado por Carla, pelo fato de não ter ocorrido por amor, mas por convenção social. Durante toda a minissérie, Celeste sempre apareceu como uma pessoa contida e subjugada pelo marido e pelas questões sociais⁴⁶¹. Com a descoberta da traição de Albano, ela expõe suas mágoas e feridas, levando à morte do patriarca. Essa cena reforça a visão do autor em relação à hipocrisia da relação familiar daquela família tradicional e conservadora e de outras que escapavam aos limites da ficção:

⁴⁶¹ Em determinada cena, em uma discussão entre Carla e Celeste, a filha afirma que a união dos pais é falsa e que todos dentro da família se detestam, apesar da mãe dizer que a união é baseada no amor e no bem comum. Carla sacode o corpo da mãe e afirma que Albano fez a cabeça da esposa, que não é feliz pois ninguém é feliz sem vida própria.

Celeste: – Quarenta anos de silêncio e você quer que eu espere até amanhã. [Albano olha assustado] Durante todos esses anos eu me mantive fiel, cumpri a minha parte do acordo, vivi exclusivamente para você e nossos filhos, tentando bem ou mal dar a você uma família unida. Para isso eu me anulei, abdiquei de tudo, permiti que você esmagasse a minha personalidade dissimulando a minha imensa frustração para dar a você uma família unida diante da qual você pudesse representar o papel do grande patriarca que você sempre quis ser. E agora, quarenta anos depois quando você trai o nosso pacto, como é que você acha que eu estou me sentindo? [Enquanto Celeste fala, a câmera foca o rosto de Albano com a esposa atrás.]

Albano: – Não se faça de mártir! Antes de você me conhecer você teve uma grande paixão. Por isso nunca me amou.

Celeste: – Pelo menos isso eu carregou comigo: uma grande paixão e a morte dele naquele acidente só consegui fazer com que eu nunca mais o esquecesse. [Albano olha a esposa com perplexidade.] Mas lembrar disso agora é só mais uma indignidade da sua parte, como se isso pudesse justificar a sua libertinagem. E vejam só: o Doutor Albano Tavares Branco, o campeão da moralidade!

Albano: – [Começando a passar mal.] Pare com isso! [Albano se coloca em frente ao quadro de seu pai, olhando de forma fixa.]

Celeste: – Quando eu vi a minha família começando a desmoronar eu me perguntei por que, por que meu Deus? Eu pensei que fosse eu a culpada, eu a incapaz, quando na verdade era você. Você, Albano, acabou com tudo. Acabou com você mesmo, com a sua família. Eu gostaria de ver agora com que cara, como é que você vai ter coragem de sentar na cabeceira daquela mesa e olhar nos olhos de seus filhos, seu neto. [Albano começa a cair, permanecendo no colo de Celeste, colapsando.] Era o melhor mesmo que poderia acontecer agora. Morrer. Mas eu não quero que você morra sem antes saber que eu não fui forçada, não foi estupro. Isso foi só uma invenção da minha família e eu fui cúmplice na mentira deles e frágil, fraca, me acovardei e me casei com você por medo⁴⁶². Você e seu pai cometeram um crime em vão. O acidente. Mataram o homem que eu amava, mataram o Leonardo, mas não mataram o meu amor por ele... [Larga Albano no chão, morrendo.] Não morra ainda. Só mais uma coisa antes de você atravessar as portas do inferno: eu jamais senti com você, ainda que longinquamente, qualquer coisa que lembrasse prazer. O homem que vocês mararam foi o único que fez com que eu me sentisse mulher.

Todos os segredos e sentimentos abafados pela moral e pela necessidade da manutenção de uma postura diante da sociedade foram expostos. A cena demarca as diferenças entre mãe e filha, entre uma postura tradicional, arcaica e uma liberdade de escolha que se apresentava no presente, em oposição às opções de escolha do passado

⁴⁶² O fato de Celeste ter concordado com uma acusação de estupro por medo da família, marca outra diferenciação entre as gerações, já que Carla, quando o pai afirmara que iria a delegacia acusar Mariel de ter cometido o mesmo crime, afirmava que contaria a real versão, que tinha sido consensual a relação entre os dois. Por mais complexa e confusa a construção da personagem principal, ela enfrentava a moral hipócrita da família.

Em sua análise do passado recente do país, Dias Gomes expôs uma tendência pela busca por pessoas ou grupos que trouxessem, de forma quase mágica, soluções para momentos críticos e de crise. Mariel, com sua igreja e pregações, falando sobre recompensas durante a vida e não após a morte, conquistadas por meio do amor, da fé e da entrega a Deus, surgia como uma espécie de messias⁴⁶³. Fernando Collor de Melo, seguindo esta análise e, por meio de sua inserção na trama, também viria a ocupar este papel, pois fora considerado a esperança de mudança, de renovação política, como alguém que poderia resolver os problemas do país. Ele também o messias.

Do ponto de vista dos críticos, Dias Gomes havia perdido sua autenticidade, estando sua dramaturgia em decadência. Para eles, tanto autor quanto suas ficções envelheceram. Seu estilo teria esgotado-se, principalmente, o foco no debate que envolvia o choque de gerações. Segundo Telmo Martino, seus modelos faziam parte de “um brechó da dramaturgia” e alertava os espectadores para que estes não depositassem esperanças na minissérie⁴⁶⁴. Em outra reportagem, a afirmação era de que a minissérie pareceria uma “novela requentada”, apesar do objetivo de “retratar a falência ética, moral e econômica da classe média”. Mesmo que Dias Gomes mexesse com “os brios e cacoetes das classes dominantes”, *Decadência* poderia vir apenas a despertar a curiosidade dos espectadores, mas não a paixão pela trama⁴⁶⁵.

⁴⁶³ Essa ideia acompanha diversas religiões. O messianismo é caracterizado pela “crença em um salvador, o próprio Deus ou seu emissário, e à expectativa de sua chegada, que porá fim à ordem presente, tida como iníqua ou opressiva, e instaurará uma nova era de virtude e justiça”, já o movimento messiânico “refere-se à atuação coletiva (por parte de um povo em sua totalidade ou de um segmento de porte variável de uma sociedade qualquer) no sentido de concretizar a nova ordem ansiada, sob a condução de um líder de virtudes carismáticas”. De toda forma, nas “sociedades contemporâneas há outras clivagens além da de classe social produtoras de carências, necessidades e insatisfações. No fundo, os problemas da teodicéia e da busca de salvação permanecem, mesmo que outras alternativas não religiosas com eles disputem o apanágio das soluções. Em função mesmo dessa concorrência entre o sacral e o secular, com este oferecendo soluções “racionais” para os males da vida, a busca de soluções do primeiro tipo tende a diminuir. Mas mesmo entre indivíduos de alto nível de escolarização e afeitos à utilização das mais modernas tecnologias, cidadãos dos mais modernos países, como vimos nos exemplos dos EUA, a solução mágico-milenarista ainda permanece”. NEGRÃO, Lisías Nogueira. “Revisitando o messianismo no Brasil e profetizando seu futuro”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* - Vol. 16, Nº 46. p. 119-129.

⁴⁶⁴ *O Globo*, setembro de 1995, sem página.

⁴⁶⁵ *O Globo*, 7 de setembro de 1995, página 4.

A minissérie chamou mais atenção pelos debates que envolveram seu enredo e as questões religiosas e menos por seu teor crítico e político. Reportagens vinculadas no jornal *O Globo* mostraram as polêmicas. Grupos evangélicos ligados à Igreja Universal do Reino de Deus referiam-se a aproximações entre a personagem Mariel com a figura de seu bispo e fundador, Edir Macedo. Por este motivo, a personagem era vista de forma caricaturada e foi duramente criticada.

O próprio dono da *RecordTv* e criador da Universal, afirmava na época que algumas falas proferidas pela personagem de Edson Celulari haviam sido pronunciadas por Edir Macedo. Posicionando-se contra esta acusação, a *Rede Globo* declarou que *Decadência* tratava-se de uma obra de ficção, não havendo associações entre personagens fictícios e personalidades reais. Edir Macedo, ao fim da exibição do programa, decidiu-se por processar Dias Gomes, pois as alusões a sua figura relacionavam-se a cenas de charlatanismo e desvio de dinheiro⁴⁶⁶. A minissérie também foi criticada por outros pastores evangélicos, como o Silas Malafaia, segundo o qual o objetivo da produção e da emissora era minar a credibilidade das igrejas evangélicas⁴⁶⁷. Esses fatores foram apontados como proporcionadores de clima de intranquilidade em relação à população e às igrejas evangélicas

Dias Gomes procurou manter a crítica política e social em sua dramaturgia, característica que o havia acompanhado desde os anos de 1950. Ao mesmo tempo, tentava modernizar a sua ficção durante as décadas de 1980 e 1990. Mesmo em suas novas experiências, suas produções conservavam a marca de uma intelectualidade crítica e de esquerda que influenciara as artes nos anos de 1960 e 1970. Esse tipo de ficção migrara, no seu caso, dos palcos para as telas. Em

⁴⁶⁶ *O Globo*, dias 23 de setembro, 23 de outubro e 1 de novembro de 1995, além de 25 de janeiro de 1996.

⁴⁶⁷ Nesse mesmo período, ocorreu o episódio em que um pastor evangélico chutou a imagem de uma santa, provocando a ira dos católicos e de parte da população.

Decadência, intencionalmente ou não, acabaria esboçando algo atualmente perceptível: o notório crescimento das igrejas evangélicas e seu avanço nas fileiras políticas.

Apesar de destacar a existência de um pastor honesto entre as personagens, Dias Gomes reproduz uma visão da religião típica de sua geração: que a “religião como ópio do povo”. O inimigo não estava mais vinculado a Igreja Católica, mas as igrejas evangélicas. Religião era sinônimo de alienação, não mudando em sua essência e mesmo com a existência de padres e pastores honestos.

Conclusão

“Mas a realidade é essa. Vivemos um entreato.”

Dias Gomes⁴⁶⁸

Em fins do século XX, Dias Gomes encarou as transformações políticas e sociais pelas quais passavam o país e o mundo. Seu espaço de atuação e seu lugar na sociedade também eram foram questionados. Sua noção sobre o passado modificou-se: o período ditatorial e a militância anterior ao golpe se tornaram-se *nostalgia*; foi preciso reafirmar seu espaço, seu valor, sua atuação. O lugar das experiências passadas não trazia mais perspectivas de futuro que animassem o dramaturgo e assegurassem sua importância dramaturgica ou do seu projeto como artista e intelectual concebido ao longo dos anos.

O ideal de Brasil, imaginado por uma intelectualidade *comunista* e de *esquerda* durante as décadas de 1950 e 1960, buscando romper com os padrões políticos e sociais ficou pelo caminho. Vários intelectuais do período acreditavam participar de um processo revolucionário: a desconstrução de um passado subdesenvolvido que levaria, assim, o Brasil a um novo modelo de sociedade mais justa e igualitária.

Dias Gomes teve suas expectativas anteriores transformadas, houve a modificação de suas projeções de futuro. Essas projeções se tornaram negativas e, em determinados momentos, desoladoras. Os prognósticos feitos na metade do século XX não se confirmaram e acabaram soando para o dramaturgo como fantasmas que reforçavam a realidade do período. As expectativas foram frustradas com o golpe, com os governos comunistas autoritários que se proliferaram nas décadas anteriores, com o fim do *socialismo real*. Para o dramaturgo, não havia mais espaço para uma dramaturgia engajada, para a crítica política, para a *grande família comunista*. O final do século se apresenta como caótico, entristecido e arrefece a dramaturgia e o autor Dias Gomes.

Quando a ditadura civil-militar se transformou em passado, os ideais daquela geração ficaram para trás. Muitos artistas e intelectuais não souberam lidar com o fim de seu projeto político e social. Outros acreditavam que a sorte esteve ao lado dos que morreram ao longo do processo, sem verem desmoronar sua utopia.

⁴⁶⁸ GOMES, Luana Dias; GOMES, Mayra Dias (org.). *Op. Cit*, 2012. p. 203.

Com uma crise da intelectualidade instaurada, tornou-se premente a necessidade de Dias Gomes absorver o conflito e dar-lhe novo significado. A saída poderia ser a manutenção de sua produção crítica baseada em seu estilo do passado ou a transformação de suas características de produção. Antes que se tornasse obsoleto ou, pior, esquecido, era necessário marcar, lembrar, reforçar: *Apenas um subversivo* é objeto de reconstrução e construção de memória de si; é forma de manutenção da lembrança, de reconfiguração da importância; é o que não se pode esquecer.

As três obras de ficção analisadas na tese contêm aproximações e distanciamentos. A perspectiva pessimista da realidade encontra-se impregnada em textos, tanto em relação a um futuro próximo, quanto aos novos espaços reservados à intelectualidade comunista, principalmente, na sociedade.

O tom melancólico pode ser percebido em um primeiro olhar por meio de seus títulos: *Meu Reino por um Cavalo*, *Derrocada* e *Decadência*. Para falar sobre um dramaturgo às voltas com certezas pessoais e criativas, Dias Gomes volta-se para a frase do drama shakespeariano *Ricardo III*. Como o rei da Inglaterra, Otávio Santarrita busca desesperadamente uma saída para a crise em que se encontra. Em pleno processo de declínio político e pessoal, Rodrigo personifica o desolador fim do *socialismo real* em *Derrocada*. Em *Decadência*, A família Tavares Branco transforma em ficção encerramento de uma tradição conservadora. Esse processo abre espaço para novos caminhos positivos, mas também permite a manutenção de ordinários valores daquela mesma sociedade.

A desesperança aparece na escolha das palavras e nas situações retratadas, reforçando uma falta de perspectiva em relação ao futuro⁴⁶⁹. Dias Gomes percebia o final do século XX como um

momento nas artes, de modo geral, que é um certo ponto de espera, uma certa estagnação, um reprisar de ideias, talvez a espera de um novo renascimento. É um período de decadência, mais acentuado nas artes plásticas, teatro e cinema, onde se buscam saídas que não levam a nada. Não temos um grande movimento nas artes, talvez isso faça parte do fim do século. Talvez pronuncie um renascimento, um novo movimento no início do novo século.⁴⁷⁰

⁴⁶⁹ Em entrevista a revista *Cult*, Dias Gomes afirmou, respondendo sobre a literatura da década de 1990, que não era nem pessimista, nem saudosista, das características de sua produção em fins do século XX. GOMES, Luana Dias; GOMES, Mayra Dias (org.). *Op. Cit.*, 2012. p. 203.

⁴⁷⁰ *Idem*. p. 203.

Em sua declaração aparece a noção de *estagnação* e de *reprise de ideias*. Esses conceitos foram os mesmos que a crítica usou para classificar sua minissérie: Dias Gomes mantinha seu estilo dramaturgico, mas repetia enfadonhamente a sua ficção, tornando-se mais do mesmo. Em contrapartida, o dramaturgo e críticos teatrais, que atuavam desde a década de 1950, tinham a mesma opinião sobre o teatro nacional do período: alienado, acrítico, reino do besteirol, o que retirava a função política atribuída aos palcos teatrais.

Dias Gomes acreditava que a dramaturgia teatral tinha que ser política e crítica, recusando aquele momento do teatro⁴⁷¹. Chegou a afirmar que “em fins da década de 1990, quando se contesta o caráter político do teatro, achando alguns, por ignorância ou por idiotice, que isso é ‘coisa do passado’⁴⁷². Segundo o dramaturgo, não existiria ser humano, pois quando

você acha que se torna apolítico, está tomando uma posição política, que é a de não se incomodar com a política, de não participar, e com isso ajuda o *status quo*. Demonstra com a atitude que está conformado, está do lado dos conservadores. Então exerce uma posição política. Todo ser humano desde que o mundo é mundo e existe sociedade, é político. Quem não contesta, não participa, está de acordo.⁴⁷³

Apesar do discurso, sua recusa estava vinculada à falta de espaço de sua dramaturgia, tanto no teatro como na tevê. As últimas peças escritas por ele haviam sido fracassos de crítica e público; seus projetos para a televisão, mesmo os baseados em suas obras antigas, eram constantemente “engavetados”.

Em entrevista para o programa *Roda Viva*, em 1995, Dias Gomes já proclamava essa noção de decadência: “Eu acho que a dramaturgia universal está em crise, aliás, eu acho que todas as artes estão em crise. Nós vivemos um fim de século, um característico fim de século, em que realmente não há nada. Nós esperamos que vá acontecer alguma coisa, e certamente vai acontecer. Talvez no início do século XXI. Mas nós vivemos em todas as artes uma espécie de entreto, uma espécie de tempo de espera, muito propício ao charlatanismo, aos *neo* qualquer coisa e tal – compreendem? – que escondem uma crise de criatividade. Nós não temos no momento um grande movimento artístico de parte nenhuma, como romantismo, o modernismo, nós não temos. Temos o chamado neomodernismo não é nada, é apenas um rótulo para encobrir o grande vazio em que nós estamos. Então, não é só a nossa dramaturgia que está em crise, é a dramaturgia universal, a americana, a francesa, europeia... [...] Eu acho que é uma crise de criatividade, de alguma coisa nova, de uma reação que deve vir...” *Idem*. p. 152-153.

⁴⁷¹ Afirmo que a noção do teatro como local não político vem do dramaturgo e de alguns de seus pares. Durante os anos de 1980 e 1990, diversas produções discutiram política, sociedade e os conflitos ideológicos daquela geração, com peças ligadas ao público GLS, que tratavam sobre temas como AIDS, espaço das mulheres na sociedade etc.

⁴⁷² GOMES, Dias. *Op. Cit.*, 1998. p. 212

⁴⁷³ GOMES, Luana Dias; GOMES, Mayra Dias (org.). *Op. Cit.*, 2012. p. 199-200.

Era assim que o passado tornava-se o lugar do bom, do belo, do criativo, do político. Para Dias Gomes, o futuro era incerto, o presente melancólico e o passado idealizado. De concreto, havia a proximidade do fim: do século, que levaria consigo a crise; de sua vida, restando a necessidade de criar uma memória de si que prorrogasse sua importância e existência; e de sua carreira dramaturgica, levando em conta a diminuição progressiva de sua produção e de seu sucesso.

Nas produções ficcionais analisadas, a juventude foi retratada de forma estereotipada. Com exceção de Luiz Carlos, filho mais velho de Rodrigo, em *Derrocada*, os jovens eram apresentados ao leitor/espectador como mimados, alienados, rebeldes sem causa, além de mostrar o uso de drogas por parte dos adolescentes. Luiz Carlos foge ao estereótipo, pois orgulhava-se da história de vida do pai, militante comunista e representante da geração de Dias Gomes. Pela identificação com o passado de lutas e também por declarada militância, torna-se exceção entre os demais personagens que representavam a juventude pela perspectiva de Dias Gomes.

Para reforçar e reverenciar as lutas de sua geração, o dramaturgo construiu um contraponto dela com geração dos anos 1980 e 1990. A juventude era também reflexo da situação política do país, uma democracia jovem e em turbulência. Uma geração incerta, em um momento incerto, oposta à geração que lutou por seus objetivos e ideais. Dias Gomes declarou que sua “geração sonhou, pensou, lutou e não deu em nada. Mas acho que é melhor assim, melhor ter sonhado. Triste é essa geração que não sonha, pensa em ter um bom emprego, casar bem e ganhar um milhão de dólares”⁴⁷⁴.

Destaco outro ponto das obras de Dias Gomes: a construção de algumas das personagens femininas⁴⁷⁵. Nas obras analisadas, em primeiro momento, elas são construídas em oposição aos

⁴⁷⁴ GOMES, Luana Dias; GOMES, Mayra Dias (org.). *Op. Cit.*, 2012. p. 201.

Esse conflito de gerações continuará sendo tema de projetos posteriores do dramaturgo. Em matéria para o jornal *O Globo*, Dias Gomes disse que estava escrevendo uma nova minissérie sobre o conflito entre a geração de 1968 e a dos anos de 1990: “A geração de 68 vivia pensando sempre no futuro, voltada para uma meta, que podia ser uma revolução. A atual não, só quer saber de usufruir o dia de hoje. É esse o choque de cabeças que quero levar para a TV”. *O Globo*, 17/01/1998

⁴⁷⁵ Os perfis das protagonistas femininas são diferenciados. Por exemplo, Branca Dias em *O Santo Inquérito*, e Carla, em *Decadência*. Isso ocorre não somente por seu papel de destaque, mas pela associação autor-personagem, intelectual real-intelectual ficcional. Destacarei esse aspecto em breve.

seus maridos, namorados, amantes etc. Há sempre uma personagem masculina como contraponto, mostrando a disparidade entre os seus comportamentos e temperamentos⁴⁷⁶.

Celeste e Selma⁴⁷⁷ eram melancólicas, infelizes, passaram suas vidas sendo subjugadas pelos maridos e por suas personalidades. Há um rancor crescente, que sempre chega ao seu ápice no final da obra⁴⁷⁸. Neste processo, a traição das personagens masculinas era naturalizada, mesmo sendo um dos motivos que levassem ao abandono das esposas⁴⁷⁹.

Em primeiro momento, a personagem Danusa parece diferenciar-se da construção de Celeste e Selma. Em um primeiro, quando lutava pela mesma causa que Rodrigo, na década de 1960, era militante e politizada. Quando ocorre a separação do marido e sua desfiliação ao Partido, a personagem foi descaracterizada, desconstruiu-se a sua importância em razão da maternidade, da necessidade de dar segurança física e emocional aos seus filhos. Torna-se burguesa, acomodada, acostumando-se aos luxos que o dinheiro do novo companheiro proporcionava. Também não era por acaso que Rosa Luxemburgo, filha do casal e muito parecida fisicamente com a mãe, também era uma das representantes da juventude alienada.

Em entrevista à revista *Cult*, em 1998, data próxima ao lançamento da autobiografia, questionado sobre sua relação, troca de ideias e estímulo intelectual com Janete Clair, respondeu:

Sempre fomos pessoas muito diferentes, mas compartilhávamos das mesmas ideias políticas. Só que a Janete era mais romântica, e eu mais engajado. Ela até entrou para o partido comunista no início do namoro, mas foi só para me impressionar. Depois,

⁴⁷⁶ A construção das personagens femininas tem relação com uma cultura política comunista. No processo revolucionário, ocorreria a substituição de valores tipicamente burgueses, a “cultura comunista implicava a formação de nova moral, para dotar homens e mulheres de escala de valores capazes de substituir os sistemas morais pré-revolucionários, fundamentando os comportamentos da nova sociedade”. MOTTA, Rodrigo Sá Patto. op. cit., 2013. p. 25-27. Além disso, havia uma proposta de mudanças para questões como casamento, família, lugares de homens e mulheres na sociedade, as relações de gênero etc. Porém, ao mesmo tempo, algumas dessas propostas foram obliteradas em nome da conciliação e da busca por espaço dentro de sociedade mais conservadora. Além disso, nem todos os comunistas concordaram com essas mudanças. Com isso, os discursos para os militantes podiam ser diferentes dos discursos para o público externo, já que “alguns elementos da cultura comunista foram adaptados e reinterpretados com vistas a atingir a sociedade, sobretudo nos momentos em que o partido alcançou maior influência no debate público. Por razões táticas, às vezes certos temas eram nuançados, como a indisposição contra a Igreja e a religião, ou as demandas pela ‘libertação das mulheres’, para aplacar resistências sociais e até de parte dos militantes”. Ibid. p. 29-30.

⁴⁷⁷ Na trama, para se igualar e se sentir “tão inteligente quanto” o marido, Selma resolve escrever peças e romances, com o objetivo de alcançá-lo.

⁴⁷⁸ Celeste provoca a morte de Albano; Selma deixa o marido em pleno processo de crise identitária, pessoal e criativa.

⁴⁷⁹ Por exemplo, a fala de Pedro Jorge sobre o “deslize” cometido pelo pai no final da vida; as palavras de Otávio para a esposa com o objetivo de justificar sua traição, culpabilizando-a por seu ato.

continuei na luta e ela passou a cuidar mais da casa, dos filhos. O que foi ótimo, porque no período da ditadura, em que tive que me esconder, ela cuidou da família⁴⁸⁰.

Na entrevista, Dias Gomes reafirma noções presentes em suas obras. Seu engajamento era reafirmado, em oposição à ideia de que a esposa havia se filiado ao PCB somente por sua paixão pelo marido. Seu talento como escritora não era destacado, apenas seu romantismo e amor pela família. Seu trabalho e valor como intelectual ficavam em segundo plano, assim como suas personagens fictícias.

Os personagens principais das obras analisadas eram intelectuais e politizados: dramaturgo de esquerda, Otávio participou do mesmo teatro engajado que seu criador; jornalista, militante do Partido Comunista Brasileiro, Rodrigo manteve o seu engajamento até o final; arquiteta, politizada, eleitora do Partido dos Trabalhadores, Carla participava das manifestações como as *Diretas Já!* e do movimento dos *caras pintadas*. Os protagonistas das obras eram provocadores, insubordinados, indisciplinados, contestadores e *subversivos*. Caracterizavam-se por sua pluralidade, por sua multiplicidade, alternavam momentos racionais, de questionamentos profundos e exacerbavam suas emoções.

O *subversivo* Dias Gomes colocou em suas personagens seus questionamentos e sua multiplicidade. Apresentou nas falas ficcionais a sua percepção da crise da intelectualidade engajada, sua crítica a alienação, sensação de perda do espaço de uma dramaturgia crítica, a sensação de uma inerente falta de questionamento da arte sobre a vida. Reflexos de sua personalidade, seus protagonistas mostravam a múltipla face de seu criador, não apenas a *subversão*. Os questionamentos e as características do autor encontravam-se na ficção, consciente ou inconscientemente: no inconformismo com a realidade que se apresentava, uma noção de personalidade desafiadora etc.

Dias Gomes mesclou sua ficção com a realidade – ou a *ideia de realidade* com a ficção. A construção de memória de si na narrativa autobiográfica, em suas peças, romances e minisséries. Há reentrâncias e reminiscências, transposições entre elementos de sua trajetória e suas obras ficcionais. As trajetórias ficcionais não são cópias fiéis das atitudes e personalidade do autor, porém funcionam como um *espelho* da trajetória e experiências do dramaturgo. Personagens,

⁴⁸⁰ GOMES, Luana Dias; GOMES, Mayra Dias (org.). *Op. Cit.*, 2012. p. 201.

textos, cenários se repetem em *Meu Reino por um Cavalo*, em *Derrocada*, em *Decadência* em *Apenas um Subversivo*.

Na narrativa autobiográfica, Dias Gomes definiu como queria ser lembrado: subversivo, com papel de destaque no rol de artistas e intelectuais do século XX. Essa construção de memória fez-se necessária ao dramaturgo no momento em que sua ficção sofria com críticas, não encontrando espaço na televisão nem teatro. Procurou reforçar espaços, qualidades, importância. Construindo seu passado a partir do presente, teve como objetivo positivar sua imagem, em um processo de construção e reconstrução de seu *lugar de fala*.

Vinculou a sua importância, principalmente, ao teatro e apresentou ao público leitor da autobiografia uma leitura de que sua dramaturgia teatral foi praticamente fundadora do *teatro brasileiro moderno* e da transposição dos tipos populares para os palcos. Conectou seu teatro político e engajado a jovens nomes do período, como Gianfrancesco Guarnieri e Vianninha. Era o dramaturgo da década de 1940 reconstruindo-se décadas depois. Apesar de pertencer a uma geração diferente, haviam pontos de convergência entre Dias Gomes e autores citados. O dramaturgo também se esforçou para construir uma memória vinculada a este grupo, visto como resistente e combativo em relação à ditadura civil-militar dos anos de 1960⁴⁸¹.

Buscou conectar sua entrada na *Rede Globo* ao início da produção de telenovelas realistas e críticas, que colocou fim ao reinado de Glória Magadan na emissora. A transição das telenovelas para o realismo estaria vinculada a sua transição para o veículo. Mesmo sendo crítico a sua participação no veículo, deixada de lado diversas vezes em seus discursos, elevou em importância seu papel na emissora e na história da televisão brasileira.

Meu Reino por um Cavalo teve como objetivo transformar o teatro do autor. Elementos fantásticos, confluência de sonho e realidade misturavam-se ao questionamento da função do intelectual, a crítica à política e à sociedade do período. Apresentou na obra a crise do intelectual engajado e de um teatro político visto por Dias Gomes. Mostrava uma decepção com a realidade, porém abrindo as portas para uma nova maneira de fazer teatro.

⁴⁸¹ Uma dessas aproximações pode ser vista em: HERMETO, Miriam . “Grupo Casa Grande (1974-1979). Uma frente político-cultural de resistência”. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Org.). *Comunistas brasileiros. Cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

Derrocada expôs o fim das ilusões dos militantes do PCB com a revolução e o socialismo, dos que abdicaram de bens e prazeres individuais em prol de um projeto de coletividade. Não era uma simples reprodução da realidade. Era a crítica de um modelo de militância e política que se mostrou ultrapassado. As possibilidades apresentadas no final do livro eram poucas: a morte; a escolha por uma vida pequeno burguesa; a deserção total vinculada a certo *desbunde*; ou a melancolia. Foi a vertente mais pessimista do autor e poderia levar o leitor a acreditar que não haveria uma solução para a crise. Para as crises.

Decadência propôs-se a debater a política nacional pós-ditadura civil-militar. Expunha nomes, misturava-se com a realidade. Na obra, o dramaturgo realçou aspectos de nossa sociedade como a corrupção, a falta de punição dos que têm dinheiro e circulam nas altas esferas de poder, a personificação de *salvadores* – da pátria ou da alma, que continuavam mesmo com as tentativas de mudanças, com as manifestações populares. O final da série flertava com a melancolia, com o desamparo, mas também com a esperança de dias de luta e de vitórias.

O dramaturgo buscou sobreviver como artista e intelectual por meio de suas obras e autobiografia, um dos seus últimos suspiros como escritor. Como afirmou em *Apenas um Subversivo*, era necessário que houvesse a criação de uma “nova linguagem para um novo tempo. Essa constatação levou nossos dramaturgos a um estado de perplexidade que perduraria durante toda a década de 1980”⁴⁸².

A visão pessimista ficcional de Dias Gomes não se contrapõe a visão otimista de sua trajetória traçada em sua autobiografia. As *versões* – ficcional e autobiográfica – não são opostas, são complementares, interlaçam-se. Enquanto *Meu Reino por um Cavalo*, *Derrocada* e *Decadência* reforçam uma versão negativa do mundo e da realidade vivida – e sentida – pelo dramaturgo, *Apenas um subversivo* elimina o teor conflituoso da trajetória do autor, dando cores suaves e positivas as tensões presentes em sua história.

Não é por acaso que seu texto autobiográfico concentra-se no passado distante, entre os anos de 1955 e 1985, com ênfase em sua trajetória teatral. Este período foi o auge produtivo e de maior sucesso de Dias Gomes no campo intelectual e artístico nacional. Sua aproximação da Academia Brasileira de Letras e seu discurso de posse reforçam uma estratégia de valorização do

⁴⁸² GOMES, Dias. op. cit., 1998. p. 303.

Dias Gomes dramaturgo. Pode-se questionar o desejo do autor em se tornar um *imortal*, em ter o selo de aprovação da ABL e consequentemente de seus pares. Houve uma tentativa de resgate do próprio autor como um escritor de elite, *apagando* sua saída da cultura do livro para a cultura televisiva, pois as novelas vistas por um bom número de seus pares como subliteratura.

O dramaturgo escreveu e fez sucesso nos meios teatrais, porém foi dentro da televisão que sobreviveu e se tornou conhecido e reconhecido no Brasil e em outras partes do mundo. Dias Gomes desejou valorizar sua imagem como intelectual e autor teatral, para obter um lugar de respeito e destaque dentro da intelectualidade nacional. O fato ser um autor de telenovelas era percebido como um fator que o distanciava do campo intelectual. A identidade que Dias Gomes desejou construir era de um intelectual de elite e de teatro e não como um produtor de cultura identificado com o meio televisivo.

Havia saudade de um futuro que seria construído pelo socialismo não aconteceu como previsto, tornando a realidade do presente nebulosa. A utopia tinha chegado ao final, não existia mais; transformara-se numa melancolia, não só para o autor, mas tendo reflexos globais. Essa mudança na *estrutura de sentimento* foi sentida por Dias Gomes e outros artistas que passaram por um processo revisionista de suas carreiras. Não estava mais em jogo um reformismo revolucionário, era o sentido de político que se transformava.

O Dias Gomes do final do século XX tinha saudades do passado. O dramaturgo e sua ficção pararam no tempo, em uma visão nostálgica de uma sociedade e de uma política que tanto criticou. O passado se tornou uma doce lembrança, quando o presente apareceu amargo e o futuro incerto. A morte inesperada salvou Dias Gomes.

Referências

Fontes Primárias

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

_____. *As Primícias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Campeões do Mundo: mural dramático em dois painéis*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. *Coleção Dias Gomes. Os Heróis Vencidos. Volume 1*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. *Coleção Dias Gomes. Os Falsos Mitos. Volume 2*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. *Coleção Dias Gomes. Os Caminhos da Revolução. Volume 3*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

_____. *Coleção Dias Gomes. Espetáculos Musicais. Volume 4*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

_____. *Coleção Dias Gomes. Peças da Juventude. Volume 5*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

_____. *Decadência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

_____. *Derrocada*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

_____. *Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

_____. *Meu Reino, por um Cavalo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. *O Bem-Amado*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

_____. *O Berço do Herói*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983

_____. *Odorico na Cabeça*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

_____. *O Santo Inquérito*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

_____. *Sucupira, ame-a ou deixe-a*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

GOMES, Dias. *Teatro de Dias Gomes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d.

Fontes Secundárias

ABREU, Alzira Alves de (org.). *A Democratização no Brasil: Atores e Contextos*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Discurso de Posse de Dias Gomes e Discurso de Recepção de Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOTELHO, André; SCWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). *Agenda Brasileira: Temas de uma Sociedade em Mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico – a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Afonso de Miranda. *A História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHIARA, Ana Cristina. “Corpos em conflito e memórias externas em Graciliano Ramos, Pedro Nava e Ferreira Gullar”. In: FUKELMAN, Clarisse (org.). *Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

CZAJKA, Rodrigo.; MOTTA, Rodrigo Patto Sá.; NAPOLITANO, Marcos. *Comunistas brasileiros. Cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

FARIA, João Roberto (dir.). *História do Teatro Brasileiro. Do Modernismo às Tendências Contemporâneas. Volume 2*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: Cartas ao Regime Militar. *Topoi: Revista de História*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História Social da UFRJ/ 7 Letras, set. 2002, n. 5, p. 251-283.

FIGUEIREDO, Vera Follain. “O livro da vida e as tramas da rede”. In: FUKELMAN, Clarisse (org.). *Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

FURTADO, Marli Terezinha. “Bertold Brecht e o Teatro Épico”. *Revista Fragmentos*, Florianópolis, v. 5, n. 1, 1995.

GARCIA, Miliandre. “*Ou Vocês Mudam ou Acabam*”: *Teatro e Censura na Ditadura Militar (1964-1985)*. 2008. 420f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2008.

GARCIA, Silvana. “A dramaturgia dos anos de 1980/1990”. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do Teatro Brasileiro. Do Modernismo às Tendências Contemporâneas. Volume 2*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em Trânsito: Da Repressão à Abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GOMES, Angela de Castro. *Escrita de Si Escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GOMES, Angela de Castro Gomes; SCHMIDT, Benito Bisso. *Memórias e narrativas (auto)biográficas*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

GOMES, Luana Dias; GOMES, Mayra Dias (org.). *Dias Gomes*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HERMETO, Miriam. “Grupo Casa Grande (1974-1979). Uma frente político-cultural de resistência”. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Org.). *Comunistas brasileiros. Cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

_____. “Olha a gota que falta”, *Gota D’Água: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975–1980)*. Tese de Doutorado. UFMG, Belo Horizonte, 2010.

HUYSEN, Andreas. *Resistência à memória: usos e abusos do esquecimento público*. (mimeo).

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1998.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, Televisão e História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LABORIE, Pierre. “Memória e Opinião”. In: AZEVEDO, Cecília; BICALHO, Maria Fernanda Baptista; KNAUSS, Paulo; QUADRAT, Samantha Viz; ROLLEMBERG, Denise. *Cultura Política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

LE BRETON, David. *De Visages*. Paris: Éditions Métailié, 2003.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LIMA, Mariângela Alves de. “Os grupos ideológicos e o teatro da década de 1970”. In: *O Teatro através da História, Vol. II*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994.

LORIGA, Sabrina. “A tarefa do historiador”. In: GOMES, Angela de Castro Gomes; SCHMIDT, Benito Bisso. *Memórias e narrativas (auto)biográficas*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

LORIGA, Sabina. *O Pequeno X*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

MACIEL, Luiz Carlos. “Teatro Anos 70”. In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

MAGALDI, Sábado. “Dramaturgia Moderna Brasileira”. In: *O Teatro através da História, Vol. II*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994.

MAGALDI, Sábado. *Teatro em Foco*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MAGALDI, Sábado. “Tendências Contemporâneas do Teatro Brasileiro”. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 10, n. 28, p. 277-289. Dez. 1996.

MAURIAC, François. *Commencements d'une vie*. In: _____. *Écrits intimes*. Genève-Paris: La Palatine, 1953.

MERCADO, Antonio. "Prefácio". In: GOMES, Dias. *Meu Reino por um Cavalo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

MICHALSKY, Yan. *O Teatro sob Pressão. Uma Frente de Resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

MILLION-LAJOINIE, Marie-Madelaine. *Reconstruire son identité par le récit de vie*. Paris: L'Harmattan, 1999.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. "A cultura política comunista". In: CZAJKA, Rodrigo.; MOTTA, Rodrigo Patto Sá.; NAPOLITANO, Marcos. *Comunistas brasileiros. Cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. "Engenheiros das almas ou vendedores de utopia? A inserção do artista-intelectual engajado no Brasil dos anos 70". In: *1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

NEGRÃO, Lisías Nogueira. "Revisitando o messianismo no Brasil e profetizando seu futuro". *Revista Brasileira de Ciências Sociais* - Vol. 16, Nº 46. p. 119-129.

PARANHOS, Katia. "A construção e reconstrução do autor: maneiras de ver e editar a obra teatral de Dias Gomes". In: *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História. Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios*. Florianópolis: 2015.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PÉCAUT, Daniel. *Os Intelectuais e a Política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Aberto*. São Paulo: Hucitec, Primeiro Ato, 2002.

PEREIRA, Fabrício. "Utopia dividida: a crise do PCB (1979-1992)". In: *Revista da Associação Brasileira de História Oral*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de História Oral, 2006. v. 10, n. 1, jan-dez. 2006.

PINSKY, Jaime (Org.). *O Brasil no Contexto. 1987-2007*. São Paulo: Contexto, 2007.

POLLAK, Michel. “*Memória, esquecimento e silêncio*” IN: *studos Históricos*, n. 3, Rio de Janeiro, 1989.

PORTELLA, Eduardo. “Orelha”. In: GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Perspectiva, 2009.

QUADRAT, Samantha Viz; ROLLEMBERG, Denise. *Cultura Política, Memória e Historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

QUADRAT, Samantha Viz (Org.). *Não Foi Tempo Perdido: Os Anos 80 em Debate*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

RAMOS, Luis Fernando. “*Trajetórias Alternativas do Teatro Brasileiro nos anos de 70: Coincidências, Sincronias e Parentescos*”. In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

REIS, Daniel Aarão (coord.). *História do Brasil Nação (1808-2010). Volume 5: Modernização, Ditadura e Democracia (1964-2010)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

RIBEIRO, Martha Mello. “*Dramaturgia Contemporânea Anos 90: Caminhos para um ‘Realismo-Sedutor’*”. In: *V Congresso da Abrace*, 2008, Belo Horizonte: Criação e Reflexão Crítica, 2008.

RIBEIRO, Regiane Regina; SILVA, Anderson Lopes da. “Imaginação melodramática, cultura e estética televisivas: uma leitura triádica do folhetim na TV”. *Cultura Midiática – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba*. Ano VII, n. 12 - jan-jun/2014.

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e rades*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

ROLLEMBERG, Denise. “O Imortal Bem-Amado. A Chegada de Dias Gomes à Academia Brasileira de Letras”. In: ARAÚJO, Maria Paula; FICO, Carlos. (org.). *1968: 40 Anos Depois. História e Memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

ROLLEMBERG, Denise. “Vidas em Exílio”. In: FICO, Carlos; CASTRO, Celso; QUADRAT, Samantha Viz. (Orgs.). *1964-2004. 40 Anos do Golpe*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

SACRAMENTO, Igor. “Por uma dramaturgia engajada. A experiência de dramaturgos comunistas com a televisão dos anos de 1970”. In: CZAJKA, Rodrigo.; MOTTA, Rodrigo Patto Sá.; NAPOLITANO, Marcos. *Comunistas brasileiros. Cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson (orgs.). *O que Resta da Ditadura: A Exceção Brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

SANTANA, Valdomiro. “A Academia dos Rebeldes”. In: _____. *Literatura baiana: 1920 - 1980*. Rio de Janeiro: Philobiblion; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1986.

SCHMIDT, Benito Bisso. “História e Biografia”. In. CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

SCHMIDT, Benito Bisso. “Nunca houve uma mulher como Gilda? Memória e gênero na construção de uma mulher ‘excepcional’”. In: GOMES, Angela de Castro Gomes; SCHMIDT, Benito Bisso. *Memórias e narrativas (auto)biográficas*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: UNICAMP, 2003.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. “Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas” In: *Psicologia Clínica, Revista do Departamento de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica /RJ*. Rio de Janeiro, Vol. 20, nº.1, p. 65-82, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras; 2003.

SILVA, Aline Monteiro de Carvalho. *Diferentes Faces de um Subversivo: a Relação entre História, Política e Cultura em Dias Gomes*. 2012. 170f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2012.

_____. *Dois momentos de um subversivo: Dias Gomes, “O Berço do Herói”, “Roque Santeiro” e a censura durante a ditadura militar. (1965 -1975)*.

Monografia (bacharel em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – Departamento de História, 2009.

SILVA, Roberta Alves. *A Grande Família: Intelectuais de Esquerda, Rede Globo e a Censura durante a Ditadura Militar (1973-1975)*. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2015.

SIRINELLI, Jean-François. “A geração”. In: AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes (coord). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

SIRINELLI, Jean-François, “Os Intelectuais do Final do Século XX: Abordagens Históricas e Configurações Historiográficas”. In: AZEVEDO, Cecília; BICALHO, Maria Fernanda Baptista; KNAUSS, Paulo; QUADRAT, Samantha Viz; ROLLEMBERG, Denise. *Cultura Política, Memória e Historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

SOARES, Angelo Barroso Costa. *Academia dos Rebeldes: modernismo à moda baiana*. Orientador: Prof. Dr. Cid Seixas, Co-Orientador: Prof. Dr. Benedito Veiga. Feira de Santana, 2005. 191 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) - Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2005.

SOUZA, Eneida. “A crítica biográfica”. In: FUKELMAN, Clarisse (org.). *Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&M, 1987.

VENÂNCIO, Giselle Martins. “A utopia do diálogo: os prefácios de Vianna e a construção de si na obra publicada”. In: GOMES, Angela de Castro Gomes; SCHMIDT, Benito Bisso. *Memórias e narrativas (auto)biográficas*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

_____. *Entre o espelho e a máscara*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

VINÉ-KRUPA, Rachel. “Autobiografia e memórias na pintura e no *Diário* de Frida Kahlo” In: FUKELMAN, Clarisse (org.). *Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

WERNECK, Maria Helena. “Sobre a biografia no Brasil: historicidade e práticas de escrita”. In: FUKELMAN, Clarisse (org.). *Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Sites Consultados

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo398708/asdrubal-trouxe-o-trombone>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399372/grupo-de-teatro-mambembe>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo209049/teatro-popular-uniao-e-olho-vivo>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo356573/companhia-do-latao>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399377/dzi-croquettes>

<http://www.edtl.com.pt/business-directory/6994/teatro-de-vanguarda/>

<https://jus.com.br/artigos/25092/aspectos-historicos-do-mecenato-cultural-incentivado>

<http://www.culturaemercado.com.br/site/leirouanet/lei-sarney-lei-rouanet-procultura-historia-avancos-e-polemicas/>

<http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XX%20Encontro/PDF/Autores%20e%20Artigos/Ang%20E9lica%20Ricci%20Camargo.pdf>

http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/aj/FCRB_LiaCalabre_Intelectuais_e_PoliticaCultural.pdf

<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24917.pdf>

https://www.google.com.br/publicdata/explore?ds=d5bncppjof8f9_&met_y=sp_dyn_le00_in&idim=country: BRA:USA:GBR&hl=pt&dl=pt

<https://tjucarj.wordpress.com/2010/05/27/peca-inedita-de-dias-gomes-o-tunel-estreia-no-teatro-sesc-tijuca-dia-4-de-junho/>

https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A3e_Coragem_e_Seus_Filhos

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Hamlet>

http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439245928_ARQUIVO_KatiaParanhos-ANPUH-2015.pdf

Periódicos

O Globo (entre os anos de 1964 e 1999)

Anexos

Anexo 1 - Marte, Macunaíma e Companhia Bela

(Prefácio *O Berço do Herói*)

A índole pacífica e civilista de nosso povo tem recebido com sorrisos irônicos toda e qualquer tentativa que, ao longo de nossa História, alguns governantes e certos partidos políticos têm feito no sentido de induzi-lo e adotar postura parada, consciência agressiva e expansionista ou de transformá-lo em adorador de pretensos heróis militares, figuras quase mitológicas cujas estátuas – equestres ou pedestres – invadem praças públicas e jardins.

Nossa agressividade, não sendo muita, encontra admirável válvula de escape nas batalhas campais futebolísticas e os verdadeiros heróis militares, quase sempre civis e anônimos, estão enterrados nas colinas de Guararapes, nos campos do Paraguai, no cemitério em Pistóia.

Estamos vivendo outra vez, desgraçadamente, uma dessas fases de agressiva convivência com os militares da linha metálica. Os homens que se assenhorearam do poder pelo golpe de abril, entendem que sua farda – usada externa ou internamente – é uma espécie de toga sagrada, que lhes dá, com exclusividade, a verdadeira condição de patriotas, de cidadãos íntegros, de objetivos e abnegados salvadores da Pátria. O paisano, para eles, é quase sempre um corrupto ou um subversivo em potencial, incapaz de equacionar os problemas nacionais sem recorrer a espúrias ligações políticas ou entregar-se a “exóticas doutrinas alienígenas”. Como consequência, há o que se vê: militares passam a entender de tudo, da importação de alpiste às tendências da bossa nova, da mais elaborada filosofia do direito à produção de pimentões verdes porque para os vermelhos acreditam não haver grande demanda no momento.

Está claro que, embora militares, são principalmente brasileiros e, por isso mesmo, não conseguirão representar por muito tempo esse papel ridículo de tutores do Brasil. Ecumênico e macunaímico, nosso povo exige liberdade para a sua confusão criadora. O ato de pisar na grama

proibida é menos demonstração de primitivismo e de subdesenvolvimento cultural do que evidência de um sentido inato de independência e de aversão a qualquer tipo de poder coator, ainda que legítimo ou bem intencionado. Mais cedo ou mais tarde, nossos heróicos e abnegados salvadores da pátria compreenderão que a pátria não quer ser salva por eles, ou melhor, quer salvar-se por si mesma, pela vontade do povo, livremente manifestada.

Em o BERÇO DO HERÓI, Dias Gomes nos dá uma ilustração precisa, conquanto caricatural dessa incompatibilidade entre os dois ângulos de visão – militar e civil – da realidade humana, em geral, e brasileira, em particular. Em torno da figura de Cabo Jorge, que morrerá na Itália, como pracinha da F.E.B., criara-se toda uma saga heróica. Bravo diante do inimigo nazista, pagará com a vida o direito de ser livre. Soldado da democracia, encherá de glória e de orgulho o coração da pátria amada e, por isso, se transformará num de seus filhos mais queridos e louvados. Sua cidade natal, modesta e perdida no remoto interior do país, adotará o nome de Cabo Jorge e passará a ser um centro turístico. As datas de seu nascimento e de sua morte eram pontos altos no calendário cívico de todas as escolas do Brasil.

Mas, afinal, o Cabo Jorge não morrerá. Ferido em combate, *dera no pé* e mandará a guerra e tudo o mais àquela parte. Passam-se os anos e ele, depois de uma anistia geral, regressa a Pátria e aparece em sua cidadezinha. Começa então o drama: os beneficiários de seu pretense heroísmo não podem aceitar o que a sobrevivência insólita e inoportuna ponha por terra todo um esquema de exploração comercial do mito.

Não revelaremos mais para não tirar ao leitor o sabor doce-amargo em que a farsa chega ao fim. Dias Gomes tinha um alvo a atingir e o alcança plenamente. Os mitos brasileiros, espontâneos ou feitos a martelo, sempre acabam assim: explodem como bolhas de sabão e seus respingos atingem a muita gente.

Anexo 2 - A Palavra Insubmissa

(Orelha *Apenas um subversivo*)

Apenas um subversivo constitui as memórias desconfiadas do dramaturgo famoso, entre outras coisas Palma de Ouro no Festival de Cannes, pelo seu o *Pagador de Promessas*. Nem os prêmios, nem o reconhecimento generalizado, nem os toques de graça que o acaso prepara conseguiram abalar a sua incredulidade diante das verdades inabaláveis. A opção da memória é quase precedida de uma advertência convicta, que se repete ao longo do livro: “Não confio nela, mas o que posso fazer?”. A memória arranca as coisas de dentro das pessoas, com aquela voracidade que quase nunca se faz acompanhar da veracidade. Pelo menos é o que nos ensina o autor, escritor em quem a invenção comanda o conjunto das operações e, com igual infidelidade, e só semelhante coerência, une e desune o mundo, o homem e as coisas.

Por *Apenas um subversivo* circulam pessoas e personagens, alguns monstros sagrados que conhecemos à distância, aqui e ali, nos bastidores do teatro, do rádio, do livro, da televisão. O pano de fundo nacional e internacional oferece o cenário inesperado, tenso, acidentado, da vontade criadora e do compromisso político. A fluência narrativa, animada pelo humor crispado ou pela ironia descontraída, desde o tempo da Bahia matinal, do Rio de Janeiro escrupuloso e atento, até os anos de chumbo da ditadura militar, até os dias subsequentes da megalópole dilacerada, se propaga pelos quatro cantos da terra.

No centro da cena maior, uma pessoa e um personagem plurais – Alfredo Dias Gomes – tecem, em meios a tantos riscos e tantas esperanças, a fascinante aventura humana, toda ela entrecortada pela escassez e pela vertigem. Bem se poderia falar na reconstituição esperta de pedaços de vida carregados de significações múltiplas, algumas vezes efusivas, jamais melodramáticas. Porque “o berço do herói” aponta igualmente para o mausoléu do herói. E só não sabem disso os algozes e os tiranos, os mesmo que, na calada da noite, ou sob o pano de boca do espetáculo esperado, censuram o mais do que subversivo Alfredo Dias Gomes.

A saudável vocação subversiva de Dias Gomes tomou caminho certo. Não foi certamente o caminho das armas, este atalho provavelmente incerto. Nunca vi o autor de *O Berço do Herói*, tenho mesmo a impressão de que não faz o seu gênero, disposto a detonar nenhum petardo,

sofisticadamente bélico ou simplesmente caseiro. A sua arma é outra. Talvez a mais pacífica, e nem por isso a menos perigosa e a mais permanente de todas elas – a palavra.

A palavra guarda dentro de si um poder de fogo oculto, chocante e avassalador. Ela denuncia injustiças sociais, infâmias de todo tipo, desmascara as trapaças das decisões autoritárias, leva ao extremo ridículo os falsos atores da cena pública, comediantes destituídos de saber e de prazer. E transforma, os que sabem utilizá-la em heróis silenciosos, certamente avessos à estridência histórica em cidadãos da cidade cidadã. É o caso, distinto público, de Alfredo Dias Gomes.

Eduardo Portella

Anexo 3 - A Certeza da Dúvida

(Orelha *Meu Reino por um Cavalo*)

Somente os gênios, os imbecis e os suíços – que não são nem gênios nem imbecis – têm certeza absoluta sobre a vida e suas consequências. A imensa maioria dos seres humanos procede sempre à base de constante indecisão, de avanços e recuos, de uma inata dialética existencial que, por princípio, não admite imutabilidades messiânicas e está sempre disposta a revisões.

MEU REINO POR UM CAVALO, a mais recente peça de Dias Gomes, é uma comédia – que ele classifica de “caótica”, mas que nos toca precisamente por ter muito sentido – sobre a relatividade dos valores tidos e havidos como absolutos.

Otávio Santarrita, sua personagem central, é um dramaturgo que, a exemplo do que ocorre com Federico Fellini – diretor e personagem de OITO E MEIO – está cheio de dúvidas quanto a si próprio, a seu trabalho criativo, à mulher e aos filhos, às posições ideológicas que mantinha, à amante, e ao mundo cheio de contradições em que vive.

Questionando obsessivamente antigas verdades para ele sólidas, inconsúteis e perenes, ele se vê dominado pela aflição de uma crise existencial que ameaça atirá-lo no limbo onde vicejam o caos, o pessimismo, a negatividade. Mas quase intuitivamente, ele se dá conta de que vive neste país *pas sérieux* (como definiu, num dos momentos de seu costumeiro e olímpico mau-humor, o General de Gaulle) – onde só é sagrado o não-sagrado, e de que o famoso aforismo cartesiano teria mais largo curso se fosse alterado para *Duvido, logo existo*.

Consequentemente, Otávio Santarrita passa a *curtir* suas dúvidas ao descobrir que elas, ao contrário de conduzi-lo à *angst* kierkegaardiana, podem ensejar-lhe construtiva – e hegeliana – revisão crítica de si mesmo, de seu trabalho, daqueles que o cercam e da vida em geral.

Não se infira desta frase, que – reconheço – soa algo pedante, a atribuição dum conceito “filosófico” à comédia de Dias Gomes. Coerente com os motivos que o levaram a escreve-la – a repulsa à ortodoxia uniformizada e o desejo de afastar-se um pouco das limitações duma objetividade “realista”, MEU REINO POR UM CAVALO é como que uma metralhadora giratória

atingindo vários alvos com uma só rajada: a conformidade burguesa, a rigidez estrutural do teatro convencional, os arquétipos sociais e individuais do bom comportamento preconcebido.

Em suma: Dias Gomes quis sentir-se livre de todas as malhas em que se achava envolvido para reencetar, em plena liberdade de movimentos, sua busca da linguagem inovadora, - e provocadora – para a sua já famosa dramaturgia.

Ênio Silveira

Anexo 4 - Meu Reino por um Cavalo: uma Comédia Delirante e Caótica

(Prefácio *Meu Reino por um Cavalo*)

“... Você não tem dúvidas? Ninguém tem dúvidas? Todo mundo sabe 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?...”

Enquanto se dilacera febrilmente, enredado nas malhas de um questionamento incessante, compulsivo, Otávio Santarrita vê o mundo à sua volta disparar num galope desenfreado, levando de roldão todas as certezas, bandeiras e parâmetros que demarcam o sentido da vida e os rumos da história.

“...É o caos, o caos que está se instaurando em volta de mim, dentro de mim”, reconhece o protagonista dessa crise universal que é o estigma do homem contemporâneo. O conturbado microcosmo de Otávio Santarrita – a família, as paixões, o teatro, a militância política – não é apenas seu, mas espelha a falência dos sistemas estabelecidos, das fórmulas consagradas, dos valores absolutos e das ideologias fossilizadas. O palco dessa crise ideológica e existencial é imenso, alastra-se pelos quatro cantos do mundo.

Parece que vivemos um daqueles momentos históricos em que o velho ainda não está definitivamente morto e o novo não passa de um embrião – e é aí, dizia Gramsci, que são paridos todos os monstros. Vítima da alucinante voragem da transição, que abrasa e consome o nosso tempo; carrasco de si mesmo na intransigente busca da coerência ideológica e da integridade pessoal – Otávio Santarrita percorre a peça com o ímpeto de uma dissonância estridente em descompasso com o mundo. O cérebro do autor é uma ferida exposta, uma caixa de ressonâncias que ele sente prestes a explodir a qualquer instante. Em sua trajetória conflituada e a e autorreferente, Otávio acaba por embaralhar os planos da realidade, da imaginação, da memória, da ficção, do sonho e da alucinação, que confusamente assumem o mesmo espaço mental e o mesmo peso da materialidade. A crise, a loucura e o caos são as três fúrias que rondam o universo deste autor à procura das suas personagens, do seu teatro, do seu tema e do seu tempo.

Tudo isto poderia servir de matéria a uma tragédia moderna ou a um drama soturno. Mas como a trama se passa no Brasil, é inevitável que a crise, a loucura e os caos deságuem numa comédia desvairada e feérica, onde a alucinação é carnavalizada, o pesadelo vira farsa e o potencial trágico é antropofagicamente deglutido para dar espaço a um vislumbre de esperança, por mais tênue e improvável que pareça: “*Ó gostosura de fim de mundo!*”, já dizia o autor de *Matraga*.

Nem poderia ser diferente: o protagonista desta peça é um autor que, em muitos aspectos, traz as impressões genéticas de seu colega e criador, o também dramaturgo Dias Gomes, capaz de utilizar magistralmente a ironia, o humor e a sátira para discutir os temas mais candentes e relevantes sem aborrecer as plateias. Como Dias, Otávio jamais abdica da autocrítica ferina e sarcástica, mesmo nos mais graves momentos de crise. E como Otávio – um materialista histórico “*ecumênico e sensual*”, indisciplinado e rebelde – Dias Gomes reafirma neste texto a sua fé no teatro e na capacidade de autossuperação do homem. Criador e criatura são dois livre-atiradores que compartilham as mesmas perplexidades, as mesmas inquietações e a mesma energia criadora na tentativa brechtiana de adequar o teatro ao mundo. Para dar-lhe a dimensão do nosso tempo. Do contrário, a arte para eles seria inócua e a ação humana desprovida de sentido.

Deixando-se arrastar pelo alucinado troféu dos impulsos, obsessões, pesadelos e angústias de seu protagonista, Dias Gomes produziu um texto que incorpora provocativos avanços a sua vasta obra dramaturgical. O sistema mais óbvio é o abandono da objetividade “realistas” das peças anteriores em prol da adoção de uma ótica mais próxima do expressionismo na concepção do universo dramático (o mundo não é visto tal como é ou parece ser, mas tal como é percebido e vivenciado por Otávio), onde as próprias distorções inerentes a essa opção estética são assumidas como estimulantes elementos catalisadores do jogo cênico. E se a estrutura fragmentária das cenas já se renunciava em algumas peças anteriores, visando a um maior dinamismo dramático, a que o dado novo surge na imprevista liberdade com que são manipuladas situações provindas dos mais diversos níveis de consciência (memória, realidade, ficção, alucinações, etc.) sem fratura da ação dramática. Ao explorar novos espaços do imaginário teatral, Dias Gomes aventurou-se fluentemente por um amplo território de inesgotável riqueza, cujas fronteiras poéticas vão do grotesco ao sublime.

Neste momento em que a dramaturgia brasileira parece debater-se num impasse de criatividade, não há saída senão mergulhar fundo na crise. Dostoiévsky anotava em seu Diário que

às vezes é preciso desesperar-se para que do desespero nasçam novas perspectivas. Em termos de dramaturgia, isso implica em renunciar às fórmulas consagradas, questionar os arquétipos teatrais de todos os tempos, repudiar a delimitação tradicional das categorias estéticas, subverter as regras e receitas de construção dramática, na tentativa de inventar um palco adequado à coreografia fantástica, alucinada e caótica das personagens do nosso tempo. No fundo, é isso que Otávio Santarrita tenta fazer nesta peça, inspirado Dias Gomes – ou vice-versa?

Antonio Mercado

Anexo 5 - Orelha do romance *Derrocada*

Dias Gomes (Alfredo de Freitas Dias Gomes) nasceu na cidade de Salvador, Bahia, e é hoje nacional e universalmente conhecido por sua obra teatral e televisiva. Peças como *O Pagador de Promessas* (que em sua versão cinematográfica conquistou para o Brasil a sua única Palma de Ouro) e *O Santo Inquérito*, vertidas ambas para doze idiomas, bem como *A Invasão*, *Vargas* e *Campeões do Mundo*, entre as mais de quarenta que escreveu, consagraram-no como um dos maiores dramaturgos brasileiros. Seu espírito inquieto e isento de preconceitos levou-o a experimentar outros gêneros, outras formas de expressão, como a telenovela, gênero popular que elevou a um alto nível artístico e para qual encontrou uma linguagem própria. Novelas como *O Bem-Amado*, *O Espigão* e *Roque Santeiro*, entre outras, lhe granjearam enorme popularidade, exibidas que foram, em dezenas de países. A diversidade de gêneros em que se espraiou não impede que a obra de Dias Gomes revele uma irretocável coerência, já ressaltada por Anatol Rosenfeld, “oferecendo uma imagem crítica da realidade brasileira, naquilo que é caracteristicamente brasileiro e naquilo que é tipicamente humano (...) Aberta ao sublime, sensível à grandeza trágica, a obra recorre ao mesmo tempo aos mais variados enfoques do humor, do sarcasmo e da ironia, para lidar com os aspectos frágeis ou menos nobres da espécie humana. Por isso a obra é amoral e respira futuro”.

Escritor maldito, polêmico, perseguido por todas as censuras, Dias Gomes agora nos surpreende com um romance. E também aqui encontramos a mesma “grandeza trágica” misturada ao sarcasmo e a ironia, características do autor. Também aqui a sua obra “respira futuro”.

Anexo 6 - Orelha do romance *Decadência*

Ao tomar posse na Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira que anteriormente pertencera a Adonias Filho, Dias Gomes foi saudado por Jorge Amado, que o definiu como o autor da “temática de problemas sociais e humanos, do questionamento da sociedade, da solidariedade com os despossuídos e discriminados, da escrita despida de artifícios, da transmutação da língua falada, viva e criativa”. É justamente esse caráter popular e despojado da obra de Dias Gomes que salta aos olhos em *Decadência*. Uma escrita dinâmica e vibrante que facilmente envolve o leitor.

Decadência gira em torno da família Tavares Branco, outrora imponente e tradicional, mas atualmente em franco processo de desagregação. É no seio dessa família que o jovem órfão Mariel é acolhido. Sua ambição desenfreada faz com que não se contente com a humilde posição de motorista e passe a buscar avidamente o amor de Carla, uma das filhas de Albano Tavares Branco Filho, patriarca da família e conceituado advogado. O romance entre os dois esbarra no moralismo da família, e Mariel acaba sendo expulso da mansão do Tavares Branco. A trajetória de Mariel segue um caminho tortuoso que o faz buscar respostas no misticismo, tornando-se meteoricamente um importante pastor evangélico, bem mais preocupado em aumentar o seu poder e acumular propriedades do que em difundir a mensagem divina.

As situações e as personagens que ocupam as páginas de *Decadência* se mostram familiares ao leitor, pois nos remetem à história recente do país. A crise de valores e a busca pela ética, deflagrada a partir dos absurdos cometidos na Era Collor, servem como pano de fundo para boa parte do romance. Dias Gomes parece querer mostrar as várias faces de um mesmo país, que tanto pode ser a de Pedro Jorge Tavares Branco, lobista envolvido em escândalos financeiros ou a de dom Mariel, pastor que não mede esforços e consequências para atingir seus objetivos, como a de Carla, filha rebelde que luta pelos princípios em que acredita.

Ainda que mostre uma família em desagregação em meio a um país igualmente em crise, Dias Gomes não o faz com amargura ou ceticismo, mas como quem ainda consegue vislumbrar uma saída. Afinal, derrotismo nunca foi uma característica do autor, e voltando as sábias palavras de Jorge Amado, ao definir Dias Gomes: “Sois da guerra, vossa vida é uma sucessão de combates mas vossas armas foram a escrita e a imaginação, e a causa pela qual lutaste é a paz e a felicidade

do homem sobre a terra”. Para um bravo guerreiro como Dias Gomes, a decadência não representa o fim, mas sim o ponto a partir do qual se inicia o novo.

Anexo 7 - Reportagem O Globo de 12 de abril de 1991

Dias Gomes eleito o mais novo imortal da ABL

O dramaturgo e roteirista de televisão Alfredo Dias Gomes foi eleito ontem o mais novo imortal da Academia Brasileira de Letras. Mal terminou a eleição para a cadeira 21, às 17:25, Afrânio Coutinho telefonou ao eleito que, em seu apartamento, no Leblon, declarou-se aliviado. Ele disse que passara o dia nervoso como durante a estreia de uma peça ou ansioso como à espera de um filho.

Marcos Vinícios Vilaça gritava para Afrânio, que falava com Dias ao telefone:

- Diz a ele que derrotamos a carta.

A carta era o material anônimo enviado a alguns acadêmicos chamando Dias Gomes de comunista e insinuando o plágio de uma obra de José Cândido de Carvalho.

Pegando o telefone das mãos de Afrânio, Arnaldo Niskier festejava:

- Agora você é o “Bem-amado” da Academia – dizia ele lembrando a novela que a carta citava como plágio de “O Coronel e o Lobisomem”.

O primeiro escrutínio foram 18 votos para Dias e 17 para o poeta, ensaísta e professor da PUC Gilberto Mendonça Teles. A eleição foi decidida na segunda rodada, pois só vence quem tem maioria absoluta: 20 a 15.

Dias Gomes, de 68 anos, dos quais 53 como dramaturgo, tem hoje mais de 40 peças, dez novelas, quatro romances, e uma minissérie, entre outros, e comemorou a vitória com os amigos e a mulher, Bernadete, em casa.

- Já me olhei no espelho: o mesmo narigão, as mesmas olheiras, e o mesmo ar de sempre: de um mísero mortal. – disse brincando.