

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

NATASHA PIEDRAS

**UM INTELLECTUAL NA ENCRUZILHADA: O ENGAJAMENTO POLÍTICO-  
CULTURAL DE DIAS GOMES NAS OBRAS *O BERÇO DO HERÓI* (1963),  
*O SANTO INQUÉRITO* (1964) E *O TÚNEL* (1968)**

Niterói

2023

NATASHA PIEDRAS

UM INTELLECTUAL NA ENCRUZILHADA: O ENGAJAMENTO POLÍTICO-  
CULTURAL DE DIAS GOMES NAS OBRAS *O BERÇO DO HERÓI* (1963),  
*O SANTO INQUÉRITO* (1964) E *O TÚNEL* (1968)

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em História.

Orientadora: Professora Dr<sup>a</sup> Karla Carloni.

Niterói

2023

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

P613i Piedras, Natasha Moreira  
UM INTELLECTUAL NA ENCRUZILHADA: O ENGAJAMENTO POLÍTICO-  
CULTURAL DE DIAS GOMES NAS OBRAS O BERÇO DO HERÓI (1963), O  
SANTO INQUÉRITO (1964) E O TÚNEL (1968) / Natasha Moreira  
Piedras. - 2023.  
296 f.: il.

Orientador: Karla Carloni.  
Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto  
de História, Niterói, 2023.

1. Ditadura Militar. 2. Teatro Engajado. 3. Dias Gomes. 4.  
Indústria Cultural. 5. Produção intelectual. I. Carloni,  
Karla, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense.  
Instituto de História. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

*Para meu avô, Rubens, que me ensinou a importância da História.*

## AGRADECIMENTOS

Foram quase cinco anos entre o início do doutorado e a conclusão desta tese. De lá para cá, atravessamos momentos de profunda crise política e humanitária, devastados pela ausência de liderança governamental e pelo negacionismo científico. Se pude concluir este trabalho, diante de todos esses desafios, devo profundos agradecimentos a todos aqueles que me acompanharam nesse percurso.

Agradeço à minha família –minha esposa, Carol; minha mãe, Andréa; meu pai, João Roberto; meus irmãos, Nicole, Igor e João Felipe; e meus avós, Maria José, Rubens, Aurora e Antônio (*in memoriam*) – que foram alicerces fundamentais – cotidianamente – para que eu prosseguisse, apesar das dificuldades na elaboração da pesquisa e redação desta tese.

Agradeço a todos aqueles que posso chamar de amigos, pelo apoio, risadas e momentos de descontração, que trouxeram leveza aos meus dias.

Em especial, agradeço à professora Karla Carloni pela orientação e sugestões ao longo desses anos. Se conclui esta tese devo muito a sua atenção e compreensão. Sou imensamente grata também aos professores Américo Freire, Giselle Venâncio, Henrique Gusmão e Marcos Napolitano, que aceitaram participar da minha banca de defesa.

Agradeço, além disso, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) a concessão da bolsa de estudos que, durante quatro anos, viabilizou a elaboração desta tese. E ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, assim como a todos os seus funcionários, a atenção e paciência com a qual sempre me receberam ao longo desses anos de doutorado.

*A arte existe porque a vida não basta.*

Ferreira Gullar

## RESUMO

A tese tem como objetivo analisar a trajetória política e intelectual de Dias Gomes, intelectual, (tele)dramaturgo e militante filiado ao Partido Comunista do Brasil (PCB), a partir de três de seus textos teatrais: *O Berço do Herói* (1963), *O Santo Inquérito* (1964) e *O Túnel* (1968). Os cinco anos que separam essas três obras foram marcados pela profunda crise dos ideais de engajamento da intelectualidade pecebista, elemento que tensionou a relação entre a arte e o desejo de transformar a sociedade brasileira. A partir das obras podemos apreender a atmosfera de impasses e expectativas partilhados por parcelas das esquerdas em uma conjuntura de intensas transformações políticas, econômicas e sociais. Cada um dos textos teatrais apresenta elementos específicos, que dialogam com as respectivas conjunturas em que foram produzidos, como as expectativas acerca da revolução brasileira, o golpe civil-militar e a institucionalização da ditadura, a crise dos paradigmas de transformação da sociedade e a busca por novos caminhos de atuação política-intelectual. Eles consubstanciam, enfim, os dilemas de um intelectual de esquerda na encruzilhada, que buscou compreender os desvios tomados por um país que parecia estar, em suas concepções, no caminho certo da história.

**Palavras-Chave:** Dias Gomes; Regime Militar; Teatro; Engajamento; Intelectual.

## ABSTRACT

This thesis aims to analyze the political and intellectual trajectory of Dias Gomes, intellectual, dramatist and militant affiliated with the Communist Party of Brazil (PCB), based on three of his theatrical texts: *O Berço do Herói* (1963), *O Santo Inquérito* (1964) and *O Túnel* (1968). The five years that separate these three works were marked by the deep crisis of the ideals of engagement of the Pecebist intellectuals, an element that strained the correlation between art and the transformation of Brazilian society. Based on these works, we can understand the atmosphere of impasses and expectations shared by parts of the left in a context of intense political, economic and social transformations. Each of these theatrical texts tensions specific elements, which dialogue with the respective circumstances in which they were inserted, such as expectations about the Brazilian revolution, the civil-military coup and the institutionalization of the dictatorship, the crisis of paradigms for transforming society and the search for new paths of political-intellectual action. They substantiate the dilemmas of an intellectual at the crossroads, who seeks to understand the detours taken by a country that seemed to be, in his conceptions, on the right path in history.

**Keywords:** Dias Gomes; Military Dictatorship; Theater; Engagement; intellectual.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Capa de <i>O Berço do Herói</i> , publicado pela editora Civilização Brasileira – 1ª. edição – 1965 .....	85
Figura 2 - Capa de coleção <i>O Teatro de Dias Gomes</i> , volume 2, publicada pela Editora Civilização Brasileira – 1ª. edição – 1972 .....	157
Figura 3 - Fotografia da primeira encenação de <i>O Santo Inquérito</i> , em 1966 .....	193
Quadro 1 - Personagens e papéis – <i>O Berço do Herói</i> .....	101
Quadro 2 - Instrumentos Analíticos – <i>O Berço do Herói</i> .....	107
Quadro 3 - Elementos que compõem a fábula – <i>O Berço do Herói</i> .....	108
Quadro 4 - Personagens e papéis – <i>O Santo Inquérito</i> .....	163
Quadro 5 - Instrumentos analíticos – <i>O Santo Inquérito</i> .....	171
Quadro 6 – Elementos que compõem a fábula – <i>O Santo Inquérito</i> .....	171
Quadro 7 – Personagens e papéis – <i>O Túnel</i> .....	228
Quadro 8 – Instrumentos analíticos – <i>O Túnel</i> .....	233
Quadro 9 – Elementos que compõem a fábula – <i>O Túnel</i> .....	234

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I: O ENGAJAMENTO POLÍTICO-CULTURAL DE DIAS GOMES.....	37
1.1 A dramaturgia da juventude .....	38
1.2 A aproximação aos ideais comunistas e a carreira no rádio .....	48
1.3 O retorno aos palcos teatrais.....	56
1.4 A década de 1960 e a revolução no horizonte .....	71
CAPÍTULO II: <i>O BERÇO DO HERÓI</i> (1963) E A DRAMATURGIA NACIONAL POPULAR .....	80
2.1 A obra .....	81
2.2 Debate estético.....	88
2.3 Os personagens .....	96
2.4 As especificidades do texto teatral .....	101
2.5 <i>O Berço do Herói</i> em perspectiva .....	110
CAPÍTULO III: <i>O SANTO INQUÉRITO</i> (1964) E OS SIGNOS DA AUTOCRÍTICA .....	139
3.1 O golpe civil-militar de 1964 e seus impactos .....	140
3.2 A obra .....	152
3.3 Debate estético.....	158
3.4 Os personagens .....	162
3.5 As especificidades do texto teatral .....	169
3.6 <i>O Santo Inquérito</i> em perspectiva .....	174
CAPÍTULO IV: <i>O TÚNEL</i> (1968), ENTRE A UTOPIA E O CETICISMO.....	198
4.1 Um intelectual na encruzilhada .....	200
4.2 Velhas utopias, novos caminhos.....	212
4.3 A obra .....	225
4.4. Debate estético.....	226
4.5 Personagens .....	228
4.6 As especificidades do texto teatral .....	231
4.7 <i>O Túnel</i> em perspectiva .....	235

4.8 A crise das utopias .....	248
4.9 Dias Gomes, teledramaturgo .....	260
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	280

## INTRODUÇÃO

Vivemos tempos em que a relativização do arbítrio nos coloca constantemente diante das sombras de um período sombrio de nossa história recente: a ditadura militar (1964-1985). Desde o nosso processo de redemocratização que, nas palavras de Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva, seria conduzido de forma “lenta, gradual e segura”, foram criadas as bases que contribuíram para o não dimensionamento dos horrores ali cometidos. No sentido contrário, felizmente, as últimas décadas foram marcadas pela ampliação do debate acadêmico acerca da ditadura, processo através do qual ganharam espaço novos recortes, abordagens e reflexões.

Foi diante da constatação da urgência política e social em conhecer a história da ditadura militar que nasceu o tema desta tese. O objetivo central deste trabalho é a reflexão sobre a trajetória de Dias Gomes, intelectual, militante do Partido Comunista do Brasil (PCB)<sup>1</sup>, (tele)dramaturgo e produtor. Nos debruçamos sobre a década de 1960, momento em que, enquanto a ditadura se institucionalizava, seu engajamento passou por profundas transformações. Partindo deste recorte mais amplo, este trabalho tem como escopo central a análise de três textos teatrais de Dias Gomes: *O Berço do Herói* (1963), *O Santo Inquérito* (1964) e *O Túnel* (1968), entendidos aqui como instrumentos de profunda reflexão crítica sobre os dilemas e tensionamentos vividos no período. Os breves anos que os distanciam escondem um grande lapso que provocou mudanças profundas na relação entre a arte, em especial o teatro, e a transformação da sociedade.

A escolha de cada uma dessas obras – no rico universo de produções do autor – se explica pelos simbolismos que trazem consigo. *O Berço do Herói* foi a última peça escrita por Dias Gomes antes do golpe civil-militar de 1964 e, deste modo, traz em seu

---

<sup>1</sup> Nomenclatura utilizada até 1961, quando passou a se chamar Partido Comunista Brasileiro (PCB).

enredo muitas das reflexões, críticas sociais e expectativas nutridas pela intelectualidade pecebista naquela conjuntura; *O Santo Inquérito* foi o primeiro texto teatral produzido por Dias Gomes após a deposição de Goulart, seu enredo e personagens catalisam o momento de profunda autocrítica e desorientação vivenciados pelo dramaturgo e pelas esquerdas àquela altura; *O Túnel*, por sua vez, escrita quatro anos após o golpe, foi o último texto teatral produzido por Dias Gomes antes de assinar contrato com a Rede Globo de Televisão, emissora que expandia sua atuação à reboque do projeto de modernização autoritário conservadora posto em prática pela ditadura militar. Seu texto é o retrato de um intelectual aturdido, em busca de caminhos, diante do envelhecimento de suas velhas utopias.

O recorte e a abordagem deste trabalho concluso em muito se diferem do projeto inicial, cujo objetivo era a análise da telenovela *Roque Santeiro*, exibida entre 1985 e 1986, como símbolo da abertura política e de novos tempos de liberdade que ali eram inaugurados. A trama de Dias Gomes foi considerada pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope) uma das telenovelas de maior sucesso já exibida na televisão brasileira. Se não bastasse o notório sucesso, a obra detém uma interessante história: é uma adaptação de *O Berço do Herói* (1963), cuja encenação fora proibida em 1965 pelo regime militar. Antes de finalmente chegar às telas brasileiras, tornou-se a primeira telenovela a não ir ao ar por conta da censura. O episódio ocorreu em 1975 e a sua exibição foi cancelada poucos dias antes da estreia devido às dificuldades de negociação entre a TV Globo e a aparato censório. A polêmica foi amplamente repercutida na imprensa da época – com direito a um editorial de repúdio lido por Cid Moreira em pleno *Jornal Nacional*. O episódio, permeado por ácidas acusações, nos dá o tom das ambiguidades e paradoxos do período.

O desenvolvimento dessa temática inicial, contudo, encontrou obstáculos a partir do exercício de pesquisa e reflexão crítica. Em primeiro lugar, analisar uma produção tele novelística esbarrava em um enorme desafio metodológico. Para além do autor, uma série de indivíduos e elementos – produtores, diretores, cenografistas, câmeras, imperativos comerciais, índices de audiência etc – atuam e interferem em sua elaboração, que pode ser compreendida como uma produção coletiva, determinada por uma diversidade de fatores que extrapolam as intencionalidades do autor. Não levar esses elementos em consideração seria minimizar a complexidade do processo de produção tele novelístico. Um caminho possível seria a análise dos *scripts* elaborados pelo autor, a fim de compreender as mensagens e narrativas ali contidas. Não foi possível, contudo, acessá-los nos arquivos da TV Globo.

Somados a essas questões, algumas reflexões emergiram a partir da leitura dos trabalhos até então elaborados sobre Dias Gomes. Se, por um lado, a trajetória e as obras do dramaturgo já foram objeto de pesquisa dentro e fora das Ciências Sociais, a maior parte dos trabalhos recentes debruçam-se sobre a sua trajetória a partir da década de 1970, interessadas em sua atuação e produção como notório escritor de telenovelas. A maioria, ainda, reflete sobre o seu caminho de “ida ao mercado”, focalizando as análises e narrativas em sua atuação na chamada indústria da cultura.

Na área da Comunicação Social, Igor Sacramento analisou as relações entre as culturas comunistas e os segmentos da indústria cultural brasileira (o teatro, o cinema, o rádio e a televisão) na trajetória artístico-intelectual de Dias Gomes, entre 1939 e 1999. O autor defende a ideia de que Dias Gomes atuou como um mediador cultural, tendo sua trajetória marcada por diversas hibridizações e interlocuções entre o campo da política e o da mídia. Nesse sentido, atesta que as mediações culturais de Dias Gomes se deram, especialmente, de duas formas: como circularidade (alianças, associações e

intermediações) e como tensões (conflitos, acusações e oposições), presentes nas relações com determinados agentes e configurações ideológico-estruturais do PCB e das mídias.<sup>2</sup>

Laura Mattos, por sua vez, se debruçou sobre os episódios de censura à telenovela *Roque Santeiro* (1975) e seu original, *O Berço do Herói* (1963), assim como a repercussão da novela finalmente exibida em 1985. A autora busca compreender as motivações, as justificativas e a repercussão dos episódios censórios, processo através do qual descortina as relações entre Dias Gomes, o regime militar, e a TV Globo, que se tornou, na década de 1970 – com apoio da própria ditadura –, a maior emissora de televisão do país.<sup>3</sup>

No que tange aos trabalhos historiográficos, Aline Silva desenvolveu sua tese de doutorado a partir da análise de três obras de Dias Gomes: *Meu Reino por um Cavalo*, *Derrocada* e *Decadência*, elaboradas entre 1980 e 1999, período em que o Brasil viveu a redemocratização e “sopravam os ventos da nova república”. A autora constata o conteúdo crítico e pessimista presente nessas obras de ficção, que são um sintoma da “crise das utopias” vivenciada pelas esquerdas dentro e fora do Brasil. Ao mesmo tempo em que sua produção arrefece, o dramaturgo busca se adequar ao novo contexto político-social do país. De acordo com a autora, as obras refletem a autoimagem construída por Dias Gomes, assim como sua visão sobre a intelectualidade, juventude, política, artes e cultura em geral.<sup>4</sup>

Denise Rollemberg analisou a relação entre os intelectuais, a ditadura e a sociedade a partir da novela *O Bem-Amado*, de Dias Gomes, primeira telenovela a cores

---

<sup>2</sup> SACRAMENTO, Igor Pinto. *Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais*. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

<sup>3</sup> MATTOS, Laura. *“Roque Santeiro” e a ditadura militar brasileira em três atos: a política por trás das telas*. 2016. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

<sup>4</sup> SILVA, Aline Monteiro de Carvalho. *Entre a ficção e a memória: Dias Gomes e a trajetória de um intelectual subversivo*. 2017. Tese (Doutorado em História) – PPGH, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

da televisão brasileira, em 1973, pela Rede Globo. Na época, sua exibição a foi tida como símbolo da modernização autoritária conservadora em curso durante a ditadura militar. Essa leitura, no entanto, foi permeada por tensionamentos e disputas. Seu enredo retratou, de forma crítica, a vida política e o cotidiano da cidade de Sucupira, construída como a metáfora de um Brasil autoritário e conservador. Embora escrita ainda em tempos democráticos, as situações e os personagens desafiavam a imagem de um “Brasil grande, país do futuro” que a ditadura militar buscava conformar. A obra, que sofreu cortes da censura em parte dos seus capítulos, ironizava as instituições políticas, como a Igreja Católica, o coronelismo e as Forças Armadas, assim como trazia temáticas como o casamento, o adultério, a virgindade, a sexualidade, o uso de drogas etc. Rollemberg propõe, desse modo, uma abordagem complexa multifacetada do movimento de intelectuais rumo às grandes mídias. Sem cair na hipótese de uma incorporação como um meio para resistir por dentro ou acusar supostas colaborações, a autora busca apreender o universo no qual se encontra o intelectual, inserido na maior emissora de comunicação do país. Dessa forma, afastando-se de dicotomias simplificadoras, contribui para a compreensão das disputas ideológicas que marcaram a trajetória de Dias Gomes na televisão, com continuidades, rupturas e ambiguidades.<sup>5</sup>

Recortes distintos são encontrados nos trabalhos de Kátia Paranhos, que se debruçou sobre a importância política do teatro musical na obra de Dias Gomes. Tomando por base *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (1968), a autora reflete sobre como as relações entre a música, a dramaturgia engajada e a encenação. Através dessa obra musical, a autora compreende – à luz do momento vivido pelo dramaturgo – sua aproximação com

---

<sup>5</sup> ROLLEMBERG, Denise. O Bem-Amado e a Censura. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

estilos narrativos diferenciados de representação.<sup>6</sup> E, ainda, nas pesquisas de Iná Camargo Costa, que analisou os traços do teatro épico brechtiano na dramaturgia de Dias Gomes entre 1959, quando o dramaturgo escreveu *O Pagador de Promessas*, e 1979, quando elaborou *Campeões do Mundo*. A partir dessa análise, a autora refletiu o caráter nacional-popular na dramaturgia de Dias Gomes, em consonância com o ambiente político e intelectual vivenciado pelas esquerdas pecebistas.<sup>7</sup>

A leitura desses trabalhos me despertou alguns questionamentos: Como Dias Gomes vivenciou e transpôs para suas obras as derrotas vividas pelas esquerdas ao longo dos anos 1960? Como este período pode ser compreendido a partir de seus textos teatrais? Quais paradigmas de transformação social e projetos de Brasil se fortaleceram e enfraqueceram ao longo deste período? Quais dilemas, impasses e reflexões de Dias Gomes, ao longo da década de 1960, nos ajudam a compreender o seu sinuoso processo de ruptura com o PCB e contratação pela Globo? Quais os significados deste processo em sua militância?

## **Estrutura**

Foi diante dessas perguntas que foi delimitado o recorte desta tese. Para respondê-las, analisamos no primeiro capítulo a trajetória política e intelectual de Dias Gomes desde sua estreia no teatro profissional até o auge da carreira na década de 1960. Filho de Plínio Alves Dias Gomes e de Alice Ribeiro de Freitas Gomes, o Alfredo de Freitas Dias Gomes nasceu em 1922, na cidade de Salvador, Bahia, e mudou-se para o Rio de Janeiro

---

<sup>6</sup> PARANHOS, Kátia. Dias Gomes e “Dr. Getúlio”: música, dramaturgia engajada e encenação no Brasil sob a ditadura militar. ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 23., Assis (SP), 2016. *Anais eletrônicos [...]* São Paulo: ANPUH, 2016. p. 1-10.

<sup>7</sup> COSTA, Iná Camargo. *Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular*. Dissertação de Mestrado em Filosofia. São Paulo: USP, 1987.

em 1935, cidade onde iniciou seus trabalhos no teatro profissional com a peça *Pé de Cabra* (1942), censurada pelo Estado Novo (1937-1945). Em meados dos anos 1940, mudou-se para cidade de São Paulo, onde iniciou sua carreira no rádio, trabalhando em emissoras como a *Pan-Americana*, a *Rádio América*, a *Bandeirantes*, a *Tupi*, a *Rádio Clube* e, já na década de 1960, a *Rádio Nacional*, onde atuou como diretor até o golpe civil-militar de 1964. Ainda em São Paulo, Dias Gomes se aproximou dos ideais do então Partido Comunista do Brasil (PCB), o que levou à sua filiação no ano de 1945. A dramaturgia de Dias Gomes foi, desde cedo, marcada pela temática de cunho político e social, tangenciando temas como a questão fundiária, a luta de classes, o preconceito racial, a desigualdade social e as práticas corruptivas nas instituições políticas brasileiras. A sua atuação no âmbito radiofônico também foi marcada pelo engajamento, o que lhe acarretou, inclusive, algumas demissões ao longo de sua trajetória.

Apesar da precocidade de sua estreia no teatro profissional, foi somente nos primeiros anos da década de 1960 que o autor se consolidou enquanto dramaturgo, ganhando projeção nacional e internacional, após o sucesso de *O Pagador de Promessas* (1959), encenada pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo. Sob a direção de Flávio Rangel, a peça ganhou o Prêmio Nacional de Teatro em 1960, o maior da dramaturgia àquela época. Adaptada para o cinema sob a direção de Anselmo Duarte, a trama recebeu Palma de Ouro no Festival de Cannes em 1962. Após o sucesso de *O Pagador*, Dias Gomes emplacou *A Revolução dos Beatos* (1961), também encenada pelo TBC. E logo em seguida *A Invasão* (1960), encenada pelo Teatro Rio e eleito o melhor espetáculo em 1962, o que lhe rendeu o título de melhor autor de teatro deste mesmo ano.<sup>8</sup> Em 1963, escreveu *O Berço do Herói* (1963), sua última peça antes do golpe civil-militar de 1964.

---

<sup>8</sup> *Diário de Notícias*. 25 de janeiro de 1963. p.4.

A primeira metade da década de 1960, contexto em que Dias Gomes se notabilizou como dramaturgo, foi marcada por uma intensa polarização política nacional e internacionalmente. Se por um lado o mundo vivia o “momento mais quente” da chamada Guerra Fria com a crise dos mísseis em Cuba, no Brasil, a renúncia de Jânio Quadros, as iniciativas golpistas de 1961, o estabelecimento do parlamentarismo que cerceou os plenos poderes de João Goulart e, em 1963, o restabelecimento do presidencialismo marcaram o cenário de intensa mobilização política capitaneada pelos movimentos sociais urbanos e rurais. Nessa conjuntura, o PCB, partido do qual o dramaturgo era filiado, apesar de permanecer na ilegalidade (imposta em 1947 sob o Governo Dutra), adotou um posicionamento político mais moderado, abandonando posição sectária evidenciada no Manifesto de 1948 e 1950, bem como no programa do IV Congresso (1954).<sup>9</sup>

Com a “Declaração de Março de 1958”, o partido cunhou um novo programa político, agora mais distante dos projetos revolucionários elaborados nos anos anteriores. A declaração marcou um aceno à questão democrática que foi consolidada no V Congresso. Uma nova orientação política começou a se delinear, sob a orientação de Moscou: a passagem para o socialismo por vias pacíficas, bem como aproximação com os trabalhistas, inclusive através da aliança com o PTB. Essa perspectiva de “transição pacífica para o socialismo”, com a conquista de um governo nacionalista e democrático, permitiu que o PCB, embora formalmente ilegal, ganhasse nova legitimidade no âmbito da sociedade.<sup>10</sup>

A intensa atuação política das esquerdas neste período – impulsionadas pelo debate acerca da agenda reformista de João Goulart – puseram a revolução no “horizonte

---

<sup>9</sup> REIS, Daniel Aarão. Entre a Reforma e Revolução: A Trajetória do Partido Comunista no Brasil entre 1943 e 1964. In: RIDENTI Marcelo; REIS FILHO, Daniel Aarão. (orgs.). *História do Marxismo no Brasil. Os partidos e Organizações dos anos 20 aos 60*. Campinas: Ed. Unicamp, 2002. p. 90-91.

<sup>10</sup> REIS, 2002. p. 92-93.

de expectativas” das esquerdas brasileiras. Dias Gomes e outros intelectuais de sua geração, vivenciaram a “proximidade imaginativa da revolução brasileira”, concepção que esteve associada a ideia de vanguarda intimamente ligada a cultura política comunista dos anos 1960.<sup>11</sup>

Nessa atmosfera, o PCB iniciou um processo de abertura não apenas na vida política, mas também na vida cultural, o que impulsionou a atuação de artistas e intelectuais de esquerda no âmbito da cultura. O Partido abandonou a política adotada entre 1947 e 1953, conjuntura em que vigorou a doutrina do realismo socialista e imprimia-se forte controle sobre a vida cultural, exigindo dos intelectuais vinculados ao Partido uma estética simplista, pautada em narrativas realistas de fácil assimilação, povoada por heróis positivos e unidimensionais, revolucionários desde o nascimento.<sup>12</sup>

Foi nessa conjuntura que as ideias de Lukács ganharam espaço nas publicações do partido. A discussão centrava-se, em suma, na afirmação de uma arte nacional popular, atrelado à luta anti-imperialista, através de uma produção artística que refletisse a realidade brasileira que se almejava transformar; e à crítica a nossa tradição elitista, visando a democratização da cultura. Os debates no âmbito da cultura garantiram maior autonomia para a criação artística, Dias Gomes e outros intelectuais engajados de sua geração puderam dialogar com as tendências que ganhavam espaço e com as questões político-sociais em ebulição, elementos que são profundamente notórios em suas obras

---

<sup>11</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado* – contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-RIO, 2006.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A Cultura Política Comunista. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

<sup>12</sup> NAPOLITANO, Marcos. Forjando a revolução, remodelando o mercado: a arte engajada no Brasil (1956-1968). In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel A. (orgs). *Nacionalismo e reformismo radical. As esquerdas no Brasil*. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p.587-588.

do período, como *O Berço do Herói* (1963), obra analisada no segundo capítulo deste trabalho.<sup>13</sup>

O segundo capítulo, deste modo, apresenta a análise do texto teatral de *O Berço do Herói* (1963). A trama se desenrola no ano de 1955, e o protagonista é Jorge, um estudante de Direito convocado para lutar junto à Força Expedicionária Brasileira (FEB), durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). No enredo, Jorge tornou-se cabo do Exército no teatro de guerra, porém, foi dado como morto durante os combates, sendo reconhecido por seus superiores um herói. Sua cidade natal – sem nome definido – localizada no Nordeste, foi construída pelo autor como uma típica cidade do interior da região, onde a praça, a igreja, a prefeitura e o bordel são importantes espaços de sociabilidade e política. Seria um microcosmo da sociedade brasileira, em que o sagrado e o profano, o público e o privado, o moral e o imoral têm fronteiras tênues e convivem em um mesmo espaço. Lá, forjou-se uma memória mítica sobre o ex-combatente sob a qual se entrelaçam as identidades dos próprios moradores desejosos de obterem vantagens, sobretudo econômicas, para si e para o município. O herói, no entanto, não morreu em campo de batalha. Ele era, na verdade, um desertor. Cabo Jorge – cujo nome posteriormente batizou a cidade natal – havia fugido durante combate. Dez anos depois, retornou à sua cidade de nascimento pondo em questão os interesses dos setores que exploram o mito construído em torno do seu nome.

O texto de *O Berço do Herói* nos permite refletir sobre a atmosfera política e cultural vivenciada por Dias Gomes e demais intelectuais engajados de sua geração. Embalado pelo avanço da agenda reformista de João Goulart, pelo momento de projeção política do PCB junto aos movimentos sociais e pelo “florescimento artístico e cultural”,

---

<sup>13</sup> FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, João Quartim de (org.). *História do marxismo no Brasil*. Teorias. Interpretações. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007. p. 339.

Dias Gomes nos brinda com uma ácida crítica social. O dramaturgo dialoga com a conjuntura nacional e internacional, descortina as contradições do capitalismo e reflete sobre as possibilidades de liberdade em um mundo contraditório. Traz, ainda, alguns tensionamentos relativos à sua própria militância e às diretrizes do PCB naquele contexto. No âmbito de todos esses elementos que emergem da obra, há uma importante constatação: ocorreu, nessa conjuntura, o amadurecimento de um sentimento de pertença a uma “comunidade imaginada” nos meios artísticos e intelectuais de esquerda ligados a projetos revolucionários, que compartilhavam do sentimento de que estava em curso a revolução brasileira. Para Dias Gomes, o teatro teria papel crucial neste processo.<sup>14</sup>

Após a deposição de João Goulart, Dias Gomes sofreu os impactos políticos da ditadura. Enquanto a exceção se institucionalizava, construindo um aparato repressivo e censório, o dramaturgo vivenciou um momento de intensa reflexão sobre os caminhos políticos trilhados pelas esquerdas, em especial a pecebista. As expectativas quanto ao futuro socialista foram frustradas pelos acontecimentos que retiraram o socialismo do “horizonte de expectativa” de parte das esquerdas ou, ao menos, o empurraram para um horizonte mais distante, cindindo o processo preparatório para a revolução brasileira que as esquerdas acreditavam vivenciar na primeira metade dos anos 1960. Esse processo de profunda autocrítica e reflexão pode ser encontrado nas obras de Dias Gomes do período, como *O Santo Inquérito* (1964).

No terceiro capítulo, nos debruçamos sobre o texto teatral de *O Santo Inquérito* (1964), obra que pode ser considerada como um símbolo do momento de autocrítica vivenciada pelo dramaturgo e sua geração de intelectuais engajados. O texto foi inspirado na história lendária de Branca Dias, uma cristã nova nascida em Portugal que veio para a

---

<sup>14</sup> ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

América portuguesa no século XVI. Na trama de Dias Gomes, a jovem será condenada a fogueira por pecados que sequer cometeu em um episódio permeado por incompreensões e reviravoltas. Como explicar a derrota vivida em 1964? Como um país que caminhava para o futuro socialista é freado por um golpe para o qual as resistências foram parcas? Como reformular a rota diante deste processo? São algumas das questões metaforizadas por Dias Gomes no enredo de *O Santo Inquérito*.

No final na década de 1960 e início da década de 1970, as esquerdas brasileiras viveriam novas derrotas, como a imposta pelo Ato Institucional número 5 e a consolidação de um aparato repressivo que calou tanto a chamada “resistência democrática”, quanto aqueles que optaram pela oposição armada à ditadura. Foi nesse momento que Dias Gomes assinou contrato com a Rede Globo de Televisão, onde atuaria na elaboração de novelas e minisséries pelas próximas três décadas. Alguns desses trabalhos seriam, inclusive, adaptações de obras teatrais escritas pelo autor em momentos históricos distintos. Foi também justamente nesse contexto que Dias Gomes se desvinculou do PCB, partido no qual militou por mais de duas décadas. A sintomática ruptura com o partido significou, nas palavras do próprio dramaturgo, o “desembarcar de um sonho,” processo que esteve associado ao abandono da crença nas possibilidades da revolução brasileira.<sup>15</sup>

No quarto capítulo são construídas reflexões sobre *O Túnel* (1968), texto teatral que difere diametralmente dos predecessores, tanto do ponto de vista narrativo quanto estético. O enredo da peça –escrita por Dias Gomes pouco antes de assinar contrato com a Rede Globo – pode ser compreendido como uma grande metáfora que catalisa o momento de desorientação e busca por caminhos vivenciados por toda uma geração de intelectuais militantes. A trama transcorre dentro de um túnel onde, repentinamente,

---

<sup>15</sup> GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

começa um engarrafamento de quatro anos, uma clara referência à conjuntura vivida no país desde o golpe ocorrido na madrugada de 31 março de 1964. Dias Gomes vivia um momento de profunda crise e desconstrução de suas ideias, buscava caminhos, embora se visse perdido diante dos rumos políticos tomados pelo país. Ao contrário de cinco anos antes – quando escreveu *O Berço do Herói* – Dias Gomes e sua geração de intelectuais engajados não vislumbrava mais a revolução em seu horizonte de expectativas. Vivia-se, ali, o prelúdio da crise das utopias que se acentuariam nas décadas seguintes.

### **Fontes e arcabouço teórico**

Para a reconstrução da trajetória de Dias Gomes, elemento central para a compreensão de suas obras – utilizamos dois universos de fontes históricas. De um lado, as entrevistas realizadas pelo dramaturgo a jornais, revistas, programas de televisão etc., ao longo de sua carreira, assim como as reportagens realizadas sobre o dramaturgo neste período. De outro, utilizamo-nos de suas narrativas autobiográficas, publicadas como livro em 1988 com o título de *Apenas um Subversivo*. Como salienta Bourdieu, a noção de trajetória pode ser compreendida como “série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço em devir e sujeito a incessantes transformações”.<sup>16</sup> É importante, contudo, atentarmos, para a tendência em se estabelecer conexões entre os eventos, dando-lhes sentido e coerência de forma artificial. A ilusão biográfica acaba por construir um sentido à vida através de um relato linear, cujas incoerências e incertezas não são expostas.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 183-191.

<sup>17</sup> BOURDIEU, 2006. p. 183-191.

Essas reflexões são especialmente importantes se levarmos em consideração que, além do movimento de reconstrução da trajetória de Dias Gomes, temos como objeto de reflexão as suas próprias narrativas sobre si. Dias Gomes constrói uma identidade de si associada de forma inata à subversão. Em seus relatos sobre a infância, por exemplo, vinculou a subversão ao comportamento contrário à formação elitista pretendida por sua família. Na adolescência, em suas narrativas sobre o tempo de escola, mencionou a falta de disciplina, já que, nas palavras do autor, “a rebeldia se firmava como traço marcante de meu caráter”. Quando adentrou à Escola Preparatória de Cadetes, relatou ter ficado preso por insubordinação. Nos primeiros anos de militância, comenta sua “índole contestadora” e suas “transgressões disciplinares” que, segundo o dramaturgo, já prenunciavam o que viria a constatar mais tarde e o levaria a deixar o Partido: era e sempre seria um péssimo militante.<sup>18</sup> Podemos perceber, desse modo, que a narrativa autobiográfica de Dias Gomes nos direciona para a ideia da subversão como uma característica natural, algo que lhe teria acompanhado desde a juventude.

Em *A gestão do indizível*, Pollack aprofunda a ideia de que os relatos de vida podem ser considerados como uma possibilidade de reconstrução da identidade e não somente como um relato factual.<sup>19</sup> Na autobiografia de Dias Gomes, nesse sentido, encontramos a associação de sua trajetória à ideia de um questionamento da ordem vigente, dentro ou fora da militância do partido.

No caso de Dias Gomes, a ideia de subversão, que na história republicana brasileira não pode ser dissociada do suposto “perigo comunista”, adquiriu centralidade na conformação de sua imagem pública. Esse tipo de construção narrativa parte do presente, no qual são produzidas as memórias, e os fenômenos apresentados provém de

---

<sup>18</sup> GOMES, 1998. p. 31-101.

<sup>19</sup> POLLACK, Michael. La gestion de l'indicible. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, v. 62-63, p. 30-53, jun. 1986.

uma seleção consciente ou inconsciente, de uma interpretação do que foi vivido pelo autor. A memória, de acordo com Henry Rousso, é “uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional.”<sup>20</sup>

Ao contrário dos textos teatrais de Dias Gomes, através dos quais o autor fala indiretamente, a partir de uma fronteira, em que a palavra está mascarada pelo enredo e pelos personagens, a construção autobiográfica se caracteriza pela identidade entre o narrador e o autor, expressa através do pacto autobiográfico estabelecido com o leitor, uma espécie de declaração do tipo “isto é uma autobiografia”. Nesse sentido, Philippe Lejeune assinalada que “em geral, a autobiografia é principalmente uma narrativa com perspectiva retrospectiva, cujo assunto principal é a vida individual; e que implica, necessariamente, a identidade entre autor, narrador e personagem.”<sup>21</sup>

A identidade entre autor, narrador e personagem é a condição essencial de uma autobiografia, o que consolida o pacto autobiográfico. Entretanto, apesar dessa identidade, no nível do discurso, pode haver diferenças entre estas três figuras: o autor, o narrador e o personagem. Dentro do texto, narrador e personagem referem-se, respectivamente, àquele que enuncia e aquele que é anunciado. Os dois remetem ao autor, que é a referência fora do texto.<sup>22</sup>

No que diz respeito à relação entre autor e narrador, Alberti menciona a existência de uma clara relação de identidade, o que se manifesta na enunciação: é o autor que escreve e narra, do presente, a história. Em contrapartida, a relação entre autor e

---

<sup>20</sup> ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta. (coords.). *Usos e abusos de história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1998. p. 93-101.

<sup>21</sup> LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

<sup>22</sup> ALBERTI, Verena. Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n.7, 1991. p. 66-81.

personagem não é constituída por uma clara relação de identidade. O que haveria, pois, seria uma relação de semelhança, uma vez que o personagem (sujeito enunciado), apesar de atrelado àquele que produz a narração (o autor-narrador que fala de si), dele está afastado. Ou seja, refere-se à distância temporal entre o presente em que o relato é enunciado e os acontecimentos passados. É nesse sentido que, ressalta a autora, o pacto autobiográfico prevê e admite falhas, omissões e deformações na história do personagem.<sup>23</sup>

Portanto, ao trabalharmos com o relato autobiográfico de Dias Gomes, faz-se necessário considerar que o autor, ao se propor a escrevê-lo, tem em mente fixar um sentido em sua vida e dela operar uma síntese. Síntese esta que envolve omissões e seleções de acontecimentos com o objetivo de dar um sentido à narrativa, em que uns ganham mais peso que outros. Essas operações ocorrem na medida em que o dramaturgo busca dar uma significação à sua trajetória, da construção de uma imagem de si mesmo.

Ressaltamos que a construção autobiográfica está relacionada a um movimento mítico do eu do autor, uma vez que a construção da autobiografia parece provir não do imaginário e sim do significado:

O que faz o escritor da autobiografia senão imprimir discontinuidades à sua vida, selecionando episódios significativos que se encaixem na estrutura do texto, para elaborar (no texto e de si mesmo) uma síntese? Isso acontece num movimento tal que esse semelhante de si mesmo se torna um indivíduo único e totalizado, o sujeito psicológico (...).<sup>24</sup>

Assim, a história narrada na autobiografia, na medida em que é construída para leitura, gera significações do autor não apenas para si, mas também para os outros, aproximando-a da noção de projeto desenvolvida por Gilberto Velho, “como uma

---

<sup>23</sup> ALBERTI, 1991, p. 66-81.

<sup>24</sup> ALBERTI, 1991, p. 66-81.

elaboração consciente possível de ser comunicada, da tentativa de dar um sentido ou uma coerência à experiência fragmentadora do indivíduo nas sociedades complexas. ”<sup>25</sup>

No que diz respeito aos limites da expressão do “eu”, Alberti enfatiza que, uma vez que este se desenvolve no limitado espaço da semelhança, fixando-se entre o eu para si e o seu para os outros, essa construção não se dá sem ambiguidades. <sup>26</sup> Nesse sentido, é possível dizer – e relacionar com as acepções de Bourdieu já citadas – que há uma tentativa por parte do autor da autobiografia de suplantar as discontinuidades que o separam do sujeito do enunciado por ele criado.

Quando nos debruçamos sobre as memórias de Dias Gomes, há a necessidade de contextualizá-las e abordá-las criticamente, dado seu caráter seletivo e unilateral. Mais do que apurar se essas memórias são ou não factíveis, buscamos apreender as especificidades de sua elaboração. Os relatos do dramaturgo são apreendidos a partir das operações de uma memória discursiva que, como toda memória, recupera aspectos do passado e, em contrapartida, silencia outros. Admitindo que toda memória é uma história que precisamos compreender, podemos ultrapassar a oposição sumária entre história e memória. Cabe-nos, assim, uma buscar compreender a construção e a evolução das representações do passado.

Pensar a respeito da trajetória de Dias Gomes e da produção, circulação e consumo de suas obras, ganha maior densidade quando compreendemos o seu papel enquanto intelectual. Nesse sentido, recorreremos à Sirinelli que propõe a pergunta: “quem pode ser qualificado como intelectual?” e aponta duas definições clássicas para o termo. A primeira delas, mais abrangente, inclui todos os sujeitos envolvidos com atividades culturais, seja como criadores ou como mediadores. A segunda definição, mais restrita, é

---

<sup>25</sup> VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura*: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

<sup>26</sup> ALBERTI, 1991, p. 66-81.

demarcada pelo engajamento político, ou seja, por uma participação nos debates e decisões de caráter coletivo.<sup>27</sup>

As duas definições, segundo o historiador francês, devem ser operacionalizadas no trabalho de pesquisa e tomadas como expressões de dimensões articuladas e historicamente construídas. Dessa forma, o engajamento político de um intelectual é compreendido como uma construção histórica permeada por interações e metamorfoses associadas às conjunturas em que se inserem, sem que seja desligado das formas de produção, circulação e recepção dos seus produtos culturais. Sirinelli promoveu, assim, duas operações conjugadas: vinculou o intelectual à atividade política e conferiu à política uma dimensão intrinsecamente cultural.<sup>28</sup>

Transpondo tais reflexões para a trajetória de Dias Gomes, percebemos que compreendê-lo como um intelectual perpassa, necessariamente, por refletir sobre as atividades políticas por ele desenvolvidas, mas também sobre as formas como representou o mundo (e a ele próprio) em suas produções culturais. Na trajetória do dramaturgo, política e cultura se vinculam e, por isso, não podemos compreender o seu engajamento político sem um olhar atento para suas obras e o mundo nelas representado.

A questão do engajamento é, portanto, tomada no âmbito das possibilidades de representação e não se encontra desvinculada das ações de criação e mediação cultural. Essa compreensão nos permite refletir sobre como as ideias ganham forma na trajetória

---

<sup>27</sup> SIRINELLI, Jean-François. *Génération intellectuelle*. Khâgneux et Normaliens dans l'entre-deux-guerres. (1988). Paris: Presses Universitaires de France, 1994. p. 9.

<sup>28</sup> Essa perspectiva de leitura está intrinsecamente associada aos debates das décadas de 1970 e 1980, quando a cultura emergiu como chave de compreensão dos processos sócio-históricos, seja na vertente inglesa do marxismo, seja na filosofia e na sociologia francesa, incorporando contribuições da antropologia e da literatura, Cf. ALVES, Claudia. Contribuições de Jean-François Sirinelli à história dos intelectuais da educação. *Educação e filosofia*, v. 33, n. 67.

de Dias Gomes e, mais, como aparecem em suas obras, conferindo-as dimensões intrinsecamente políticas.<sup>29</sup>

Outro conceito central para compreensão da atuação política e intelectual de Dias Gomes é o de geração, o que nos suscita alguns apontamentos teóricos. De acordo com Sirinelli, as gerações intelectuais são, em essência, multiformes, elásticas e espessas. Elas não são homogêneas e possuem cortes associadas aos mais diversos matizes que compõem o social: as classes; os pertencimentos regionais; as faixas de escolarização; as identificações ideológicas; as práticas culturais etc. Sem levar em conta somente os “efeitos da idade”, essa perspectiva nos auxilia a circunstanciar as escolhas, as possibilidades de formação intelectual, o terreno institucional, os espaços de circulação cultural, o impacto das inovações tecnológicas, cruzando os níveis local, nacional e internacional.<sup>30</sup>

As questões geracionais podem, desse modo, ser relacionadas às redes de sociabilidades partilhadas. Sirinelli explica que os laços sociais denotam uma afinidade que é intelectual, mas também política, no sentido mais amplo. As redes de sociabilidade se formam a partir de pontos de encontro, convergências de pensamento, zonas de acordos e concordâncias que se transformam ao longo do tempo. De acordo com o autor:

Todo grupo de intelectuais organiza-se também em torno de uma sensibilidade ideológica ou cultural comum e de afinidades mais difusas, mas igualmente determinantes, que fundam uma vontade e um gosto de conviver. São estruturas de sociabilidade difíceis de apreender, mas que o historiador não pode ignorar ou subestimar.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Para Sirinelli, o engajamento não está restrito à intervenção direta no debate e na ação política. Haveria, para ele, duas formas de sua manifestação: o engajamento direto e o indireto. No direto, os intelectuais apresentam-se como atores ou testemunhos dos acontecimentos, canalizando suas energias para descrevê-los, interpretá-los, adotarem posições. No engajamento indireto, pode haver uma atitude passiva, reclusa e até refratária à ação política direta, mas o resultado do trabalho do intelectual repercute nas linhas de força que orientam a reflexão geral, o que Sirinelli denomina de visão de mundo da classe intelectual. Cf. SIRINELLI, 1994. p. 9.

<sup>30</sup> SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

<sup>31</sup> SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. (org.) *Por uma história política*. Tradução de Dora Rocha. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. p. 248.

Esse movimento, no entanto, não pode ser pensado como expressão de ações puramente racionais. Simpatias e hostilidades, amizades e rancores, solidariedade e competição mesclam-se nas configurações e nos deslocamentos que marcam as redes de sociabilidade, embora estas ganhem materialidade em formas organizativas, como as revistas, as associações, os manifestos, os partidos etc.

Quando Dias Gomes se filiou ao PCB, passou a partilhar de redes de sociabilidade que o imergiram no universo da cultura política comunista, o que é instrumento para que pensemos suas obras e posicionamentos políticos ao longo do tempo. Como assinala Motta, a categoria de cultura política foi elaborada entre os anos 1950 e 1960 entre cientistas sociais norte-americanos e reapropriada mais recentemente pela historiografia a partir da crescente centralidade do conceito de cultura. A premissa do conceito está associada à ideia de que a cultura influencia as decisões políticas. Os indivíduos agem, desse modo, movidos por paixões, desejos, medos e intersubjetividades que não são contempladas por um paradigma exclusivamente racionalista. Motta define, desse modo, o conceito:

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. Vale ressaltar que se trata de representações no sentido amplo, configurando um conflito que inclui ideologia, linguagem, memória, imaginário, iconografia, vocabulários e diversa cultura visual.<sup>32</sup>

Sirinelli delinea, ainda, importantes reflexões sobre a distinção entre autonomia e independência, dimensão essencial para pensarmos as culturas políticas. A ideia de autonomia enfatiza a possibilidade de se fazer escolhas, a capacidade de pensar, sentir e decidir que os sujeitos preservam no curso da história. Ela tem o objetivo de evitar a dissolução da ação humana em narrativas que transferem aos mecanismos e às forças

---

<sup>32</sup> NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 15-19.

estruturantes a primazia absoluta nessa condução. Há, assim, a importância em garantir aos sujeitos uma posição que lhes é própria na construção dos eventos e processos históricos, sem, entretanto, conferir-lhes uma liberdade metafísica, que extrapole os limites do universo social com que interagem.<sup>33</sup>

Os seres humanos agem segundo parâmetros que selecionam, podendo adotar e recusar perspectivas de ver o mundo, podendo mudar de posição e reavaliar suas experiências, podendo filtrar, comparar, rever, recriar, traduzir e produzir leituras inesperadas dos objetos culturais que lhes chegam. Há, deste modo, uma série de terrenos culturais em meio aos quais se movem sujeitos individuais e coletivos. Terrenos culturais que, como vimos, são sociais, políticos e econômicos. O campo de escolhas e seleções não é ilimitado, pacífico, uniforme, mas atravessado por tensões e poderes que constroem, formatam, interferem e orientam, restringindo a liberdade dos sujeitos.<sup>34</sup>

Partindo do conhecimento de sua trajetória desde a juventude até o reconhecimento nacional e internacional de Dias Gomes, tem-se como objetivo, neste trabalho, refletir sobre a sua atuação político-cultural, seus questionamentos e dilemas na década de 1960, momento em que o dramaturgo – e as esquerdas brasileiras, em geral – vivenciaram uma série de impasses.

Para análise dos três textos teatrais de Dias Gomes - *O Berço do Herói* (1963), *O Santo Inquérito* (1964), e *O Túnel* (1968) - partimos da hermenêutica, através da qual buscamos compreender os sentidos do texto teatral, refletindo sobre seus possíveis signos, metáforas e construções simbólicas, cada uma delas aqui entendidas como instrumentos para um mergulho na atmosfera política e cultural vivida pelo dramaturgo naquela conjuntura. Embora seja relativamente comum conceber a autoria como um sinal

---

<sup>33</sup> SIRINELLI, 2003.

<sup>34</sup> SIRINELLI, 2003.

genialidade, destacamos, em consonância com Bourdieu, que a criação artística ultrapassa a relação entre autor e obra e precisa ser compreendida como um ato de comunicação que compõe um sistema de produção, de circulação e de recepção. Há, desse modo, todo um sistema social do qual o criador – no caso, Dias Gomes – faz parte e está posicionado, o que se relaciona ao campo artístico e a sociedade em que está inserido.<sup>35</sup>

A reflexão sobre o engajamento nas obras de Dias Gomes remete, ainda, ao debate sobre o papel do indivíduo como autor dos discursos e, em particular, do discurso da obra literária. Tomamos aqui suas peças como textos teatrais e, portanto, produções literárias, já que a análise empreendida nesta tese não se atém à encenação das obras, embora esteja atenta às especificidades do texto teatral. As formas de vínculo do autor com uma obra, em particular a literária, é uma questão antiga nos estudos sobre o tema. O século XX marca uma mudança de direção, especialmente quando incorpora como problema a relação do sujeito com a linguagem e a escrita. Para Bakhtin, o autor criador é aquele que tem “o dom do falar indireto” e ele o faz a partir de uma fronteira, como “palavra mascarada” que faz falar livremente as personagens, mas expressa sua posição de maneira dialógica por meio das zonas discursivas.<sup>36</sup>

Há, para Bakhtin, um *cronotopo*<sup>37</sup> da forma e do conteúdo. Composto pelas palavras gregas *crono*, que significado tempo, e *topos* que significa lugar, o conceito representa a indissociabilidade desses dois elementos nas representações literárias. É através do *cronotopo* que a consciência autoral capta as representações e imaginários de ordem sócio-histórica, que a cultura expressa em múltiplas formas. Cada enunciado

---

<sup>35</sup> KERN, M. L. B. Conceitos e métodos de análise do campo artístico. *Veritas*, Porto Alegre, v. 41, n. 162, p. 229-236, 1996.

<sup>36</sup> BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 315.

<sup>37</sup> O *cronotopo*, palavra grega que significa espaço-tempo, representa a interligação fundamental entre as categorias kantianas do espaço e do tempo assimiladas de forma artística. Segundo Bakhtin, no *cronotopo* artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto.

produzido pelo autor, desse modo, tem uma inerente hibridez, cheio de matizes e inflexões, de marcas de classe, de gênero, idade ou profissão etc. De acordo com Bakhtin:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.<sup>38</sup>

O *cronotopo* está, pois, na base do diálogo entre a literatura e a história. Ele é o lugar em que os nós da narrativa se fazem e se desfazem. Na perspectiva bakhtiniana, os diferentes *cronotopos* seriam manifestações da interpretação da conjuntura sócio-histórica do homem, nunca homogênea. Em seus registros polifônicos, as obras literárias dão conta dessas tensões e contradições. O autor de uma novela é sempre intérprete de seu tempo porque sabe ler “os indícios do curso do tempo em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos)”.<sup>39</sup>

Desse modo, a interpretação do sentido de um texto ocorre de forma dialógica. Nessa dialogia, contudo, o pesquisador é um autor de texto de segundo grau, produtor de um discurso sobre o discurso, sobre as particularidades e o sentido do discurso alheio, desde os livros sagrados, as leis e até os discursos cotidianos. “Onde não há texto não há objeto de pesquisa e pensamento”. Por outro lado, o texto está atravessado por outros textos dentro de “um campo dado de sentido”, isto é, nunca está isolado do conjunto da discursividade social, ele é uma caixa de ressonância do que se diz socialmente, onde toma -se partido nesse dizer.<sup>40</sup>

Bakhtin aponta fortemente para o ato discursivo como uma encenação em que o “eu” tende a adotar um lugar social, um papel, uma posição enunciativa para falar, para constituir seu próprio discurso, para assumir-se com uma consciência em ato, mas sempre

---

<sup>38</sup> BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1998. p. 211.

<sup>39</sup> BAKHTIN, 2006. p. 225.

<sup>40</sup> BAKHTIN, 2006. p. 307-309.

na tensão com a palavra alheia, com a outra voz, com a outra consciência. O sujeito autoral é historicamente moral, e, por isso, a ação singular do homem em todas as suas manifestações e práticas se refere a determinados valores e normas sociais, contextuais, históricas, nunca absolutas nem universais. É o que em semiótica chama-se de modos de produção do sentido, sentido que se produz a partir de um sujeito situado que Bakhtin chama de sujeito responsável.

As reflexões suscitadas se associam ao universo de abrangência da História Cultural, acoplando noções como “língua” (ou comunicação), “representações” e “práticas”, estas últimas culturais, realizadas por seres humanos em relação uns com os outros e na sua relação com o mundo. Aquilo que os historiadores da cultura têm chamado de campo das representações pode abarcar tanto as representações produzidas no nível individual, as artísticas, por exemplo o texto de *O Berço do Herói*, como as representações coletivas, os modos de pensar e de sentir (a que se referia à antiga noção de “mentalidades”), elementos que já fazem parte do âmbito do imaginário e, com especial importância, os “símbolos”, que constituem um dos recursos mais importantes da comunicação humana.<sup>41</sup>

Ao buscar as formas de representação, é importante considerarmos que não são nem o reflexo do real, nem a oposição deste, e sim representações historicamente construídas que colocam em campo forças que se relacionam e definem o imaginário acerca do real como construção social. Analisar o texto da peça teatral é se debruçar sobre a representação que ela comporta, buscando a compreensão de suas imagens e metáforas.

A ficção não seria, desse modo, o avesso do real, mas uma outra forma de captá-lo. Ao historiador, por sua vez, caberia refletir sobre a representação que ela comporta. As reflexões aqui levantadas, portanto, se inserem sistematicamente nas subjetividades

---

<sup>41</sup> BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 32-33.

do tempo vivido. As leituras realizadas sobre a obra não pretendem (e nem poderiam) pressupor-se enquanto verdades indiscutíveis. São, na verdade, representações do que foi representado.<sup>42</sup>

De acordo com Sevcenko,

a literatura fala ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram. Ela é o testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> PESAVENTO, Sandra. Relação entre História e Literatura e Representação das Identidades Urbanas no Brasil (século XIX e XX). *Revista Anos 90*, Porto Alegre, n. 4, p. 117, 1995.

<sup>43</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 30.

## CAPÍTULO I: O ENGAJAMENTO POLÍTICO-CULTURAL DE DIAS GOMES

*“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”.*<sup>44</sup>

A carreira como dramaturgo e a militância de Alfredo de Freitas Dias Gomes, conhecido como Dias Gomes, são elementos que se inter cruzam ao longo de sua trajetória. Desde a juventude, esteve imerso em sociabilidades que o inclinaram a um olhar crítico sobre a realidade brasileira. Na década de 1940, quando tinha apenas 23 anos, filiou-se ao então Partido Comunista ao Brasil (PCB), imergindo no universo da cultura política comunista, o que é instrumento para que pensemos suas obras e posicionamentos políticos ao longo do tempo. Embora haja uma imbricada relação entre o individual e o coletivo, entre autonomia e liberdade, a sua vinculação ao “partidão” aparece como um importante elemento para a compreensão, inclusive, da construção de sua identidade enquanto dramaturgo e intelectual. Partindo dessas constatações, este capítulo tem como objetivo reconstruir a trajetória de Dias Gomes – como intelectual, militante, dramaturgo e autor de novelas e programas para o rádio – a fim de compreender seu engajamento ao longo do tempo.

---

<sup>44</sup> GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, ano IV, n. 2, 1968.

## 1.1 A dramaturgia da juventude

Dias Gomes nasceu em 1922, na cidade de Salvador (BA). O seu despertar de interesse pela literatura e pela dramaturgia esteve associado às influências de seu irmão mais velho, Guilherme Dias Gomes, aspirante a escritor, cuja amizade com nomes como Jorge Amado e Edison Carneiro permitiu os primeiros contatos do futuro dramaturgo com a cena literária da época.<sup>45</sup>

Guilherme Dias Gomes participou, junto com Jorge Amado, da Academia dos Rebeldes, agremiação fundada, no final da década de 1920, pela juventude literária baiana insatisfeita com os rumos da literatura na antiga capital, marcada ainda pela estética simbolista e parnasiana. Permeados por ideais de transformação social vinculadas, inclusive, ao marxismo, o grupo buscava romper com o panorama literário da época. De acordo com Jorge Amado:

Não nos pretendíamos modernistas, mas sim modernos: lutávamos por uma literatura brasileira que, sendo brasileira, tivesse um caráter universal; uma literatura inserida no momento histórico em que vivíamos e que se inspirava em nossa realidade, a fim de transformá-la. Foi o que escreveu José Alves Ribeiro em nosso primeiro e único número de Meridiano.<sup>46</sup>

Foi a partir dos espaços partilhados com seu irmão, que Dias Gomes conheceu os romances realistas atentos às questões socioeconômicas e à valorização das culturas regionais, creditando a ele, em suas memórias, o seu despertar de interesse pela escrita. Guilherme chegou a escrever um romance inédito, *Mercado Modelo*, que foi analisado por Edison Carneiro:

O romance de Guilherme Dias Gomes, *Mercado Modelo*, fica limitado pelos muros da cidade. Explora a vida dos humildes, dos desprotegidos da sorte, tanto dos proletários, como a negra Brasilina, neta de escravos, quanto também do pequeno burguês que, em virtude das altas e baixas do capitalismo, como Belizário Portela se proletarizou. E se sucedem, através do romance, as cenas de ternuras e revolta e a multidão dos tipos criados pelo antagonismo das classes sociais – a cafetina, o coronel, a prostituta, o traidor do socialismo, o ladrão, o propagandista, o rebelde. São cenas pegadas a vivo, com a marca registrada dos fatos diários. E, dominando tudo, está o *Mercado Modelo*,

---

<sup>45</sup> GOMES, 1998. p. 23.

<sup>46</sup> RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 31-42.

casarão infecto onde a gente mais heteróclita do mundo se acotovela na luta pela vida, vendendo, xingando, suando e alimentando o mesmo ódio sagrado pela classe exploradora.<sup>47</sup>

A dramaturgia de Dias Gomes é tributária das tendências literárias desse período. Encontramos, em suas obras, o diálogo com as tendências dos romances regionalistas da década de 1930 – que ficaram eternizados na literatura de Jorge Amado – e com os debates sobre as diferenças entre litoral e interior, moderno e arcaico, urbano e rural. Narrativas construídas a partir dos “tipos literários”, ou seja, modelos de personagens que funcionam como arquétipos sociais – como o coronel, o operário, o padre, o político, a prostituta etc. – para construir suas críticas sociais.<sup>48</sup>

Ainda no início da adolescência, Dias Gomes deixou a Bahia e foi morar no Rio de Janeiro junto a seu irmão. Em 1937, com apenas 15 anos, iniciou suas incursões na dramaturgia, escrevendo sua primeira peça teatral, *A Comédia dos Moralistas* (1937). O enredo trazia a história de uma família carioca cujas relações eram permeadas pelo moralismo. O texto da peça teatral não chegou a ser encenado, mas foi premiado pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT)<sup>49</sup>, o que repercutiu na imprensa do período. O jornal *Imparcial* registrou a crítica de Gastão Fleury:

O gênero não é dos mais fáceis. Todavia a comédia em apreço é desses trabalhos que nada deixam a desejar, pela segurança do entreccho, pela firmeza da distribuição de personagens, pela segurança de sua desenvoltura e pela elevação dos conceitos, derredor de um ponto de vista, a que se chega sem cansaço, antes com saudade de aí se haver chegado... Ferindo pontos delicados da hora atual, da luta da moralidade contra a conspurcação ou desta contra os

---

<sup>47</sup> SOARES, Angelo B. da Costa. *Academia dos Rebeldes: Modernismo à moda baiana*. Dissertação (Mestrado em Literatura e História Cultural) – Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural, Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2005. p. 129.

<sup>48</sup> PALAMARTCHUK, Ana Paula. *Os novos bárbaros: escritores e comunismo no Brasil (1928-1948)*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2003.

<sup>49</sup> Criado em 21 de dezembro de 1937 pelo decreto presidencial número 92, o órgão estava subordinado ao Ministério da Educação e de Saúde Pública e tinha por objetivo a “elevação e edificação espiritual do povo” através das artes cênicas. O teatro deveria ter um papel pedagógico e contribuir na difusão da cultura nacional. Competia ao SNT, dentre outras coisas, promover ou incentivar a construção de teatros, a formação de companhias teatrais e de grupos amadores em centros de ensinos, fábricas e outras associações, estimular a produção de obras teatrais e valorizar a produção nacional.

falsos moralistas, o autor se apresenta, não há como negar, como um vitorioso; no caso, não obstante se tratar de um jovem, ainda, como dissemos, de início.<sup>50</sup>

Nos chama a atenção a precocidade da crítica social na dramaturgia de Dias Gomes que, para o crítico Gastão Fleury, já “feria pontos delicados da hora atual”. Compreendê-la nos remete, sem dúvida, às redes de sociabilidade partilhadas pelo dramaturgo ainda na juventude.

Após terminar o então chamado ginásio, Dias Gomes deixou o Rio de Janeiro rumo à Escola Preparatória de Cadetes de Porto Alegre, local onde acreditava que teria uma carreira segura. A experiência, contudo, durou apenas dois meses. O jovem deixou o Rio de Grande do Sul convicto de que havia cometido um grande erro e a curta experiência lhe teria despertado “ojeriza à vida militar”. Na juventude teve, ainda, uma segunda vivência relacionada às Forças Armadas: foi convocado para se apresentar ao Ministério da Guerra, a fim de integrar a Força Expedicionária Brasileira (FEB) durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), mas acabou sendo dispensado. Após a breve experiência na Escola de Cadetes, Dias Gomes entrou para a Faculdade de Direito da Universidade Federal Fluminense, em Niterói (RJ).<sup>51</sup>

Esses eventos da juventude, aparentemente despretensiosos, se inter cruzaram com as narrativas que encontramos em muitas de suas peças teatrais escritas ao longo da carreira. O texto de *O Berço do Herói* (1963), por exemplo, narra a contraditória história de cabo Jorge. O protagonista é um ex-estudante de direito, militar desertor e suposto herói da Força Expedicionária Brasileira (FEB). Personagens, lugares e enredos que fazem referência a própria trajetória do dramaturgo aparecem em outras de suas obras, como a cidade Sucupira de *O Bem-amado* (1962), que foi inspirada na cidade de Itaparica,

---

<sup>50</sup> *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 9 de março de 1939.

<sup>51</sup> GOMES, 1998. p. 50.

onde Dias Gomes passou momentos de sua infância; e o enredo de *O Pagador de Promessas* (1959), inspirado nas promessas de sua mãe durante a infância.<sup>52</sup>

Após ter o seu primeiro texto – *A Comédia dos Moralistas* (1937) – premiado pelo SNT, Dias Gomes estreou no teatro profissional com *Pé de Cabra* (1942), encenada no Rio de Janeiro pela Companhia de Procópio Ferreira. A ação da peça se passa em um presídio no estado do Rio de Janeiro, em tempo contemporâneo ao que Dias Gomes escrevia. O enredo é centrado na figura do ladrão-filósofo Batista. No presídio, prestes a ser solto, o personagem reflete sobre a sua vida, as injustiças sociais, a condição humana e os valores que a orientam. Depois de ser enganado pela esposa e pelo melhor amigo e perder tudo, Batista passou a viver praticando roubos. Sempre que descoberto, ele voltava para a cadeia para cumprir uma nova pena, afinal, ele já estava condenado pela sociedade e dessa imagem não poderia se livrar.<sup>53</sup>

O enredo crítico de *Pé de Cabra* fez com a peça tivesse estreia adiada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão responsável – entre outras coisas – por censurar previamente, autorizar ou interditar as representações teatrais de todo território nacional no contexto do Estado Novo varguista. Devido a interdição, a peça teatral subiu aos palcos uma semana após a data inicialmente prevista, mediante corte de dez páginas de seu original. O argumento do órgão apontava o “conteúdo marxista” da história. Cinco décadas mais tarde, em seus relatos autobiográficos, Dias Gomes atribuiu ao episódio, o despertar de seu interesse pelo marxismo e pela luta por liberdade. Embora não saibamos se essa vinculação é factível, é interessante percebermos que, anos antes de se filiar ao PCB, as obras de Dias Gomes já traziam uma conotação crítica, desnudando contradições sociais.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> GOMES, 1998.

<sup>53</sup> GOMES, Dias. “Pé de Cabra”. In: MERCADO, Antônio (coord.). *Coleção Dias Gomes – Peças da Juventude* (vol. 5). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

<sup>54</sup> GOMES, 1998, p.67.

A estreia de Dias Gomes no teatro profissional repercutiu na imprensa da época.

Viriato Correia<sup>55</sup>, do jornal *A Manhã* anunciou:

A comédia que Procópio acaba de incluir no seu repertório, “Pé de Cabra”, do sr. Dias Gomes, lança um autor de quem muito se poderá esperar. Podemos ter a certeza mesmo de que, muito em breve, outros originais surgirão deste escritor de teatro. [...] E esses novos trabalhos confirmarão e exaltarão ainda mais as esplêndidas qualidades para a literatura teatral [...]. Ele sabe explorar a parte cômica do entreccho, sem quebrar a marcha da ação. O sr. Dias Gomes fere o assunto, dosando a futilidade, que tanto interessa o público, com conceitos, aqui e ali, paradoxais, mas sempre curiosos pelo esquisito e pela ironia que encerram.<sup>56</sup>

Nessa mesma conjuntura, *O Diário de Notícias*, sentenciou

Não pensem os leitores que Pé de Cabra seja alguma perfeição. Está até muito longe disso. Tem pletora de paradoxos que geram monotonia. Tem às vezes a ação para por excesso de malabarismo filosófico. Às vezes imita francamente o teatro sentencioso de Joracy Camargo. Às vezes descamba para o domínio da chanchada [...]<sup>57</sup>

A repercussão de *Pé de Cabra* tensiona algumas das principais questões que contornavam a produção teatral dos anos 1940, em especial no Rio de Janeiro e em São Paulo. Enquanto o país vivenciava um conjunto de transformações socioeconômicas impulsionadas pelo desenvolvimento industrial promovido pelo Estado Novo, o teatro brasileiro passava por embates decisivos, particularmente no que tange à afirmação e institucionalização do que se convencionou denominar “teatro brasileiro moderno”.<sup>58</sup>

A década de 1940 foi marcada pelo surgimento de uma geração de artistas, críticos e ensaístas que, envolvidos com a atividade teatral, buscaram se afirmar em oposição ao “velho teatro profissional”, então caracterizado pela improvisação e por uma forte comicidade, cujos símbolos eram o teatro de revista, as operetas e as comédias de costumes, realizadas pelas companhias de grandes atores-empresários, como Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira e Jaime Costa. Emergiram, desse modo, iniciativas que envolviam uma nova visão do espetáculo, nas quais os elementos que o compõem –

---

<sup>55</sup> Viriato Correia foi um jornalista, romancista e teatrólogo maranhense. Atuou também politicamente como deputado estadual e federal.

<sup>56</sup> *A Manhã*, Rio de Janeiro, 1942. Edição:00308.

<sup>57</sup> *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1942. Edição: 6071

<sup>58</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

dramaturgia, cenários, figurinos, músicas, iluminação, interpretação dos atores etc. – formariam um conjunto homogêneo, por meio de uma linha de interpretação desenvolvida pelo diretor. Somado a isso, houve um esgotamento formas teatrais que tinham o riso como objetivo principal e um conseqüente movimento pela afirmação de um novo tipo de teatro, “sério”, fruto de uma disputa pela hegemonia do modelo de teatro que o país deveria empreender.<sup>59</sup>

O período foi marcado pela participação de artistas e diretores estrangeiros na cena teatral, como Zbigniew Ziembinski que, junto ao grupo Os Comediantes, montou *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, espetáculo comumente considerado um “divisor de águas” na história do teatro brasileiro.<sup>60</sup> Destacam-se, além disso, outras organizações, como o Teatro do Estudante, de Paschoal Carlos Magno, o Teatro de Brinquedo, de Álvaro e Eugênia Moreira, e, mais a frente, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fundado pelo imigrante italiano Franco Zampari.<sup>61</sup>

As transformações do período, é importante salientar, ocorreram em consonância com a realidade e as culturas locais, processo que foi permeado por diálogos e apropriações. Esse elemento é percebido, inclusive, a partir de *Pé de Cabra* que, mesmo encenada pela Companhia Procópio Ferreira, atrelou comicidade a conceitos paradoxais e malabarismo filosófico. Esse tipo de ponderação se faz crucial para que não construamos uma história do teatro brasileiro pautada em termos antinômicos, tendo como referência cânones europeus.

---

<sup>59</sup> DUARTE, André Luis Bertelli. O Lugar da comédia na construção historiográfica do teatro brasileiro moderno. *Fênix: revista de história e estudos culturais*, v. 11, n. 2, 2014.

<sup>60</sup> Henrique Gusmão e Thiago Herzog refletem sobre a formação e a relativização de *Vestido de Noiva* como cânone da historiografia teatral brasileira. Cf. GUSMÃO, Henrique Buarque de.; HERZOG, Thiago. O Vestido em Panorama: sobre a formação e a relativização de um cânone da historiografia teatral brasileira. *Revista Sala Preta*, v. 15, n. 1, 2015.

<sup>61</sup> PRADO, 2003. p. 38.

Dias Gomes não esteve, desse modo, inerte aos debates que permeavam o “fazer teatro” nos primeiros anos de sua carreira. Não coincidentemente, seu estilo foi comparado ao “teatro sentencioso” de Joracy Camargo, autor de *Deus lhe pague* (1932), obra que, também encenada por Procópio Ferreira, ganhou repercussão nos anos de 1930 por trazer novas temáticas aos palcos teatrais. A trama trazia à tona o drama da conquista de uma jovem por um mendigo graças à inteligência que se sobrepunha às diferenças sociais.<sup>62</sup>

Dias Gomes comentou algumas das transformações vivenciadas nesse período em depoimento ao Serviço Nacional de Teatro (SNT) no início dos anos 1980. Nele, o dramaturgo refletiu sobre essa conjuntura, levantando algumas questões pelas quais passavam as produções teatrais:

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. [...] [Antes] Não havia uma consciência da responsabilidade do espetáculo teatral [...] O espetáculo era algo improvisado, desde o cenário, os figurinos, o diretor, a iluminação, tudo era improvisado. [...] A nota dominante era a improvisação. E, além disso, era a época dos astros, dos “estrelas” [...] herdado do Leopoldo Fróes. Esta tradição era seguida pelo Procópio, pelo Jayme Costa, pela Dulcina. Muitas vezes o “estrela” nem ensaiava, só aparecia no ensaio geral e, como existia o ponto, ele nem precisava decorar. Ele aprendia as marcas e pronto. É claro que ele lia um bocado em casa, tinha uma noção da peça, mas a chave da sua atuação era o ponto. [...] o problema não existia num ponto isolado do teatro desta época. A improvisação atingia todos os setores. Não existia diretor, existia apenas um ensaiador [...]. O espetáculo teatral não era um todo coordenado. O nosso teatro estava atrasado de uns vinte ou trinta anos em comparação com o resto do mundo. Esta mentalidade não existia mais nem na Europa nem na América. Por isso é que Ziembinski foi tão importante.<sup>63</sup>

Quando concedeu entrevista ao SNT, Dias Gomes já detinha uma consolidada carreira como dramaturgo. As suas memórias sobre o início de sua carreira – seja em entrevistas como a concedida ao SNT ou em seus relatos autobiográficos – selecionam e

---

<sup>62</sup> PRADO, 2003. p. 22.

<sup>63</sup> GOMES, Alfredo de Freitas Dias. *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: Secretaria da Cultura/ Serviço Nacional de Teatro, 1981, p. 35-37.

representam a experiência por ele vivida e seus significados, construindo identidades e alteridades.<sup>64</sup> As suas reflexões constroem uma perspectiva “evolutiva” a respeito do fazer teatral, hierarquizando iniciativas e espetáculos a partir de conceitos norteadores como civilização, progresso e modernização, narrativa que estava em consonância com a abordagem dos críticos e pesquisadores de seu tempo.<sup>65</sup>

Foi nessa mesma conjuntura em que o fazer teatral passava por intensos debates e transformações que subiu aos palcos a segunda peça de Dias Gomes no teatro profissional, *Amanhã Será Outro dia* (1939), um drama antinazista escrito enquanto o mundo vivenciava a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Dialogando diretamente com o contexto da época, os três atos do enredo abordam temáticas como o nazismo, a invasão da França, o exílio dos perseguidos políticos nos países da América, a Gestapo, o torpedeamento de navios brasileiros por submarinos alemães etc.<sup>66</sup>

Inicialmente, o texto foi apresentado a Jaime Costa e a Procópio Ferreira, mas ambos se recusaram a encená-lo diante de seu conteúdo essencialmente político. No entanto, ao longo dos anos 1940, a posição de Getúlio Vargas em relação à participação brasileira na Segunda Guerra Mundial se modificou. A equidistância pragmática foi abandonada e o governo brasileiro firmou junto aos aliados. O novo posicionamento abriu o precedente para que, em 1942, o texto fosse encenado pela Companhia Comédia Brasileira, vinculada ao SNT. O periódico *A Noite* veiculou:

A Comédia Brasileira, elenco padrão criado e mantido pelo Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação, continua representando com agrado geral, no Ginástico, a peça de Dias Gomes, *Amanhã Será Outro Dia*, que continha um dos mais interessantes espetáculos do momento. Aquele prestigiado conjunto, que por três anos vem realizando o espetáculo de pura arte, não retrocedeu na linha que traçou no seu programa de ação cuja

---

<sup>64</sup> POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

<sup>65</sup> DORIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

<sup>66</sup> GOMES, 1998.

finalidade é, como muitas vezes tem provado, pugnar pelo engrandecimento e elevação artística do verdadeiro teatro nacional.<sup>67</sup>

O Serviço Nacional de Teatro (SNT) era um órgão do Estado Novo criado com o objetivo de criar diretrizes para a dramaturgia nacional, sendo um projeto estadonovista de construção “cultura nacional elevada” e que teve importante papel como instrumento de legitimação da política externa adotada com o rompimento de relações diplomáticas com os países do Eixo. Sendo assim, a peça de Dias Gomes foi utilizada como instrumento de legitimação da nova posição adotada pelo governo ditatorial de Getúlio Vargas. Não encontramos, nas narrativas autobiográficas de Dias Gomes, qualquer menção ao fato de que a sua peça teatral *Amanhã Será Outro Dia* foi encenada pela Companhia Comédia Brasileira, vinculada ao SNT. Essa ausência é facilmente explicada se considerarmos que esse episódio não estava em consonância com a imagem de “subversivo” que o dramaturgo desejava construir.

Ainda nos anos 1940, Dias Gomes assumiu um contrato de exclusividade com a Companhia Procópio Ferreira, para a qual escreveu *João Cambão* (1943), encenada em 1943 em Pelotas (RS); *Zeca Diabo* (1943), encenada em 1944 no Rio de Janeiro (RJ); *Doutor Ninguém* (1943), encenada em 1944 em São Paulo (SP); além de *Eu Acuso o Céu* (1943), *Um Pobre Gênio* (1943) e *Sinhazinha* (1943), textos que não chegaram a subir aos palcos.<sup>68</sup>

Os textos teatrais escritos nesse momento já traziam – ainda que de forma embrionária – algumas das temáticas sociais que ganhariam eco nas décadas seguintes. *Zeca Diabo*, por exemplo, tinha como personagem principal um cangaceiro que lutava por justiça social, tematizando, inclusive, sobre a questão fundiária. *Eu acuso o céu*, por sua vez, contava a história de uma família nordestina que, em consequência da seca e da

---

<sup>67</sup> *A Noite*, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1943.

<sup>68</sup> GOMES, 1998. p. 79-88.

interferência nociva dos coronéis locais, se vê obrigada a migrar para o litoral, em busca de meios para a sobrevivência.<sup>69</sup>

Dias Gomes comentou alguns dos tensionamentos do início de sua carreira em depoimento ao SNT:

A minha divergência com o teatro da época, não [era] propriamente com o Procópio [Ferreira], mas com o teatro da época. Nessas peças eu já fazia o mesmo teatro que viria a fazer depois. Já tinha uma noção de que a dramaturgia brasileira deveria surgir de uma análise da realidade brasileira, dos problemas brasileiros, do comportamento do homem brasileiro, suas aspirações, frustrações. Estas peças já colocavam estas questões tentando uma análise, ainda [...] superficial, é claro, da realidade brasileira. Em *Doutor ninguém era* o problema racial, em *Zeca Diabo* era o problema do cangaço e no *Pobre gênio* era o operário, o problema das classes, a luta de classes. O teatro que, quinze anos mais tarde, eu fazia com *O pagador de promessas* já se anunciava nestes trabalhos. Por isto, eu acho que, nas duas fases do meu trabalho teatral, não existem discordâncias quanto ao conteúdo. O que acontece é que, tecnicamente, as primeiras peças são terrivelmente imaturas, sem vivência, são muito fracas. [...] Quero repetir que isto não é uma crítica ao Procópio, mas a uma mentalidade generalizada, caracterização do teatro da época, aliás o pior que já se fez no Brasil em todos os tempos. É aquela célebre lacuna entre o Arthur Azevedo e, mais ou menos, a década de 50, período marcado por uma dramaturgia alienada e alienatória, digestiva, plasmada nos moldes europeus destinada a uma plateia da pior qualidade.<sup>70</sup>

Embora a entrevista de Dias Gomes traga a intrínseca preocupação em conferir uma linearidade à sua trajetória profissional, ela nos suscita reflexões sobre as críticas sociais presentes em suas peças da juventude. As primeiras peças do dramaturgo foram encenadas pelas grandes e tradicionais companhias comerciais do período, no entanto elas estabelecem um diálogo com as temáticas abordadas pelos grupos amadores que impulsionam a renovação teatral. Os caminhos trilhados por Dias Gomes, no início de sua carreira teatral, subvertem qualquer interpretação calcada em termos antinômicos e oposições simplistas. O jovem dramaturgo atuou pelas grandes companhias comerciais – tradicionalmente consideradas como alienantes – e trouxe aos palcos temáticas sociais cuja abordagem crítica se ancorou em uma comicidade latente. É notório, além disso, os intercruzamentos entre as temáticas de Dias Gomes e a literatura regionalista de autores

---

<sup>69</sup> FLORY, Alexandre; OLIVEIRA, Márcio da Silva. A crítica social do teatro da juventude de Dias Gomes em *Eu acuso o céu* (1943). *Revista Cerrados*, v. 27, n. 46. p. 122-138.

<sup>70</sup> GOMES, 1981, p. 35-37.

como Jorge Amado, aos quais conheceu na adolescência através das redes de sociabilidade de seu irmão.

A crítica de Dias Gomes à dramaturgia dos anos 1950 – como “alienada, alienatória e digestiva” – recupera os valores e concepções do lugar do qual o dramaturgo rememora o passado. Na primeira metade da década de 1960, como veremos, o teatro engajado de matriz comunista buscou afirmar-se como uma arte essencialmente popular e instrumento de transformação efetiva da sociedade, elemento utilizado pelo dramaturgo para balizar sua crítica as manifestações predecessoras.

## 1.2 A aproximação aos ideais comunistas e a carreira no rádio

Após dar os primeiros passos como dramaturgo no Rio de Janeiro, Dias Gomes se mudou para São Paulo, onde teve sua primeira experiência no rádio. A convite de Oduvaldo Vianna foi trabalhar na recém fundada *Rádio Panamericana*. Foi na emissora que conheceu o ator Mário Lago e partilhou de importantes redes de sociabilidade que o aproximaram das ideias comunistas. De acordo com o dramaturgo:

Meus anos de pauliceia foram anos de boêmia desvairada. Nem sei como pude escrever romances durante esse período. É bem verdade que eram narrativas que nenhuma contribuição trazia à literatura brasileira. Também não sei como consegui radiofonizar centenas de peças, contos, novelas da literatura universal. Trabalhei e vivi intensamente, sugando da vida tudo que ela me podia dar em prazeres inconsequentes. Ainda cursando a Faculdade de Direito de Niterói (ia somente fazer provas), achei tempo para estudar um pouco de sociologia, de filosofia, de marxismo, principalmente. A curiosidade pelo marxismo, despertada pela censura do DIP a minha peça estreia [Pé de Cabra], seria reforçada no ano seguinte por minha filiação ao Partido Comunista.<sup>71</sup>

Em 1945, ano seguinte de sua mudança para São Paulo, Dias Gomes se filiou ao PCB, em um contexto em que o Partido ganhava grande popularidade. A conjuntura foi

---

<sup>71</sup> GOMES, 1998. p. 94.

Os romances aos quais Dias Gomes se refere são *Duas sombras apenas* (1945), *Um amor e sete pecados* (1946), *A dama da noite* (1947) e *Quando é amanhã* (1948).

caracterizada por transformações no cenário político nacional e internacional. Internacionalmente, experimentava-se o protagonismo soviético na derrota do Eixo, enquanto cresciam as contradições entre Estados Unidos e União Soviética. A “Grande Aliança” da Segunda Guerra Mundial dava lugar à Guerra Fria.<sup>72</sup>

Nacionalmente, sopravam os ventos da redemocratização. A eleição do general Eurico Gaspar Dutra marcou uma inversão de curso em muitos dos projetos lançados por Getúlio Vargas: o internacional liberalismo tomava o lugar da perspectiva nacional estatista. O fim do Estado Novo significou, ainda, a aliança incondicional com os Estados Unidos e, embora se reestabelecesse a democracia, a repressão aos sindicatos e às lutas sociais permanecia como realidade.

Nessa conjuntura, o PCB manteve proposta de união nacional, cultivando a imagem do partido comprometido com a ordem. De volta à legalidade e brindando a anistia de Luís Carlos Prestes, delineou-se um cenário de prestígio e força política do Partido, que funcionou como um polo de atração para artistas e intelectuais. Nessa conjuntura, o PCB organizou, no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, uma cerimônia para entregar da carteirinha de membro a mais de cem intelectuais. Dentre eles estavam o jovem Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho, com 9 anos da idade, e Mário Lago.<sup>73</sup>

Em seus relatos autobiográficos, Dias Gomes, rememorou um dos comícios que marcou sua aproximação com o PCB:

Com o fim da guerra e a vitória das chamadas “forças democráticas”, o Partido Comunista saiu de ilegalidade, seu líder, o lendário Cavaleiro da Esperança, Luiz Carlos Prestes, deixou as prisões da ditadura, onde estivera durante nove anos em condições subumanas, e podia apresentar-se agora no Estádio do Pacaembu, num comício que reunia Jorge Amado e Pablo Neruda, além de

---

<sup>72</sup> REIS, 2002.

<sup>73</sup> De acordo com Dênis Moraes, foi Oduvaldo Vianna – pai de Vianninha, de quem o autor reconstrói a trajetória – quem atraiu Dias Gomes para as fileiras comunistas. A aproximação teria ocorrido depois que ele assistiu à peça de estreia de Dias Gomes, Pé de Cabra, convidando-o para atuar na rádio Panamericana e “interferindo na formação política do dramaturgo. Cf. MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 35

dezenas de milhares de pessoas. Eu já havia lido a biografia de Prestes escrita por Jorge e começava a vislumbrar um objetivo onde podia canalizar a minha anárquica rebeldia.

A multidão ensandecida tomando todo o estádio e as palavras de extremas e inusitada simplicidade de Jorge Amado saudando Prestes, após a digressão de Neruda, me comoveram.

- É a coisa mais bonita que já vi na vida.<sup>74</sup>

Dias Gomes fez parte de uma geração que iniciou a vida adulta em um momento em que a União Soviética alcançou o posto de potência global. Para ele – e outros indivíduos dessa geração – o socialismo se consubstanciou como um caminho alternativo diante da contraditória sociedade na qual viviam. A vinculação ao PCB funcionou como um polo de identificação coletiva, catalisando as insatisfações e incompreensões com as contradições da sociedade brasileira. Diferentemente de intelectuais de gerações posteriores, para Dias Gomes o socialismo se construiu como um horizonte possível, quiçá provável. Esse elemento é, inclusive, uma das principais chaves de análises deste trabalho, uma vez que, verificamos – ao longo dos anos 1960 – justamente a oclusão desse “futuro socialista” como horizonte das esquerdas brasileiras.

A filiação ao PCB foi, sem dúvidas, um dos grandes marcos na trajetória de Dias Gomes. Se em suas peças da juventude podemos encontrar uma dramaturgia crítica, é a partir de sua filiação ao Partido que o engajamento se torna uma importante chave para a compreensão não só de seus textos teatrais, mas também de sua trajetória artística e intelectual. Ao longo das duas décadas seguintes – os anos 1950 e 1960 – o dramaturgo partilhou das redes de sociabilidade vinculadas à militância política, o que lhe garantiu uma importante rede de solidariedade, mas também implicou riscos, como perseguições políticas e demissões.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> GOMES, 1998. p. 100.

<sup>75</sup> De acordo com as reflexões delineadas por Motta, as relações entre os partidos políticos e os comunistas foram marcadas por ambiguidades e tensões, devido às tentativas de enquadramento estético, bem como a exploração política de sua imagem. No entanto, nem sempre os intelectuais/artistas foram vítimas nessa relação, pois alguns deles aproveitaram a máquina cultural dos partidos para divulgar melhor sua obra. Cf. MOTTA, 2013. p. 29

Em 1948, Dias Gomes foi demitido dos *Diários Associados*, seu segundo trabalho no rádio, após emitir em seu programa, *A Vida das Palavras*, uma crítica à política intervencionista dos Estados Unidos.<sup>76</sup> As críticas delineadas por Dias Gomes estavam em consonância com as das denúncias divulgadas pelo PCB ao então governo de Eurico Gaspar Dutra, acusando submissão ao imperialismo americano. Em 1947, o Partido foi surpreendido pela cassação de seu registro eleitoral e o retorno à ilegalidade inverteu a leitura política do Partido, que abandonou a moderação política e adotou uma postura mais combativa e acusatória aos poderes instituídos, o que é evidenciado nos manifestos de janeiro de 1948 e, posteriormente, agosto de 1950.

O PCB sacramentou uma ruptura com os “partidos ditos de oposição”, como o Partido Social Democrático (PSD) e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Herdeiros políticos de Getúlio Vargas, ambos eram desqualificados sob o argumento de que seriam igualmente comprometidos com a defesa dos interesses reacionários. De acordo com Daniel Aarão, alguns dos argumentos defendidos nesse contexto fixaram-se no imaginário das esquerdas brasileiras, como a polarização da sociedade entre uma pequena elite corrompida e autoritária e, de outro, as “massas exploradas”. Nas eleições de 1950, por exemplo, a recomendação do PCB foi o voto em branco. O governo Vargas foi tido pelo Partido como de “traição nacional”. Essa posição política só foi revista após o suicídio do presidente petebista.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Em 1947 ocorreu, no Rio de Janeiro, a Conferência Interamericana de Manutenção da Paz e Segurança, onde foi assinado, entre as repúblicas americanas, o Tratado Interamericano de Assistência Recíproca. Com o objetivo de assegurar a autodefesa das Américas, o Tratado estabelecia que “um ataque armado por qualquer Estado contra um Estado americano será considerado como um ataque contra todos os estados americanos”. Definia, ainda, princípios, obrigações e mecanismos que deveriam ser postos em ação em caso de necessidade. Dias Gomes emitiu, em seu programa *A Vida das Palavras*, uma crítica à política intervencionista dos Estados Unidos. Através da palavra “quitanda”, construiu uma sátira política em que cada país era representado por uma fruta: os Estados Unidos, a maçã, a *big apple*, o Brasil, o abacaxi, a Argentina, a uva (alusão à uva argentina, muito consumida àquela época e também à Eva Perón, presente na conferência.). Um cônsul americano teria escutado o programa e se queixado à Assis Chateaubriand, dono dos Diários Associados, cadeia de imprensa da qual as Emissoras Associadas faziam parte, que providenciou a dispensa do autor. Cf. GOMES, 1998. p. 113.

<sup>77</sup> REIS, 2002. p. 80.

Em 1953, enquanto trabalhava na *Rádio Clube*, Dias Gomes foi novamente demitido por motivos políticos, após viajar à União Soviética, em delegação organizada pelo escritor Jorge Amado, também integrante do PCB e seu conhecido desde a juventude. A viagem repercutiu consideravelmente na imprensa carioca, o que culminou em sua demissão. Ao retornar ao Rio de Janeiro, o dramaturgo se deparou com uma reportagem do *Tribuna de Imprensa*, jornal do deputado Carlos Lacerda, da União Democrática Nacional, com sua foto estampada no periódico: “Diretor da Rádio Clube leva flores para Stálin com dinheiro do Banco do Brasil”, em alusão aos empréstimos contratados pelo dramaturgo para a viagem. Foi, curiosamente também na *Rádio Clube*, que Dias Gomes teve como estagiário José Bonifácio de Oliveira, o Boni, que futuramente o convidaria para escrever novelas e minisséries para a Rede Globo.<sup>78</sup>

Para além dos desafios enfrentados por Dias Gomes em relação à militância, é interessante perceber que – ao longo dos anos 1950 – o dramaturgo adquiriu grande notoriedade como autor de rádonovelas e produtor de programas radiofônicos. Após os primeiros trabalhos na *Rádio Panamericana* e nos *Diários Associados*, Dias Gomes experimentou uma longa carreira no rádio, trabalhando na *Rádio América* e na *Bandeirantes*, onde foi diretor artístico. Em 1950, mudou-se para o Rio de Janeiro, ocupando posições na *Rádio Tupi*, na *Rádio Clube*, na *Standard Propaganda* e na *Rádio Nacional*.

Em 1950, a *Revista do Rádio* apontou Dias Gomes como “elemento de prestígio do ambiente radiofônico”<sup>79</sup>; em 1953, a mesma revista o elegeu entre os “melhores novelistas”<sup>80</sup>; e, em 1956 e 1958, foi eleito o melhor produtor de rádio<sup>81</sup>. Ainda nos anos

---

<sup>78</sup> GOMES, 1998. p. 123-131.

<sup>79</sup> *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 1950.

<sup>80</sup> *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 1953. p. 49.

<sup>81</sup> *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 1957. p. 7

1950, escreveu para o *Tele Teatrinho Kibon*, da *TV Tupi*, e produziu, junto a Vianninha, o programa *O Show é o Rio*, da *TV Excelsior*.<sup>82</sup>

No Brasil, o rádio se organizou em termos não comerciais até 1935. Isso começou a mudar em 1932, contexto em que uma nova legislação permitiu a publicidade no rádio, fixada inicialmente em 10% da programação. A partir de então, as emissoras puderam contar com uma constante fonte de financiamento que lhes permitiu uma melhor estruturação da programação. Isso modificou o caráter do rádio, que se tornou um veículo cada vez mais comercial. Alguns anunciantes, inclusive, se transformaram em verdadeiros produtores, como a Standart Propaganda, para a qual o próprio Dias Gomes trabalhou. A partir de 1952, o percentual de publicidade subiu para 20%, o que impulsionou o crescimento do número de emissoras e o alcance do rádio. Em 1952, o Brasil possuía 2,5 milhões aparelhos de rádio, número que subiu para 4,7 milhões em 1962. Com o rádio, surgiram os espetáculos de auditório e as radionovelas, gênero que adquiriu grande popularidade nos anos 1940 e 1950.<sup>83</sup>

Outras iniciativas culturais de cunho empresarial também viveram uma ampliação nesse contexto. A televisão brasileira, por exemplo, nasceu em São Paulo em 1950 e expandiu-se para o Rio de Janeiro em 1951, para Belo Horizonte em 1955 e para Porto Alegre em 1959. Apesar do desenvolvimento da televisão nos 1950, ela ainda não contava com estrutura e lógica de produção comercial. Existiam apenas alguns canais e sua distribuição estava restrita ao eixo Rio-São Paulo. Somado a isso, havia, ainda, a dificuldade em se comercializar os importados aparelhos de televisão, que só a partir de 1959 passaram a ser produzidos em maior número o Brasil. Em 1954, a capacidade de produção televisiva resumia a 18 mil aparelhos. Ao longo dos anos 1950 e 1960, embora

---

<sup>82</sup> *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 1958, p.15.

<sup>83</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira - cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 40-47.

as empresas buscassem expandir suas bases materiais, não se pode falar em uma indústria cultural brasileira tal qual teorizado por Adorno e Horkheimer.<sup>84</sup>

Assim, apesar do processo de expansão do rádio e do surgimento da televisão no Brasil, as telecomunicações ainda viviam um incipiente processo de desenvolvimento, o que era empecilho à constituição de um mercado cultural integrado em âmbito nacional. A *Rádio Nacional* do Rio de Janeiro, por exemplo, podia ser ouvida em ondas curtas em alguns estados, mas não no mercado municipal de São Paulo, onde outras emissoras ocupavam o mesmo espaço de transmissão. A racionalidade capitalista e sua mentalidade gerencial tampouco estavam consolidadas, num cenário de pouca autonomia intelectual e profissionalização artística limitada.<sup>85</sup>

Como nos evidencia a própria trajetória de Dias Gomes, nos anos 1950 era comum a conciliação dos trabalhos no teatro, no rádio e na TV, elemento que se explica pelo próprio momento vivido pela indústria da cultura no Brasil. A incipiente televisão brasileira nos anos 1950, por exemplo, incorporou, aos seus quadros, dramaturgos e rádio novelistas, já que os autores de telenovelas ainda não existiam no país.

Na década seguinte, a indústria cultural brasileira passaria por um processo de consolidação, com o grande espaço progressivamente ocupado pelos programas de rádio e o surgimento da televisão. Foi diante desse cenário que a questão da popularidade se impôs aos artistas e intelectuais. Na medida em que as obras (dramas, filmes, canções)

---

<sup>84</sup> O conceito de indústria cultural ao qual nos referimos – cunhado por Adorno e Horkheimer – trouxe reflexões críticas sobre a mercantilização da cultura. Na formulação clássica dos dois filósofos, a indústria cultural envolveria um processo integrado de produção de mercadorias culturais, constituindo uma lógica da produção de cultura no capitalismo tardio, submetida à mercantilização. Os estudos da Escola de Frankfurt inspiraram diversos trabalhos que refletiram sobre as estruturas econômicas e institucionais da indústria cultural, assim como suas associações políticas com os grupos dominantes. Ela estaria submetida ao poder do capital, num sistema que envolveria o rádio, o cinema, as revistas e outros meios, incluindo a televisão, que até então era uma novidade. Ao longo do século XX, ainda, “estudos culturais” no campo marxista trouxeram novas contribuições, refletindo de maneira crítica sobre a construção das subjetividades. Apesar disso, ainda hoje, a indústria cultural é tida como essencialmente difusora dos padrões hegemônicos. Cf. ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

<sup>85</sup> ORTIZ, 1988. p. 222.

atingiam o público mais amplo, em alguns casos via mercado, emergiu a necessidade de construir uma popularidade – questão que se colocava diante dos artistas de esquerda – que seria fundamental para atingir os objetivos políticos mais amplos do “engajamento”.<sup>86</sup>

Dias Gomes, apesar da intensa atuação no meio radiofônico, mantinha uma posição crítica a esta atividade. Em entrevista para o jornal *O Semanário*, em 1962, mencionou o trabalho no rádio como uma “semi-prostituição”.<sup>87</sup> É interessante perceber que a postura crítica de Dias Gomes em relação ao rádio foi delineada no início dos anos 1960. Menos de dez anos mais tarde, o dramaturgo ponderaria essa posição, relativizando o caráter negativo da indústria da cultura. Entre os seus argumentos esteve, inclusive, a possibilidade de alcançar plateias efetivamente populares. Essa “mudança de postura” se explica tanto pelo próprio processo de expansão de uma indústria da cultura no Brasil quanto pelos desafios e frustrações enfrentados pelas esquerdas ao longo na década. A ferrenha crítica de Dias Gomes ao rádio esteve relacionada às expectativas de consolidação de um teatro verdadeiramente popular e instrumento de conscientização e transformação da realidade brasileira. Com o golpe e as derrotas posteriores, essa expectativa se viu progressivamente frustrada, elemento que tornaria a indústria da cultura cada vez mais atrativa ao dramaturgo.

Em todo caso, é interessante perceber que a participação de Dias Gomes na embrionária indústria cultural brasileira já nos anos 1950. Ela nos evidencia que o processo de “ida ao mercado” se iniciou uma década antes do golpe civil-militar de 1964. Podemos dizer, assim, que o contexto político e econômico pós-1964 acirrou esse movimento, acenando para artistas com novas e inusitadas possibilidades de atuação e divulgação profissional, ainda que plenas de ambiguidades e paradoxos.

---

<sup>86</sup> NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014a. p. 98.

<sup>87</sup> *O Semanário*, Rio de Janeiro, 2 de agosto de 1962. p. 2.

### 1.3 O retorno aos palcos teatrais

Após viver quase duas décadas de afastamento dos palcos teatrais, Dias Gomes retornou ao teatro em 1954, com a encenação de *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final* (1954) pela Companhia de Jaime Costa – uma das grandes companhias comerciais que se firmaram desde a década de 1940 – no Teatro Glória, no Rio de Janeiro (RJ). A peça abordava a história de cinco almas que se recusam a comparecer ao Juízo Final: um homem negro, um ladrão, um rei, uma prostituta e uma senhora honesta. A partir da recusa, anjos são mandados à terra para levá-las ao julgamento. A expectativa do dramaturgo quanto à encenação era grande, afinal, voltava aos palcos após dez anos de afastamento.

Em suas narrativas autobiográficas, Dias Gomes categorizou a peça teatral como um fracasso, ao qual atribuiu o “adiamento” de seu retorno aos palcos teatrais, o que só ocorreria cinco anos mais tarde, em 1959, com *O Pagador de Promessas*. Apesar das críticas do dramaturgo ao desempenho da peça, encontramos uma boa repercussão na imprensa da época. No jornal *A Noite*, Ney Machado considerou a peça “singular e moderna, saindo da rotina e trazendo sabor de novidade”, o que seria importante para o teatro brasileiro, apontando que “a sátira parte de uma ideia curiosa, para depois fixar tipos padronizados, todos com suas fraquezas, convenções e mentiras.”<sup>88</sup> O *Correio da Manhã* também deu destaque à peça, enfatizando os resultados positivos do início da temporada. O crítico Paschoal Carlos Magno considerou a obra “fascinante, enxuta, limpa de artificialismo de carpintaria teatral”.<sup>89</sup> O jornal *Imprensa Popular*, vinculado ao PCB, denominou a obra como “uma peça que todo progressista deveria assistir”, e prossegue:

---

<sup>88</sup> *A Noite*, Rio de Janeiro, 1954

<sup>89</sup> *Correio de Manhã*, 10 de setembro de 1954. p. 11

“Dias Gomes mostra a impossibilidade de sobrevivência, e a exploração na sociedade capitalista.”<sup>90</sup>

É interessante perceber que Dias Gomes se mantém fiel aos tradicionais “tipos” tradicionalmente encontrados na literatura de Jorge Amado, que percebemos em suas obras desde a juventude. Essa é uma tendência que se mantém em sua dramaturgia até a maturidade. Chama a atenção, além disso, o amadurecimento de sua crítica social, que assume contornos mais nítidos e uma conotação política explícita, associada à denúncia das contradições da sociedade capitalista.

Após *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final*, Dias Gomes escreveu *Pagador de Promessas* (1959), obra que o consolida como um dos grandes nomes da dramaturgia engajada nacional. Esse processo aconteceu a partir de um conjunto de transformações ocorridas no cenário político e cultural brasileiro.

De um lado, o PCB dava indícios de que faria uma revisão de sua leitura política, reflexão que foi impulsionada pelo suicídio de Getúlio Vargas e a ampla reação popular, que inclusive levou a depredação de jornais vinculados ao PCB. Na primeira eleição presidencial após o suicídio de Vargas o debate sobre os caminhos a serem traçados pelo país se tornou mais acirrado. Em 1955, a vitória da chapa Juscelino Kubitschek (PSD) e João Goulart (PTB), presidente e vice-presidente da República respectivamente, identificada com a tradição getulista, levou a radicalização dos opositores, principalmente os udenistas. Setores das Forças Armadas, em sua maioria oficiais de alta patente, principalmente da Marinha e da Aeronáutica, pertencentes à Cruzada Democrática, tentaram impedir a posse de Juscelino Kubitschek e João Goulart, mas foram impedidos pelo contragolpe, “Retorno aos Quadros Constitucionais Vigentes”, liderado pelo então

---

<sup>90</sup> *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1954. p. 1.

ministro da Guerra, general Henrique Teixeira Duffles Lott, em 11 de novembro de 1955.<sup>91</sup>

A tentativa golpista impulsionou o reconhecimento da diversidade de forças políticas atuantes no momento; as possibilidades de participação em uma coalizão pró-democracia; e a valorização das vias democráticas para a conquista das reivindicações populares. A primeira reavaliação do partido aparecia no *Manifesto do Comitê Central: a ditadura de Café Filho*, no qual o PCB firmou um posicionamento a favor da legalidade e da mobilização popular entre trabalhistas e comunistas.<sup>92</sup>

Naquele contexto, o jornal *Imprensa Popular* trouxe em destaque “O Grande Comício na Esplanada no Castelo”, anunciado na edição como “um flagrante da grande manifestação do povo carioca em favor da Constituição” e exibindo, ainda, “uma mensagem do povo [em apoio] a Lott”. Cita, ainda, as “personalidades” presentes no palanque da manifestação, dentre elas, Dias Gomes. A presença do dramaturgo, bem como de outros militantes filiados ao PCB, dá o tom da mudança de postura realizada pelo partido.<sup>93</sup>

A renovação pecebista foi impulsionada, além disso, pela denúncia realizada por Nikita Krushev, secretário geral do Partido Comunista da União Soviética (PCUS), no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS), em 1956, sobre os crimes cometidos por Josef Stálin. A denúncia: o uso indiscriminado de violência, execuções, fraudes e violações à legalidade revolucionária.

Em uma das suas reflexões sobre a relação que desenvolvera com PCB, Dias Gomes comentou a decepção com que ele e demais membros do Partido receberam as denúncias do Relatório de Krushev:

---

<sup>91</sup> CARLONI, Karla. *Marechal Henrique Teixeira Lott: a opção das esquerdas. Uma biografia política*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Garamond, 2014.

<sup>92</sup> REIS, 2002. p. 87.

<sup>93</sup> *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 9 de março de 1956.

Por fim, o relatório completo, terrível, que nos nocauteou a todos. Parecia inacreditável. Eu, particularmente, me sentia traído. Haviam-me feito acreditar na integridade de um regime capaz de abrigar um monstro. (...) E por que, durante tanto tempo, esses crimes haviam sido ocultados se eram do conhecimento de muitos? E entre esses muitos não estariam alguns dirigentes do próprio Partido? Como poderia continuar confiando neles? As perguntas, as dúvidas, uma sensação de perda de rumo, o piso oscilando como se vítima de uma labirintite ideológica; o Partido, oficialmente, desmentia tudo, qualificava de mera intriga fomentada pelo anticomunismo internacional.<sup>94</sup>

Em um primeiro momento o PCB se fechou, evitando comentários sobre o assunto. Com a divulgação do relatório na imprensa mundial, tentou atribuir as denúncias à conspiração da imprensa capitalista. O impacto imediato dessa revelação no Partido foi, depois do choque, um profundo descontentamento. Muitos intelectuais, como Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos, se desligaram do PCB.<sup>95</sup>

A repercussão das denúncias levou à efervescência de debates no seio do próprio PCB, enquanto Luís Carlos Prestes, seu dirigente, atentava para os seus perigos, sobretudo no sentido de pôr em questão a unidade dos comunistas. Em abril de 1957, em nome da mesma unidade, o Comitê Central do Partido declarou os debates encerrados, afastando os grupos de oposição cujo posicionamento era mais ofensivo. O PCB livrava-se, de um lado, dos então chamados “revisionistas de direita”, liderados por Agildo Barata e defensores da manutenção dos debates e das propostas nacionalistas e democráticas; de outro, dos “sectários de esquerda”, centrados na figura de Diógenes de Arruda Câmara.<sup>96</sup>

Embora tenha se mantido no PCB, a decepção sentida por Dias Gomes aparece como uma espécie de “divisor de águas” em sua militância. Algumas de suas obras subsequentes, como *O Berço do Herói*, trarão tensionamentos que metaforizam o baque causado nas esquerdas pecebistas com a divulgação dos crimes de Stálin, a partir sobretudo da reflexão sobre o mito da liberdade dentro e fora do capitalismo.

---

<sup>94</sup> GOMES, 1998. p. 161.

<sup>95</sup> REIS, 2002. p. 89.

<sup>96</sup> RUBIM, Albino. *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995. p. 69.

No turbilhão desses acontecimentos políticos, Dias Gomes permanecia escrevendo e produzindo diversos programas e radionovelas pela *Rádio Nacional*, na qual começara a trabalhar em 1956. Entre eles, *Brasil – Espaço Dois* e *Os Grandes Culpados*, adaptação de Lajos Zilahy, ganharam destaque nos periódicos em circulação na época. Esse último foi, inclusive, exibido, em 1958, pela *TV-Rio*, emissora organizada pelo Departamento de Televisão da *Rádio Nacional*. É interessante refletirmos sobre a escolha de Dias Gomes em adaptar justamente Zilahy, cujos trabalhos se opunham ao nazismo, mas também ao comunismo, criticando regimes autoritários.

A mudança de posicionamento político realizada pelo PCB foi oficializada com “Declaração de Março de 1958” e com as resoluções políticas do V Congresso, ocorrido em setembro de 1960. O partido cunhou um novo programa político, agora mais distante dos projetos revolucionários elaborados nos anos anteriores, como os manifestos de 1948 e 1950, e o programa do IV Congresso, de 1954. No novo programa, passou-se a defender a ideia da revolução por etapas, justificável em um país como o Brasil, que ainda não seria, na leitura dos comunistas, uma economia capitalista. O Partido defendia que o Brasil ainda possuiria uma estrutura semifeudal, uma vez que a classe dirigente era composta pelo setor agroexportador associado ao capital estrangeiro, que impediam o desenvolvimento da indústria nacional. O desenvolvimento capitalista no Brasil foi interpretado como um elemento progressista, destacando o papel da burguesia nacional, interessada em suplantando a aliança entre o imperialismo, sobretudo norte americano, e o latifúndio local. Assim seriam criadas as condições necessárias para a revolução comunista, ou seja, a existência do agente revolucionário: o proletariado.<sup>97</sup>

A declaração reafirmava a tese sobre o caráter nacional e democrático da revolução nos países coloniais, explicitando que a primeira fase do processo seria a luta

---

<sup>97</sup> REIS, 2002. p. 90-91.

anti-imperialista e antifeudal e que, só depois dessa etapa, ocorreria a transição para o socialismo. As análises críticas consideravam as diretrizes anteriores dogmáticas, sedimentando uma nova orientação política: a passagem para o socialismo por vias pacíficas, bem como aproximação com os trabalhistas, inclusive através da aliança com o PTB. Essa perspectiva de “transição pacífica para o socialismo”, com a conquista de um governo nacionalista e democrático, permitiu que o PCB, embora formalmente ilegal, ganhasse nova legitimidade no âmbito da sociedade.<sup>98</sup>

O texto da declaração traz o que Celso Frederico chamou de uma “novidade teórica”, já que:

Constatando a realidade do desenvolvimento, os comunistas brasileiros deixam para trás a política de enfrentamento e passam a tentar interferir nos rumos do desenvolvimento do país através da pressão sobre o Estado e das Campanhas Nacionalistas [...]. No limite, apostavam na viabilidade de um capitalismo monopolista de Estado e acreditavam, ingenuamente, ser esta a antessala do socialismo.<sup>99</sup>

Com a ênfase da consolidação e ampliação da legalidade e das liberdades democráticas em aliança com outras forças progressistas, os comunistas puderam sair do isolamento se inserindo em uma ampla frente social que se formava. Na prática, a renovação permitiu que os comunistas tivessem uma maior participação nos movimentos sociais e sindicais. Foi nesse contexto que eles se aproximaram da chapa nacionalista formada pelo Marechal Henrique Lott e João Goulart nas eleições presidenciais de outubro de 1960. Os candidatos representavam a tradicional dobradinha, PSD-PTB. Embora na ilegalidade, o partido ganhava legitimidade, vendo seus quadros e influências crescerem.

Houve, contudo, inflexões condicionadas pelos movimentos de oposição à nova linha adotada pelo partido. Os dirigentes afastados entraram no debate questionando o

---

<sup>98</sup> REIS, 2002. p. 92-93.

<sup>99</sup> FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, João Quartim de (org.). *História do marxismo no Brasil*. Teorias. Interpretações. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007. p. 338.

“direitismo” e “revisionismo” do posicionamento adotado pelo PCB, recusando-se a “renunciar à hegemonia da classe operária e de seu partido, à luta armada revolucionária e à aliança operário camponesa, colocando o Partido a reboque da burguesia, numa posição conciliatória, pacifista e passiva”. Essas inflexões não significaram uma mudança de tendência na vertente política partidária, no entanto, as teses do Partido buscaram enfatizar que a nova linha política não possuía compromissos com o capitalismo, mas sim com “as premissas imprescindíveis ao salto qualitativo para a etapa socialista da revolução”.<sup>100</sup>

Como salienta Denise Rollemberg, muitos militantes não concordavam com essa interpretação e romperam com o PCB. Nesse contexto de polarização política dos movimentos sociais, emergiram organizações, no âmbito das esquerdas, como o Organização Revolucionária Marxista – Política e Operária (ORM-Polop), o PC do B, e a Ação Popular (AP), que recuperavam a necessidade de um enfrentamento armado por parte da esquerda brasileira.<sup>101</sup>

Esses grupos reforçavam os princípios marxista-leninistas, como a inevitabilidade da revolução, o papel central do Partido e o papel histórico da classe operária. Inspirados nas revoluções cubana e chinesa, defendiam a derrubada do governo e uma revolução socialista imediata. Para essas organizações, a derrota de 1964 confirmaria o equívoco do PCB, responsabilizando-o pela derrota, pela desmobilização dos trabalhadores e, ainda, por compactuar com o getulismo.<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> REIS, 2002. p.94-95.

<sup>101</sup> ROLLEMBERG, Denise. Esquerdas Revolucionárias e Luta Armada. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucila (orgs.). *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura - regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 4, 2003. p. 58.

<sup>102</sup> Foi, nesse momento, que, em busca da legalidade (o que pressupunha para se adequar juridicamente à legislação partidária), que se estabeleceu a mudança do nome “Partido Comunista do Brasil (PCB)”, que existia desde a fundação, em março de 1922, para Partido Comunista Brasileiro (PCB). Posteriormente, o nome Partido Comunista do Brasil seria restaurado por dirigentes e militantes comunistas que saíram do PCB e criaram, em fevereiro de 1962, o PC do B, uma outra organização comunista, que, na época, discordava do processo de “desestalinização” ocorrido na União Soviética. Cf. FERREIRA, Jorge. Entre a história e a memória: João Goulart. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (org.). *Nacionalismo e*

No âmbito cultural, as ideias de György Lukács ganharam espaço nas publicações do PCB. As obras lukacsianas foram divulgadas no Brasil através de um grupo de intelectuais ligados ao Partido. Após o XX Congresso do PCUS, a tentativa de renovar o pensamento marxista e livrá-lo do esquematismo da vulgata stalinista fez com que alguns intelectuais vissem em Lukács um pensador fecundo. Ao lado de Mikhail Lifschitz, o teórico desenvolveu, ao longo dos anos 1930, uma tentativa de reavaliar o significado da ideia de “realismo socialista”, através de duas estratégias básicas: incorporar a herança “burguesa”, politicamente progressista e esteticamente complexa (cuja máxima expressão eram os “grandes” autores do romance do século XIX); e evitar uma teoria da obra de arte que, sob a justificativa do engajamento, estimulasse o didatismo e o populismo cultural.<sup>103</sup>

Na prática, o PCB abandonou as diretrizes do realismo socialista que, entre 1947 e 1953, imprimia forte controle sobre a vida cultural, exigindo dos intelectuais vinculados ao Partido uma estética simplista, pautada em narrativas realistas de fácil assimilação, povoada por heróis positivos e unidimensionais, revolucionários desde o nascimento. Assim, após 1955 não se pode falar, rigorosamente, em uma política cultural ampla, coerente e sistematizada por parte da direção partidária pecebista. A discussão centrava-se, em suma, na afirmação de uma arte nacional, ou seja, atrelada à luta anti-imperialista, através de uma produção artística que refletisse a realidade brasileira que se almejava transformar; e popular, visando a democratização da cultura.<sup>104</sup> O nacional popular esteve, desse modo, associado ao arcabouço teórico do frentismo cultural de Lukács.<sup>105</sup>

A partir de meados dos anos 1950 ocorreu uma profusão de grupos teatrais dispostos a questionar a realidade brasileira. O primeiro deles foi o Teatro de Arena, que

---

*reformismo Radical* (1945 – 1964). As Esquerdas no Brasil. vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

<sup>103</sup> NAPOLITANO, Marcos. Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968). *Revista de sociologia e política*, n. 8, 1997.

<sup>104</sup> FREDERICO, 2007. p. 339.

<sup>105</sup> NAPOLITANO, 2007. p. 587-588.

surge, em 1953, como um grupo experimental dentro do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Em 1955, foi formado o Teatro Paulista do Estudante, grupo de jovens autores-atores apoiado pelo PCB. Em 1956, os dois grupos se fundiram e, ao longo da década, lançaram as bases da nova arte engajada de esquerda, sob o lema do nacional-popular.<sup>106</sup>

Enquanto os intelectuais ligados ao PCB garantiam uma maior participação na cena cultural, ocorria também a abertura para novas tendências estéticas e concepções teatrais. Os artistas ligados ao Partido puderam construir leituras próprias, unindo uma série de tradições, figuras e estratégias de linguagem. Os autores passaram a buscar novos rumos para além do teatro dramático de matriz realista, retomando a tradição do teatro musical, e pautando-se em termos do teatro épico brechtiano.<sup>107</sup>

Em 1958, ocorreu a primeira encenação profissional do dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) no Brasil, com a apresentação de *A alma boa de Setsuan* (1941), no Teatro Maria Della Costa. No mesmo ano, estreou *Eles não usam Black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro de Arena, obra que contribuiu para a emergência do teatro épico brechtiano no Brasil.<sup>108</sup>

Enquanto politicamente o PCB se abria ao diálogo e as produções artísticas engajadas ganharam projeção, Dias Gomes alcançou o auge de sua carreira como dramaturgo. A sua consagração esteve associada aos sucessos de público e de crítica obtidos pela primeira encenação, em 1960, de *O Pagador de Promessas* (1959) pelo

---

<sup>106</sup> Apesar da crescente mobilização das esquerdas no âmbito político e cultural, encontramos também movimentos culturais que não tinham a preocupação direta com o engajamento, mas que forneceram modelos de pensamento, ação cultural e estética que permearam a arte engajada. Entre eles esteve o movimento folclorista e o que podemos chamar de “segundo movimento modernista”. Enquanto o movimento folclorista objetivava barrar a ameaça da desagregação sociocultural trazida pela modernização capitalista, a segunda onda modernista teve como epicentro as artes plásticas e aglutinou-se no movimento concretista, que se apoiou na visão cosmopolita da burguesia paulistana. Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios. 2017. p. 105.

<sup>107</sup> NAPOLITANO, 2007. p. 594-605.

<sup>108</sup> COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima*. Teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular, 2012. p. 155.

Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo, sob a direção de Flávio Rangel, e pela sua adaptação cinematográfica, em 1962, que, sob a direção de Anselmo Duarte, foi vencedora da Palma de Ouro no Festival de Cannes.

*O Pagador de Promessas* foi um marco na tentativa de reformulação do TBC, que, em decadência, buscava trazer para os palcos autores brasileiros com uma dramaturgia atenta aos problemas sociais do país, em consonância às tendências teatrais do período. A peça trouxe, em seu cerne, a crítica à liberdade dentro das estruturas da sociedade capitalista. Ambientada no interior da Bahia nos anos 1960, tem como protagonista o camponês Zé-do-Burro que, para cumprir uma promessa feita à Orixá Iansã pela cura de seu burro, dividiu o seu sítio com os lavradores mais pobres e carregou uma pesada cruz de madeira por sete léguas, com o objetivo de levá-la até a Igreja de Santa Bárbara, em Salvador, divindade católica que – através do sincretismo religioso com o candomblé – é associada a Iansã. Após longa caminhada, o personagem, porém, foi impedido pelas autoridades religiosas e policiais de entrar na igreja para cumprir a sua promessa. O argumento: uma promessa feita num “terreiro de macumba” não poderia ser cumprida na “casa de Deus”. O herói superou os obstáculos físicos, mas não pôde superar os morais.<sup>109</sup>

O enredo de *O Pagador de Promessas* dialoga diretamente com as questões com que Dias Gomes se deparava no final dos anos 1950. As transformações socioeconômicas vivenciadas no Brasil sob o governo de Juscelino Kubitschek, cujo Plano de Metas calculou em prático a agenda nacional desenvolvimentista, acirravam as contradições do capitalismo brasileiro, com o aumento das desigualdades sociais e regionais.

---

<sup>109</sup> GOMES, Dias. “O Pagador de Promessas”. In: MERCADO, Antônio (coord.). *Coleção Dias Gomes – Os Heróis Vencidos* (vol. 1). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

Em entrevista ao jornal *Estado de São Paulo*, Dias Gomes definiu o seu posicionamento crítico em *O Pagador de Promessas*:

Antes de mais nada, uma completa oposição à intolerância, ao dogmatismo, ao sectarismo, sob qualquer de suas formas e em qualquer campo. Paralelamente, a inclemência de uma sociedade que atua sobre o indivíduo com um cruel mecanismo de desintegração. Qualquer ato de rebeldia põe em ação a máquina e o indivíduo ou concede ou é destruído. E o mito da liberdade: o direito de escolher, sem os meios de exercer esse direito.<sup>110</sup>

Desde o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS), em 1956, quando Nikita Krushev, denunciou os crimes por Stálin, Dias Gomes se via diante da reflexão sobre a sua própria militância, os caminhos trilhados pelo PCB e pelo próprio socialismo soviético, até então um modelo a ser seguido para o dramaturgo. Esse momento de autorreflexão nos ajuda a compreender as críticas presentes em *O Pagador de Promessas*. Dias Gomes repudia o dogmatismo e o sectarismo. Somado a isso, o dramaturgo se via diante de um passe: seria possível ser efetivamente livre em alguma instância? Se, por um lado, interpretava a sociedade capitalista como fatalmente opressora e limitante, por outro, se via diante da desconstrução de suas idealizações quanto ao regime soviético.

*O Pagador de Promessas* foi encenada no Uruguai, na França, nos Estados Unidos e na Polônia. O *Diário de Notícias* anunciou o sucesso da peça, exibindo a crítica de Jerzy Broszkiewicz, teatrólogo e diretor literário polonês:

Alfredo Dias Gomes, ao escrever uma das peças mais notáveis da dramaturgia contemporânea mundial. Peça de grande beleza poética e surpreendente fluidez das imagens cênicas, demonstrando conhecer perfeitamente a própria mentalidade intelectual ao realizá-la com sábia e precisa humildade.<sup>111</sup>

Em 1963, o semanário polonês, *PtzeGlad Kulturany*, editado na Cracóvia, também publicou uma crítica sobre a peça:

O Teatro Nowa Huta adiantou-se aos demais pela sua estreia da peça de Alfredo Dias Gomes, *O Pagador de Promessas*. Trata-se de mais uma tragédia de não conformismo, o que prova que do outro lado do oceano a gente também se apaixona pelos problemas que nos parecem especificamente nossos. Só que

---

<sup>110</sup> *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 de julho de 1960. p. 9.

<sup>111</sup> *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de abril de 1963. p. 2.

o autor da peça ganhou um prêmio do governo brasileiro, e que de sua peça gostam até aqueles contra quem ela foi escrita.<sup>112</sup>

*O Pagador de Promessas* alçou Dias Gomes ao *status* de um dos maiores dramaturgos do país e pode ser considerada um “divisor de águas” em suas produções artísticas e intelectuais. Sem tirar o mérito de Dias Gomes em relação àquela que é considerada a sua principal obra, é interessante perceber que o sucesso de *O Pagador de Promessas* está diretamente associado ao momento vivenciado pela produção artística engajada, que vivenciava – a partir da maior abertura política e cultural no PCB – um momento de profusão, consolidando-se como instrumento de mobilização social sob a ótica no nacional-popular.

Politicamente, o período foi marcado pela derrota da tentativa de golpe à João Goulart após a renúncia de Jânio Quadros. Nessa conjuntura, as esquerdas viveram uma espécie de triunfalismo que impulsionou a aproximação da cultura com os movimentos sociais. A guinada se materializou com a criação do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), em 1962, ponto de convergência dos debates e tendências que formavam o campo das artes engajadas no Brasil.<sup>113</sup>

Em entrevista ao *Jornal Diário Carioca*, Dias Gomes refletiu:

Espero nunca mais ter que largar o teatro, mesmo porque atualmente já existe o público que aceita o teatro que sempre sonhei – o novo teatro cuja característica essencial é a procura por caminhos próprios, inspirados na tradição e na realidade brasileira. É um teatro participante que busca levar ao palco temáticas inspiradas nos problemas do nosso povo.<sup>114</sup>

As leituras de Dias Gomes evidenciam o otimismo da intelectualidade engajada no início dos anos 1960, período marcado pela expansão do público dos teatros que, além

---

<sup>112</sup> *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de abril de 1963. p. 2.

<sup>113</sup> Um exame isolado do Manifesto do CPC poderia nos levar a generalizações acerca da arte engajada brasileira. No entanto, a análise de outras fontes evidencia um intenso debate interno entre os artistas de esquerda que aceitavam o CPC como foco organizativo da arte engajada, mas não como instituição de doutrinação estética. Dias Gomes tinha uma série de amigos e companheiros no CPC, mas não participou do grupo, embora tenha partilhado dos debates acerca da superação do drama realista de tradição burguesa que marcou o nascente teatro engajado da época. Cf. NAPOLITANO, 2007. p. 593

<sup>114</sup> *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1962. p. 6.

de conquistar faixas etárias mais jovens, partilhava um sentido de sociabilidade identificado com cultura política nacional-popular.<sup>115</sup> No entanto, apesar de levar aos palcos temáticas inspiradas no povo, as plateias teatrais se mantinham essencialmente burguesas. A ampliação do público não esfriou a discussão sobre o perfil marcadamente classista das salas de espetáculo, com a ausência de extratos mais amplos da própria classe média (público marcante nas salas de cinema, por exemplo), e das classes populares urbanas (público das audiências radiofônicas dos anos 1940 e 1950). Ao longo dos anos 1960, essa discussão ganhou centralidade entre os autores de uma dramaturgia engajada, elemento que vai ser tensionado após o golpe civil-militar de 1964, a construção do aparato repressivo e a consolidação da indústria da cultura no Brasil.<sup>116</sup>

Após *O Pagador de Promessas*, Dias Gomes emplacou *A Revolução dos Beatos* (1961), encenada pelo TBC em 1962 em São Paulo. A história da peça se passa em Juazeiro (BA) do ano de 1920, cidade onde a população religiosa se aglomerava em frente à casa de Padre Cícero à espera de milagres. O milagreiro, no entanto, estava doente e incapacitado de proferir suas bênçãos. Devido a isso, Bastião resolvera fazer o seu pedido por um milagre ao boi do Padre.<sup>117</sup> O jornal *Última Hora* veiculou a matéria intitulada “Revolução e TBC”, em alusão às transformações realizadas na companhia nessa conjuntura. Flávio Rangel, o produtor da peça, comentou: “*A Revolução dos Beatos*, na linha adotada por Dias Gomes e pela vanguarda da dramaturgia brasileira, é uma peça engajada e analisa o contexto social, político e humano (...)”.<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup> NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 28, p. 103-124, 2001a.

<sup>116</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro*. 2011. Tese (Livre-Docência em História do Brasil Independente) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011. p. 106.

<sup>117</sup> GOMES, DIAS. “A Revolução dos Beatos”. In: MERCADO, Antonio (coord.). *Coleção Dias Gomes – Os Falsos Mitos* (vol. 2). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

<sup>118</sup> *Última Hora*, Rio de Janeiro, 14 de agosto de 1962. p. 8.

Logo em seguida, Dias Gomes experimentou o sucesso de *A Invasão* (1960), encenada pelo Teatro Rio em 1962. Eleito o melhor espetáculo de 1962, a peça rendeu, ainda, o título de melhor autor desse mesmo ano a Dias Gomes.<sup>119</sup> Novamente a crítica política e social se fez presente, agora no contexto urbano. A invasão baseia-se na história da Favela do Esqueleto, no Rio de Janeiro. Ela retrata a ocupação de um prédio abandonado por favelados que perderam os seus barracos devido a uma tempestade e ao descaso do Estado diante do acontecido.<sup>120</sup>

O jornal *Última Hora* noticiou a encenação de *A Invasão* e a *Revolução dos Beatos* em Moscou, levando “para além da cortina de ferro, notícias do Brasil e do nosso teatro.”<sup>121</sup> *A Invasão* foi, ainda, encenada em Havana por Ivan Albuquerque.<sup>122</sup> Ambas as peças foram publicadas pela Civilização Brasileira, editora que – dirigida pelo militante comunista Ênio Silveira na década de 1960 – notabilizou-se por se inserir nos debates políticos, trazendo a público livros de alguns dos mais importantes pensadores marxistas.<sup>123</sup> Anunciadas na imprensa com a chamada “Do povo, para o povo, sem demagogia”, as publicações dão o tom do ambiente político-cultural do período marcado pelo engaja

Em 1962, Dias Gomes escreveu, ainda, *O Bem-Amado*, cujo enredo traz a história da fictícia cidade baiana de Sucupira, cujo prefeito Odorico-Paraguaçu tinha como meta prioritária inaugurar um cemitério local. A peça foi encenada pela primeira vez em 1969 no Teatro Santa Isabel, no Recife, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), com

---

<sup>119</sup> *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1963. p. 4.

<sup>120</sup> GOMES, Dias. “A Invasão”. In: ROSENFELD, Anatol (coord.). *Teatro de Dias Gomes* (vol. 1). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972a.

<sup>121</sup> *Última Hora*, Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1963. p. 2

<sup>122</sup> *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de novembro de 1962. p. 8

<sup>123</sup> FREIRE, Américo. O livro como arma branca: ensaio biográfico de Ênio Silveira. In: FERREIRA, Jorge; CARLONI, Karla (orgs.). *A República no Brasil*. Trajetórias de vida entre a democracia e a ditadura. 1. ed. Niterói: Eduff. E-Book. ePub., 2019.

direção de Alfredo de Oliveira; e, ainda, em 1970, no Teatro Gláucio Gil, no Rio de Janeiro, com direção de Gianni Ratto.

A obra se notabilizou, contudo, quando foi exibida como a primeira telenovela a cores da televisão brasileira, em 1973, pela Rede Globo. Na época, sua adaptação como telenovela foi tida símbolo da modernização autoritária conservadora em curso durante a ditadura militar. Analisado por Denise Rollemberg, o enredo retratou, de forma crítica, a vida política e o cotidiano da cidade de Sucupira, construída como a metáfora de um Brasil autoritário e conservador. Embora escrita ainda em tempos democráticos, as situações e os personagens desafiavam a imagem de um “Brasil grande, país do futuro” que a ditadura militar buscava conformar. A obra, que sofreu cortes da censura em parte dos seus capítulos, ironizava as instituições políticas, a Igreja Católica, o coronelismo, as Forças Armadas, assim como trazia temáticas como o casamento, o adultério, a virgindade, a sexualidade, o uso de drogas etc.<sup>124</sup>

Como se pôde notar, ao longo dos anos 1950 e 1960 o nacional-popular deu o tom da produção artística engajada, associada à concepção do frentismo cultural. Nessa conjuntura, consolidou-se um projeto alternativo para o desenvolvimento da sociedade brasileira que, incorporada pelo imaginário das esquerdas, tinha como objetivo a construção de uma nova sociedade, o que estava intrinsecamente associado ao questionamento da realidade então vivenciada no país.

---

<sup>124</sup> ROLLEMBERG, 2013.

#### 1.4 A década de 1960 e a revolução no horizonte

Os anos 1960 foram marcados por sucessivos sucessos teatrais de Dias Gomes, cujas obras trouxeram consigo o caráter nacional e popular. No campo político e cultural, as esquerdas viviam um momento de otimismo e profusão, no qual formularam projetos alternativos para o Brasil, conjuntura em que a cultura teria um importante papel de conscientização para a transformação da sociedade. No seio desse processo, conformou-se a busca pelas raízes do povo brasileiro, com o objetivo de romper com o subdesenvolvimento, numa espécie de desvio à esquerda do que se convencionou chamar de Era Vargas. Marcelo Ridenti caracterizou esse movimento como a busca por uma brasilidade revolucionária que recorria ao passado e às raízes profundas do “povo” e da “nação” para lutar por um novo futuro. A rememoração do passado e das “raízes populares nacionais” servia como combustível para tentar traçar um caminho alternativo de modernização, “que, ao final do processo, poderia romper as fronteiras do capitalismo”.<sup>125</sup>

Essa retomada de um passado idealizado pelos intelectuais constitui uma espécie de “desvio” simbólico para pensar o futuro, algo necessário em um país cuja própria construção imaginária estava em aberto. Tratava-se, pois, de procurar no passado uma cultura genuína e autêntica para construir uma nova nação, anti-imperialista, progressista e, no limite, socialista.<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

<sup>126</sup> RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social*. Revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, p. 88, jun. 2005a.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 2

RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e Romantismo Revolucionário. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n; 2, 2001.

As primeiras manifestações dessa brasilidade revolucionária vieram de iniciativas de intelectuais e artistas ligados ao PCB, cuja relação tensa com a direção partidária não os impediu de se beneficiar do prestígio e da organização das redes de sociabilidades comunistas. A busca dessa brasilidade esteve associada à conformação de uma “estrutura de sentimento romântico-revolucionária” gestada no interior de uma geração crítica que almejava “responder” ao seu modo aos processos de transformação que se acreditava estar em curso.

Utilizando-se das reflexões de Raymond Williams sobre as “estruturas de sentimento”, Ridenti buscou compreender o imaginário crítico surgido entre as esquerdas no final dos anos 1950, fugindo de conceitos formais como “visão de mundo” e “ideologia”. Os sentimentos ultrapassam as crenças formais, permitindo que levemos em consideração os significados, valores, subjetividades etc.<sup>127</sup>

O conceito de romantismo, por sua vez, é mobilizado tal qual as formulações de Lowy e Sayre, que buscaram compreendê-lo para além das iniciativas encontradas na Europa na época da Revolução Francesa. Para os autores, o romantismo está associado a uma postura crítica em relação à modernidade e ao advento da sociedade capitalista. Como um fenômeno vasto que mobiliza o passado para buscar valores perdidos, os autores entendem que o romantismo pode ser associado às tipologias à direita ou à esquerda, superando uma abordagem que o vincula intrinsecamente ao reacionarismo.<sup>128</sup>

Embora seja polêmico caracterizar a cultura e a política de parte significativa das esquerdas dos anos 1960 como romântico-revolucionária, a ambiguidade gerada seria intencional. Se, tradicionalmente, o romantismo é associado às forças reacionárias, no Brasil dos anos 1960, a recuperação do passado era “indissociável das utopias de

---

<sup>127</sup> RIDENTI, 2010. p. 86-91

<sup>128</sup> RIDENTI, 2010. p. 87.

construção do futuro, que vislumbravam no horizonte o socialismo”.<sup>129</sup> Aqui, o romantismo revolucionário buscava resgatar as ideias de povo e nação para colocar-se na contramão do capitalismo, ou seja, a ideia de que a “a lembrança do passado serve como arma para lutar pelo futuro”<sup>130</sup>:

Valorizar o povo não significava criar utopias anticapitalistas passadistas, mas progressistas; implicava o paradoxo de buscar no passado (nas raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, ao final do processo, poderia romper com as fronteiras do capitalismo.<sup>131</sup>

É importante ressaltarmos, no entanto, que essa “estrutura de sentimento”, embora fosse influenciada por ideologias propagadas por instituições como o PCB e o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), não se confunde com elas. Ela surge em uma conjuntura na qual artistas e intelectuais acreditavam estar em curso a revolução brasileira, expectativa quebrada pelo golpe de 1964.

Marcelo Ridenti compreende, desse modo, as esquerdas brasileiras do início dos anos 1960 como romântico-revolucionária, na medida em que a crença na ruptura com as estruturas do capitalismo, mesmo que a priori a partir de uma agenda etapista e reformista, caminhava lado a lado com a ideia de resgate do passado, para a construção de um “homem novo”, autêntico e do povo. Buscava-se no passado, nas raízes nacionais, as bases para a construção de um futuro novo que, no limite, poderia romper com as estruturas do capitalismo. Entre as manifestações dessa estrutura de sentimento, podemos destacar o Cinema Novo, a dramaturgia do Teatro de Arena, as músicas engajadas de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, a atuação do Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional do Estudantes (UNE), a dramaturgia de Dias Gomes etc.<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> RIDENTI, 2010. p. 88-89.

<sup>130</sup> LOWY apud RIDENTI, 2010. p. 87.

<sup>131</sup> RIDENTI, 2010. p. 88-89.

<sup>132</sup> RIDENTI, 2010, p. 89-90.

Essa estrutura de sentimento foi gestada pela efervescência cultural do período e pela intensa mobilização social em um país na encruzilhada, cuja polarização política permitiu que as esquerdas nutrissem uma enorme expectativa em relação ao futuro. As reflexões sobre o romantismo revolucionário nos permitem traçar um paralelo com as perspectivas desenvolvidas por Koselleck, em sua obra *Futuro Passado*. Nela, o autor aponta que cada presente não apenas reconstrói o passado a partir de problematizações geradas na sua atualidade – como propunham os *Annales* e outras correntes historiográficas do século XX – mas também ressignifica tanto o passado (referido, na conceituação de Koselleck, como “campo da experiência”) como o futuro (referido conceitualmente como “horizonte de expectativas”). Mais do que isso, cada presente concebe, à sua maneira, a relação entre futuro e passado, ou seja, a assimetria entre essas duas instâncias da temporalidade: o “espaço de experiência” e o “horizonte de expectativas”. Através delas, cada uma das temporalidades – o passado, o presente e o futuro – pode imaginariamente se alterar, contrair ou se expandir conforme cada época ou sociedade.<sup>133</sup>

O espaço de experiência, para Koselleck, pertence ao passado e se concretiza no presente, de múltiplas maneiras.

A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, que não precisam estar mais presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é preservada uma experiência alheia. Neste sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias.<sup>134</sup>

Já as expectativas – que visam ao futuro – correspondem a todo um universo de sensações e antecipações que se referem ao que ainda virá de acordo com Koselleck.

---

<sup>133</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado* – contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006. p. 308.

<sup>134</sup> KOSELLECK, 2006. p. 308-310.

Nossos medos e esperanças, nossas ansiedades e desejos, nossas apatias e certezas, nossas inquietudes e confianças – tudo o que aponta para o futuro, todas as nossas expectativas, fazem parte deste “horizonte de expectativas”. Elas não são apenas constituídas pelas formas de sensibilidade com relação ao futuro que se aproxima, mas também pela curiosidade a seu respeito e por sua análise racional. São, enfim, tudo aquilo que hoje (ou em determinado presente) visa ao futuro.

Desse modo, tanto a experiência quanto a expectativa se realizam no presente e constituem conceitos simétricos – ou “imagens recíprocas”. Imaginariamente, o campo de experiência e o horizonte de expectativas podem produzir relações mais diversas, e assim ocorre no decorrer da própria história. Há épocas em que o tempo parece, aos seus contemporâneos, desenrolar-se lentamente, em outras parece acelerado, em função da rapidez das transformações políticas ou tecnológicas.<sup>135</sup>

Koselleck elaborou essa proposição teórica observando as mudanças ocorridas com a modernidade. De acordo com o autor, houve uma nova forma de articulação entre o passado e o futuro, entre experiência e expectativa, que envolve uma separação progressiva entre ambos. Nessa conjuntura, a produção de mudanças de forma mais acelerada fazia com que a experiência passada fosse cada vez menos pertinente para dar conta das novas experiências e, em consequência, o futuro se tornava progressivamente mais imprevisível. A radicalidade do futuro, vivido no presente, separou as dimensões do tempo, reduzindo a utilidade da experiência passada. O passado deixou de iluminar o futuro, segundo a famosa frase de Tocqueville.

Quando observados o contexto político e cultural brasileiro dos anos 1960, encontramos um entrelaçamento específico entre o “espaço de experiência e o horizonte de expectativa”. Enquanto as esquerdas compartilham da estrutura de sentimento

---

<sup>135</sup> KOSELLECK, 2006, p. 310.

“romântico revolucionária” e buscavam “retomar o passado” para construir um “homem novo”, o futuro se abria como um horizonte de expectativas que tornavam a revolução brasileira cada vez mais próxima. Percebemos essa tendência nas entrevistas e obras de Dias Gomes e de outras intelectuais de sua geração que partilhavam da cultura política comunista.

No prefácio de *A Invasão* (1960), Ênio Silveira sintetizou a atmosfera e as expectativas quanto ao potencial das artes, em especial do teatro, no processo de transformação/conscientização da sociedade brasileira no início dos anos 1960:

Na realidade pré-revolucionária dos dias que vivemos, um setor da literatura brasileira, mais intensamente do que outros, vem desempenhando sua função histórica de cronista dos tempos e costumes e, não menos, de reformulador da sociedade imperfeita e viciada que é a nossa. Referimo-nos ao teatro, ao moderno teatro de Oduvaldo Vianna Filho, de Gianfrancesco Guarnieri, de Dias Gomes, para citar apenas três nomes de um grupo de autores que, numa linguagem simples e direta, colocam sua capacidade criadora a serviço de uma grande causa, que é a de preparar o povo para a sua verdadeira e tardia independência.<sup>136</sup>

Ênio caracteriza o momento político vivenciado no Brasil como “pré-revolucionário”, revelando a crença no futuro da revolução que conduziria o povo “a sua verdadeira e tardia independência”. Como se pode notar, a intelectualidade de esquerda partilhava da crença na revolução como resultado inexorável da história, processo no qual as artes teriam um papel seminal. O conceito de geração nos ajuda a compreender essas aproximações, afinidades e filiações em torno do ideário comunista, o que tem óbvias implicações políticas, mas também culturais. No teatro, na poesia, no cinema, na literatura e no pensamento político-social, artistas e intelectuais de uma mesma geração, que partilharam de redes de sociabilidades nos círculos do PCB, compartilhavam de uma cultura política comunista e da crença de estarem na vanguarda que conduziria o país a

---

<sup>136</sup> SILVEIRA, Ênio. Prefácio [de “A Invasão”]. In: ROSENFELD, Anatol (coord.). *Teatro de Dias Gomes* (vol.1). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

esperada revolução brasileira, mesmo que ela fosse precedida, a princípio, por uma agenda reformista.<sup>137</sup>

Para compreender essas diversas experiências temporais, Hartog – inspirado nas reflexões desenvolvidas por Koselleck – elaborou a noção de regimes da historicidade. Para o autor, o regime moderno de historicidade seria caracterizado pela predominância da categoria futuro, com a crescente distância entre campo de experiência e horizonte de expectativa, cuja nova forma de relação com o tempo foi apreendida a partir do conceito de progresso, um “singular coletivo”, globalizante, que sintetizava uma série de experiências novas que vinham interferindo, com profundidade cada vez maior, na vida dos europeus desde o século XVI.<sup>138</sup>

No século XIX, com o surgimento do socialismo científico e, mais ainda, no início do século XX, com a Revolução Bolchevique de 1917, para as esquerdas socialistas, progresso e revolução caminhavam juntos. Mais que isso, o futuro era visto como aprofundamento e realização da Revolução, elemento que dava sentido tanto ao passado quanto ao presente. A “revolução” era vista como o desenvolvimento lógico da humanidade. Para Marx, por exemplo, as revoluções/as lutas de classe eram locomotivas da história.

A Grande Guerra, no entanto, desencadeou profundos questionamentos nessas premissas, o que Hannah Arendt chamou de “brechas no tempo.”<sup>139</sup> Tais interrogações chegaram ao limite com a Segunda Guerra Mundial, abalando – sobretudo na Europa e no mundo ocidental – a crença no futuro. A sacralidade do futuro e a crença em um “singular coletivo” foi progressivamente corroída ao longo do século XX. A partir de

---

<sup>137</sup> Ferreira Gullar, por exemplo, passou a integrar o partido no exato dia em que foi perpetrado o golpe. Cf. RIDENTI, 2000. p. 59.

<sup>138</sup> HARTOG, François. *Crer em história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

<sup>139</sup> ARENDT, Hannah. “A Quebra entre o Passado e o Futuro”. In: *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1954. p. 28-42

1945, as crenças no progresso passaram a ser questionadas e as pontes entre o “hoje” e o “futuro” pareciam sofrer suas primeiras rupturas.

Assim,

Como a presença do presente, que crescia inexorável, inundasse tudo, um papel determinante foi certamente desempenhado pelas solicitações do mercado, o funcionamento de uma sociedade de consumo, as mudanças científicas e técnicas, os ritmos das mídias, que cada vez mais rapidamente tornam tudo (bens, acontecimentos, pessoas) obsoleto. Assim fomos do futurismo para o presentismo e ficamos habitando um presente hipertrofiado que tem a pretensão de ser seu próprio horizonte: sem passado sem futuro, ou a gerar seu próprio passado e seu próprio futuro.<sup>140</sup>

Com a ascensão de um presente onipresente, o futuro se tornava cada vez mais imprevisível. De acordo com Gauchet:

Ele é o desconhecido em direção ao qual nos dirigimos em uma velocidade aceleradas e com os meios sempre maiores, sem que nos seja solicitado refletir sobre isso. Pois não é simplesmente que ele não tenha mais feição identificável, é que ele não representa mais um polo de identificação coletiva remetendo a uma responsabilidade assumida em comum.<sup>141</sup>

Em cada época, no entanto, pode haver diversos tensionamentos entre o espaço de experiência e o horizonte de expectativas (ou entre o passado e o futuro, por intermédio da mediação do presente). Existem períodos da história crivados de movimentos revolucionários, nos quais os agentes que deles participam desenvolvem a sensação de que o futuro é aqui, agora, tendo se fundido ao presente. Em outros, o futuro parece permanecer “atrelado ao passado”, como naqueles em que as expectativas do futuro não se referem a este mundo, mas sim a outro que será trazido pela redenção dos tempos. As fusões e clivagens que se estabelecem imaginariamente entre as três temporalidades – passado, presente e futuro – podem aparecer no ambiente mental predominante de cada época e nas consciências daqueles que vivem nestas várias épocas de maneiras bem diferenciadas.<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> HARTOG, François. Tempo, história e a escrita da história: a ordem do tempo. *Revista de História*, n. 148, 2003, p. 09-34.

<sup>141</sup> GAUCHET apud. HARTOG, 2017. p. 26.

<sup>142</sup> KOSELLECK, 2006.

Assim, se o século XX e suas catástrofes trouxeram, para parte dos indivíduos, o questionamento sobre os sentidos da humanidade, da cultura e da história, entre as esquerdas brasileiras vinculadas ao comunismo, essa ausência de sentido só se fortaleceu ao longo das derrotas sofridas nos anos 1960. Antes disso, a ideia da revolução permaneceu como “o investimento psicológico total na história, para realizar a salvação da humanidade e a salvação do homem”.<sup>143</sup>

As expectativas quanto ao futuro socialista daquela “realidade pré-revolucionária” foram frustradas pelos acontecimentos que se seguiram: o golpe perpetrado por uma ampla aliança civil-militar e a instalação de uma ditadura militar a partir de 1964 retiraram o socialismo do “horizonte de expectativa” de parte das esquerdas ou, ao menos, o empurraram para um horizonte mais distante, cindindo o processo preparatório para a revolução brasileira que as esquerdas acreditavam vivenciar naquela conjuntura. Esse movimento de “oclusão do futuro”, intimamente associado ao desgaste da crença no futuro socialista, só foi sepultado no final dos anos 1980, com a queda do muro de Berlim que, simbolicamente, significou “a supressão da ideia comunista projetada para o futuro da Revolução”.<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> FURET apud HARTOG, 2017. p. 23.

<sup>144</sup> HARTOG, 2017. p. 23.

## CAPÍTULO II: *O BERÇO DO HERÓI* (1963) E A DRAMATURGIA NACIONAL POPULAR

*“Infeliz a terra que não tem heróis. Não, infeliz a terra que precisa de heróis.”*<sup>145</sup>

*O Berço do Herói* (1963) é uma obra de um intelectual engajado produzida em um dos contextos de maior radicalização política da história do Brasil. A sua escolha como objeto de análise parte da concepção de que – como última obra escrita antes do golpe civil-militar de 1964 – ela catalisa expectativas e impasses vivenciados por Dias Gomes naquela conjuntura. O dramaturgo compunha uma intelectualidade que se via entre o etapismo pecebista e a crescente mobilização das esquerdas na conjuntura nacional e internacional; que gravitava entre as ressalvas e decepções frente ao Relatório Krushev (1956) e as vitórias revolucionárias em Cuba e na Argélia; e que se desiludia com os efeitos do capitalismo na realidade brasileira, mas construía expectativas quanto a formulação de um “homem novo” que conduziria a revolução brasileira.

A compreensão do *cronotopo* de *O Berço do Herói* nos permitirá, desse modo, captar as representações e imaginários de ordem sócio-histórica do dramaturgo, através do intercruzamento das dinâmicas políticas e culturais que ele vivenciou. Compreendendo-o à luz da conjuntura em que esteve inserido, podemos refletir sobre a atmosfera política, cultural e intelectual na qual a esquerda pecebista esteve imersa na polarizada conjuntura do governo João Goulart. Nesse momento, foram construídas interpretações sobre o Brasil intrinsicamente associadas aos possíveis caminhos para a revolução brasileira, perspectiva ainda no horizonte de expectativas das esquerdas. Esses

---

<sup>145</sup> BRECHT, Bertold. A vida de Galileu. In: BRECHT, Bertold. *Teatro completo*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

elementos foram centrais para definição dos caminhos políticos tomados pelo Partido Comunista do Brasil (PCB) nos anos seguintes ante às sucessivas derrotas ainda desconhecidas.

A análise da obra, desse modo, nos aproxima de fragmentos de sentido de sua época. Partindo da hermenêutica, buscamos compreender os sentidos do texto teatral, refletindo sobre seus possíveis signos e significados. Buscaremos, assim, inserir *O Berço do Herói* no movimento da sociedade, investigá-la em suas redes de interlocução e compreender a forma como constrói ou representa a sua relação com a realidade social. Mesmo se tratando de obra ficcional, ela nos suscita reflexões sobre as intenções e representações de Dias Gomes naquele respectivo contexto e nos remete a uma série de questões que estavam em jogo naquela temporalidade e conjuntura.<sup>146</sup>

É importante ponderarmos, no entanto, que existe uma relação dialética entre o presente crítico e o passado no qual a obra está circunscrita. Reconhecer a heterogeneidade das respectivas historicidades é um instrumento para não cairmos nas armadilhas do presente, considerando leituras e reflexões parciais e fragmentadas como universais. *O Berço do Herói*, como toda obra, é dotada de uma abertura que transborda seus sentidos para o mundo exterior, permitindo que o texto suscite interpretações sucessivas e não definitivas.

## 2.1 A obra

A trama de *O Berço do Herói* se desenrola no ano de 1955, e o protagonista, Jorge, é um estudante de Direito convocado para lutar junto à Força Expedicionária Brasileira

---

<sup>146</sup> PESAVENTO, Sandra. História e literatura: uma velha-nova história. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, Debates, n. 6, 2006.

(FEB) durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). No enredo, Jorge tornou-se cabo do Exército no teatro de guerra, porém foi dado como morto durante os combates, sendo reconhecido por seus superiores um herói. Sua cidade natal – sem nome definido – localizada no Nordeste, foi construída pelo autor como uma típica cidade do interior da região, onde a praça, a igreja, a prefeitura e o bordel são importantes espaços de sociabilidade e política. Seria um microcosmo da sociedade brasileira, em que o sagrado e o profano, o público e o privado, o moral e o imoral têm fronteiras tênues e convivem em um mesmo espaço. Lá, forjou-se uma memória mítica sobre o ex-combatente sob a qual se entrelaçam as identidades dos próprios moradores desejosos de obterem vantagens, sobretudo econômicas, para si e para o município.

O herói, no entanto, não morreu em campo de batalha. Ele era, na verdade, um desertor. Cabo Jorge – cujo nome posteriormente batizou a cidade natal – havia fugido durante combate. Dez anos depois, retornou à sua cidade de nascimento pondo em questão os interesses dos setores que exploram o mito construído em torno do seu nome

A história de *O Berço do Herói* foi inspirada em um caso verídico registrado por Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, durante a Guerra de Canudos (1896 -1897). No conflito, Cabo Roque foi dado como morto e transformado em herói. No entanto, três dias depois, apareceu vivo:

Nessas incertezas a verdade aparecia, às vezes, sob uma forma heroica. A morte trágica de Salomão da Rocha foi uma satisfação ao amor-próprio nacional. Aditou-se lhe, depois, mais emocionante, a lenda do Cabo Roque, abalando comovedoramente a alma popular. Um soldado humilde, transfigurado por um raro lance de coragem, marcara a peripécia culminante da peleja (...) quando se desbaratara a tropa, e o cadáver daquele ficara em abandono à margem do caminho, o lutador leal permanecera a seu lado, guardando a relíquia veneranda abandonada por um exército. De joelhos, junto ao corpo do comandante, batera-se até ao último cartucho, tombando, afinal, sacrificando-se por um morto... E a cena maravilhosa, fortemente colorida pela imaginação popular, fez-se quase uma compensação à enormidade do revés. Abriam-se subscrições patrióticas; planejaram-se homenagens cívicas e solenes; e, num coro triunfal de artigos vibrantes e odes ferventes, o soldado obscuro transcendia à história quando – vítima da desgraça de não ter morrido,

trocando a imortalidade pela vida, apareceu com os últimos retardatários supérstites, em Queimadas.<sup>147</sup>

Inspirado pela história de Cabo Roque, Dias Gomes criou Jorge, protagonista de sua trama. Através da intertextualidade com Euclides da Cunha, o dramaturgo constrói uma narrativa – repleta de caricaturas e sarcasmo – que nos remete a um Brasil arcaico, ancorado no personalismo, no patrimonialismo e no poder dos coronéis. Ao contrário de Roque, o cabo de *O Berço do Herói* não possui origem humilde. É sobrinho de um coronel e ex-estudante de Direito, o que o coloca como um intelectual nascido entre a classe dominante, elemento importante para compreendermos as sinuosidades da crítica política e social delineada. É, pois, através de seu suposto ato heroico que a saga de Jorge se intercruza com as próprias vivências de Dias Gomes como intelectual e militante.

Embora tenha sido pensada inicialmente para os palcos teatrais, o texto de *O Berço do Herói* foi publicado pela primeira vez em 1965, ainda nos primeiros anos de ditadura, pela editora Civilização Brasileira. A imprensa da época repercutiu de maneira significativa a publicação. O jornal *Diário de Notícias*, por exemplo, anunciou: “O notável teatrólogo Dias Gomes publicou, pela Civilização Brasileira, sua nova peça ‘O Berço do Herói’, uma sátira aos costumes políticos e ao espírito militar”.<sup>148</sup>

A primeira montagem foi planejada para ocorrer em 1965, nos palcos do Teatro Princesa Isabel, localizado em Copacabana, tradicional bairro de classe média da cidade do Rio de Janeiro. A encenação seria realizada pelo Grupo Decisão, fundado em 1963 por Antônio Abujamra com a intenção de disseminar o teatro politicamente engajado com base na perspectiva brechtiana. A peça, pré-aprovada pela censura do estado do Rio de Janeiro, foi proibida às vésperas da estreia em um conturbado episódio amplamente repercutido na imprensa e na classe artística da época. Apesar dos inúmeros protestos,

---

<sup>147</sup> CUNHA, Euclides da. *Os Sertões* (1902). São Paulo: Saraiva, 2011. p. 302-303.

<sup>148</sup> *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 de maio de 1963. p. 7.

permaneceu interdita. Exatamente dez anos mais tarde, Dias Gomes adaptaria o texto teatral de *O Berço do Herói* para a televisão, sob o título de Roque Santeiro, quando a obra passaria por uma nova censura.

Como peça teatral, *O Berço do Herói* teve sua estreia mundial somente em 1976, no teatro The Playhouse, do Departamento de Teatro e Cinema da *Pennsylvania State University*, nos Estados Unidos. Já no Brasil, só pôde subir aos palcos na década de 1990, após a redemocratização e o desmonte da censura oficial sobre o teatro, a televisão e as diversões públicas. Como novela, foi finalmente exibida entre junho de 1985 e fevereiro de 1986, com 209 capítulos, se tornando um dos maiores sucessos da televisão brasileira segundo o Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope).

Por se tratar de uma obra encenada e exibida somente em conjunturas muito distintas de sua inicial elaboração, optamos por analisar o seu texto teatral publicado como livro, cuja primeira edição data de 1965. Entendemos que essa é a versão mais próxima ao texto manuscrito produzido por Dias Gomes em 1963. Assim, se a própria trajetória da obra, com suas censuras e polêmicas, nos abrem caminhos para uma série de reflexões que se inter cruzam com a história política e cultural do Brasil das últimas décadas, o mergulho em seu enredo original é um instrumento para a reflexão sobre a polarizada atmosfera política e a profusa cena cultural dos emblemáticos anos 1960. Ali, uma série de projetos e expectativas de Brasil se encontravam em disputa, embalados por velhas ideologias e novas crenças em uma sociedade mais justa e igualitária.

A primeira edição do livro possui 163 páginas, com capa de autoria de Eugenio Hirsch, reconhecido artista plástico e premiado por suas capas combativas. Ao lado do editor Ênio Silveira, Hirsch foi responsável pelo trabalho gráfico da Editora Civilização

Brasileira na década de 1960.<sup>149</sup> Observando a capa de *O Berço do Herói*, não encontramos, a priori, qualquer alusão política, o que contrasta com o perfil de Hirsch, conhecido por defender a concepção de que “uma capa é feita para agredir, não para agradar” (Figura 1). Quando a obra foi publicada, Dias Gomes já tinha enorme notoriedade como dramaturgo o que, associado ao contexto da ditadura, pode explicar a estratégia por uma capa que passasse despercebido o crítico conteúdo da peça teatral:

Figura 1 - Capa de *O Berço do Herói* da editora Civilização Brasileira – 1ª. edição – 1965



Fonte: Acervo pessoal

A primeira e a segunda orelha da publicação trazem os comentários categóricos de Ênio Silveira, diretor da editora Civilização Brasileira. A mensagem por ele transmitida é um evidente confronto com o processo político que culminou com a chegada

---

<sup>149</sup> Eugen Aloisius Hirsch (1923-2001) foi um artista plástico austríaco radicado no Brasil. Ilustrador, pintor e capista de renome internacional, emigrou para o Brasil em 1955 e foi diretor de arte da editora Civilização Brasileira. Venceu o Prémio Jabuti de 1960 pelo conjunto de capas feitos pela editora.

dos militares ao poder, em 1964. Há, além disso, uma clara afronta ao exército brasileiro e a uma concepção específica de progresso que foi alicerce para o golpe civil-militar e a manutenção dos interesses político-econômicos da elite brasileira:

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 a adotar uma postura parada, consciência agressiva e expansionista ou de transformá-lo em adorador de pretensos heróis militares, figuras quase mitológicas cujas estátuas – e equestres ou pedestres – invadem nosso jardim.

Nossa agressividade, não sendo muita, encontra admirável válvula de escape nas batalhas campais futebolísticas e os verdadeiros heróis militares, quase sempre civis ou anônimos, estão enterrados nas colinas de Guararapes, nos campos do Paraguai, no cemitério em Pistóia.<sup>150</sup>

Ênio Silveira realiza um paralelo entre a crítica de *O Berço do Herói* e os pretensos heróis militares imortalizados na história do Brasil. Duque de Caxias, Marechal Deodoro da Fonseca e Marechal Mascarenhas de Moraes, comandante da Força Expedicionária Brasileira na Segunda Guerra Mundial, são alguns dos nomes que caberiam na assertiva crítica realizada pelo diretor da editora. Há, contudo, um inegável diálogo entre seus apontamentos e a conjuntura política brasileira na qual foram elaboradas. O Brasil vivia os primeiros anos do governo do general Castelo Branco, tido pelos setores que apoiaram o golpe de 1964 como símbolo do heroísmo das Forças Armadas, articuladas para frear a suposta ameaça comunista corporificada no pretense radicalismo de Goulart e dos movimentos sociais em prol das reformas de base.

Ainda nas orelhas da obra, Ênio cita nominalmente o golpe de 1964:

Os homens que se assenhorearam do poder pelo golpe de abril entendem que sua farda é uma espécie de toga sagrada, que lhes dá a exclusividade, a verdadeira condição de patriotas, de cidadãos íntegros, de objetivos e abnegados salvadores da pátria.<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> SILVEIRA, Ênio. [Orelha de livro]. In: GOMES, Dias. *O Berço do Herói*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

<sup>151</sup> SILVEIRA, Ênio. [Orelha de livro]. In: GOMES, Dias. *O Berço do Herói*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

O diretor da Civilização Brasileira critica as narrativas salvacionistas no entorno na deposição de Goulart e endossa a posição arbitrária do Exército às ideologias e leituras políticas discordantes, que ele denomina ironicamente como “doutrinas alienígenas”<sup>152</sup>

Ênio prossegue apontando que, em sua leitura “mais cedo ou mais tarde, nossos heroicos e abnegados salvadores da pátria compreenderão que a pátria não quer ser salva por eles, ou melhor, quer ser salva por si mesmo, pela vontade do povo, livremente manifestada.” O tom da mensagem final de Ênio Silveira apresenta um certo otimismo, endossando o papel do povo como instrumento de transformação de sociedade.<sup>153</sup>

O prefácio de *O Berço do Herói*, escrito em 3 de novembro de 1964, contou com as críticas assertivas de Paulo Francis.<sup>154</sup> O jornalista caracterizou a obra como uma comédia política, que desconstrói o mito do um herói cuja história estava à serviço das elites: “Cabo Jorge morreu como herói, na FEB. Sua cidadezinha do interior apropria-se do seu nome. O chefe local usa-o para obter verbas federais; o prefeito, para aumentar as rendas do município.”<sup>155</sup> O autor aponta, ainda, que *O Berço do Herói* é uma peça sobre o direito à liberdade em uma sociedade inerentemente opressora:

Esse, o tema político do texto. Jorge comenta que, se é livre, tem o direito de dispor da sua liberdade, o que a classe dominante não permite. Dias Gomes já usara, dramaticamente, essa contradição entre a liberdade formal e a exploração do homem em *O Pagador de Promessas*. Aqui, repete-a comicamente, mas o resultado, para bom entendedor, não se altera. A liberdade formal, até esta, cessa de existir em nossa sociedade no momento em que contraria os donos do mercado. Nenhum dos implicados em negociar o heroísmo do Cabo Jorge pode aceitar a realidade sem que desmorone a ordem social vigente.<sup>156</sup>

---

<sup>152</sup> SILVEIRA, Ênio. [Orelha de livro]. In: GOMES, Dias. *O Berço do Herói*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

<sup>153</sup> FRANCIS, Paulo. Prefácio. In: GOMES, Dias. *O Berço do Herói*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

<sup>154</sup> Crítico de teatro, diretor, jornalista e escritor, Paulo Francis participou do Centro Popular de Cultura da UNE.

<sup>155</sup> FRANCIS, Paulo. Prefácio. In: GOMES, Dias. *O Berço do Herói*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

<sup>156</sup> FRANCIS, Paulo. Prefácio. In: GOMES, Dias. *O Berço do Herói*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

Paulo Francis utilizou o prefácio para apresentar o enredo da peça teatral, explicitando aquela que talvez seja a mensagem subjacente a toda trama de *O Berço do Herói*: as estruturas da sociedade capitalista – metaforizadas na cidade de Cabo Jorge e nos interesses políticos e socioeconômicos dos personagens – são uma barreira à efetiva liberdade, tema que já havia sido tratado em *O Pagador de Promessas*. O lucro – ou o mercado, nas palavras de Francis – são colocados, no capitalismo, à frente da vida humana. O autor prossegue:

O herói tem o seu grande momento diante das prostitutas. “Vivemos tempos que não são os nossos / aprendemos línguas que jamais seremos capazes de falar / caminhamos para um mundo onde sucumbiremos de tédio / embora por ele tenhamos lutado. / Os que vieram antes de nós / nos roubaram todas as causas / todas as bandeiras / e somente uma opção nos deixaram / os que vieram antes de nós: / o sexo ou a revolução.” É difícil que qualquer intelectual da presente geração deixe de se encontrar em alguma dessas frases, que mostram um Dias Gomes registrando a decadência do *Zeitgeist*, perfeitamente cômico das seduções do inimigo. E há outra peça aqui. Mais tarde, talvez, ele venha a escrevê-la.<sup>157</sup>

*O Berço do Herói* aparece, desse modo, como um poderoso registro de uma época. Francis nos evidencia que suas reflexões e mensagens simbolizam as angústias de toda uma geração de intelectuais que – tal qual Dias Gomes – iniciaram a vida adulta partilhando da crença no futuro socialista. O enredo metaforiza as angústias, dilemas e decepções dessa geração que – embora se veja frustrada – ainda compreende o socialismo – e a Revolução! - como um caminho alternativo diante da contraditória sociedade na qual viviam.

## 2.2 Debate estético

*O Berço do Herói* foi escrita em uma conjuntura em que se consolidou, no Brasil, as propostas do teatro épico brechtiano sob a liderança de Augusto Boal e traz em seu

---

<sup>157</sup> FRANCIS, Paulo. Prefácio. In: GOMES, Dias. *O Berço do Herói*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

texto uma série de elementos que dialogam com essa proposta. Embora elementos da linguagem épica existam no teatro desde os seus primórdios, o *teatro épico* surge com o trabalho prático e teórico de Bertolt Brecht. Ao utilizar a designação *épico*, o teórico resgata um termo antigo para conceituar uma nova linguagem cênica, que é substancialmente organizada a partir de textos que abordam os conflitos sociais sob uma leitura marxista, encenados pelo método do distanciamento.<sup>158</sup>

Ao longo de sua vida Bertolt Brecht escreveu uma variedade de textos a respeito da sua teoria e práxis teatral. O teatro épico foi designado por Brecht como “teatro não aristotélico”, devido às suas oposições a certos pressupostos que o filósofo grego faz em sua poética. O ponto principal dessa oposição refere-se à questão da identificação com o herói por parte do espectador:

A identificação é uma das vigas-mestras sobre as quais repousa a estética dominante. Na sua admirável Poética, Aristóteles já descreve como, por meio da mimesis, é produzida a catarsis, isto é, a purificação da alma do espectador. O ator imita o herói (Édipo ou Prometeu) com uma tamanha força de sugestão e uma tal capacidade de metamorfose, que o espectador imita o imitador e toma para si o que vive o herói. [...] O que gostaria de dizer-lhes, agora, é que toda uma série de tentativas no sentido de fabricar, com os meios do teatro, uma imagem manejável do mundo, conduziram a suscitar a questão perturbadora de saber se, por isso, não seria necessário abandonar de alguma forma a identificação. É que, se não se considera a humanidade (suas relações, seus processos, seus comportamentos e suas instituições) como alguma coisa de dado e imutável, e se se adota em relação a ela a atitude que se teve, com tanto sucesso desde alguns séculos, em relação à natureza, essa atitude crítica que procura transformar a natureza, com o objetivo de a dominar, então não se pode recorrer à identificação. Impossível identificar-se com seres transformáveis, participar de dores supérfluas, abandonar-se a ações evitáveis.<sup>159</sup>

Brecht contrapõe-se à identificação do público com os heróis, elemento amplamente explorado por Dias Gomes através de Jorge, o herói negativo da trama. O herói épico é um indivíduo cheio de contradições, integrado a uma história que o determina mais do que ele imagina. Não sobrevive a inversão de valores e à desmontagem

---

<sup>158</sup> BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

<sup>159</sup> BRECHT, 2005. p.135.

de sua consciência e precisa abnegar de seus valores para sobreviver, perspectiva que empurra o espectador para o mundo real.

Nessa linha de pensamento, desenvolve-se a proposta primordial do teatro épico: narrar os acontecimentos relacionados à realidade com o objetivo de despertar o senso crítico no espectador diante das cenas apresentadas. Há, deste modo, uma série de recursos explorados por Brecht que encontramos em *O Berço do Herói*. Pode-se destacar, por exemplo, o coro, com a presença de cantores que se dirigem diretamente ao público. Na trama de Dias Gomes, o coro aparece como um observador/avaliador que, ainda no prólogo da peça, intervém antecipando algumas das reflexões do enredo. Assim, a canção e a música funcionam como uma interrupção no fluxo dramático e aparecem como síntese daquilo que necessita ser mostrado ao espectador. É um atalho, um encurtamento de tempo que dá dinâmica ao espetáculo.

Embora não trabalhem com a peça encenada, Brecht considera que o ator da representação épica, para trabalhar o efeito de distanciamento, deve dirigir-se não só aos que estão no palco, mas também diretamente ao público. Ele “deve ‘narrar’ o seu papel, com o ‘gestus’ de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele.”<sup>160</sup> Em *O Berço do Herói*, percebemos a utilização desse recurso através de um ator sem personagem que se dirige à plateia, questionando-a. O protagonista, além disso, realiza reflexões ao longo da trama em que trata o personagem por ele representado em terceira pessoa, elemento que também nos evidencia o recurso ao distanciamento.

O cenário, por sua vez, é composto apenas por elementos essenciais: a praça com o monumento a Cabo Jorge; a casa de Antonieta; o velho bordel; o novo bordel; e uma parede-tela para projeção. A caracterização cenográfica de cada um desses espaços se

---

<sup>160</sup> ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

daria apenas com um ou dois elementos, cujo objetivo, segundo o próprio Dias Gomes, seria fornecer um ritmo ágil à peça.

Possibilitar um ritmo ágil, com mutações rápidas, sem cortinas e sem grandes deslocamentos de apetrechos cênicos. Estes devem reduzir-se ao mínimo. A base da cenografia deve ser a praça; a casa de Antonieta e os bordeis que serão apenas sugeridos com um ou dois objetos. Segundo o caráter da própria peça, entretanto, também no cenário o épico deve ser quebrado, ali e ali, pelo doméstico.<sup>161</sup>

O cenário reduzido, que utiliza apenas o indispensável, objetiva evitar uma cena ilusionista, o que poderia atrapalhar a função didática, assim “o que Brecht faz é desnudar o ambiente, tirar a decoração supérflua, tornar o espaço mais versátil, flexibilizá-lo ao máximo”.<sup>162</sup> Há, ainda, a utilização de cartazes, títulos, projeções de textos que comentam de forma narrativa as ações, “teatralizando” a literatura e também tornando a cena literária.

Essa perspectiva de teatro que objetiva a reflexão crítica não pressupõe, no entanto, a completa negação da emoção, mas sim a negação da catarse como único objetivo do drama. O fato de Brecht contestar especificamente a teoria da catarse não significa que ele irá suprimir totalmente a possibilidade de emoção da sua teoria de teatro. O que ocorre no teatro épico brechtiano é a rejeição daquela emoção que visa à identificação do público com a cena, com a personagem, e leva o espectador ao plano da ilusão. O que o teórico sugere, na verdade, é um deslocamento das emoções – por meio de um tipo de atuação do ator e da utilização de determinados recursos – que provoca outras e novas formas de emoção, elevando o espectador ao plano da reflexão, da análise e da crítica.<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> GOMES, Dias. *O Berço do Herói*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

<sup>162</sup> BORNHEIM, Gerd. *Brecht: A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992. p. 297.

<sup>163</sup> RODRIGUES, M. R. *Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa: o render dos heróis*, de Cardoso Pires, e Felizmente Monteiro [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

No teatro brechtiano, que busca um olhar crítico do público, um olhar que compreende as tensões que levam à organização desigual da sociedade, os personagens tendem a se apresentar mais como tipos sociais, tal qual encontramos no enredo de Dias Gomes através de personagens como o “prefeito”, o “major”, o “general”. Um dos recursos mais importantes para produzir o distanciamento é, além disso, a comicidade, uma vez que, para produzir o riso, é necessário distanciar-se da situação que o provocou. Dias Gomes tensiona o cômico levando-o, inclusive, ao paradoxal, o que traz a suas peças uma abordagem paródica da realidade.<sup>164</sup>

Analisando o teatro épico, Rosenfeld o opõe ao teatro aristotélico por não representar apenas as relações inter-humanas individuais, mas também as determinantes sociais dessas relações.<sup>165</sup> Essa dimensão é, inclusive, expressa por Paulo Francis no prefácio da primeira edição:

O realismo moderno procura fundir a autossuficiência psicológica das personagens com as forças que controlam a sociedade. Mas o chamado “psicologismo”, no entender de autores como Brecht, tende a provocar uma empatia de público e palco que obscurece as condições objetivas, as circunstâncias que motivam a ação. É sensível em *O Berço do Herói* o propósito do autor de subordinar caracterização psicológica ao efeito coletivo das forças em choques. Ele usa o quiproquó, a caricatura, a música e outros efeitos alheios à empatia tipicamente realista.<sup>166</sup>

O teatro brechtiniano possui, ainda, um caráter didático cuja intenção é suscitar no público a ação transformadora. Esse fim exigiria a eliminação da ilusão, típica do teatro burguês. Estranhar algo que nos é habitualmente familiar, a partir do momento em que somos chamados a prestar detida atenção àquilo que nos é comum, é a manifestação do distanciamento presente na vida cotidiana. O espectador do teatro épico, ao se distanciar, assume uma posição analítica perante os acontecimentos narrados nas cenas.

---

<sup>164</sup> ROSENFELD, 1985.

<sup>165</sup> ROSENFELD, 1985.

<sup>166</sup> FRANCIS, 1965. p. 2.

Com efeito, o distanciamento ativa uma reação no espectador, tira-o da passividade, coloca-o no movimento da reflexão.<sup>167</sup>

Nesse sentido, podemos dizer que o distanciamento produz o efeito contrário da empatia, que, para Brecht, pode levar o espectador à marginalização do espírito crítico, já que se identificar com a cena significa reconhecer-se nela, envolver-se com ela, impossibilitando, pois, um momento de afastamento para o despertar de uma reação crítica. Na explicação de Rosenfeld, estando identificados com as coisas corriqueiras, não as vemos com o “olhar épico da distância” e ficamos abandonados à situação habitual que nos parece eterna; é só por meio do distanciamento de nós mesmos e da nossa situação que podemos nos tornar objetos de nosso juízo crítico.<sup>168</sup>

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. Na passagem da década de 1950 para a posterior, o teatro épico brechtiano, de certa forma, tornou-se padrão de uma parcela da dramaturgia militante.

Se, em *O Berço do Herói*, Dias Gomes nitidamente trouxe para o seu enredo as perspectivas do teatro épico de Brecht, é importante ponderar que o dramaturgo não promoveu uma ruptura radical com formatos dramáticos, como o que ocorria em outros grupos teatrais, como o Teatro de Arena e posteriormente o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE) e o Grupo Opinião. Dias Gomes posicionou *O Berço do Herói* em um “entrelugar” em relação as formas épicas e as dramáticas. De acordo com o dramaturgo, seu texto seria “uma comédia com um background trágico. Background que cresce, à medida que a peça se desenvolve e chega

---

<sup>167</sup> ROSENFELD, 1985. p. 147.

<sup>168</sup> ROSENFELD, 1985. p. 147.

mesmo a ditar o clima de algumas cenas”. No que diz respeito ao formato da obra, o dramaturgo citou o estilo épico, frequentemente quebrado pelo tom de “comédia doméstica”, o que serviria “à ideia central da peça e à visão que ela pretende apresentar ao mundo”.<sup>169</sup> De acordo com Dias Gomes:

Essa hibridez é proposital e jamais deverá ser eliminada, pois, através dela, muita coisa há a dizer. Ainda no que diz respeito à forma, o épico é, frequentemente, quebrado por um tom de comédia doméstica. É um contraste que serve a visão que ela pretende apresentar ao mundo.<sup>170</sup>

A hibridez mencionada por Dias Gomes está associada ao entrecruzamento de muitas tradições culturais e estéticas típicas do debate intelectual dos anos 1960, especialmente no que tange às esquerdas pecebistas. Essa hibridação de matrizes estético-culturais distintas fazia parte da perspectiva lukácsiana adotada pelo Comitê Cultural do PCB nos anos 1960.

Desse modo, em *O Berço do Herói*, os elementos do teatro épico brechtiano se associam à comédia de costumes, gênero criado por Molière. A comédia de costumes produz uma espécie de retomada de elementos da farsa, mas com ênfase na caricatura de tipos sociais e na crítica dos costumes. Um dos seus principais objetivos seria justamente o de chamar a atenção das plateias sobre os desvios dos grupos sociais. Para isto, era necessário possibilitar a identificação com o público através da semelhança com os tipos, que eram construídos a partir de traços externos e superficiais de um modelo da comunidade local, tornando-o facilmente reconhecível pelo público.<sup>171</sup>

No Brasil, Martins Pena foi o ponto de partida dessa tradição cômica, que se firmou com grande apelo junto ao público ainda no século XIX e tem como marca a leitura do cotidiano e a descrição satírica dos costumes. As comédias de Martins Pena

---

<sup>169</sup> GOMES, 1965. p. 14.

<sup>170</sup> GOMES, 1965. p. 14.

<sup>171</sup> GARCIA, Moira Junqueira. Comédia de costumes e melodrama: algumas considerações e aproximações. *Cadernos Letra e Ato*, ano 3, n. 3.

foram rejeitadas pela elite ilustrada nacional que julgava que elas transmitiam a imagem de um país atrasado, corrupto e mesquinho, não condizente com os ideais que se queriam associados a seus cidadãos. As formas utilizadas por esse tipo de comédia, caracterizada como “de costumes”, passaram a ser alvo de críticas por setores ligados ao teatro e às letras já em meados do século XIX.<sup>172</sup>

Inspirados por essa convicção de que a comédia possuía uma alta função moral diante da sociedade, alguns autores do período passaram a se distanciar do modelo estabelecido por Martins Pena e investir na produção de um outro tipo de comédia. É no contexto desta distinção que irá se cristalizar, no teatro brasileiro, a oposição hierárquica entre “alta comédia” e “baixa comédia”.<sup>173</sup>

A hierarquização da comédia em “alta” e “baixa” está ligada a características formais, linguísticas e sociais, além de, evidentemente, questões morais. No *Dicionário de Teatro*, organizado por Patrice Pavis, “[...] a distinção entre alta e baixa comédia se faz através dos procedimentos cênicos, sendo que esta utiliza procedimentos de farsa, de comicidade visual e aquela, sutileza de linguagem, alusões, jogos de palavras”.<sup>174</sup>

Além disso, a distinção também está historicamente ligada à expressão linguística, na medida em que a baixa comédia utilizaria, como elemento de comicidade, uma linguagem chula, gírias e baixo calão, ao passo que a alta comédia não admitiria tais termos, privilegiando a leveza da comunicação. Essas duas concepções, como vimos, estão na base da hierarquização que se estabelece acerca do riso no teatro brasileiro da década de 1940. Dias Gomes parece subverter essa hierarquização, construindo uma narrativa cômica que se vale de elementos associados “a baixa comédia”.

---

<sup>172</sup> ARÊAS, Vilma. A comédia de costumes. In: FARIA, João Roberto. (dir.). *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: SESCSP, 2012.

<sup>173</sup> DUARTE, 2014

<sup>174</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 54.

Na conjuntura dos anos 1960, a hibridação ficou evidente como estratégia de estabelecimento de uma comunicação popular mais direta e intensa. Era necessário que os artistas engajados se apropriassem de aspectos da cultura popular (imaginários, valores, crenças, formas simbólicas e materiais, personagens típicos e folclóricos). Ao passo que se abriu uma fase mais plural e, talvez, mais complexa das formas de interpretação da realidade nacional. Entretanto, o PCB perdeu o monopólio, que até então detinha, do marxismo no país. Nessa nova fase, como afirmava Georg Lukács: “a política é apenas um meio, a cultura é que é o fim”.

### 2.3 Os personagens

O texto teatral de *O Berço do Herói* nos traz uma listagem dos personagens, que podem ser classificados quanto às funções que exercem no enredo: protagonistas, antagonistas e adjuvantes. Cabo Jorge é o protagonista da trama, ou seja, a personagem principal da narrativa, aquele em torno de quem os fatos se desenrolam, o que centraliza a ação; os outros personagens estarão de uma ou de outra forma em função dele, pensam nele e agem para e por causa dele.<sup>175</sup> Todos os outros personagens de destaque na trama podem ser considerados antagonistas à Jorge e é justamente essa oposição o principal componente da história a gerar o conflito que impulsiona o enredo.<sup>176</sup>

Dias Gomes apresenta uma breve caracterização de cada um deles, o que parece ser um recurso de direcionamento para a encenação, e nos permite refletir sobre as representações sociais delineadas pelo dramaturgo. As principais personagens femininas

---

<sup>175</sup> CARDOSO, João Batista. *Teoria e Prática de Leitura, Apreensão e Produção de Texto*. Brasília: Universidade de Brasília, 2001. p. 42.

<sup>176</sup> BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Editora Ática, 2004. p. 89.

do enredo – Antonieta e Lilinha – são caracterizadas por Dias Gomes a partir de uma conotação essencialmente sexual:

ANTONIETA é mulher de trinta e poucos anos, de beleza um tanto vulgar. Toda ela, aliás, rescende a vulgaridade. Uma certa linha, um ar de grande dama que procura manter em público, é inteiramente falso. E, no fundo, ela se sente muito mal quando não está no seu natural, que é o de fêmea inteiramente livre de peias e preconceitos. Suas concepções morais são primitivas e simplistas, custando-lhe muito compreender que deve exercer certo controle sobre seus impulsos sexuais. No entanto, esse aparente despudor é que lhe dá uma surpreendente humanidade.<sup>177</sup>

Antonieta é a falsa viúva do herói. Ela nunca foi casada com Jorge e, na verdade, era arrumadeira da república onde ele morou em Salvador. Lá, tiveram alguns encontros casuais. Como ela conheceu Chico Manga, tio de Jorge, e foi viver na cidade natal do Cabo, são elementos que só serão revelados durante a trama.

Enquanto Antonieta é caracterizada por sua vulgaridade, Lilinha – filha do prefeito e ex-namorada de adolescência de Jorge – é retratada como uma mulher marcada pela frustração sexual.

Foi levada a um voto de castidade, menos por inclinação mística do que pelo desejo de transformar em culto essa mesma frustração. De maneira curiosa, ela se sente justificada desse modo. A figura que encarna da “virgem abandonada”, sublime em sua renúncia, satisfaz inteiramente à sua vaidade e aplaca a sua histeria.<sup>178</sup> Esta explode, no final, quando ela se sente roubada e ridícula.<sup>179</sup>

Como se pode notar, a sexualidade aparece como elemento estruturante da caracterização das personagens femininas, o que não encontramos em nenhum outro personagem da história. Como as experiências cotidianas influenciam na formação de estereótipos, do mesmo modo que estes afetam as percepções e identidades, Antonieta, a viúva (e amante), Lilinha, a virgem e santa, assim como as prostitutas, são reproduções (e reproduzem) um imaginário social sobre a mulher.

---

<sup>177</sup> GOMES, 1965. p. 6.

<sup>178</sup> O termo histeria é derivado da palavra grega *hystera* e significa matriz. Hipócrates, médico renomado da Grécia Antiga (460-377 a.C) entendia a histeria como sendo uma doença orgânica de origem uterina e, portanto, especificamente feminina. No século XX, a psicanálise freudiana irá avançar na definição do conceito.

<sup>179</sup> GOMES, 1965. p. 7.

Embora a criação estereótipos seja feita por Dias Gomes na construção dos demais personagens, as mulheres da trama possuem uma particularidade: a sexualidade, seja o impulso ou a frustração sexual, que aparecem como centrais na construção de seus papéis na narrativa. Embora assumam importância no desenrolar da trama, são personagens construídas sob uma atmosfera de permissividade quanto à dominação masculina. Seus gestos e questionamentos recebem, na trama, um papel secundário, relacionado a ímpetos e desejos irracionais.

É interessante notar, além disso, que a representação das mulheres é associada sempre ao mundo privado, às atividades de cuidado e à vida familiar. Quando aparecem nos espaços públicos, são colocadas em uma posição de submissão frente aos direcionamentos dos personagens masculinos – como o Major, no caso de Antonieta; e o Vigário ou Prefeito, no caso de Lilinha. Esse tipo de demarcação não é uma prática neutra, uma vez que envolve relações de poder que fixam oposições binárias: mulheres e homens, racionais e passionais etc.<sup>180</sup>

Essa percepção é endossada quando observamos a construção dos personagens masculinos, associada às tarefas de prestígio e ao desfrute do espaço público:

O “MAJOR” CHICO MANGA é o chefe político local. Negocista, demagogo, elegendo-se à custa da ignorância de uns e da venalidade de outros, convicto, entretanto, de ser credor da gratidão de todos pelas benfeitorias que tem conseguido para a cidade. E talvez o seja, até certo ponto. É dessa classe de políticos – bem numerosa, aliás, entre nós – que acha que o relativo bem que fazem os absolve de todo o mal que espalham. E que se Deus fez o bem e o mal, foi para que coexistissem. O que se deve fazer é tirar o maior proveito possível do mal em favor do bem. Assim, se se permite a prostituição, o jogo, mas se se cobra uma boa taxa para a igreja ou a Prefeitura, está tudo justificado. Podia-se atribuir a ele aquela célebre frase de um parlamentar patricio: “Política se faz com a mão esquerda na consciência e a direita na merda.” O título de “Major” não lhe advém de posto militar, mas de seu prestígio e suas posses.<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> HALL, Stuart. The Spectacle of the “Other”. In: HALL, Stuart. (Ed.) *Representations*. Cultural Representations and Signifying Practices London: Sage and The Open University, 1997. p. 223-279.

<sup>181</sup> GOMES, 1965. p. 6-7.

O Major Chico Manga é um típico latifundiário do interior do Brasil. Apesar de tio do suposto herói, não hesita em agir para garantir que a história mítica esteja resguardada. A representação do Major como figura central na articulação e construção do mito de Cabo Jorge é uma expressiva crítica a prevalência de práticas coronelistas no Brasil de seu tempo. O Prefeito, por sua vez, aparece na trama muitas vezes como um elemento secundário, figurativo, um apêndice do Major, que efetivamente possui o poder e a influência política. Ele é:

Um homem do Major. Depende inteiramente de seu prestígio e submete-se a ele. Se bem que procure realizar alguma coisa e projetar-se por conta própria, faltam-lhe personalidade e chute. O Major lhe permite posar de autoridade, e ele não é capaz de ir muito além disso. Tenta ser um administrador moderno, mas é, no fundo, um primário.<sup>182</sup>

O Padre Lopes, também chamado na trama de Vigário, é uma figura contraditória. O dramaturgo o constrói como um personagem que enxerga as contradições do suposto progresso vivenciado na cidade, embora dele também se beneficie:

É já de meia idade e os anos que têm na paróquia lhe permitiram assistir ao crescimento da comunidade. É a única pessoa que possui uma visão global desse desenvolvimento desigual e desordenado em que, sob os rótulos de progresso e civilização, entram, de contrabando, os germes que irão contaminar a futura sociedade, dita civilizada e cristã. Consciente disso, Padre Lopes trava uma violenta batalha contra o pecado, que cresce como a própria cidade. Sem uma visão nítida do processo histórico, combate os efeitos, esquecendo as causas. Mas é honesto em seus propósitos. Contraditoriamente, sua paróquia se beneficia dessa mesma corrupção que ele combate. Embora pareça, em certos momentos, um fanático, é apenas um obsedado. Essa obsessão, essa ideia fixa – o combate às prostitutas que invadem a cidade – é a cristalização de uma revolta, decorrente da consciência que tem de sua impotência para impor a própria concepção moral.<sup>183</sup>

O protagonista da trama – Cabo Jorge – não recebe uma caracterização do dramaturgo. Ele é, no entanto, o único entre os personagens que a obra permite conhecer em profundidade. Embora sua trajetória seja marcada pela deserção, pela covardia e pelo assassinato, Dias Gomes o constrói como o único personagem da trama que não é movido por seus interesses políticos e econômicos. As reflexões sobre a vida, seu destino e a

---

<sup>182</sup> GOMES, 1965. p. 6-7.

<sup>183</sup> GOMES, 1965. p. 7.

liberdade demonstram que – ao contrário demais – ele detinha ideais pelos quais não deixaria se corromper. O personagem construído por Dias Gomes se complexifica, ainda, por ser um membro da classe dominante (sobrinho do Major, latifundiário e chefe político da cidade) e intelectual (ex-estudante de direito), o que trará nuances às críticas sociais delineadas pelo autor.

Há, ao longo do enredo, além disso, alguns interessantes intercruzamentos com a própria trajetória de Dias Gomes, que também estudou direito, teve uma breve passagem pela vida militar e por pouco não fora convocado para compor as tropas da FEB que embarcaram rumo a Itália no contexto da Segunda Guerra Mundial. Embora pareçam coincidências desprezíveis, elas nos permitem pensar Cabo Jorge como uma grande metáfora dos dilemas vivenciados por Dias Gomes naquela conjuntura.

O Major, o Prefeito, o Vigário, o General, Antonieta, Matilda e Lilinha se opõem, em maior ou menor grau, ao protagonista, seja porque seu retorno põe em xeque seus interesses econômicos, seja porque lhe desperta contraditórios sentimentos obscurantizados (no caso de Lilinha). Como o antagonista pode ser uma pessoa, mas também o destino, o ambiente, uma instituição ou qualquer outro elemento personificado ou personificáveis, podemos considerar que o próprio progresso, a lógica do lucro, do dinheiro, metaforizado por Dias Gomes através da “civilização cristã e ocidental”, se opõe à Cabo Jorge, vivo, covarde e desertor.

Há, por fim, os personagens adjuvantes ao protagonista ou ao antagonista. Os adjuvantes (personagens secundárias ou coadjuvantes) são personagens menos importantes na história, isto é, que têm uma participação menor ou menos frequente no enredo, que formam a visão de conjunto da obra, ajudando a integrar as principais personagens da história entre si e com os acontecimentos narrados. Normalmente, apresentam-se associadas às ações do protagonista ou do antagonista com quem

contracenam, podendo ser individualizadas ou não. No caso de *O Berço do Herói*, têm-se: o juiz, o vendedor ambulante, as raparigas 1 e 2, a mulher grávida, os meninos da metralhadora e do revólver, a surda muda e o povo (Quadro 1).<sup>184</sup>

Quadro 1 - Personagens e papéis – *O Berço do Herói*

<b>Personagens</b>	<b>Papel a trama</b>
Cabo Jorge	Protagonista
Antonieta	Antagonista
Major Chico Manga	Antagonista
Vigário	Antagonista
Prefeito	Antagonista
Lilinha	Antagonista
Juiz	Coadjuvantes
Vendedor Ambulante	Coadjuvantes
Rapariga 1	Coadjuvantes
Rapariga 2	Coadjuvantes
Mulher Grávida	Coadjuvantes
Matilde	Antagonista
Menino da Metralhadora	Coadjuvante
Menino do Revólver	Coadjuvante
General	Antagonista
Ator sem personagem	Coadjuvante
Surda-Muda	Coadjuvante
Povo de Cabo Jorge	Coadjuvante

Fonte: Elaborada pela autora

## 2.4 As especificidades do texto teatral

*O Berço do Herói* é uma literatura dramática e, por isso, seu texto, mesmo quando lido, pressupõe o espetáculo teatral. Embora muitos elementos – como a voz, o ritmo, o figurino, a iluminação etc. – só possam ser apreendidos com a análise do espetáculo em

<sup>184</sup> GANCHO, Cândida Vilarés. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2004. p. 16.

si, existem peças em que o texto dramático detém um papel central na construção da linguagem cênica. Para o teórico do teatro Patrice Pavis, as obras teatrais que possuem essa característica são chamadas de textocentristas, uma vez que nelas encontramos uma relação indissolúvel entre texto dramático e a cena criada a partir dele. É justamente esse perfil o verificado em *O Berço do Herói*.<sup>185</sup>

Afirmar que *O Berço do Herói* é uma obra de caráter textocentrista significa, portanto, dizer que é de seu texto que se derivam todos os demais elementos da narrativa teatral. Assim, embora existam elementos que só podem ser analisados diante de um espetáculo encenado, o texto teatral que analisamos nos fornece as coordenadas para a encenação, sendo um importante instrumento analítico. Suas páginas podem ser consideradas como depositárias dos sentidos que a representação possui, sendo indispensáveis para a compreensão das mensagens e reflexões trazidas na trama.

Esse tipo de afirmativa não nos permite, contudo, desconsiderar a importância da cena, colocando-a como uma simples ilustração do texto, mas compreender a intrínseca relação estabelecida entre eles. Pressupõe-se, desse modo, que o texto e a cena estão ligados e que foram concebidos um em função do outro: o texto, em vista de uma futura encenação; a cena, pensando naquilo que o texto sugere para sua espacialização. Através das rubricas e indicações do autor, encontramos, no texto teatral de *O Berço do Herói*, elementos que nos remetem a “poética de cena”. De acordo com as reflexões de Pavis, os textos dramáticos possuem especificidades que ele chama de critérios de dramaticidade. Partindo dessa perspectiva, ele nos sugere instrumentos analíticos para substancial compreensão das obras dramáticas: a determinação da ação e dos actantes;

---

<sup>185</sup> PAVIS. Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, teatro-dança, cinema*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

as estruturas do espaço, do tempo e do ritmo; a articulação e o estabelecimento da fábula.<sup>186</sup>

Desse modo, para compreensão e reflexão acerca de uma peça teatral, é preciso delimitar a sua ação, ou seja, “[...] a sequência de acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento dos personagens, e o conjunto de processos de transformações visíveis em cena, e no nível dos personagens, o que caracteriza suas modificações psicológicas ou morais”.<sup>187</sup>

Em *O Berço do Heróis*, a ação está centrada nas reações dos personagens diante do retorno de Cabo Jorge, que não medem esforços para a preservação do mito. O temor e a perplexidade daqueles que lucram com o seu suposto heroísmo é o motor da trama, ou seja, o elemento dinâmico do texto teatral, o que nos permite passar lógica e temporalmente de uma para outra situação: ela é a sequência lógico-temporal das diferentes situações. É a possível destruição do mito – ou seja a transformação de Jorge de herói à desertor – que impele os personagens de buscarem soluções, elemento este que movimenta a fábula.

Associado à ação, além disso, é interessante determinarmos os actantes da obra teatral, ou seja, as “entidades gerais, não antropomorfas e não-figurativas (exemplo: a paz, Eros, o poder político). Os actantes só têm existência dentro de um sistema de lógica da ação ou da narratividade”. É importante, contudo, não confundir os actantes com os personagens propriamente ditos, uma vez que eles podem ser representados por vários atores, ou um personagem pode encobrir dois actantes.<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> PAVIS, 2011. p. 190.

É importante mensurar, contudo, que nem sempre o texto dramático é o ponto de partida para um espetáculo, especialmente na contemporaneidade, em que encontramos muitas experiências cênicas que não dependem de um texto para a sua existência. Além disso, nem sempre os textos escritos com características dramáticas são aqueles utilizados para a cena dramática, isso porque todos os tipos de texto podem se transformar em um espetáculo teatral.

<sup>187</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 2-3.

<sup>188</sup> PAVIS, Patrice, 2007. p. 9.

No caso de *O Berço do Herói*, a preservação do mito e a manutenção do progresso são actantes representados por uma diversidade de personagens, como o Major, o Prefeito, o Vigário, o General etc. Cabo Jorge, por sua vez, busca a liberdade, actante que se opõe a seus antagonistas. Mito e progresso, indissociáveis, confrontam-se com os desejos de Jorge, o que lhe impossibilita de ser livre para traçar seu destino e delinear suas escolhas. Está aí o impasse que impulsiona a narrativa teatral. A compreensão dos actantes funciona, desse modo, como um instrumento analítico para se chegar à matriz do texto dramático e às forças nele em disputa.

Outro elemento essencial na análise do texto dramático encontra-se nas estruturas do espaço, do tempo e do ritmo. Pavis ressalta que há uma diferença crucial entre o espaço dramático e espaço cênico. O primeiro é o espaço do qual o texto fala, abstrato e que o leitor ou o espectador deve construir pela imaginação (ficcionalizando). Esse espaço dramático pode ultrapassar as indicações cênicas ou as construções cenográficas que remetem o leitor/espectador a um espaço específico. Não se trata somente ou exatamente do cenário construído para a cena, ou do espaço sugerido pelas rubricas. Tal espaço pode ser sugerido em pequena dose pelas rubricas e pela cenografia, mas se trata de um elemento mais amplo e mais complexo na configuração do texto e da encenação teatral. Ele é proposto ao espectador no jogo dramático realizado pelos personagens, suas ações e suas relações. Na construção ficcional do espaço dramático, o espectador extrapola, no caso do teatro, a cenografia e adentra no universo físico e temporal dos personagens e suas evoluções ao longo da trama.<sup>189</sup>

Em *O Berço do Herói* o espaço dramático é marcado por uma pequena e fictícia cidade geograficamente localizada no nordeste do Brasil. Embora a história da trama se

---

<sup>189</sup> AGUIAR, Ramon Santana de. Espaço e memória: a construção de um espaço mnemônico na história do espetáculo. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 213-238.

passa em 1955, ela poderia facilmente ser transportada para o Brasil dos anos 1960, conjuntura em que Dias Gomes a escreve. O autor a constrói como um microcosmo do Brasil, denunciando uma elite corrupta e retrógrada.

Já o espaço cênico está veiculado às dimensões reais do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público.<sup>190</sup> Como trabalhamos com o texto da peça teatral, não temos acesso ao espaço cênico em si, mas encontramos algumas orientações do autor para sua conformação. Em *O Berço do Herói*, esse espaço é composto somente por elementos essenciais que configuram a praça com monumento a Cabo Jorge e os espaços privados onde se transcorre o enredo. Cada um desses cenários é sugerido apenas com um ou dois objetos, “sem grandes deslocamentos de apetrechos cênicos para conferir um ritmo ágil à peça”.<sup>191</sup>

O tempo da peça também pode ser cênico ou dramático, e é considerado um dos elementos fundamentais do texto dramático e/ou da manifestação cênica da obra teatral, de sua representação. O tempo cênico pode ser compreendido como o da representação assistida pelo a espectadores. Essa temporalidade é ao mesmo tempo cronologicamente mensurável e psicologicamente ligada ao sentido subjetivo da duração do espectador e ela só pode ser apreendida diante da encenação.<sup>192</sup>

O tempo dramático, por sua vez, é percebido através da maneira pela qual a narrativa se organiza, como ela escolhe e dispõe os materiais da história. Não se trata do tempo de duração da peça, mas sim da articulação de unidade de tempo dentro da história, como o tempo entre a chegada de Jorge à cidade e o desfecho da trama. Outro elemento temporal essencial para a compreensão do texto, é o ritmo. Ele pode ser

---

<sup>190</sup> PAVIS, 2007. p. 132-135.

<sup>191</sup> GOMES, 1965.

<sup>192</sup> PAVIS, 2007. p. 400.

encontrado no sentido do texto, na estruturação e na construção, a partir da análise da seleção das palavras e da elaboração dos diálogos. Em geral, o ritmo se torna mais “acelerado” quanto mais nos aproximamos no desfecho da peça teatral.<sup>193</sup>

É importante mensurarmos, ainda, a importância do tempo histórico, ou seja, da conjuntura a qual o texto refere e aquela na qual se inscreve. Toda peça teatral, encenada ou não, está historicamente situada, fazendo com que singularidades narrativas se apresentem aos leitores/expectadores. Em *O Berço do Herói*, essa temporalidade histórica é percebida a partir das críticas sociais delineadas, nitidamente correlacionadas a conjuntura da Guerra Fria, à polarização política dos anos 1960, aos percursos trilhados pela União Soviética e aos horizontes do socialismo, à interferência dos militares da história republicana brasileira, às aspirações e frustrações em relação a um Brasil mergulhado na corrupção política e na desigualdade social etc.

Por fim é metodologicamente interessante que compreendamos a fábula presente no texto teatral. De acordo com Pavis, ela pode ser entendida como a “[...] sequência de fatos que constituem o elemento narrativo de uma obra”. A fábula pode ser considerada a estrutura narrativa da história. Sua composição é, para o autor dramático, o que estrutura as ações num espaço/tempo que é abstrato, mas construído a partir do espaço/tempo no qual o próprio autor está inserido.<sup>194</sup>

Ao refletir sobre a fábula, no entanto, é importante não a entender como simplesmente o assunto da peça. Ela é, na verdade, o sistema lógico do enredo, a forma como o autor dispõe os acontecimentos. Na trama de Dias Gomes, a fábula segue o formato da dramaturgia clássica, respeitando – em essência – a ordem cronológica e lógica dos acontecimentos: exposição, conflito, aumento de tensão, crise, intriga, nó,

---

<sup>193</sup> PAVIS, 2007. p. 401.

<sup>194</sup> PAVIS, 2007. p. 157.

catástrofe e desenlace. Há, contudo, um pontual uso do recurso ao *flashback*, utilizado como instrumento para elucidar certos elementos que compõem a trama.<sup>195</sup>

A peça se inicia com a exposição do suposto progresso trazido pela história mítica de Cabo Jorge. Com o desenrolar da trama, os interesses e as articulações políticas delineados na esfera privada são revelados. A chegada de Jorge causa a tensão, que se torna crescente à medida em que os personagens tomam conhecimento de seu retorno. A dificuldade em encontrar uma possível solução gera a intriga que compõe o nó da trama, cuja catástrofe levará ao desenlace. Em *O Berço do Herói*, a fábula é marcada pelo impasse gerado diante do retorno de Cabo Jorge e dos possíveis danos que a dissolução de sua história mítica podia trazer para a cidade e seus habitantes.<sup>196</sup>

A seguir, um resumo da análise dos instrumentos analíticos de *O Berço do Herói* no Quadro 2 e dos elementos que compõem a fábula no Quadro 3.

Quadro 2 - Instrumentos Analíticos – *O Berço do Herói*

<b>Elementos</b>	<b>Definição</b>	<b>Em <i>O Berço do Herói</i></b>
Ação	Sequência de acontecimentos cênicos produzidos em função do comportamento dos personagens. Conjunto de processos de transformações visíveis em cena.	Reações dos personagens diante do retorno de Cabo Jorge. Esforços para a preservação do mito.
Actantes	Entidades gerais, não antropomorfas e não-figurativas: podem ser representados por vários atores, ou um personagem pode encobrir dois actantes.	Preservação do mito e a manutenção do progresso. Busca pela liberdade.
Espaço dramático	Espaço do qual o texto fala, espaço abstrato e que o leitor ou o espectador deve construir pela imaginação.	1955 em uma pequena e fictícia cidade no nordeste do Brasil.
Espaço cênico	Vinculado às dimensões reais do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público.	Composto por elementos essenciais que configuram a praça com um monumento a Cabo Jorge, e os espaços privados, onde se transcorre o enredo.

<sup>195</sup> PAVIS, 2007. p.157-158.

<sup>196</sup> PAVIS, 2007. p.158.

Tempo dramático	Maneira pela qual a narrativa se organiza, escolhe e dispõem os materiais da história. Não se trata do tempo de duração da peça, mas sim da articulação de unidade de tempo dentro da história.	Tempo entre a chegada de Jorge à cidade e o desfecho da trama.
Tempo cênico	Tempo da representação assistida pelo a espectadores. Essa temporalidade é ao mesmo tempo cronologicamente mensurável e psicologicamente ligada ao sentido subjetivo da duração pelo espectador.	Só pode ser apreendido diante da encenação.
Fábula	Estrutura narrativa da história. Sequência de fatos que constituem o elemento narrativo de uma obra. Elemento que estrutura as ações num espaço/tempo que é abstrato.	O retorno do falso herói e o impasse dele decorrente.

Fonte: Elaborado pela autora

Quadro 3 - Elementos que compõem a fábula – *O Berço do Herói*

<b>Etapas</b>	<b>Definição</b>	<b>O Berço do Herói</b>
Exposição	Momento em que o dramaturgo oferece as informações necessárias para a avaliação da situação e a compreensão da ação que será apresentada.	Transformações ocorridas na cidade desde que Jorge foi dado como herói.
Conflito	Resultado de forças antagônicas. Pode ocorrer entre dois ou mais personagens, duas ou mais visões de mundo. Sua saída pode ser cômica ou trágica.	Cabo Jorge retorna a sua cidade natal.
Tensão	Fenômeno estrutura que liga, entre si, os episódios da fábula e cada um deles ao desfecho da peça. Quando ela é resolvida antecipadamente, o leitor/expectador se concentra no desenvolvimento da fábula.	O retorno de Jorge põe em questão os interesses daqueles que se beneficiam do seu mito.
Crise	Momento da fábula que anuncia e prepara o nó e o conflito, precede a catástrofe e o desenlace.	Cabo Jorge retorna a sua cidade natal.
Nó	Conjunto de conflitos que bloqueiam a ação, consequência do entrechoque das contradições.	Cabo Jorge se nega a voltar para a Itália. Não há saída para que o mito seja preservado.
Intriga	Conjunto de ações que formam o nó da peça.	Personagens buscam, a todo custo, preservar a história mítica de Cabo Jorge.
Catástrofe	Momento em que o herói perece e paga pelos erros. Ela é resultado de um erro de julgamento do herói ou de sua falha moral. Pode desembocar em um vazio existência.	Cabo Jorge é assassinado.

Desenlace	Episódio que elimina definitivamente os conflitos e obstáculos. Contradições são resolvidas e os fios da intriga desembaraçados.	O mito e o suposto progresso são preservados.
-----------	--	---

Fonte: Elaborada pela autora

O texto teatral de *O Berço do Herói* é dividido em 1 prólogo, 2 atos e 13 quadros. O prólogo é uma espécie de prefácio, na qual pode-se falar ao público de algo que esteja fora do conjunto de ações que formam o nó da peça. Nele, um ator – ou às vezes o diretor ou o organizador do espetáculo – dirige-se diretamente à plateia, seja para dar-lhes boas-vindas, seja para anunciar temas importantes. Esse recurso foi amplamente explorado por Dias Gomes no prólogo de *O Berço do Herói*, em que o ator sem personagem anuncia a morte de Cabo Jorge e de todos os heróis.<sup>197</sup>

Os atos, por sua vez, são a divisão externa da peça teatral, constituídos em função do tempo e do desenrolar da ação. Em *O Berço do Herói*, eles estão subdivididos em 13 quadros que marcam basicamente mudanças de ambiente, correspondendo aos cenários particulares: a praça com monumento a Cabo Jorge, a casa de Antonieta, o velho bordel e o novo bordel.

O primeiro ato é marcado pela chegada de Cabo Jorge a sua cidade natal, sem ter conhecimento da narrativa mítica construída em seu entorno. Ao longo dos quadros seguintes, ele encontra os personagens que lucram com seu suposto ato heroico, o que instaura uma crise e desencadeia o nó da fábula. A chegada de Jorge, abalando os alicerces da história mítica, põe em risco as vantagens obtidas pelos demais personagens da trama, elemento que estabelece a expectativa, a incerteza e a curiosidade quantos aos desfechos do impasse.

Delinea-se, desse modo o conflito dramático, resultado do embate entre forças antagônicas do drama. Ali, chocam-se interesses materialmente conflitantes, mas também

---

<sup>197</sup> PAVIS, 2007. p. 308.

visões de mundo. Há, assim, um acirramento da tensão, que liga, entre si, os episódios à fábula. Ela produz uma antecipação do fim, em que o expectador cria um suspense. O ponto alto do suspense ocorrerá somente no segundo ato, com a chegada do general, evento crucial, que levará a catástrofe e ao desenlace do enredo teatral, ou seja, aos momentos em que as contradições serão resolvidas e os fios da intriga desembaraçados.<sup>198</sup>

## **2.5 O Berço do Herói em perspectiva**

### *O Prólogo*

O prólogo de *O Berço do Herói* se inicia com orientação para que o palco e a plateia estejam às escuras, quando se ouve um gongo elétrico e um ator – sem personagem – anuncia a morte de todos os heróis. Surge, sob um jato de luz o coro, que canta:

Morreram, morreram todos  
De ridículo e de vergonha  
Ante o advento do herói-definitivo  
Humilhados, ofendidos,  
Morreram, morrem todos  
Os personagens da tragédia universal.  
Voltamos, voltamos ao coro  
- Símbolo do destino comum.

Há um botão atravessado  
na garganta do universo  
- é o gogó da humanidade  
é o gogó de Deus.

Não é um botão que se abre em flor,  
Que desabroche em vida e perfume.  
Não é botão que adorne a camisola  
Da noite desejada (...)

Botão que espera o dedo assassinado,  
Exterminador,  
Que o virá premir  
E o fará parir  
O feto atômico

Eternidade – palavra sem nexo,  
Céu, inferno, juízo final – nada disso haverá:  
Deus virou botão, botão de contato,  
Deus virou comutador

---

<sup>198</sup> PAVIS, 2007., p. 67-91.

E a humanidade se curva e ora  
Ao deus-botão  
Ao deus-comutador

De que cor será?  
Vermelho, azul, lilá?  
De que cor será,  
O botão que nos mandará  
A todos para o nada?<sup>199</sup>

Em seguida, o ator sem personagem interpela a plateia questionando-a sobre a existência de algum herói entre os espectadores. Esses questionamentos iniciais estão intimamente associados ao tempo em que foram elaborados. Eles refletem angústias e sonhos não só de Dias Gomes, mas também de outros agentes sociais contemporâneos à sua criação, em especial aqueles que partilhavam das mesmas redes de sociabilidade e geração.

*O cronotopo* construído em *O Berço do Herói* faz alusão à conjuntura nacional e internacional dos anos 1960, deixando-nos mensagens através de seu enredo. Vivia-se uma conjuntura em que o extermínio da espécie humana via guerra nuclear era materializado cotidianamente pela Guerra Fria. A Revolução Cubana, o rompimento das relações diplomáticas entre Estados Unidos e Cuba, em 1961, e a crise dos mísseis, no ano seguinte, tornaram iminente a possibilidade de um ataque de proporções destrutivas, relembrando à população mundial o poderio dos armamentos nucleares. Bastava, pois, um botão para que o conflito se iniciasse, como metaforizado no enredo da peça teatral.

No Brasil, vivia-se o restabelecimento do presidencialismo, permitindo que João Goulart recuperasse seus plenos poderes. Nesse momento, a sociedade vivia uma das conjunturas mais radicais de sua história recente: no campo, as lutas pela reforma agrária; nas cidades, os trabalhadores urbanos promoviam greves e paralisações enquanto se fortalecia a agenda em prol das reformas de base. Apesar das crescentes mobilizações das esquerdas pecebistas— cujo tom de moderação as aproximava dos movimentos sociais —,

---

<sup>199</sup> GOMES, 1965. p. 4.

intelectuais e militantes viviam uma conjuntura de ambiguidades, seja pela agenda moderada e etapista do partido, seja pelos impactos ainda sentidos pela divulgação dos crimes de Stálin no XX Congresso do Partido Comunista Soviético (PUCS).<sup>200</sup>

Esse evento representou um momento de inflexão no movimento comunista internacional, instaurando a desconfiança e o pessimismo quanto ao futuro soviético, conjuntura que fez que os partidos comunistas passassem por um processo de autocrítica e reflexão sobre o legado stalinista. No Brasil, o relatório promoveu um grande impacto no interior do PCB. Durante aproximadamente oito meses, a Direção do PCB censurou o debate sobre o assunto, no entanto a crise culminou na saída de um grande número de militantes do Partido, assim como na expulsão da antiga direção que representava o grupo stalinista desde 1943. “O desmascaramento de Stálin”, como ficaria na memória de diversos militantes, modificaria olhares e sentimentos em relação ao stalinismo enquanto modelo para os revolucionários comunistas. Em *O Berço do Heróis*, “a morte de todos os heróis” pode ser compreendida como analogia a esse momento de decepção, no qual a imagem Stálin, como herói comunista e alicerce do regime soviético, foi posta em xeque, abalando as otimistas crenças de um futuro sob o regime socialista.

Após a interpelação inicial, segue-se com a projeção de um filme com o campo de batalha em que Cabo Jorge está em meio ao bombardeio:

- [...] - A trincheira brasileira
- Cabo Jorge entre os soldados enfileirados
- O bombardeio é terrível [...]
- O resto de cabo Jorge reflete a gravidade da situação [...]
- Cabo Jorge olha em torno, sente que é preciso tomar uma decisão.
- Cabo Jorge galga o alto da trincheira, subitamente, antes os olhares estarecidos dos soldados.
- No alto da trincheira, brandindo um fuzil, cabo Jorge solta um terrível grito de guerra, um grito selvagem, alucinado e precipita-se contra as linhas inimigas.
- Brandindo o fuzil e gritando sempre, cabo Jorge corre em direção as posições adversárias. Em meio do caminho é metralhado.
- Cabo Jorge cai, varado pelas balas.

---

<sup>200</sup> O DISCURSO Secreto de Khrushchev no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, s/ data, p. 11.

- Encorajados pelo heroísmo de cabo Jorge, os soldados brasileiros abandonam a trincheira e avançam.
- O corpo de Cabo Jorge estendido a solo e as botas dos soldados brasileiros saltam sobre ele. São dezenas, passando ininterruptamente, para o ataque, para a vitória, que a música descreve em tons wagnerianos, até o leiteiro surgir, em superposição: FIM.<sup>201</sup>

Para se situar fora da intriga, ou seja, fora das circunstâncias e incidentes que instauram a expectativa, a incerteza e a curiosidade, o filme projetado traz uma certa ambiguidade aos expectadores, não explicitando as motivações de Cabo Jorge para precipitar-se contra as linhas inimigas. Ele sugere, ainda, a possível morte do Cabo e para que as nuances do suposto ato heroico só sejam desconstruídas ao longo da trama.

Com o encerramento do filme, os personagens se encontram na praça da cidade:

Apaga-se a tela. A Iluminação muda. Estamos agora na praça, diante do monumento a CABO JORGE. O monumento está coberto pela bandeira brasileira. Junto a ele, sobre um pequeno palanque, ANTONIETA, toda de preto, um véu cobrindo-lhe o rosto. MAJOR CHICO MANGA, PREFEITO. Populares se aglomeram em volta do palanque. Entre estes, LILINHA, JUIZ, um VENDEDOR AMBULANTE e a SURDA-MUDA.<sup>202</sup>

Em seguida, Major Chico Manga discursa, anunciando o elemento central para a compreensão da trama: os feitos de Cabo Jorge na Segunda Guerra Mundial tornaram-no um herói em sua cidade natal, inclusive batizada com seu nome. É a partir desse momento que Dias Gomes delinea uma abordagem irônica do suposto progresso símbolo do desenvolvimento capitalista, desnudando suas contradições:

Foi um ato herói, minha gente. Um herói de verdade. Graças a ele as tropas brasileiras na Itália Conquistaram o seu primeiro triunfo. Graças a seu gesto magnífico, lançando-se de peito aberto contra a metralha (...). Essa glória, que há de ficar para sempre gravada nas páginas da nossa história, é também nossa porque foi este o solo que lhe serviu de berço.

Mas foi preciso que se derramasse o sangue de um herói – e esse sangue era quase meu, como todos sabem, casado que sou com a tia dele – para que as autoridades federais tomassem conhecimento deste lugar, até então esquecido de Deus e dos homens. O feito heroico de Cabo Jorge atraiu para esta cidade jornalistas, cinegrafistas e turistas de toda a parte. No entanto, é preciso que se saiba também, meus patrícios, meu povo, que nada disso teria acontecido se este amigo de vocês não tivesse, na Câmara Federal, lutado como lutou para trazer até aqui o progresso, as conquistas da civilização cristã.<sup>203</sup>

---

<sup>201</sup> GOMES, 1965. p. 5-6.

<sup>202</sup> GOMES, 1965, p. 6.

<sup>203</sup> GOMES, 1965, p. 8.

A narrativa é endossada pelo Prefeito e pelo Vigário, além de ovacionada pelos populares que bradam “viva o Major Chico Manga!”. Segundo as indicações cênicas, ainda, dois populares levantam uma faixa: “PELO PROGRESSO DE CABO JORGE, VOTE NO MAJOR CHICO MANGA”. A cena é cortada por uma invenção do coro, que endossa a crítica social delineada:

Não são os heróis que fazem a História,  
É a história  
Quem faz os heróis  
Porém no caso do nosso Cabo Jorge,  
Foi a História  
Ou fomos nós?

Este ponto ficará esclarecido no decorrer de nossa história  
O que importante no momento esclarecer  
É que sem ele  
Sem sua glória,  
Este não lugar não teria conhecido  
As maravilhas  
E as conquistas  
Da civilização cristã e ocidental.<sup>204</sup>

As transformações na cidade são apresentadas pelo autor em tom de ironia como “as maravilhas e as conquistas da civilização cristã e ocidental”. Embora seus personagens tratem-nas como sinônimo de progresso, Dias Gomes apontará ao longo do enredo a decadência e a hipocrisia do modelo de sociedade vigente no ocidente capitalista.

Se, por um lado, Dias Gomes expõe um Brasil arcaico e rural, onde sobrevivem as práticas coronelistas, por outro, desconstrói os mitos da modernização, que foi muitas vezes endossado e assumido sem crítica, como se a superação do atraso pudesse ser apenas uma passagem, pragmática, positiva e funcional para uma inserção tranquila e vantajosa na civilização burguesa contemporânea. Em *O Berço do Herói*, o arcaico e o moderno se confundem na cidade de Cabo Jorge, mostrando-se faces de uma mesma sociedade fundada na hipocrisia, na corrupção e numa frágil moralidade que só se sustenta nos espaços públicos.

---

<sup>204</sup> GOMES, 1965.p. 11.

Dias Gomes, apesar de viver no início na década de 1960 uma intensa atuação política junto ao PCB, partido ao qual era vinculado desde os anos 1940, busca desconstruir a leitura dualista que percebia o Brasil cindido pelo impasse entre atraso e moderno, entre a herança feudal persistente nas relações agrárias e o avanço do desenvolvimento capitalista nos grandes centros urbanos. O dramaturgo está criticando a modernização – enquanto simples avanço do mercado ou da indústria – como um instrumento de progresso e desenvolvimento.

As críticas à civilização ocidental e à burguesia podem ser relacionadas, ainda, aos debates e embates políticos vivenciados no Brasil sob a conjuntura da Guerra Fria. Até a posse de Jânio Quadros, quando se consolidou a chamada Política Externa Independente, a diplomacia brasileira, em maior ou menor grau, se definia como parte integrante do mundo ocidental e capitalista, com alinhamento político-ideológico e militar junto aos Estados Unidos. Setores da sociedade, que inclusive iriam apoiar o golpe em 1964, viam os EUA como “guardião do mundo livre” no combate ao autoritarismo soviético. A visão de que o comunismo era uma ameaça interna eminente intensificou o discurso de valorização da sociedade cristã, capitalista e ocidental, justamente em uma conjuntura em que o discurso anticomunista teve seu auge na sociedade brasileira. Embora Dias Gomes não cite o comunismo em si, constrói sua trama de forma que os preceitos morais nos quais se fundam o discurso pró capitalismo – muitas vezes calcados no discurso religioso – são desconstruídos e ironizados.<sup>205</sup>

Como relato de um determinado contexto histórico-social, *O Berço do Herói* fornece uma versão da história pelos olhos de um observador – o autor, que mesmo quando não possui o objetivo explícito de “fazer história” com sua obra, acaba por

---

<sup>205</sup> REIS, 2002. p. 27.

MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva. 2002.

fornecer uma junção de elementos e características capaz de “dizer a história” em que se insere. É justamente esse o *cronotopo* apontando por Bakthin que nos permite – de maneira crítica – apreender as reflexões construídas pelo autor, ainda que indiretamente transmitidas através do texto teatral.

### *Primeiro Ato*

Após o prólogo, a praça da cidade – agora chamada de Cabo Jorge – é ocupada por duas quermesses, em que se apresenta os benefícios gerados pelo suposto ato heroico de Jorge. Em uma delas, Lilinha busca angariar fundos com a venda das “reliquias” – medalhas, santinhos e livretos de Cabo Jorge – para reconstruir o teto da Igreja.

LILINHA – Doutor Juiz vai ficar com uma medalhinha? É pra ajudar as obras da igreja.

JUIZ – Que obras?

LILINHA – Não sabe que o telhado está pra cair?

JUIZ – Há dez anos que está. Não caiu até hoje.

LILINHA – Porque Deus não quis.

JUIZ – Pois se tudo depende da vontade de Deus, não adianta fazer nada, minha filha. (Refere-se à medalha) Feita aqui?

LILINHA – Sabe não? Cacá de Filomena abriu uma loja só pra vender medalhas, amuletos, retratinhos, tudo de Cabo Jorge. E não é mais preciso mandar fazer em Salvador, ele mesmo faz. Trouxe máquinas, operários, tudo pra isso.

JUIZ – Deve estar entrando nos cobres, o sabido.

LILINHA – Se está. Papai é sócio.

JUIZ – Ah, o Prefeito é sócio. Então nem deve pagar imposto. Terra abençoada.

LILINHA – Mas pra igreja eles não cobraram nada pelas medalhas. Fizeram uma doação.

JUIZ – Claro. Assim, Deus também entra de sócio.<sup>206</sup>

Na mesma cena, Antonieta, que também está a vender amuletos de Cabo Jorge, queixa-se ao Major pela proliferação das datas comemorativas no entorno do suposto herói:

ANTONIETA (Pega a nota) – Pronto, acabaram-se os bilhetes. (Para o MAJOR) Nunca pensei que ser viúva de herói fosse tão chato.

MAJOR – Tem suas compensações...

ANTONIETA – Tem, é claro. Senão, eu não estava aguentando há dez anos esta amolação. E a coisa está piorando. Antigamente, só se comemorava o

---

<sup>206</sup> GOMES, 1965. p. 16-17.

aniversário da morte, depois passou-se a comemorar também o nascimento, agora o vigário inventou de festejar até a primeira comunhão.  
MAJOR – É bom, tudo isso é bom. Quanto mais festas, melhor. Movimenta a cidade, o comércio. É gente que vem, dinheiro que entra.  
ANTONIETA – Ganham os jogadores, ganham as raparigas.  
MAJOR – Todos ganham.<sup>207</sup>

Dias Gomes escreve *O Berço do Heróis* sob o impacto da modernização capitalista impulsionada pela urbanização e a industrialização verificadas sobretudo no governo Juscelino Kubitschek. Nessa conjuntura, viveu-se uma série de mudanças demográficas e culturais que são metaforizadas através da fictícia cidade de Cabo Jorge. Os diálogos entre os personagens evidenciam que o mito virou negócio. O vendedor anuncia o “ABC do Cabo Jorge”, livro que conta a história do herói; uma loja fora aberta para vender medalhas e amuletos do Cabo. Máquinas e operários foram, inclusive, trazidos para ajudar no negócio. Conforme se multiplicam as datas comemorativas – aniversário, data da morte, primeira comunhão do herói – crescem os lucros.

Com a prosperidade trazida pela história mítica de Cabo Jorge, o Major conseguiu investimento para a construção de uma estrada até Salvador que, não coincidentemente, passava por suas terras, valorizando-as. A influência e as condutas políticas do Major ao longo do enredo denunciam uma prática social que não efetua a fundamental diferença entre a esfera pública e a privada, com uma crítica ao patrimonialismo das dinâmicas políticas e sociais brasileiras.

Enquanto ocorre a quermesse na praça da cidade, as duas prostitutas da trama (raparigas 1 e 2) entram em cena, o que incomoda Lilinha, que se queixa ao Vigário. Este, por sua vez, pede prontamente que as duas se retirem:

VIGÁRIO (Aproxima-se das raparigas) – Por favor, saiam daqui.  
RAPARIGA 1 – Mas nós estamos muito bem aqui.  
VIGÁRIO – Por Deus, não me façam perder a paciência.

(As BEATAS formam um bloco agressivo atrás do VIGÁRIO. PREFEITO entra.)

RAPARIGA 1 (Solta uma gargalhada) – Que é? Vão querer briga?

---

<sup>207</sup> GOMES, 1965. p. 21.

LILINHA – É o cúmulo! Não respeitam nem o Vigário!  
PREFEITO (Aproxima-se) – Que é que há, Padre? Que está acontecendo?  
VIGÁRIO – Não sei como o senhor, o Prefeito, permite essa indecência.  
LILINHA – Essas mulheres aqui afrontando Deus e todo mundo.<sup>208</sup>

A oposição do Vigário às raparigas funciona como denúncia à hipocrisia presente no discurso religioso, segredo que será revelado no quadro seguinte, na casa de Antonieta, quando Matilde, dona do Castelo, a encontra para repassar porcentagem devida ao Vigário pela autorização para a abertura da casa de prostituição da cidade:

MATILDE – Aqui está a quota deste mês. (Entrega um maço de notas a ANTONIETA) ANTONIETA – Boa bolada.  
MATILDE – Se a gente vive do pecado, e o pecado é obra de Satanás, a gente se aproveita dele pra ajudar o povo de Deus; e o Diabo é passado pra trás.  
ANTONIETA – Deus deve dar boas gargalhadas.  
MATILDE – E deve fazer um descontozinho na nossa conta; estamos trabalhando para Ele também, é ou não é? Mas a gente trabalha satisfeita, quando vê que o negócio está se desenvolvendo, que a clientela está aumentando e que ninguém tem queixa de nosso serviço. A gente faz até sacrifícios pra atender a todos, como nesses últimos dias.<sup>209</sup>

A posição do Vigário – representante da Igreja Católica na trama – dialoga, desse modo, com os papéis da Igreja Católica ao longo dos anos 1950 e 1960, conjuntura em que a maior parte da instituição adotou posicionamentos conversadores atuando diretamente no processo de desestabilização do governo João Goulart, postura que culminaria no apoio ao golpe civil-militar de 1964. Esse posicionamento de importantes setores da Igreja – como o adotado pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) – esteve alicerçado no imaginário anticomunista ao qual João Goulart e a agenda das reformas de base seriam associados.

Percebemos, desse modo, a centralidade da crítica delineada à Igreja Católica: a instituição é retratada como uma das grandes beneficiárias da exploração do suposto mito de Cabo Jorge. Enquanto, nos espaços públicos, o Vigário se coloca em favor da “decência”, assumindo uma enfática posição de resguardo à moral e aos bons costumes,

---

<sup>208</sup> GOMES, 1965. p. 24.

<sup>209</sup> GOMES, 1965. p. 30-31.

na esfera privada, assume uma posição de condescendência com a casa de prostituição da cidade – o Castelo.

Os diálogos na casa de Antonieta revelam também o romance às escondidas mantido entre ela e o Major. Essa dualidade entre o público e privado permeará toda a narrativa, como instrumento para construir sua crítica social. Na praça, prevalecem as aparências, enquanto nos espaços privados, como na casa de Antonieta, os segredos, amores e aquilo que está por trás dos preceitos morais e religiosos, vêm à tona.<sup>210</sup>

De volta à praça, o terceiro quadro é marcado pelo acontecimento central da trama, que irá instaurar a crise nos quadros seguintes: a chegada de Cabo Jorge. Sem ser reconhecido, conversa com Matilde e surpreende-se com as mudanças ocorridas na cidade. Procurando por seu tio, o Major, é direcionado à casa de Antonieta:

ANTONIETA – Valha-me Deus!

CABO JORGE – Antonieta!

ANTONIETA (Incrédula, tomada do maior espanto) – Virgem Santíssima!

CABO JORGE – Se lembra mais de mim, não? Mudei tanto assim?

ANTONIETA – Minha Nossa Senhora da Conceição, me acuda! Estou vendo alma do outro mundo! (Leva a mão aos olhos e titubeia, como se fosse desmaiar)

CABO JORGE (Segura-a, rindo) – Alma do outro mundo coisa nenhuma. Sou eu mesmo, o Jorge, da república de estudantes, de Salvador...

ANTONIETA – Sim, eu sei, esqueci não. Como é que eu podia esquecer?

CABO JORGE - Quanto tempo. Mais de dez anos. Nunca podia esperar encontrar você, tanto tempo depois, na primeira casa em que entro. Que houve com você? Como veio parar aqui? Me disseram que aqui morava que aqui morava uma viúva...<sup>211</sup>

O diálogo é interrompido por uma abrupta reflexão de Cabo Jorge:

CABO JORGE - É a criatura humana, com suas grandes qualidades e seus grandes defeitos. Um pouco de anjo, um pouco de verme, mas, sobretudo, homem, em sua condição mais autêntica, na consciência de sua fraqueza e na determinação de usar de sua liberdade. A ausência nele de algumas virtudes que julgamos essenciais é uma consequência da brutal revelação que teve do mundo em que vivemos. Cabo Jorge pertence a essa nossa geração que, muito antes de chegar à idade da razão, recebeu a notícia, jamais dada a outros antes de nós: o homem adquiriu o poder de destruir a humanidade. Num mundo assim, que poderá desaparecer de um momento para outro, ao simples premir de um botão, certos conceitos de heroísmo, de dignidade, lhe aparecem absurdos, ridículos. Em sua volta à cidade natal há, no fundo, o desejo de fugir

---

<sup>210</sup> GOMES, 1965. p. 26-29.

<sup>211</sup> GOMES, 1965. p. 42-45.

desse mundo onde a vida humana quase perdeu o sentido, e uma vontade de reencontrar o significado de sua existência.<sup>212</sup>

Dias Gomes revela um mal-estar diante dos caminhos trilhados pela humanidade. O autor traz a reflexão de que não existiriam heróis, mas seres humanos em suas contradições que, diante dos acontecimentos históricos, se sentem perplexos e impotentes. Enfatizando a face “um pouco de anjo, um pouco de verme” da criatura humana, Dias Gomes pode estar metaforizando angústias com as quais as esquerdas se defrontaram nos anos 1960, por um lado, nutrindo as expectativas ante ao governo João Goulart, mas, por outro, experienciando a descrença nos caminhos tomados pelo PCB, pela União Soviética e pela humanidade.

Essa abrupta reflexão interrompe o desencadeamento dramático. O ator que representa Cabo Jorge fala em terceira pessoa, como se estivesse desvinculado do personagem em si, construindo reflexões sobre a sociedade em que os expectadores estão inseridos. Cabo Jorge é apresentado, nesse momento, como a metáfora de toda uma geração que se vê frustrada e temerosa quanto aos caminhos tomados pela humanidade.

Após a reflexão, o diálogo entre Jorge e Antonieta prossegue:

ANTONIETA – [...] quando você chegou?

CABO JORGE – Desci do trem indagora.

ANTONIETA – Ninguém o viu ainda?

CABO JORGE – Ninguém? Você quer dizer gente conhecida? Não, não encontrei nenhum conhecido ainda. Estava à procura do Major Chico Manga, que é meu tio. Uma mulher que encontrei na praça me disse que quem devia saber era uma viúva que morava aqui. Eu podia imaginar tudo, menos encontrar você em casa dessa viúva.

ANTONIETA – E vai ficar ainda mais espantado quando souber que eu sou a viúva.

CABO JORGE – Você? Mas espere... Aquela mulher disse que, depois do Major, você é quem manda na cidade.

ANTONIETA – Modéstia à parte, mando mesmo. Escute, essa tal mulher reconheceu você?

CABO JORGE – Como, se ela nunca me viu mais gordo? Disse que é dona de uma rendez-vous. Isso aqui mudou muito.

ANTONIETA – Mais do que você pensa. [...] A cidade progrediu muito desde que... desde que você saiu daqui.<sup>213</sup>

---

<sup>212</sup> GOMES, 1965. p. 44-45.

<sup>213</sup> GOMES, 1965. p. 44-45.

Progressivamente, é revelado, ao público, que Jorge e Antonieta, na verdade, se conheceram em uma república de estudantes em Salvador, onde Jorge morava e Antonieta era arrumadeira:

CABO JORGE – Você não tinha a vida que parece ter hoje. Não era a viúva Manda-Chuva. Seu marido morreu há muito tempo?  
ANTONIETA – Um bocado.  
CABO JORGE – Algum coronel?  
ANTONIETA (Embaraçada) – Não, era um rapaz moderno. Morreu há dez anos.<sup>214</sup>

Apesar do encontro com Antonieta, inicialmente Jorge não toma conhecimento da trama construída em seu entorno. A história mítica, o relacionamento de Antonieta e seu tio e todos os subterfúgios construídos no entorno de sua participação na guerra só serão desvelados nos quadros seguintes, quando Jorge vai tomando consciência de que as transformações na cidade ocorrem às custas de sua história:

CABO JORGE – Cabo Jorge... Por que me chamam de Cabo Jorge?  
ANTONIETA – Você não foi Cabo?  
CABO JORGE – Fui, mas... Você me conheceu antes... Por que todos me chamam agora de Cabo Jorge? Quando o trem parou na Estação, alguém gritou “Cabo Jorge”! Julguei que fosse algum antigo companheiro de batalhão, durante a guerra. Procurei, cheguei a gritar: “Quem me chamou?” Mas ninguém respondeu. Saltei e o trem partiu. Achei estranho.  
ANTONIETA – Pois é bom que vá se habituando porque é assim que você é conhecido aqui, em Cabo Jorge.  
CABO JORGE – Aqui, em Cabo Jorge?  
ANTONIETA – Oxente, gente. Será que você não sabe, ao menos, que é este agora o nome da cidade?  
CABO JORGE – Sabia não. Como é que podia saber? Estive na Europa todos esses anos. Mudaram o nome da cidade?  
ANTONIETA – Pra Cabo Jorge.  
CABO JORGE – Mas por quê?  
ANTONIETA – Você esteve na praça?  
CABO JORGE – Estive...  
ANTONIETA – Viu lá um monumento?  
CABO JORGE – Vi... Um soldado ferido.  
ANTONIETA – O soldado é Cabo Jorge.  
CABO JORGE – Estou começando a entender... Pensam que eu...  
ANTONIETA – Você deu a vida pela Pátria, homem. (Como quem repete um discurso) Atirou-se de peito aberto contra as balas nazistas e tombou como herói. Foi o primeiro soldado brasileiro a morrer em defesa da liberdade e da democracia.  
CABO JORGE – Estou achando que há um mal-entendido em tudo isso.  
ANTONIETA – É o que eu também acho.  
CABO JORGE – Pensam que eu morri. E que morri desse modo!  
ANTONIETA – Uma beleza. Se você visse a fita.  
CABO JORGE – Fita?

---

<sup>214</sup> GOMES, 1965. p. 46.

ANTONIETA – Então, menino. Fizeram uma fita da sua vida. Passou aqui, e eu fui homenageada. O Major fez um discurso tão bonito, que todo mundo chorou. O artista que fez o seu papel veio na estreia. Que decepção. Um pedaço de homem daquele... Desperdício da natureza.

CABO JORGE (Ele está atônito) – É espantoso! Espantoso! (...) Estou zozinho... Não sei como puderam inventar toda essa estória. (Subitamente, começa a rir) Herói... Virei herói... Imagino a cara dessa gente agora, quando me vir. Vão passar sebo nas canelas, pensando que é assombração.<sup>215</sup>

Progressivamente, Dias Gomes nos revela detalhes do que teria acontecido durante os combates na Segunda Guerra Mundial: por medo e covardia, na verdade, Jorge havia fugido do *front* e, para sobreviver, trocou de farda com um camponês que encontrou morto na estrada. Em todos esses anos que esteve fora, temia as punições pela deserção na guerra.<sup>216</sup>

A covardia do suposto herói põe no chão o mito construído. Mais do que o suposto ato heroico de Jorge, o que desmoronou com seu retorno foram os alicerces da sociedade construída sobre uma mentira. Ou ainda, o mito da própria sociedade brasileira, calcada nos valores ocidentais do cristianismo e do capitalismo, fundamentada no falso moralismo, na hipocrisia, na esfera pública como arena dos interesses privados. Dias Gomes está dialogando, de forma metafórica, diretamente com a sociedade brasileira da sua época, dominada por uma elite corrupta e hipócrita.

Enquanto Jorge lidava com a perplexidade das narrativas construídas em seu entorno, a notícia de sua chegada se tornava do conhecimento dos demais personagens, como o Major, o Vigário e o Prefeito, que temiam os impactos que a dissolução do mito poderia causar na cidade, abalando as benesses até então conquistadas devido ao suposto ato heroico:

MAJOR – Atentem nisso: há dez anos que esta cidade vive de uma lenda. Uma lenda que cresceu e ficou maior que ela. Hoje, a lenda e a cidade são a mesma coisa. (...) Na hora em que o povo descobrir que Cabo Jorge está vivo, a lenda está morta. E com a lenda, a cidade também vai morrer. (...) Não se trata agora de saber quem é ou não é culpado. O que importa é que ele vem destruir tudo, tudo o que se fez nesses dez anos.

PREFEITO – É o que eu acho também.

---

<sup>215</sup> GOMES, 1965. p. 62-65.

<sup>216</sup> GOMES, 1965. p. 68-70.

VIGÁRIO – Sim, muita coisa tem de ser mudada...  
MAJOR – Começando pelo nome da cidade.  
ANTONIETA – E por que não pode continuar sendo Cabo Jorge? Só por que ele não é mais herói? Nem toda cidade tem nome de herói.  
MAJOR – Porque quando a verdade for contada, o mundo inteiro vai mangar de nós. A lenda vai virar anedota. E toda vez que se falar em Cabo Jorge vai haver uma gargalhada. Vamos ser gozados por todo mundo!  
PREFEITO (Muito preocupado) – Vamos ter também que tirar da praça o monumento.  
MAJOR – Claro, vai virar piada.  
PREFEITO – Mas o que é que vamos fazer com ele?<sup>217</sup>

Enquanto a trama se desenrola, percebemos a construção da cidade de Cabo Jorge e de seus habitantes como um microcosmo do Brasil. Dias Gomes personifica uma elite brasileira que se utiliza da máquina pública para atingir seus interesses privados. Essa mesma elite que, quando percebe que seus interesses estão sendo postos em questão, não poupa recursos para promover sua manutenção.

Os antagonistas de Jorge – o Major, o Vigário e o Prefeito e até mesmo Antonieta –, temendo as consequências de seu retorno, buscam uma solução para a crise, que ameaça suas posições políticas, econômicas e sociais. O Vigário sugere uma festa para comemorar o retorno, como uma ressurreição, com missa, quermesse e um show que pudesse beneficiar a paróquia. Os demais personagens, no entanto, rechaçam a ideia, concordando que toda a “prosperidade” alcançada chegaria ao fim com o retorno do Cabo. As fábricas iriam à falência, os hotéis, os cassinos e o bordel ficariam às moscas. O turismo, que em muito aumentava a renda do município, iria ruir, assim como a estrada, em plena construção, seria interrompida. Vislumbrando um trágico cenário, Antonieta e o Major propõem à Jorge que deixe a cidade:

ANTONIETA – Bem, se ninguém tem coragem de falar, falo eu. Eles querem que você volte pra Itália.  
CABO JORGE – Como é?! Pois se ainda nem cheguei!  
VIGÁRIO – Acham que você vem atrapalhar a vida de muita gente.  
MAJOR – Não só de muita gente, de uma cidade inteira.  
PREFEITO – Ia ser uma calamidade.  
ANTONIETA – Assim como um terremoto.  
VIGÁRIO – Ou um castigo  
PREFEITO – Não é que a gente tenha, pessoalmente, qualquer coisa contra você.

---

<sup>217</sup> GOMES, 1965. p. 78-81.

MAJOR – Claro, ficamos até muito contentes com sua volta, em saber que está vivo, com saúde...

PREFEITO – Mas a cidade, pense na cidade; esse povo, pense nele...

CABO JORGE – Em mim, ninguém pensa?

MAJOR – Você não tem nada a perder. Pagamos sua passagem de volta e talvez até consiga algum dinheiro pra você recomeçar a vida lá na Itália.

CABO JORGE – E todos continuavam aqui cultuando a memória do herói.

PREFEITO – Como se nada tivesse acontecido.

CABO JORGE – E vivendo à sombra de uma mentira.

MAJOR – Ninguém tem culpa se é mentira.

CABO JORGE – Eu muito menos. E não estou disposto a me sacrificar pra não perturbar o sono de vocês. Já disse que nunca tive vocação pra mártir.

MAJOR – Quer dizer que não concorda?

CABO JORGE – Não. Vim pra ficar e vou ficar... E estou decidido a passar aqui o resto da minha vida. Foi uma decisão que tomei, depois de conhecer um bom pedaço de mundo.

PREFEITO – Explique, Major, explique que isso vai ser a ruína de todos nós.

CABO JORGE – Pelo contrário, acho que vocês vão lucrar com a minha volta. Não sou mais aquele babaquara que saiu daqui. Esse mundão de Deus me ensinou muita coisa. Tenho a cabeça cheia de ideias, posso fazer muito pela cidade.<sup>218</sup>

Quando o falso herói se opõe ao esquema construído no entorno de sua própria figura – ele recusa a deixar a cidade, mesmo pressionado pelos demais personagens –, Dias Gomes traz subjacente em sua trama a esperança em certos princípios. Apesar de ser um covarde e desertor, Cabo Jorge não se deixara corromper. Ele se distancia, desse modo, dos demais personagens da trama, que colocam seus interesses e vantagens econômicas a frente de qualquer princípio.

É importante lembrarmos que, em 1963, ano em que a peça foi escrita, não se sabia que o golpe de 1964 viria logo adiante. Podemos dizer que ele estava no horizonte de possibilidades, mas não mais que isso. A construção de um personagem que erra, mas que retorna, tenta corrigir seus erros e acredita na liberdade, pode ser pensando como projeção de uma esquerda imaginada que, embora contraditória, ainda se ancora em certos princípios e ideais. Diante dessa atitude Jorge, o Major diz ter um último recurso como solução e viaja ao Rio de Janeiro. Encerra-se aí o primeiro ato.

---

<sup>218</sup> GOMES, 1965. p. 89-92.

## *Segundo Ato*

O segundo ato se inicia com a imagem do Major, do Prefeito, do Vigário e de Antonieta, com enormes barrigas, dançando e cantando. Essa imagem busca metaforizar, com um apelo cômico, o enriquecimento e as vantagens que tiveram com o mito do herói:

CORO (Junto à estátua, sob um jato de luz) –  
À sombra desta estátua  
Uma cidade cresceu,  
Cresceu, cresceu, cresceu,  
À sombra dela cresceu.  
Barriga também cresceu  
De muita dente cresceu

MAJOR – Tenho a consciência tranquila,  
Tudo o que dizem é intriga;  
Quem é que após os cinquenta  
E que regime não siga,  
Pode evitar de criar  
U'a respeitável barriga?

PREFEITO – Se alguma coisa comemos  
Viver não há quem consiga  
Sem qualquer coisa ingerir  
Verdade é bom que se diga:  
Nem um tostão desse povo  
Entrou em nossa barriga.

VIGÁRIO – Não há quem a Deus sirva  
E quem a Satanás persiga  
Que trace um caminho reto  
E sem desviar-se o siga,  
Se Deus lhe enche a alma  
E o Cão lhe enche a barriga.  
(Surge ANTONIETA, também com uma enorme barriga)

ANTONIETA – Desgraça pior é a minha  
Em toda essa cantiga;  
Não vou lançar na cegonha  
A culpa desta barriga;  
Pra não implicar o Major,  
Melhor dizer que é lombriga.

CORO – À sombra desta estátua  
Uma cidade cresceu,  
Cresceu, cresceu, cresceu,  
À sombra dela cresceu.  
Barriga também cresceu  
De muita gente cresceu.  
E agora, que fazer?  
Que a estátua virou,  
Virou, virou, virou  
De novo gente virou...

(A estátua se anima: é o próprio CABO JORGE. Todos fogem, gritando apavorados)

TODOS – Nossa cidade morreu!

CABO JORGE – Antes ela do que eu.<sup>219</sup>

Na cena seguinte, a estátua da praça da cidade já se encontra em seu pedestal. Homens, comandados pelo Prefeito, enfeitam a praça com bandeirinhas e penduram faixas que dizem: “seja bem-vindo Cabo Jorge – salve Cabo Jorge – A cidade recebe com orgulho seu Heroico Filho”. Diante da ausência do Major, em viagem ao Rio de Janeiro, o Prefeito, Antonieta e o Vigário encontram uma solução para o impasse: o retorno de Cabo Jorge, ainda como herói, ancorado na narrativa de que estivera os últimos dez anos na Itália, hospitalizado, sem se lembrar do seu feito na guerra.<sup>220</sup>

A versão repercute na cidade:

MULHER GRÁVIDA – Mas ele não tinha morrido?

VENDEDOR – Morreu não. Ficou todo picotado de bala, mas não morreu. Cabra danado. Devia ter o corpo fechado.

MULHER GRÁVIDA: Ou então foi o Senhor do Bonfim que tirou o efeito das balas. Não foi o Senhor do Bonfim que mandou eles avançar contra os alemães?

VENDEDOR – Tinha de fazer alguma coisa por ele.

MULHER GRÁVIDA – Mas por que é que só agora descobriram que ele estava vivo?

VENDEDOR – Dizem que ficou deslembado. Andou vagando lá pelas Oropa, sem saber quem era. Por isso é que eu não acredito muito que tenha sido do Senhor do Bonfim a voz que ele ouviu.

MULHER GRÁVIDA – Por que, oxente?

VENDEDOR – Senhor do Bonfim é santo da terra. Então não ia ensinar logo pra ele o caminho de casa?

MULHER GRÁVIDA – Lá isso é. Deve ter sido santo estrangeiro.<sup>221</sup>

Aqui, Dias Gomes tangencia a alienação consequente da idolatria religiosa, criticando novamente a Igreja Católica. O povo não questiona o retorno de Cabo Jorge, uma vez que o discurso religioso fornece explicação tanto ao seu ato heroico quanto ao inesperado retorno. A religião contribuiria, assim, para que a população não questionasse o cenário ali vigente, calcado em mentiras e em práticas corruptivas. Ou seja, forneceria

---

<sup>219</sup> GOMES, 1965. p. 97-99.

<sup>220</sup> GOMES, 1965. p. 100.

<sup>221</sup> GOMES, 1965. p. 100-101.

ao povo explicações que, mantendo-os na ignorância, favorecia a manutenção dos interesses das elites locais.

É interessante notar, além disso, que os demais personagens da obra – tal qual a grávida e o vendedor – não se mostram temerosos com o retorno do Cabo, afinal, pouco tinham a perder com isso, já que o falso mito não lhes garantia privilégio algum. A postura desses personagens coadjuvantes na trama não é despreziosa. Ela nos traz uma subjacente reflexão sobre uma sociedade em que os políticos, a elite e a igreja vivenciam as benesses dos falsos mitos, enquanto o povo pouco tem a ganhar (ou a perder) com sua manutenção ou dissolução. Há, ainda, um certo elitismo de Dias Gomes – tipicamente associado a postura política do PCB – de construir as classes populares como ingênuas e poucas capazes de compreender a desigual (e corrupta) estrutura social na qual estão inseridas.

Enquanto preparam os festejos, o Prefeito aparece orientando Lilha para que elabore o discurso que ele irá decorar para o recebimento do herói:

PREFEITO – Fale no orgulho da cidade, na glória da cidade, essa coisa toda. Não se esqueça de mencionar a campanha do monumento e de dizer que isso se deve a mim. Fale também no Major, na viúva, na estrada. E veja se dá pra encaixar o nome de Deus em qualquer lugar.<sup>222</sup>

Ao longo de toda trama, o Prefeito foi colocado como figura secundária no âmbito político, detrás do Major, personagem que possuía efetivamente o poder e a influência política. Através do diálogo acima, o autor também o associa a um político que se utiliza e deturpa os fatos em proveito próprio utilizando-se, inclusive, do discurso religioso como legitimador.

O final do quadro é marcado pelo retorno do Major de sua viagem ao Rio de Janeiro. Ao tomar conhecimento da ideia para legitimar o retorno de Jorge promovendo

---

<sup>222</sup> GOMES, 1965. p. 103.

a manutenção da história mítica, concorda, mas anuncia a chegada de um general à cidade, que deveria consentir com a solução encontrada:

MAJOR – É, é uma boa ideia. Por que não pensamos nisso antes? Eu não tinha ido ao Rio de Janeiro. Agora vamos ter de falar com ele.

PREFEITO – Ele quem?

MAJOR – Um General.

PREFEITO e ANTONIETA – Um General?!

*O General desce até eles.*

MAJOR – O General me desculpe toda essa mancada. Fazer o senhor vir até aqui... Mas achei que era meu dever comunicar... afinal de contas, ele é um herói militar. E o exército é o exército.

PREFEITO – A farda é sagrada.

MAJOR – Pra nós, a situação era muito desagradável. Mas quem ia ficar em posição ainda mais incomoda era os senhores. Há um batalhão com o nome dele,

PREFEITO – Um batalhão.

MAJOR – Felizmente, nem havia necessidade do senhor vir aqui. Encontrou-se uma solução, ao que parece. Ele volta, mas nada se conta da deserção.

ANTONIETA – E continua tudo como dantes: a honra do exército, o prestígio do Major, o progresso e a glória da cidade.

GENERAL – E nós todos nas mãos de um vigarista (*Há uma surpresa geral com a reação violenta do general*). A senhora acha que o exército pode ser cúmplice de uma impostura? [...]. Pois temos que encontrar outra, essa não serve. É incompatível com a dignidade militar.<sup>223</sup>

É interessante notar que o general é o único personagem que vem reforçado pelo artigo definido “um”, o que não o singulariza. Dias Gomes, ao não atribuir um nome ao general, contribui para que não interpretemos sua conduta numa esfera pessoal. O posicionamento do general seria, pois, comum a qualquer um entre os generais. Mais que isso, ele representaria a instituição militar e não o indivíduo. Os oficiais, representados pelo “general”, em sua maioria, comungavam de um pensamento conservador e autoritário, que é denunciado por Dias Gomes, embora o PCB também encontrasse, nos quartéis, importantes aliados – a esquerda militar.<sup>224</sup>

A presença desse personagem não pode ser pensada sem que tenhamos em vista a atuação dos militares na política nacional republicana. Após o fim do Estado Novo, a

---

<sup>223</sup> GOMES, 1965. p. 106-109.

<sup>224</sup> CARLONI, Karla. A esquerda militar no Brasil (1955-1964). In: REIS, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge. (Org.). *As esquerdas no Brasil: nacionalismo e reformismo radical*. vol. 2. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 279-308.

interferência dos oficiais se tornou cada vez mais frequente e determinante nos impasses políticos, como nas crises de 1954, 1955 e 1961, e em 1963, já no contexto do governo Goulart. Apesar das exceções, os grupos militares muitas vezes atuavam com o fim de resguardar interesses das elites dirigentes, quando seus projetos políticos se viam ameaçados, exatamente tal qual metaforizado em *O Berço do Herói* com o indesejado retorno de Cabo Jorge. Mais que isso, os setores conservadores das Forças Armadas, aliados às elites civis, acreditavam serem condutores da nação para a construção de um projeto econômico liberal e aliado aos Estados Unidos, aspectos constantemente ironizados pelo autor ao longo de seu enredo.

De forma análoga, os personagens principais da trama de Dias Gomes recorrem ao general quando o inesperado retorno do Cabo ameaça seus interesses políticos e privilégios sociais. É interessante notar, ainda, que o próprio Cabo Jorge é construído pelo dramaturgo como um combatente da FEB, grupo que congregava a grande parte dos oficiais conservadores. Dias Gomes satiriza os supostos valores de honra e dignidade do exército a partir do ato covarde de Cabo Jorge, além de construir o general como um personagem disposto a não medir esforços para resguardar os supostos valores do exército.

Diante da enfática negativa do general, os personagens – desconcertados – oferecem soluções alternativas: o Major sugere a prisão de Jorge no Rio de Janeiro ou, ainda, uma possível extradição para a Itália. O general, por sua vez, diz que “vai estudar o caso”. A intriga, aqui, assume contornos mais tensos. A notícia do retorno do herói, vivo, já havia se espalhado pela cidade e a praça se encontrava, inclusive, preparada para o seu retorno. O destino de Jorge, agora nas mãos do general, parece se aproximar-se de um desfecho, ainda que desconhecido.

O general sai de cena e muda-se de cenário. Na casa de Antonieta, Lilinha se encontra com Cabo Jorge. Somente aqui a trama desvela a relação entre eles: foram namorados nos tempos de adolescência, antes de Jorge deixar a cidade para estudar direito:

CABO JORGE (Chocado) – Lilinha!  
LILINHA – Fique onde está. Quero só olhar bem pra você.  
CABO JORGE (Incomodado com o olhar estranho de LILINHA) – Que é? Mudei muito? Quinze anos...  
LILINHA – Se mudou!  
CABO JORGE – Engordei um pouco. Sabe, Itália, macarrão...  
LILINHA – Quinze anos. E não morreu. E até engordou.  
CABO JORGE – Preferia que eu tivesse morrido?  
LILINHA – Mil vezes. Que Deus me perdoe.  
CABO JORGE (Ele fica um tanto desarmado) – Então era assim que você gostava de mim? Que jurou uma vez não olhar pra outro homem até que eu voltasse?  
LILINHA – Avalie você que papelão, se eu cumpro o juramento. E a verdade é que cumpri.  
CABO JORGE – Não se casou?  
LILINHA – Fui, durante quinze anos, “a namorada de Cabo Jorge, o primeiro amor de Cabo Jorge”. No princípio, pensei até em entrar pra um convento.  
CABO JORGE – Mas eu não tenho culpa.  
LILINHA – E de quem é a culpa? Minha? Mereço isso? Depois de quinze anos, tudo se acaba assim, de uma hora pra outra...  
CABO JORGE (Sem entender) – Como se acaba, se eu voltei, estou aqui!  
LILINHA – É isso mesmo, você voltou, está aqui e está tudo acabado.<sup>225</sup>

Os diálogos entre Cabo Jorge e Lilinha – assim como outros encontramos na trama entre o protagonista e Antonieta – endossam a reflexão sobre as personagens femininas. Passionais e sexualmente vulgarizadas ou mal resolvidas, ambas estiveram, no passado, amorosamente envolvidas com o protagonista do enredo. Associadas a autoridades masculinas, Lilinha ao Vigário e ao Prefeito e Antonieta ao Major, seu amante, trazem consigo uma série estereótipos do que supostamente seriam os papéis femininos. Apesar de não concordarem por completo com o destino traçado para Jorge, não terão papel decisório algum no desfecho da trama.

Em seguida, a narrativa nos traz um diálogo em que Lilinha questiona Jorge sobre o seu casamento com o Antonieta, revelando outro segredo: ele era o homem de quem

---

<sup>225</sup> GOMES, 1965. p. 113-115.

supostamente Antonieta era viúva. Quando a república de estudantes em Salvador recebeu a carta que noticiava o falecimento do Cabo, Antonieta foi quem a entregou ao Major, tio de Jorge. Eles se apaixonaram e forjaram o casamento entre o falecido herói e a antiga arrumadeira, permitindo que ela se estabelecesse na cidade e usufruísse das vantagens de ser viúva de um herói. Logo em seguida, o texto nos indica que Antonieta entraria em cena:

CABO JORGE – Ei, espere! (Ele faz menção de correr atrás de LILINHA, mas ANTONIETA o detém)  
ANTONIETA – Deixe ela ir. Precisamos ter uma conversa.  
CABO JORGE – Também acho. (Olha-a fixamente) Então o falecido era eu!  
ANTONIETA – A ideia não foi minha não.  
CABO JORGE – De quem foi?  
ANTONIETA – Do Major. Ele queria que eu viesse pra cá, e foi esse o pretexto que arrumou.  
CABO JORGE – Inventou que você havia se casado comigo...  
ANTONIETA – Secretamente, antes de você partir pra guerra. Estava deixando ele chegar hoje, pra lhe contar tudo.  
CABO JORGE – E os papéis?  
ANTONIETA – Oxente, gente, terra onde defunto volta, por que é que não casa?  
CABO JORGE – Falsificou?  
ANTONIETA – Tão bem falsificado que até pensão eu recebo do Estado.  
CABO JORGE – Agora estou compreendendo a razão de sua influência. Além de amiga do Major, viúva do Cabo...  
ANTONIETA – E cabo eleitoral do Major.  
CABO JORGE – O velho é danado. Mas não sei como ele descobriu você.  
ANTONIETA – Fui eu quem fui levar no escritório dele a carta que chegou do Exército comunicando a sua “morte em ação”.<sup>226</sup>

A narrativa prossegue e, logo em seguida, Cabo Jorge é alertado por Antonieta sobre os perigos que corria permanecendo na cidade após a chegada do general. Com a casa e a cidade vigiadas para evitar uma possível fuga, ela se propõe a distrair os jagunços para que ele saia sem ser percebido. O Cabo foge e se esconde no bordel.<sup>227</sup>

Lá, cercado por prostitutas, Cabo Jorge canta:

Vivemos tempos que não são os nossos,  
Aprendemos línguas  
Que jamais seremos capazes de falar;  
Caminhamos para um mundo  
Onde sucumbiremos de tédio,  
Embora tenhamos por ele lutado

---

<sup>226</sup> GOMES, 1965. p. 117-119.

<sup>227</sup> GOMES, 1965. p. 122-124.

Os que vieram antes de nós  
Nos roubaram todas as causas  
Todas as bandeiras  
E somente uma opção nos deixaram  
Os que vieram antes de nós  
O sexo ou a revolução  
O tempo do homem é chegado!  
Mantemos então um bocado deles  
Aqui está a grande verdade:  
Vivemos a hora das posições absolutas  
Direita volver! Esquerda volver!  
Ou vamos as guerras, ou vamos às putas.<sup>228</sup>

Dias Gomes denuncia aí os paradoxos da sociedade em que vive. Nesse trecho, chega a propor um embate entre direita e esquerda como solução para sociedade contraditória na qual vivia. Haveria aí uma crença de que somente a revolução subverteria os caminhos que levaram a humanidade até ali?

*O Berço do Herói* é escrita em uma conjuntura de radicalização política, em que cresciam as demandas por parte das esquerdas para que o então presidente João Goulart rompesse com a “política de conciliação” e se posicionasse em prol das reformas de base. É interessante notar que Dias Gomes cita a guerra, ou seja, o conflito direto entre direita e esquerda, como a “grande verdade”, a grande solução para o mundo em que vivia.

Embora *O Berço do Herói* não seja uma explícita crítica ao posicionamento político das esquerdas, traz subjacente ao enredo reflexões que se associam aos debates profícuos entre a militância na década de 1960. As contradições reveladas pelo progresso da cidade de Cabo Jorge aparecem como um eco das desconfianças e discordâncias de Dias Gomes com os caminhos políticos trilhados pelo PCB naquela conjuntura. A agenda etapista e a leitura dual que tinha ressonância das posturas oficiais do Partido são sutilmente questionadas pelo dramaturgo a partir do destino de Cabo Jorge.

---

<sup>228</sup> GOMES, 1965. p. 131-132.

O texto prossegue com as prostitutas conversando com Jorge sobre o desejo de trabalharem em um bordel em Paris, pois ouviram dizer que lá profissão era mais organizada, embora a concorrência fosse maior:

MATILDE – Minha filha, sem concorrência não pode haver progresso. Não há estímulo, ninguém se esforça, ninguém pode se aperfeiçoar. É ou não é?  
CABO JORGE – Claro! Está provado que o monopólio estatal da prostituição é um erro. Viva e livre empresa!<sup>229</sup>

A fala de Matilde, seguida pela de Cabo Jorge, busca, mais uma vez, satirizar os princípios do capitalismo, em um explícito diálogo com os debates políticos vivenciados no Brasil ao longo dos anos 1950 e 1960. Nos diálogos seguintes, Jorge se diz herói:

RAPARIGA 2 – E você, o que é?  
CABO JORGE – Profissão? Herói.  
RAPARIGA 1 (Ri) – E onde foi que você arrumou essa profissão?  
CABO JORGE – Na guerra. Lutei sozinho contra Hitler, contra Mussolini, contra a “Wehrmacht” e a “Luftwaffe”! Contra os campos alemães, contra os italianos, contra os ingleses e os americanos. Contra os russos!  
RAPARIGA 1 – Lutou contra todos!  
CABO JORGE – Contra a guerra.  
RAPARIGA 2 – Garganta pura.  
CABO JORGE – Ah, mas é muito dura a profissão de herói. Se eu tivesse morrido, era fácil. Ou se tivesse sido herói por acaso, sem querer, como muitos. Mas sou um herói por convicção. Um herói de carreira. Por isso tenho de ser herói vinte e quatro horas por dia. É cansativo.<sup>230</sup>

A conversa é interrompida pela chegada do Major, do Prefeito e do general:

GENERAL - Você é Cabo Jorge?  
CABO JORGE (Perfila-se) – Cabo Jorge Medeiros, Força Expedicionária Brasileira, 6º Regimento de Infantaria.  
GENERAL – O boletim do seu regimento o dá como morto em ação no dia 18 de setembro de 1944. “Morte heroica”, segundo o elogio do comandante do seu batalhão. Que tem a dizer a isso?  
CABO JORGE – Eu? Sinto muito...  
GENERAL – O senhor sabe quem era esse comandante? Era eu.  
CABO JORGE – Eu bem estava reconhecendo...  
GENERAL – O senhor sabe que há um batalhão no Exército com o seu nome?  
CABO JORGE – Não, sabia não.  
GENERAL – Sabe que na História da Campanha da Itália, que eu escrevi, há um capítulo inteiro dedicado ao senhor?  
CABO JORGE – Que vexame, General.  
GENERAL – Vexame para mim.  
MAJOR – Para todos nós.<sup>231</sup>

---

<sup>229</sup> GOMES, 1965, p. 133-134.

<sup>230</sup> GOMES, 1965, p. 135.

<sup>231</sup> GOMES, 1965, p. 138-139.

Após interrogar o Cabo, discutem sobre as possibilidades de seu destino. O Prefeito sugere que Jorge volte pra Itália, quando o protagonista revela outro segredo da história:

CABO JORGE – Mas o que é que os senhores querem que eu faça? Que volte pra Itália?  
PREFEITO – É a solução.  
CABO JORGE – Não é a solução. Se voltar, serei preso.  
MAJOR – Preso?  
CABO JORGE – Já contei que pra fugir tirei a roupa de um camponês.  
MAJOR – Um camponês que estava morto na estrada.  
CABO JORGE – Não estava morto, eu matei o homem. Julguei que tivesse matado a mulher também, mas ela ficou só desacordada. Agora, dez anos depois, a miserável me descobriu e reconheceu. Me denunciou, e eu tive de fugir.<sup>232</sup>

Próximo ao final da trama, revela-se outro importante segredo de Cabo Jorge. Além de um covarde, ele era também assassino. Embora o dramaturgo delineie um protagonista que – em certa medida – possui princípios e ideais pelos quais está disposto a lutar, o constrói intencionalmente de maneira ambígua. É devido a isso, pois, que podemos caracterizar Cabo Jorge como uma negação dos signos e símbolos que tradicionalmente caracterizam um herói. Ele seria, desse modo, um herói negativo, uma vez que “não tem características socialmente consideradas admiráveis e, por isso, provoca estranhamento e, em alguns casos, repulsa.”<sup>233</sup>

Se a construção do personagem de Cabo Jorge como desertor, covarde e assassino o coloca como herói negativo, por outro, a simpatia e a inocência do personagem – incrustado em um sistema ainda mais repulsivo que o próprio – geram uma ambivalência que entrecruza repúdio e identificação. O uso desse tipo serviu na dramaturgia nacional-popular de inspiração brechtiana como uma negação do negativo. Com isso, ele acabava

---

<sup>232</sup> GOMES, 1965. p. 139-140.

<sup>233</sup> SACRAMENTO, Igor. Entre o dramático e o épico: o herói negativo e as hibridizações estéticas na teledramaturgia de Dias Gomes nos anos 1970. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo* – Dossiê, maio de 2012.

O herói negativo se difere do anti-herói, embora suas diferenças sejam tênues. O anti-herói, embora não haja segundo motivações tradicionalmente associadas ao bem, possui qualidades como coragem e dignidade o que incitam sua associação com o heroísmo.

propondo a positividade na necessidade de transformação das estruturas de exploração, promotoras das desigualdades.

O diálogo prossegue:

PREFEITO (Julgando haver descoberto o meio de livrar-se dele) – Então temos de entregar ele à justiça italiana. É um assassino.

CABO JORGE – Se me entregarem, vou ter de dizer quem sou. A notícia, com toda certeza, vai chegar até aqui.

MAJOR – E dá tudo no mesmo.

GENERAL – Não, não serve. A honra do Exército não pode ficar dependendo da sorte de um homem.

MAJOR – Mas se ele não pode voltar pra Itália...

PREFEITO – Nem pr'aqui.

GENERAL – A verdade é que não tem nenhum sentido ele estar vivo. É uma vergonha para o Exército e um contra-senso. A morte dele consta na Ordem do Dia de 18 de setembro de 1944 do 6º Regimento. Foi uma morte heroica, apontada como exemplo de bravura do nosso soldado. Atentem bem os senhores no que isso significa: há um batalhão com o nome dele. Isto é definitivo. Para o Exército, ele está morto e deve continuar morto.<sup>234</sup>

Embora os demais personagens estejam inseridos em uma engrenagem corrupta, eles propõem soluções “paliativas”, como a extradição de Jorge, enquanto o general é taxativo quanto ao destino de Jorge: ele deve pagar com a vida por colocar em risco a honra do Exército. Enquanto isso, Cabo Jorge reflete:

Sabem o que eu acho? Que o tempo dos heróis já passou. Hoje o mundo é outro. Tudo está suspenso por um botão. O botão que vai disparar o primeiro foguete atômico. Este é que é o verdadeiro herói. O verdadeiro Deus. O deus-botão. Pense bem: o fim do mundo depende do fígado de um homem (ri). E vocês ficam aqui cultuando um herói absurdo. Absurdo, sim, porque imaginam ele com qualidades que não pode ter. Coragem, caráter, dignidade humana... não veem que tudo isso é absurdo? Quando o mundo pode acabar nesse minuto. E isso não depende de mim, nem dos senhores, nem de nenhum herói. Adianta não. Vocês querem porque querem um herói. A glória da cidade precisa ser mantida. A honra do Exército precisa ser mantida.<sup>235</sup>

Através da fala do Cabo, Dias Gomes faz, novamente, referência ao desenvolvimento tecnológico atrelado ao potencial bélico durante a Guerra Fria. Além disso, é perceptível a descrença frente ao sujeito moderno, fruto do Iluminismo. Surge, desse modo, uma nova concepção de sujeito, resultando em identidades contraditórias, inacabadas e fragmentadas.

---

<sup>234</sup> GOMES, 1965. p. 140-141.

<sup>235</sup> GOMES, 1965. p. 142.

Abruptamente, a reflexão é cortada pelo Major que diz estar “tudo resolvido”. Desconfiado, Cabo Jorge permanece no Castelo bebendo com Matilde e as prostitutas. O enredo sugere que, para conseguir a abertura de um novo bordel na cidade, Matilde teria se comprometido a matar Jorge. As raparigas, percebendo o plano, negociam uma sociedade na nova casa.

A cena é cortada por uma série de ruídos: o Vigário e as beatas aparecem apedrejando o bordel. Uma das pedras acerta uma vidraça e cai bem próximo ao Cabo – bêbado – que dormia no chão. Matilde apanha um dos estilhaços e volta-se para Cabo Jorge, enquanto brada para que o Vigário e as beatas atirem mais pedras.

Em seguida, Matilde constrói uma falsa narrativa sobre a morte de Cabo Jorge, culpando o apedrejamento realizado pelas beatas:

MATILDE – Ele estava sentado ali, bebendo, coitado. Estava tão alegre, contando casos... A pedra quebrou a vidraça, um estilhaço de vidro pegou bem aqui (mostra a carótida), lá nele. Nunca vi tanto sangue. Parecia uma cachoeira.

ANTONIETA – Quem jogou a pedra?

MATILDE – E quem é que vai saber? Eram mais de vinte, todas com o diabo no corpo.

VIGÁRIO – Com o diabo, não. Com o diabo sempre estiveram vocês! Tinham acabado de ouvir missa e receber o Santíssimo.<sup>236</sup>

Simbolicamente, temos a morte do herói moderno, explicitando a inviabilidade do homem livre e sujeito de si, fruto do pensamento Iluminista. O desfecho, conveniente para a manutenção do mito e dos privilégios através dele conseguidos, é aceito com certa condescendência pelos personagens e tratado como um acidente, uma fatalidade:

MAJOR – A vítima já havia morrido há dez anos. E entre as duas mortes, se ele pudesse escolher, com certeza tinha escolhido a primeira. Portanto, seria uma vingança covarde a nossa, dando a conhecer a verdade.

ANTONIETA – Também acho.

MAJOR – Além do mais, não sabe, acho que nisso tudo andou a mão de Deus.

VIGÁRIO – Como?

MAJOR – Quem sabe se não foi Deus quem atirou aquela pedra?<sup>237</sup>

---

<sup>236</sup> GOMES, 1965. p. 151-152.

<sup>237</sup> GOMES, 1965. p. 155.

Na cena final, todos se encontram aglomerados na inauguração do novo bordel. O

Prefeito discursa:

PREFEITO – Quero declarar também que isto não seria possível sem o espírito empreendedor de D. Matilde, que tanto tem colaborado com o nosso plano de turismo e diversões. Plano que, se Deus quiser, há de fazer essa cidade digna do nome de Cabo Jorge – aquele que morreu lutando pela democracia e pela civilização cristã.

*Palmas.*

MAJOR – (*cantando para a plateia*)

Assim, senhora e senhores,  
Foi salva a nossa cidade.  
Com pequenos sacrifícios  
De nossa dignidade  
Com ligeiros arranhões  
Em nossa castidade,  
E algumas hesitações  
Entre Deus e o Demônio,  
Conseguimos preservar  
Todo nosso patrimônio.<sup>238</sup>

No prefácio da primeira edição da obra publicada pela Editora Civilização Brasileira, Paulo Francis comenta que, na sociedade da época, a liberdade formal cessa de existir no momento em que contraria os donos do mercado.<sup>239</sup> E é, de fato, dentre tantas outras leituras possíveis ao longo da obra, isso que se torna evidente em seu quadro final. A vida de Cabo Jorge era, portanto, menor perda que a destruição da ordem social vigente. Mais que isso, os personagens puseram o lucro, os privilégios e as vantagens por eles adquiridas à frente da vida de Cabo Jorge. Temos aí uma pesada crítica ao capitalismo.

Encontramos em *O Berço do Herói* uma espécie de autocrítica da modernidade, típica da estrutura de sentimento romântico revolucionária que se gestou entre as esquerdas nesse momento. Dias Gomes constrói uma crítica à sociedade capitalista, denunciando a desumanização no consumismo e no império do dinheiro, aspectos que permearam as reflexões e debates das esquerdas nos anos 1960.<sup>240</sup>

Em entrevista sobre a trama, em 1965, Dias Gomes reflete:

---

<sup>238</sup> GOMES, 1965. 163.

<sup>239</sup> FRANCIS, 1965.

<sup>240</sup> RIDENTI, 2000. p. 26-30.

Procuro também colocar outros problemas como a frustração e a revolta de uma geração (que é a nossa), que vê roubada nas suas melhores aspirações. Por isso a peça é, principalmente, um espetáculo insensato, mas muito coerente, na medida em que repele o bem-comportado, o engomado e limpo, e transmite uma visão alucinada de um mundo à beira da loucura.<sup>241</sup>

Em *O Berço do Herói*, o personagem principal possui um fim trágico, em conformidade com a “destruição” que a máquina, ou seja, o modelo de sociedade vigente, levaria aos indivíduos que não se encaixassem em seus interesses. É exatamente isso o que ocorre com Cabo Jorge: seu retorno põe em questão uma rede de interesses construída sobre seu mito.

Em entrevista ao *Diário Carioca*, Dias Gomes reforçou sua crítica ao tema da liberdade individual na sociedade contemporânea. Segundo o autor, com *O Berço do Herói*:

procura mostrar que uma sociedade esvaziada, tal como a nossa, na defesa das liberdades individuais, tende a se autodestruir se levar essa preocupação às últimas consequências. Pois nisso tudo o que prevalece é o fato dessa liberdade estar condicionada aos interesses de uma engrenagem que se conflita com ela.<sup>242</sup>

A construção da trama revela, assim, que não há liberdade se esta subverter ao sistema, ou seja, questionar os interesses daqueles que estão no poder. Cabo Jorge, quando voltou para a cidade e optou por permanecer ali – tentando lutar por sua liberdade – acabou por se autodestruir.

---

<sup>241</sup> *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 14 de junho de 1965, p. 6.

<sup>242</sup> *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 14 de junho de 1965, p. 6.

### **CAPÍTULO III: O SANTO INQUÉRITO (1964) E OS SIGNOS DA AUTOCRÍTICA**

*A arte é o meio indispensável para a união do indivíduo com o todo.*<sup>243</sup>

*O Berço do Herói*, a última peça escrita por Dias Gomes antes do golpe, analisada no capítulo anterior, tensiona elementos da conjuntura política vivenciada naquele momento. O dramaturgo utiliza o suposto ato heroico de Jorge, ou melhor, sua covardia e contradições, para traçar uma ácida/irônica crítica a sociedade brasileira, enfatizando as interferências do exército para resguardar os interesses político-econômicos das classes dominantes. Mais do que isso, se utiliza do enredo teatral para metaforizar as ambiguidades vivenciadas pela militância à esquerda em uma conjuntura política nacional e internacionalmente cada vez mais polarizada. Naquele cenário político vivenciado pelo país, era cada vez mais nítida a associação entre arte e política, já que ela era vista como instrumento de conscientização e transformação social.

*O Santo Inquérito* (1964), obra analisada neste capítulo, foi a primeira peça elaborada por Dias Gomes após o golpe civil-militar de 1964. Essa obra pode ser considerada o primeiro grande símbolo da autocrítica na qual o autor mergulhou após a chegada dos militares ao poder. No calor dos acontecimentos— e sem cogitar as derrotas que estariam por vir —, o dramaturgo reflete de maneira profunda sobre os caminhos tomados pela militância do Partido Comunista do Brasil (PCB). A opção pela análise de *O Santo Inquérito* parte, desse modo, da importância adquirida pela obra como catalizadora dos questionamentos e angústias vivenciados por Dias Gomes e toda uma geração de intelectuais pecebistas.

---

<sup>243</sup> FISCHER, Ernst. *A necessidade de arte: uma interpretação marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

Partindo da hermenêutica, buscamos compreender os sentidos do texto teatral, refletindo sobre seus possíveis signos, metáforas e construções simbólicas, cada uma delas aqui entendidas como instrumentos para um mergulho na atmosfera política e cultural vivida pelo dramaturgo naquela conjuntura. Como assinalado anteriormente, é importante ponderarmos, contudo, que existe uma relação dialética entre o presente crítico e o passado no qual a obra está circunscrita. Essa premissa é essencial para que não consideremos nossas leituras e reflexões – sempre parciais e fragmentadas – como universais.

### **3.1 O golpe civil-militar de 1964 e seus impactos**

Os primeiros anos da década de 1960 foram de intensa atividades política, artística e intelectual para Dias Gomes. A política frentista defendida pelo PCB desde 1958, com a publicação da “Declaração de Março”, articulava os dois polos de um imaginário de libertação histórica, fazendo crer que reforma e revolução fossem estratégias conciliáveis no horizonte histórico brasileiro.<sup>244</sup>

Em meio à guinada política do PCB, o romantismo revolucionário permeou a atmosfera de importantes parcelas das esquerdas, manifestando-se nas produções artísticas e culturais do período. Embalado por essa atmosfera, Dias Gomes sintonizou suas obras com as tendências do nacional popular e alcançou projeção nacional e internacional após o sucesso de *O Pagador de Promessas* (1959). Foi também nessa conjuntura de polarização que Dias Gomes assumiu, a convite do ator Hemílcio Fróes, a direção artística da *Rádio Nacional*, e fora anunciado pelo governo João Goulart como

---

<sup>244</sup> SEGATTO, José L. *Reforma e revolução: as vicissitudes políticas do PCB (1954- 1964)*. Rio de Janeiro, Record, 1995.

diretor do Serviço Nacional de Teatro (SNT)<sup>245</sup>, posição que não chegaria a tomar posse, uma vez que, com o golpe, a crítica teatral Bárbara Heliadora fora nomeada para o cargo.<sup>246</sup>

A atuação artística e cultural de Dias Gomes caminhou lado a lado à intensa atividade política. Em conformidade com as diretrizes do PCB, artistas e intelectuais vinculados à esquerda desenvolveram uma frente única anti-imperialista e democrática que acabou se ramificando nos sindicatos de trabalhadores, no movimento estudantil e em associações, como o Comando dos Trabalhadores Intelectuais (CTI), do qual intelectuais e artistas de esquerda como Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho, Leandro Konder, Ferreira Gullar, Nelson Werneck Sodré, Alex Viany, Leon Hirszman, entre outros, faziam parte.<sup>247</sup>

---

<sup>245</sup> O SNT foi criado em 1937, durante o Estado Novo, tendo como objetivo a “elevação e edificação espiritual do povo” através das artes cênicas. Nos anos 1960, o momento de instabilidade política e profusão cultural se refletiu na administração do Serviço que ficou sob o comando de três diretores entre 1961 e abril de 1964: Clóvis Garcia, Edmundo Moniz e Roberto Freire, os dois últimos, inclusive, cuja trajetória vinculava-se à militância política à esquerda. Nessa conjuntura, as discussões acerca da democratização e da popularização da cultura foram incorporadas pelo SNT, não sem que os debates e conflitos deixassem de existir. Após o golpe, Barbara Heliadora foi nomeada diretora no lugar de Dias Gomes. A sua chegada ao SNT marcou a extinção do Conselho Consultivo de Teatro que, nos anos anteriores, havia garantido a participação do setor teatral na definição das diretrizes do órgão. No imediato pós golpe, Heliadora manteve uma postura condescendente com os arbítrios da censura. Pouco mais tarde, contudo, com a consolidação da ditadura e de seu aparato repressivo, a crítica teatral teve uma contundente mudança de postura que, inclusive, lhe acarretou o afastamento do cargo em 1967. Dinâmicas como essas adensam a complexidade das relações estabelecidas nos 21 anos de regime ditatorial. Cf. CAMARGO, Angélica Ricci. *Por um Serviço Nacional de Teatro: debates, projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964)*. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

BRASIL. Decreto-lei n. 92, de 21 de dezembro de 1937. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-92-21-dezembro-1937-350840-publicacaooriginal-1-pe.html>

<sup>246</sup> *Última Hora*, Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1963. p. 2.

*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 novembro de 1962. p.8.

HELIODORA, Bárbara. Ainda o SNT e outras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jan. 1964, Caderno B, p. 4.

GOMES, 1998, p. 192.

<sup>247</sup> Associação de intelectuais constituída em outubro de 1963 no Rio de Janeiro visando à formação de uma frente única com as forças populares em defesa das liberdades democráticas. Reconhecendo a necessidade de uma luta conjunta pela emancipação econômica, política e cultural do país, um grupo de intelectuais liderados pelo diretor da Editora Civilização Brasileira, Ênio Silveira, decidiu criar o Comando dos Trabalhadores Intelectuais (CTI).

A mobilização política e cultural das esquerdas foi frustrada pelos acontecimentos de abril de 1964, que marcaram o auge de uma crise iniciada em 1960 com a renúncia de Jânio Quadros. As conspirações e a iniciativa golpista só podem ser explicadas a partir de uma série de fatores conjunturais e históricos, os quais marcaram a crise política que se estendeu durante todo o período em que João Goulart ocupou a presidência, chegando ao ápice nos primeiros meses de 1964. A partir de 1963, quando Goulart recuperou seus plenos poderes, o debate político vivenciou um processo de crescente polarização. Tinha-se, de um lado, a agenda reformista do presidente petebista, ancorada na perspectiva de democratização política, inclusão social e nacionalismo econômico, propostas que foram embaladas pelas esquerdas e pelos movimentos sociais que pressionavam para que a agenda reformista fosse transformada efetivamente em projeto político. No sentido oposto, estavam amplos setores da sociedade civil que se posicionaram enfaticamente contra as propostas das reformas de base.

A polarização progressivamente se transformou em crise política e militar. Politicamente, a proposta de reforma agrária “na lei ou na marra” amplamente debatida pelos movimentos sociais gerava impasses no Congresso Nacional, que não chegava a uma solução efetiva para sua concretização. Do ponto de vista militar, a rebelião dos sargentos e cabos da marinha e da aeronáutica punha em xeque a sagrada hierarquia das forças armadas. Esses eventos, contudo, não explicam o golpe em si.

A crise política que se acirrou e culminou no golpe e na deposição de João Goulart, não pode ser pensada como um caminho em linha reta. De acordo com as leituras de Napolitano, o golpe foi mais uma consequência do confronto entre agendas políticas inconciliáveis, do que um desdobramento de uma possível radicalização dos atores sociais ali em disputa. A deposição de João Goulart envolveu um conjunto heterogêneo de novos e velhos conspiradores que se opunham ao reformismo trabalhista do então presidente e

que, naquela conjuntura, puseram em prática um projeto de tomada do poder. A ampla coalizão golpista teve seu discurso antigovernista e antirreformista disseminado pela imprensa hegemônica, que atuou para resguardar os velhos interesses da elite agrária e do grande capital.<sup>248</sup>

No início de 1964, os debates institucionais tomaram as ruas, enquanto o então presidente fez um aceno de estratégica aproximação aos movimentos sociais. O sucesso do Comício da Central do Brasil – que reuniu cerca de 200 mil pessoas – contribuiu para o acirramento dos ânimos. Dois dias depois, Goulart enviou ao Congresso uma mensagem na qual evidenciava o objetivo de implementar as já intensamente debatidas reformas. Enquanto Goulart e as esquerdas desejavam, a partir do sucesso do primeiro Comício, emplacar as medidas reformista, em São Paulo se organizava o ato que marcaria o tom da radicalização políticas no país: a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, em que cerca de 500 mil pessoas – em sua maioria das classes médias – saíram às ruas em oposição ao governo e em nome do conservadorismo.<sup>249</sup>

Nesse cenário de radicalizações, alguns acontecimentos aparentemente irrelevantes iriam acirrar a crise que levaria ao golpe. O auge das tensões ocorreu com a presença de Goulart na festa da Associação dos Sargentos no dia 30 de março, contribuindo para que a oficialidade das três Armas se convencesse de que o então presidente apoiava a indisciplina.<sup>250</sup>

---

<sup>248</sup> NAPOLITANO, 2014a. 13-67.

<sup>249</sup> FERREIRA, Jorge. O governo João Goulart e o golpe civil militar de 1964. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgS.). *O Brasil Republicano. O tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil e militar de 1964*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003. p. 384-86.

<sup>250</sup> No final de março, os setores subalternos da Marinha preparavam um ato para comemoração do aniversário da Associação dos Marinheiros e Fuzileiros Navais do Brasil, que, proibido pelo ministro da Marinha Sílvio Mota, ocorreu no Sindicato dos Metalúrgicos. A comemoração tomou contornos de reivindicação, o que culminou com o mandado de prisão dos marinheiros que organizaram o evento. A tropa enviada para o prédio do Sindicato, no entanto, não cooperou, negando-se a atacar os colegas e aderindo à revolta. Enquanto as esquerdas entusiasmadas apoiavam a insurreição, o ministro da Marinha, considerando-se desprestigiado, renunciou ao cargo. Se por um lado a oficialidade conspirava a favor da punição dos revoltosos, a esquerda clamava pela anistia. O novo ministro, Almirante Paulo Márcio

Apesar de nenhuma evidência empírica de que João Goulart planejava uma saída inconstitucional, no Estado da Guanabara, cresciam as perseguições aos líderes sindicais e à Central Geral dos Trabalhadores, orientadas, sobretudo, pelo então governador Carlos Lacerda, que viria a ser um dos “pivôs” da censura à *O Berço do Herói* em 1965. O acirramento das tensões culminou no golpe que, respaldado pelo governo norte-americano, levou à deposição de Goulart e ao colapso da frágil e cambaleante democracia brasileira.<sup>251</sup>

Na fatídica noite de 31 de março de 1964, Dias Gomes fazia plantão na *Rádio Nacional*, que emitia boletins sobre os últimos acontecimentos políticos. Enquanto nos corredores da emissora se viam as movimentações daqueles que desejavam expressar sua solidariedade a João Goulart, sobreveio a notícia de que o golpe havia sido consumado. Resultado de uma ampla coalizão conservadora e antirreformista, cujas raízes são profundas e estão muito além dos eventuais erros e acertos de Goulart, o golpe foi consequência de uma sociedade profundamente polarizada, cujos debates na esfera política endossaram o anticomunismo incrementado pela bipolarização do quadro geral da Guerra Fria.<sup>252</sup>

Enquanto a imprensa liberal e amplos setores da sociedade aplaudiam o golpe, uma violenta repressão atingiu principalmente os setores politicamente mais mobilizados à esquerda, como o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), a União Nacional dos Estudantes (UNE), as Ligas Camponesas, a Ação Popular (AP). Com o golpe e as arbitrariedades praticadas pelos militares, houve, além disso, a dissolução do CTI, o que não impediu que aquele grupo de intelectuais continuasse em atividade. Muitos deles –

---

Rodrigues, um homem de esquerda e próximo ao Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), concedeu a liberação dos marinheiros, atingindo a integridade das Forças Armadas. A hierarquia e a disciplina, princípios básicos da corporação, se viam ali subvertidos. Cf. FERREIRA, 2003. p. 387-90.

<sup>251</sup> FERREIRA, 2003. p. 393-401.

<sup>252</sup> NAPOLITANO, 2014a. p. 10.

Sobre o Anticomunismo no Brasil, cf.: MOTTA, 2002.

como Dias Gomes – faziam parte do Comitê Cultural do PCB e continuaram se articulando em novas produções culturais.

Progressivamente, uma série de outras medidas foram tomadas para consolidar o regime ditatorial: o comando composto pelas três forças promulgou o Ato Institucional nº 5, manobra que conferia ao Executivo cobertura legal para a cassação de mandatos e a suspensão dos direitos políticos de parlamentares, políticos, intelectuais, diplomatas e membros das Forças Armadas, além de garantir poder para declarar o estado de sítio, podendo prorrogá-lo por 30 dias, sem prévia autorização do Congresso.

Em sua autobiografia, *Apenas um Subversivo*, escrita somente nos anos 1990, o dramaturgo rememorou o que viveu nos dias após o golpe. Segundo contou, enquanto a Rede Globo noticiava o “nome dos comunistas da Rádio Nacional”, policiais e oficiais do exército vasculharam a cidade do Rio de Janeiro em busca de subversivos. O dramaturgo se viu obrigado a deixar sua casa e procurar um esconderijo. Dias Gomes ficou escondido no sítio de um amigo por quase um mês, escutando pelo rádio as primeiras medidas repressivas do regime recém instaurado. O dramaturgo havia sido demitido da *Rádio Nacional* e seu nome constava na lista daqueles que “seriam presos se tentassem voltar aos estúdios”:<sup>253</sup>

Nuvens carregadas de maus vaticínios toldavam os céus naqueles primeiros dias de abril. Os policiais e oficiais do Exército vasculharam a casa a cata de subversivos. Eu estava a 500 metros da minha casa, mas não me atrevia a ir até lá. Eu e Janete nos comunicávamos por telefone, com o cuidado de não mencionar nomes e a não falar mais do que alguns segundos. Vim saber que um capitão do exército, comandando alguns homens, havia sido incumbido de capturar alguns inimigos do novo regime, eu entre eles.<sup>254</sup>

Apesar do inegável apoio de setores da sociedade civil ao golpe, é importante mensurarmos que nele não estava contida a ditadura que se seguiria. Há, dessa forma, um abismo entre o apoio de amplos setores civis à deposição de João Goulart e a complexa

---

<sup>253</sup> GOMES, 1998. p.204.

<sup>254</sup> GOMES, 1998. p. 198-203.

dança das cadeiras de adesões, consensos e dissensos que marcaram as duas décadas seguintes.<sup>255</sup>

As relações entre a sociedade, os intelectuais e o regime autoritário construíram-se de maneira complexa e multifacetada, o que pode ser percebido, por exemplo, através dos trabalhos de Denise Rollemberg acerca do papel e dos posicionamentos da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e da Associação Brasileira de Imprensa (ABI); e das pesquisas de Motta sobre as políticas universitárias desenvolvidas durante o regime ditatorial.<sup>256</sup>

Denise Rollemberg encontrou, por exemplo, na ABI, uma série de posicionamentos ambivalentes entre os polos de apoio e oposição ao regime ditatorial. Na OAB, por sua vez, houve uma mudança de posicionamento, da colaboração ao enfrentamento, passando “de uma trincheira à outra”. As dinâmicas encontradas em ambas as instituições evidenciam uma diversidade de matizes de comportamento social, para além das dicotomias que, a partir do presente, cristalizam a complexidade social do passado.<sup>257</sup>

Motta, pesquisando o apoio da sociedade civil à ditadura, chegou a uma reflexão similar: não se pode falar nem em termos de adesão irrestrita, nem em oposição frontal, mas em posições que variaram ao longo do período. Analisando as políticas universitárias, demonstrou complexidade das relações entre a sociedade civil e a ditadura militar no processo de reforma universitária, na qual teriam prevalecido as ambiguidades. O autor encontrou uma espécie de “jogo de acomodação” por parte das universidades,

---

<sup>255</sup> FERREIRA, 2014, p. 16.

<sup>256</sup> RIDENTI, Marcelo. As oposições à ditadura: resistência e integração. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *A ditadura que mudou o Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 30-47.

<sup>257</sup> ROLLEMBERG, Denise. As Trincheiras da Memória. A Associação Brasileira de Imprensa e a ditadura (1964-1974). In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

tanto em concessões à política autoritária da ditadura quanto de proteção por parte dessas instituições a intelectuais de esquerda, por seu talento acadêmico. A ditadura, por sua vez, teria incorporado na reforma do meio acadêmico, demandas sociais dos setores sociais derrotados com o golpe, embora o tenha feito de maneira autocrática e elitista.<sup>258</sup>

Os caminhos percorridos por Dias Gomes, suas angústias, reflexões, aparentes incoerências, enfrentamentos, diálogos e concessões nos suscitam reflexões semelhantes que endossaram o debate sobre a complexidade das relações estabelecidas ao longo do regime ditatorial. Do PCB à Rede Globo, Dias Gomes transitou pelas redes de sociabilidades comunistas e vivenciou o esvaziamento político do PCB ao longo dos anos 1960, enfrentou os debates e dissensos em relação ao papel da arte como elemento de transformação social, além de vivenciar a oclusão das utopias revolucionárias vanguardistas, que, nos anos 1960, embalaram as esquerdas brasileiras. Esse processo, longe de ser linear, não pode ser compreendido a partir de óbvias causalidades. Cada um desses fatores, intercruzados e em diálogo, nos ajudam a refletir sobre as continuidades, rupturas e incongruências da trajetória do dramaturgo.

Para Dias Gomes e para as esquerdas, o imediato pós-golpe perpassou a compreensão da derrota. Nas leituras de Celso Frederico, duas diferentes interpretações cristalizaram-se. A primeira atribuiu o golpe a um desvio da esquerda em relação ao bloco democrático e nacionalista que apoiava Goulart, ideia que foi defendida pelo PCB. Para o Partido, era necessário refazer a política de alianças para retirar a base de apoio do regime recém instituído e derrotá-lo. Entre as iniciativas mais importantes nesse sentido estava a *Revista Civilização Brasileira*, liderada por Ênio Silveira, que buscou aglutinar a intelectualidade em uma frente antiditatorial. Dias Gomes teve intensa atuação na

---

<sup>258</sup> MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O golpe de 1964 e a ditadura nas pesquisas de opinião. *Tempo*, v. 10, p. 1-21, 2014c.  
MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014b.

Revista, para a qual escreveu diversos artigos delineando uma reflexão sobre o momento político e cultural ali vivenciado, abordando, em especial, a correlação entre teatro, engajamento e transformação social.

No sentido oposto, havia aqueles que, acusando o PCB de direitista, conciliador e etapista, descartavam a política de alianças, defendendo o enfrentamento direto e ressaltando o caráter socialista da revolução brasileira. Essa foi, por exemplo, a bandeira da Política Operária (POLOP), importante polo de oposição ao PCB.<sup>259</sup>

O PCB, preocupado em garantir a integridade mínima dos seus quadros mais importantes, manifestou sua oposição oficial diante do golpe em 1965, com a “Resolução de Maio” do Comitê Central. O documento definiu o caráter do golpe vitorioso em 1964 e da ditadura instaurada a partir de então: antinacional, antidemocrática, entreguista, reacionária e subordinada completamente ao imperialismo norte-americano. O Partido reiterou sua política frentista lançada em 1958, com a “Declaração de Março”, enfatizando a necessidade de “isolar” a ditadura, agregando as “forças anti ditatoriais”, que deveriam ser pautadas pela “unidade de ação”:

O objetivo tático imediato [...] é isolar e derrotar a ditadura e conquistar um governo amplamente representativo das forças anti ditatoriais, que assegure as liberdades para o povo e garanta a retomada do processo democrático interrompido pelo golpe reacionário e entreguista. Os comunistas se empenham no sentido de que tal governo seja o mais avançado possível, mas compreendem que sua composição não poderá deixar de refletir o nível alcançado pelo movimento de massas e a correlação de forças existente no momento em que se constituir.<sup>260</sup>

A Declaração reafirmou as palavras de prudência, de reorganização dos quadros, de acúmulo de forças, de unidade das oposições e de luta política (ou seja, não armada) contra o regime. A confirmação de uma política frentista e democrática, já definida em 1958, causou uma grande crise interna no PCB, com muitos expurgos e dissidências entre

---

<sup>259</sup> FREDERICO, 2007. p. 342.

<sup>260</sup> PRESTES, Anita Leocadia. O PCB e o golpe civil-militar de 1964: causas e consequências. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 40, n. 1, p. 150-168, jan./jun. 2014.

os mais altos quadros do Comitê Central, como Carlos Marighela e Joaquim Câmara, engrossada pela dissidência de muitas lideranças e militantes, sobretudo estudantis. Apesar de alguns ajustes, a linha de resistência do Partido não mudaria, em linhas gerais, até o final do regime militar. A disputa quanto aos caminhos para a revolução brasileira custou ao PCB a perda de importantes nomes, acarretando, inclusive, seu esvaziamento no campo político. Nas palavras de Ridenti “a esquerda brasileira converteu-se, em pouco tempo, num mosaico de dezenas de pequenas organizações políticas.”<sup>261</sup>

Enquanto as esquerdas delineavam suas leituras políticas e novas alianças eram conformadas, os militares criavam mecanismos que lhes permitiam se perpetuar no poder, recrudescendo o cerceamento e a repressão no campo político. Foi nessa conjuntura que parte das esquerdas passou a ver na esfera cultural não apenas um exercício simbólico de resistência, mas um campo de afirmação de suas estratégias políticas e valores ideológicos.

No caso do PCB, seus quadros culturais, em geral, se mantiveram fiéis ao princípio da defesa da cultura nacional-popular, vista como linguagem simbólica comum que deveria expressar a aliança de classes na defesa da nação contra o imperialismo e contra a ditadura. O resultado desse processo ressalta uma característica da história do partido: seu esvaziamento progressivo no campo da política, compensado pela presença significativa entre intelectuais e artistas, ao menos até fins dos anos 1970.<sup>262</sup>

---

<sup>261</sup> Carlos Marighella liderou os que criaram a Ação Libertadora Nacional (ALN), a organização guerrilheira mais destacada, que se inspirava pela Revolução Cubana. Outra cisão importante levou a criação do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR). Houve, ainda, muitas dissidências, sobretudo estudantis, organizadas em todo o país. Grupos de esquerda atuantes antes de 1964, como o Partido Comunista do Brasil (PCdoB), a Ação Popular (AP), a Organização Revolucionária Marxista – Política Operária (POLOP) e a esquerda nacionalista continuaram em ação após o golpe, todos suscetíveis a cisões, que geraram grupos como a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), os Comandos de Libertação Nacional (Colina), a Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR), a Ala Vermelha do PCdoB, e o Partido Revolucionário dos Trabalhadores (PRT). Cf. RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Unesp, 2005b. p.27-28.

<sup>262</sup> NAPOLITANO, 2011. p. 30.

Foi nessa conjuntura que, paradoxalmente, a cultura – e especialmente o teatro – catalisaram a atuação de artistas e intelectuais ligados sobretudo ao PCB, que buscaram ressaltar o caráter nacional e popular das artes delineado na primeira metade dos anos 1960. Conquistando uma considerável projeção mesmo após o golpe, o teatro de esquerda, marcado pelo espírito de protesto/resistência, ampliou seu público e desempenhou um papel importante na configuração de uma identidade de oposição ao regime militar, sobretudo entre os jovens de classe média.<sup>263</sup>

Se o campo cultural já era importante para a esquerda antes do golpe, como exemplo a trajetória do Centro Popular de Cultura da UNE, após o golpe, o campo cultural continuou a ser um foco de rearticulação de forças e elaboração de identidades políticas. Essa política de frente foi materializada fundamentalmente pela atuação do Grupo Opinião e do Arena, que seguiram a linha da política de frente pecebista até fins de 1967, quando novas articulações começaram a se formar.<sup>264</sup>

Dias Gomes, que vinha – como vimos nos capítulos anteriores – em um momento de intensa atividade política e cultural, viveu uma fase de introspecção e compreensão da derrota. Sua primeira peça após o golpe – *O Santo Inquérito* – foi escrita ainda em 1964 e seguida por um jejum de quatro anos sem qualquer outra produção teatral. Se a ditadura militar não impediu, de imediato, a criação artística e a expressão de ideias de esquerda,

---

<sup>263</sup> NAPOLITANO, 2011. p. 30.

<sup>264</sup> O Grupo Opinião foi formado após a dispersão dos quadros do CPC, como parte das estratégias empregadas pela ditadura militar para desarticular os espaços de crítica e debate acerca da realidade brasileira. Meses depois do golpe, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves e Pichín Plá reuniram-se no apartamento de Ferreira Gullar e Teresa Aragão e decidiram reavivar o extinto CPC como grupo teatral e com nome diferente. Desse encontro nasceu o Grupo Opinião, que resgatava o compromisso ideológico de aproximar a intelectualidade do povo e assumia a liderança artística na luta contra a ditadura militar. A trajetória do grupo se iniciou com o espetáculo *Opinião* (1964), seguido por *Liberdade Liberdade* (1965), *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), *A saída, onde fica a saída* (1967), e *Doutor Getúlio, sua vida e sua Glória* (1968), de Ferreira Gullar e Dias Gomes. O Arena, por sua vez, intercalou a apresentação de peças teatrais e textos musicais, de autoria nacional, textos clássicos e de autores estrangeiros, dos quais destacam-se as encenações *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), que também traduziram a política de frente desenvolvida no período. Cf. NAPOLITANO, 2011. p. 29-30.

foi criteriosa em sua empreitada de cortar os elos do artista/intelectual desse segmento ideológico com a maioria da população – o “povo” tão almejado pela arte engajada do pré-golpe. Para o regime recém-instalado, no âmbito cultural, o “objetivo principal era dissolver as conexões entre a ‘cultura de esquerda’ e as classes populares, estratégia manifestada no fechamento do CPC [Centro Popular de Cultura, da UNE], do Iseb [Instituto Superior de Estudos Brasileiros] e dos movimentos de alfabetização de base”.<sup>265</sup>

O teatro de resistência não foi, deste modo, mera repetição do pré-1964, cuja movimentação mobilizara amplos setores sociais. Pós-golpe, o confinamento social tornou-se uma realidade às esquerdas no campo artístico. Assim, o projeto político-cultural ancorado na grande aliança de classes marcada pela cultura nacional-popular sofreu um profundo abalo, trazendo novos questionamentos aos artísticas engajados.<sup>266</sup>

Dias Gomes, em particular, estará imerso nessas questões. *O Santo Inquérito* nos traz algumas de suas leituras e interpretações – ainda que parciais e fragmentárias – acerca da derrota sofrida em abril de 1964. O dramaturgo escreve no calor do momento, transpondo para o texto algumas das principais questões debatidas e tensionadas pelas esquerdas naquela conjuntura. Embora escrita apenas um ano após *O Berço do Herói* (1963), esses textos teatrais estão cindidos por um lapso temporal que é marcado pela primeira grande derrota das esquerdas brasileiras na década 1960. O curto período entre eles, como veremos, nos esconde o abismo entre as expectativas e prognósticos traçados pelas esquerdas pecebistas naquela conjuntura.

---

<sup>265</sup> NAPOLITANO, 2011. p. 205.

<sup>266</sup> FREDERICO, 2007.

### 3.2 A obra

Enquanto os militares criavam arranjos e conformavam um aparato que lhes garantisse a perpetuação no poder, Dias Gomes esteve imerso em dilemas que tensionavam a relação entre arte e política. Foi nessa conjuntura que escreveu *O Santo Inquérito* (1964), sua primeira peça após o golpe. Seu enredo nos traz reflexões sobre os impactos do golpe junto à esquerda pecebista, trazendo consigo as leituras e (in)compreensões que permearam o debate naquela conjuntura.

O texto de *O Santo Inquérito* foi inspirado na história lendária de Branca Dias, uma cristã nova nascida em Portugal que veio para a América portuguesa no século XVI. As narrativas históricas sobre Branca Dias apontam que ela teria chegado à América entre 1545 e 1551, alguns anos depois da vinda de seu marido, Diogo Fernandes, pois estava respondendo a um processo por práticas judaizantes em Portugal. Vivendo em Pernambuco, Branca teria instalado, juntamente com seu marido, uma sinagoga e mantido uma escola para moças, onde lhes ensinava os ofícios domésticos, como costurar, bordar e cozinhar. Anos após sua morte, foi denunciada por ex-alunas ao visitador da Inquisição na América.<sup>267</sup>

De acordo com Bruno Feitler, entre o final do século XVII e o início do XVIII, o mito criado a partir da história de Branca Dias começou a se espalhar paralelamente às histórias de pessoas que eram perseguidas pelo Santo Ofício, o que ajudou a preservar sua memória, apesar de alguns genealogistas locais tentarem apagar sua descendência por considerá-la impura. Surgiram, então, histórias que fizeram a personagem deslocar-se no tempo e no espaço. Uma das versões encontradas situava Branca Dias na Paraíba, onde

---

<sup>267</sup> SILVA, Leonardo Dantas. Uma comunidade judaica na América Portuguesa. In: Seminário: O mundo que o português criou. Fundação Joaquim Nabuco *apud* ASSIS, Luciara Lourdes Silva. Branca Dias: Crime e Pecado em O Santo Inquérito, de Dias Gomes. *Anais do SILEL*, v 1, Uberlândia, EDUFU, 2009.

teria nascido em 1734 e morrido na fogueira em 1761. Foi nesse relato que Dias Gomes se baseou para escrever sua peça *O Santo Inquérito*.<sup>268</sup>

O enredo teatral de Dias Gomes, apesar de inspirado nos relatos históricos acerca de Branca Dias, é permeado por elementos fictícios criados pelo autor para – de maneira crítica e metafórica – refletir sobre o Brasil de seu tempo. Mais do que realizar uma reconstrução histórica da protagonista, o dramaturgo busca utilizá-la – em correlação com os demais personagens – como metáfora para suas angústias e questionamentos:

A mim, como dramaturgo, o que interessa é que Branca Dias existiu, foi perseguida e virou lenda. A verdade histórica, em si, é secundária; o que importa é a verdade humana e as lições que dela podemos tirar. Se isso não aconteceu como aqui vai contando, podia ter acontecido, pois sucedeu com outras pessoas, nas mesmas circunstâncias, na mesma época e em outras épocas. E continua a acontecer. Muito embora a Santa Inquisição tenha hoje vários defensores, que procuram amenizar a imagem que dela fazemos a diminuir a responsabilidade da Igreja, a verdade é que as razões apresentadas em sua defesa são as mesmas de todos os opressores, quase sempre sinceramente convencidos de que seus fins justificam os meios.<sup>269</sup>

A operação realizada por Dias Gomes em *O Santo Inquérito* está imersa na conjuntura vivenciada por ele em 1964, *cronotopo* sem o qual deixamos de observar as subjetivações trazidas por seu enredo. A obra traz em si uma diversidade de simbolismos e analogias que aludem aos questionamentos, impasses e reflexões vivenciados pelas esquerdas após a tomada do poder pelos militares.

O recuo temporal realizado pelo autor pode ser compreendido como um recurso para tornar implícita as contundentes (auto)críticas delineadas. Dias Gomes extrapola, desse modo, a experiência de Branca para delinear sua crítica social. Para ele, o destino da jovem foi e será o mesmo de muitos brasileiros, ainda que sob argumentos e motivações distintas daquelas que levaram a jovem ao julgamento. Como veremos, Branca era aprioristicamente culpada. A protagonista de Dias Gomes não encontra

---

<sup>268</sup> FEITLER, Bruno. Duas faces de um mito. *Nossa História*, São Paulo, n. 10, p. 48-51, ago. 2004.

<sup>269</sup> GOMES, Dias. *O Santo Inquérito*. In: ROSENFELD, Anatol (coord.). *Teatro de Dias Gomes* (vol. 2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972b. p. 580.

caminhos que lhe permitem o diálogo com seus algozes. Sem chance de defesa, o único caminho para uma suposta absolvição era o arrependimento.

Embora a metáfora pareça, a priori, óbvia, a trama é permeada por nuances e camadas que trazem de maneira subjacente o turbilhão de questionamentos vivido por um intelectual de esquerda no imediato pós golpe. Em entrevista ao periódico *O Jornal*, Dias Gomes endossou sua intenção de criar um paralelo entre o passado e o presente, saindo em defesa da liberdade:

A época em que vivemos, explicou, é de angústia, apreensões e até delações. Temo que os ódios ultrapassem as fórmulas da paz. Teríamos, então, o caos. Considero essencial a liberdade de qualquer ação para podermos debater, sempre, mesmo com rispidez, nossas ideias e pensamentos.<sup>270</sup>

Ao *Jornal do Brasil*, ressaltou o caráter atual da crítica empreendida, evidenciando o caráter metafórico do enredo:

A peça ganha atualidade quando toca nos problemas da delação, da omissão, do direito de punir e do direito de toda criatura humana de defender a própria integridade. O espetáculo tentará romper com os processos dramáticos tradicionais, pretendendo processar no espectador uma participação ativa e constante.<sup>271</sup>

Embora nos interesse, em particular, o texto teatral de *O Santo Inquérito*, datado de 1964, é interessante mensurarmos que a peça de Dias Gomes subiu aos palcos pela primeira vez em 1966, no Teatro Jovem, no Rio de Janeiro, sob direção de Ziembinski. A estreia teve Eva Wilma no papel de Branca Dias, Vinicius Salvatore no papel de Augusto, Rubens Corrêa como padre Bernardo, Paulo Gracindo como visitador e Jayme Barcelos como Simão. Segundo contou em seus relatos autobiográficos, Dias Gomes teve dificuldades em encontrar produtores dispostos a investir na peça teatral, temerosos com os prejuízos de uma possível interdição. Ele próprio decidiu produzi-la, com auxílio financeiro de amigos, intelectuais e artistas comunistas ou simpáticos ao PCB. Esse tipo de solidariedade era muito comum entre os comunistas brasileiros, cuja cultura política

---

<sup>270</sup> *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 de outubro de 1966. P.7.

<sup>271</sup> *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de agosto de 1966. p. 5.

detinha, como uma de suas características, o sentimento de pertencer a uma comunidade de sentido – a família comunista – que se imaginava na vanguarda da revolução.<sup>272</sup>

Apesar da dificuldade inicial para montagem da peça, a história de Branca Dias não encontrou problemas censórios para subir aos palcos, ao contrário de outras de suas obras que sofreram com o crivo dos censores. É importante mensurarmos que, nos primeiros anos após o golpe civil-militar, a atuação dos censores possuía grande variabilidade e era difícil delimitar um critério que determinasse a liberação ou não de uma peça teatral. Essa suposta “incoerência” na atividade censória pode ser explicada por seu caráter ainda descentralizado, uma vez que as chamadas Turmas de Censura de Diversões Públicas (TCDPs), responsáveis pela análise dos ensaios das peças, permaneciam sob responsabilidade dos órgãos estaduais, o que nos explica a atuação assimétrica e, em muitos casos, pessoalizada.<sup>273</sup>

Desse modo, a liberação de *O Santo Inquérito* pode ser explicada, em parte, pelo recuo temporal de sua trama, que, embora trouxesse uma mensagem crítica, lhe garantiam um distanciamento da realidade brasileira. Soma-se o fato de que o diretor da peça, Ziembinski, detinha uma trajetória identificada com grandes companhias comerciais desvinculadas do engajamento político.<sup>274</sup>

Na época em que foi encenada, *O Santo Inquérito* teve uma boa recepção da crítica teatral que, curiosamente, sequer mencionou a contundente crítica política contida em seu enredo. Para Celestino Sachet, do *Jornal do Commercio*:

O Dias Gomes que havíamos admirado em *O Pagador de Promessas* – monumento da arte teatral brasileira – quase que caíra em deplorável panfletário de esquerda em *O Berço do Herói* – acaba de reencontrar parte do

---

<sup>272</sup> MOTTA, 2013. p. 19.

RIDENTI, 2010. p. 12.

<sup>273</sup> GARCIA, Miliandre. *Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

<sup>274</sup> Zbigniew Ziembinski se tornou conhecido pela encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, considerada por parte dos pesquisados sobre o tema como um marco de um conjunto de modernizações que vivia o teatro brasileiro.

seu brilhante andando com O Santo Inquérito, onde a “arte-compromisso” conta com independência artística (Jornal do Commercio, 06/11/1966: 07).

No *Jornal do Brasil*, João Antônio ressaltou o caráter atual da obra:

No trânsito do julgamento de Branca Dias, o autor aproveita para colocar em xeque a própria precariedade humana de todas as personagens, uns abandonando suas posições, outros simplesmente se acomodando na omissão, por egoísmo ou covardia. Assim, O Santo Inquérito não é apenas uma história inquisitorial ou a recuperação história de um fato que poderia ter acontecido no Nordeste brasileiro. É, sobretudo, uma peça de problemas humanos e uma discussão de contingências-limites do problema de culpar, julgar e defender (Jornal do Brasil, 23/09/1966: 06).

Como se pode perceber nas reportagens, nem mesmo a liberal imprensa da época mencionou uma possível alusão da temática da peça ao golpe e a posição autoritária do regime militar recém-instalado. Mais do que uma suposta inocência em relação às metáforas trazidas por Dias Gomes, podemos refletir sobre uma possível condescendência da imprensa às críticas delineadas pelo autor. Essa hipótese se solidifica sobretudo se levarmos em consideração que *O Santo Inquérito* subiu aos palcos em 1966, conjuntura em que a imprensa já ecoava o mote da liberdade de expressão, condenando os episódios de censura e autoritarismo do governo que ela própria apoiou a chegar ao poder.

A primeira publicação do texto teatral de *O Santo Inquérito* ocorreu em 1972, no segundo volume da coleção “Teatro de Dias Gomes”, da editora Civilização Brasileira.<sup>275</sup> A iniciativa da editora traz a versão original de algumas das principais peças elaboradas por Dias Gomes entre o final da década de 1950 e os anos 1960. O primeiro volume da coleção contou com os textos de *O Pagador de Promessas* (1959), *A Invasão* (1960), *A Revolução dos Beatos* (1961) e *Odorico O Bem-amado ou Uma obra do governo* (1962). Enquanto o segundo é um compilado de mais quatro peças do autor: *O Berço do Herói*

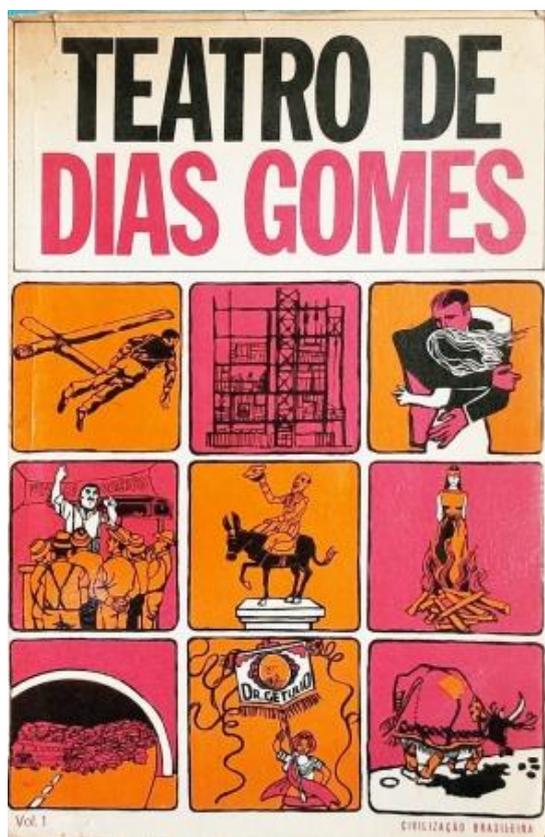
---

<sup>275</sup> Após essa primeira edição, o texto da peça teve várias edições publicadas, inclusive por outras editoras, assim como inúmeras montagens teatrais. A última versão cênica estreou em São Paulo no dia 25 de agosto de 1977, com direção de Flávio Rangel.

(1963), *O Santo Inquérito* (1964), *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (1968); *O Túnel* (1968) e *Vamos Soltar os Demônios* (1970).

A capa da coleção traz ilustrações que aludem as obras do autor encontradas nos dois volumes da coleção, sem qualquer referência ao autor das ilustrações e traz, em destaque, o nome de Dias Gomes, aludindo ao fato de o dramaturgo detinha – nos limiares da década de 1970 – imensa notoriedade nacional. Não há qualquer menção direta aos textos ali publicados, mas o imenso destaque ao autor que os assina (Figura 2). A coleção fora publicada, é bom lembrar, em uma conjuntura em que o dramaturgo já se encontrava afastado dos palcos teatrais, mas adaptava muitas de suas peças para o formato das telenovelas, então exibidas como grandes sucessos nacionais pela TV Globo em plena expansão de sua cobertura televisiva.

Figura 2 - Capa de coleção *O Teatro de Dias Gomes*, volume 2, publicada pela Editora Civilização Brasileira – 1ª. edição – 1972



Fonte: Acervo pessoal.

Como veremos, Dias Gomes pratica, em *O Santo Inquérito*, um teatro que se debruça sobre a problemática social de seu tempo, refletindo sobre a relação do homem com o mundo, as transformações de suas estruturas sociais, os traumas e as possibilidades de mudança. O dramaturgo transparece, através do enredo, um intelectual perplexo diante dos rumos tomados pelo Brasil, embora, nas sutilezas da narrativa, nos deixa pistas sobre aquilo que crê ser o caminho para a libertação. Reflete, em suma, sobre as (im)possibilidades de transformações social de um país que se vê na encruzilhada. Compreender a obra é um caminho para compreender os debates e projetos de Brasil dos anos 1960. Vamos a ela.

### **3.3 Debate estético**

O texto de *O Santo Inquérito* foi escrito por Dias Gomes em uma conjuntura que a hibridação de matrizes estético-culturais lukácsianas tinha ressonância nas diretrizes do Comitê Cultural do PCB. Como vimos no capítulo anterior, Lukács buscou incorporar a herança “burguesa”, politicamente progressista e esteticamente complexa, às produções artísticas, com o intuito de evitar uma teoria da obra de arte que, sob a justificativa do engajamento, estimulasse o didatismo cultural. Foi desse modo, associado ao arcabouço teórico do frentismo cultural de Lukács, que a década de 1960 consolidou uma produção artística *nacional e popular* que embalou as produções artísticas de artistas e intelectuais vinculados ao PCB.<sup>276</sup>

---

<sup>276</sup> FREDERICO, 1995.

Nessa conjuntura, valendo-se dos recursos propostos por Lukács, os textos teatrais de Dias Gomes buscaram romper com os processos dramáticos formais, lançando mão de um hibridismo intencional. Em *O Santo Inquérito* – de forma similar à que encontramos em *O Berço do Herói* – o dramaturgo intercruza elementos épicos com outros recursos formais. O épico brechtiano pode ser percebido, sobretudo, através do efeito do distanciamento. Para produzi-lo, Brecht criou uma série de técnicas que foram exploradas por Dias Gomes em muitos dos seus textos teatrais dos anos 1960.

Se em *O Berço do Herói* o distanciamento foi trabalhado através da comicidade, da paródia e do grotesco, em *O Santo Inquérito* ele é percebido através do paralelo entre a inquisição e a ditadura, utilizando-se de uma situação recuada ou remota como recurso para incitar a reflexão sobre a conjuntura na qual peça foi elaborada. O dramaturgo lançou mão, além disso, do teatro tribunal de Brecht, recurso que percebemos ainda no início do texto teatral, quando o público toma conhecimento da condenação de Branca Dias e se torna uma espécie de júri que presenciará a exposição dos fatos e as motivações/razões para a condenação da protagonista. Ao longo do texto, a plateia é várias vezes interpelada para que tome uma posição ante o julgamento em curso. O que está em julgamento, no entanto, não é somente Branca Dias, mas também os demais personagens e o próprio Santo Ofício.<sup>277</sup>

Ao final da peça, o próprio público é acusado de inércia e indiferença ante à condenação de Branca. O dramaturgo adota, como veremos, uma atitude acusatória em relação à plateia, lançando mão de uma espécie de teatro “contra o público”, que já se esboçava na dramaturgia brasileira do imediato pós-golpe e que culminaria mais tarde no “teatro de agressão” cujos paradigmas estéticos encontramos nas peças *O Rei da Vela* (1967) e *Roda Viva* (1967), do Grupo Oficina. Com esse recurso, o dramaturgo está

---

<sup>277</sup> BRECHT, 2005.

intrinsecamente julgando aqueles que teriam sido condescendentes com golpe perpetrado pelos militares e o regime que progressivamente se consolidava no poder.<sup>278</sup>

Essa atitude de Dias Gomes, delineada ainda em 1964, evidencia uma inicial ruptura com as diretrizes do nacional popular que, nos anos anteriores ao golpe, almejava ampliar efetivamente o público das peças teatrais, alcançando o povo brasileiro. Embora, após o golpe, o teatro ainda tenha ampliado seu público expectador, as pretensões de alcançar o povo que embalaram o reformismo revolucionário da primeira metade dos anos 1960 se viam cada vez mais distantes. Essa questão do público, ou melhor, o desejo de alcançar uma plateia efetivamente popular, foi centro nos debates de artistas e intelectuais de esquerda do período.

Durante os primeiros anos da década de 1960, na conjuntura de efervescência cultural das esquerdas, Dias Gomes sonhou com um teatro voltado para o povo brasileiro. Em 1961, ao jornal *O Semanário*, Teles de Menezes apresentou uma reportagem intitulada “O Teatro para as Massas”, na qual abordou os esforços de intelectuais vinculados ao CPC, como Oduvaldo Vianna, além de nomes como Dias Gomes, Carlos Lira e Francisco de Assis no sentido de consolidar um teatro político, voltado para o povo.<sup>279</sup>

No mesmo contexto, ao falar ao periódico comunista *Novos Rumos*, Dias Gomes foi categórico:

É evidente que escrevo para o povo (...). Parece-me que em todo tempo e em nossa sociedade, a opção é clara: ou se escreve para o povo ou se escreve contra o povo. (...) Omitir-se é favorecer o mais forte e, nesse sentido, todo teatro é político. Não combater, ignorar uma ordem social injusta é aceitá-la. Vivemos uma sociedade dividida entre oprimidos e opressores. Se não tomarmos a posição do lado dos oprimidos, é evidente que favorecemos os opressores.<sup>280</sup>

---

<sup>278</sup> NAPOLITANO, 2011.

FREDERICO, 2007.

<sup>279</sup> *O Semanário*, Rio de Janeiro, 1961. Ed. 274.

<sup>280</sup> *Novos Rumos*, Rio de Janeiro, 1963. Ed. 0221.

No entanto, ponderou o perfil marcadamente classista das plateias teatrais:

A plateia teatral brasileira é composta, em sua maioria, de pequenos burgueses. Mais uma parcela mínima de burgueses. O operário não tem hábito (e muito menos os meios) de ir ao teatro. Tampouco os camponeses. Logo, não há uma plateia popular representativa. O teatro não atinge as grandes massas, principalmente aquelas menos favorecidas e que seriam mais receptivas a um teatro verdadeiramente popular.<sup>281</sup>

E prosseguiu:

Eis aí, portanto, as raízes do problema que o teatro atravessa no que diz respeito à falta de audiência. Esta contradição só seria superada restituindo-se o teatro ao seu verdadeiro dono – o povo. O teatro em suas origens foi uma arte comunal. Após a ascensão da burguesia, o teatro foi sendo, aos poucos, subtraído ao povo, que a ele foi perdendo acesso por motivos óbvios. Essa é uma denúncia que temos que fazer da sociedade burguesa que, através de sua engrenagem econômico-social, procura transformar todas as artes em manifestações da elite<sup>282</sup>

Como se pode perceber, levar ao palco temáticas inspiradas nos problemas do povo brasileiro não pressupunha, no entanto, falar ao povo, questão que também é sutilmente trazida por Dias Gomes através de *O Santo Inquérito*. Como nos lembra Napolitano, o teatro engajado nasceu no seio do teatro “burguês”. O primeiro Teatro de Arena, formado em 1953, surgiu como um grupo experimental, dentro do já consagrado Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), criado em 1948. O surgimento do Arena, a partir do TBC, simbolizou a explosão da vida teatral em São Paulo, como laboratório de novos atores e diretores e de formação um público mais jovem. Foi, pois, também nesse contexto, que surgiu o Teatro Paulista do Estudante, formado por jovens autores e atores vinculados ao PCB. Ao lado da atuação dos homens de cinema ligados ao Partido, como Alex Viány e Nelson Pereira dos Santos, o TPE fundava as bases da nova arte engajada de esquerda. Em 1956, o TPE e o Arena se fundiram.<sup>283</sup>

Nessa conjuntura de efervescência cultural, houve a conquista de faixas etárias mais jovens, o que, no entanto, não encerrou a discussão sobre o perfil marcadamente

---

<sup>281</sup> *Novos Rumos*, Rio de Janeiro, 1963. Ed. 0221.

<sup>282</sup> *Novos Rumos*, Rio de Janeiro, 1963. Ed. 0221.

<sup>283</sup> NAPOLITANO, Marcos. Esquerdas, Política e Cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 58, jun. 2014b.

classista das salas de espetáculo e sobre a ausência de extratos mais amplos da própria classe média (público marcante nas salas de cinema, por exemplo), para não falar das classes populares urbanas (público das audiências radiofônicas dos anos 40 e 50). O limite de público do teatro, acabava por garantir um sentido de sociabilidade muito forte e estreita entre o público que frequentava as peças, quase sempre identificado com cultura política “nacional-popular”.<sup>284</sup>

Apesar da consolidação de um público jovem e cúmplice das questões colocadas, ainda prevalecia o impasse em relação à criação de uma linguagem que garantisse a ampliação do público a fim de alcançar uma plateia verdadeiramente popular. Essa questão foi acirrada com o golpe de 1964. Dias Gomes evidencia-nos essa questão ao ironizar a plateia burguesa e bem-vestida de sua peça teatral, demonstrando que a ditadura militar recém-instalada foi eficaz em cortar os laços do campo artístico com os movimentos sociais, impondo as manifestações engajadas um confinamento social.

Nos anos seguintes, os debates correlacionados ao desafio de ampliar os circuitos em que a arte engajada circulava ganhariam projeção sob a ditadura militar, quando novos elementos – como a expansão da rede televisiva e o fechamento do regime – trariam outros tensionamentos e questões aos intelectuais engajados.

### **3.4 Os personagens**

O enredo de *O Santo Inquérito* é composto por sete personagens: Branca Dias, Padre Bernardo, Augusto Coutinho, Simão Dias, Visitador do Santo Ofício, Notário e o Guarda, que ocupam específicos papéis de destaque na trama (Quadro 4).

---

<sup>284</sup> NAPOLITANO, 2011. p. 106.

Quadro 4 - Personagens e papéis - *O Santo Inquérito*

<b>Personagem</b>	<b>Papel</b>
Branca Dias	Protagonista
Padre Bernardo	Antagonista
Augusto Coutinho	Coprotagonista
Simão Dias	Coprotagonista
Visitador do Santo Ofício	Coadjuvante
Notário	Coadjuvante
Guarda	Coadjuvante

Fonte: Elaborado pela autora

Em uma espécie de apêndice que antecede o texto teatral, Dias Gomes apresentou considerações sobre os principais personagens. Como o dramaturgo constrói uma trama em que a inquisição é uma metáfora dos instrumentos repressivos implementados após o golpe, os papéis desempenhados na trama funcionam como uma metáfora dos papéis políticos que conformaram o arranjo que desembocou na derrota sofrida com a deposição de João Goulart em 1964. No apêndice ao texto, Dias Gomes explicitou a analogia realizada em *O Santo Inquérito*:

Será lícito reprimir a heresia pelo uso da força quando ela constitui um perigo iminente para a ordem religiosa e civil? A autoridade civil já dera, desde muito, a resposta afirmativa e continua ainda hoje na mesma disposição. Siga um exemplo: contrariando os princípios da liberdade democrática, os Estados Unidos da América do Norte julgaram necessário proteger-se contra a desintegração de sua sociedade. Começaram a citar diante dos tribunais os comunistas declarados, “por pregaram uma ideologia revolucionária”, com o fim confessado de derrubar a ordem existente e a constituição democrática... Esse proceder contra os comunistas é uma genuína restauração dos princípios inquisitoriais da Idade Média. Até quando esses princípios serão invocados, até quanto forjarão mártires como Branca e Augusto, ou criminosos por omissão, como Simão Dias? Até quando as fogueiras reais ou simplesmente morais (estas não menos cruéis) serão usadas para eliminar aqueles que teimam em fazer uso da liberdade de pensamento?”<sup>285</sup>

---

<sup>285</sup> GOMES, 1972b.

Enquanto o Santo Ofício colocava-se como bastião da fé e dos princípios católicos, condenando as supostas heresias de Branca Dias, os defensores da suposta liberdade democrática posicionavam-se como guardiões do “mundo livre e ocidental”, condenando e punindo aqueles que, suspeitos de subversão, fossem considerados ameaças ao sistema capitalista.

Ao caracterizar a grande protagonista do enredo – Branca Dias –, o dramaturgo foi enfático: ela é realmente culpada de heresia. Essa afirmativa inicial, longe de ser despretensiosa, suscita uma reflexão chave: na perspectiva da Igreja Católica, Branca Dias efetivamente traiu os preceitos da fé. O que estava em jogo em seu julgamento eram visões de mundo dissonantes convictos dos valores que buscavam resguardar, um explícito diálogo com a conjuntura vivida no Brasil e no mundo na década de 1960.

Assim, como para o Santo Ofício, Branca era realmente uma herege, para os militares golpistas e para os setores da sociedade civil que apoiaram o golpe, as esquerdas seriam, de fato, culpadas por seus pecados. A perseguição e a execução da protagonista traçam um paralelo entre o passado e o presente ditatorial transpondo os séculos que separam ficção e realidade. Através dessa aproximação, Dias Gomes delineia uma denúncia ao Brasil de seu tempo, desnudando as injustiças ali cometidas.<sup>286</sup>

Branca Dias é construída como uma personagem desligada dos sistemas de poder – ela é inocente e espontânea em suas leituras sobre o mundo e a fé – e, por isso, não pode ser pensada como uma alegoria do militante. No entanto, como veremos ao longo da trama, a personagem pode ser considerada uma construção simbólica do papel conformado pela esquerda pecebista ante o golpe perpetrado pelos militares.

---

<sup>286</sup> MITIDIÉRI, André Luis; CHAVES, Rosana Ramos. Histórias de opressão e censura n’O santo inquérito, de Dias Gomes. *Revista Leitura*, Maceió, n. 49, p. 57-81, jan./jun. 2012.

Quando Dias Gomes a declara culpada de heresia, culpa também as esquerdas pecebistas pela derrota de 1964. Branca traz consigo, desse modo, muitos signos que nos remetem a autocrítica na qual os militantes vinculados ao PCB mergulharam após a queda de Goulart:

**Branca é realmente culpada.** De acordo com a monitoria do inquisidor-geral, instruções para a configuração das heresias, ela está “enquadrada” em vários artigos, sendo, além disso, acusada de atos contra a moralidade e da posse de livros proibidos. Mas, do princípio ao fim, ela caminha de coração aberto ao encontro de seu destino, acreditando que a sinceridade e a pureza que lhe moram no coração a absolvem de tudo. Mais importante do que conhecer e seguir as leis e os preceitos ao pé da letra não é estar possuída de bondade? Se ela traz Deus em si mesma, e se Deus é amor, isso não a redime inteiramente? E é isto, justamente, que a perde, não percebe que os homens que a julgam agem segundo uma ideia preconcebida, que subverte a verdade, embora eles também não tenham consciência disso e se considerem honestos e justos. E, sem dúvida, o são, se os considerarmos segundo seu ponto de vista. Branca nada percebe até o fim, quando já é tarde demais. Sua perplexidade cede lugar então a um princípio de consciência, que inicialmente a aniquila e depois a faz erguer-se na defesa fatal da própria dignidade.<sup>287</sup>

A atitude de Branca Dias em relação ao mundo e suas interpretações acerca da fé podem ser compreendidas como um enfrentamento ao sistema de regras vigentes. Dotada de uma subversão espontânea e natural, ela não aceita, de maneira passiva e subserviente, aquilo que afirmam ser o correto. Apesar de desligada dos sistemas de poder, enxerga as contradições a ele associadas quase que se maneira intuitiva. São justamente as concepções de Branca Dias sobre a vida e sobre Deus que levam Padre Bernardo a percebê-la como pecadora

Padre Bernardo é o grande antagonista da trama. Membro da Companhia de Jesus, tem uma leitura ortodoxa da fé. Ao longo do enredo, ele colhe elementos que o permitem fundamentar sua acusação contra Branca Dias: a jovem leu a bíblia em português, possui livros proibidos, tem uma vida entregue aos desejos do corpo e é descendente de cristãos-novos. Essas constatações o impelem a salvá-la, o que o levará a denunciá-la ao Santo Ofício. O desejo de salvar Branca Dias do pecado, contudo, é também o desejo de salvar

---

<sup>287</sup> GOMES, 1972b. p. 582.

a si mesmo, punindo aquela que nele despertou desejos carnis. A denúncia e a condenação da jovem são também um instrumento de autopunição ao Padre.

A concepção de que Branca Dias está possuída pelo demônio está intrinsecamente associada ao seu próprio desejo que o Padre nutre pela jovem. Dias Gomes, delinea, desse modo, um jogo através do qual do qual Padre Bernardo projeta seus próprios pecados em Branca e deseja puni-la porque busca para si também a penitência:

A conduta do Padre Bernardo para com Branca, a princípio, é impecável. Ele quer realmente salvá-la, curá-la de seus “desvios”, repô-la nos trilhos de sua ortodoxia, e acredita, sinceramente, que assim procede por dever de ofício e gratidão. Quando a paixão carnal (que desde o início o motivou inconscientemente) começa a torturá-lo, ele só encontra um caminho para combatê-la: a punição de Branca, que será, em última análise, a sua própria punição. Mas em nenhum momento ele tem consciência de estar sacrificando Branca à sua própria purificação. Sua convicção é de que ela é culpada, herege irreduzível e irrecuperável, sendo justa a pena que lhe é imposta.<sup>288</sup>

Mais do que um representante religioso, Padre Bernardo será a metáfora do dogmatismo no enredo de Dias Gomes. Por projetar seus medos e pecados na jovem, não titubeia ao denunciá-la e é implacável no desejo de puni-la. Seu papel, além de delinear uma explícita crítica ao catolicismo como bastião de uma frágil moral, também funciona como instrumento para a crítica às autoridades constituídas no Brasil sob o regime militar. Se nos fica óbvio que a Igreja Católica foi utilizada como instrumento de reflexão e denúncia ao autoritarismo e à censura, não podemos ignorar a atuação de parte dessa própria Igreja no apoio civil ao golpe de 1964, assim como o seu simbólico papel nas narrativas anticomunistas dentro e fora do Brasil sob a Guerra Fria, elementos que serão explorados por Dias Gomes ao longo do enredo.

Simão Dias e Augusto Coutinho podem ser considerados coprotagonistas, uma vez que ambos desempenham um importante papel na trama, cruciais, inclusive, para o destino de Branca. Augusto, noivo de Branca, é um jovem recém-formado no curso de Direito de Lisboa, um intelectual, em suma. Ao longo do enredo, como veremos, ele tem

---

<sup>288</sup> GOMES, 1972b. p. 583.

falas que nos permitem caracterizá-lo como um liberal, que não questiona as estruturas do poder. Apesar disso, Dias Gomes o constrói como um personagem convicto de seus ideais: “Augusto é o homem em defesa de sua integridade moral, cômico de que o ser humano tem em si mesmo algo de que não pode abrir mão, nem mesmo em troca da liberdade. Ele troca a vida pelo direito de vivê-la com grandeza.”<sup>289</sup>

Ele também foi denunciado por Padre Bernardo por ser considerado condescendente com os pecados de Branca e uma má influência à jovem. Preso pelo Santo Ofício, se manteve fiel aos seus ideais e não entregou sua noiva nem mesmo sob tortura. O destino de Augusto – trágico e central para o desenlace da trama – contém uma das importantes mensagens de Dias Gomes: o quanto vale não abnegar de certos ideais? Aonde a coragem e a obstinação podem levar o homem diante de estruturas de poder que extrapolam sua capacidade de atuação? São algumas das perguntas que Dias Gomes nos suscita ao longo da trama.

Simão, o pai de Branca, embora apareça pouco ao longo do enredo, terá papel crucial na construção de crítica social de Dias Gomes. Filho de um cristão-novo, condena as conversões forçadas, ideia que será partilhada por sua filha. No julgamento de Branca, contudo, adotará uma postura de omissão diante das torturas sofridas por Augusto:

Em Simão prevalece o sentimento de salvar-se a qualquer preço. Mesmo ao preço da própria dignidade. É a voz que não se levanta diante de uma injustiça praticada contra outrem, que não protesta contra uma violência, se essa violência não o atinge diretamente, esquecido de que as violências contra a criatura humana geram, quase sempre, uma reação em cadeia que talvez não pare no nosso vizinho. Seu receio de comprometer-se leva-o a assistir à morte de Augusto sem um gesto ou uma palavra em sua defesa. Essa omissão o torna cúmplice, como cúmplices são todos aqueles que se omitem por egoísmo ou covardia, podendo fazer valer a sua voz. Quem cala, de fato, colabora.<sup>290</sup>

Simão abdica da dignidade em favor da liberdade. Ele se abstém da tentativa de salvar Augusto para garantir a sua própria salvação. Simão representa a desunião pela

---

<sup>289</sup> GOMES, 1972b. p. 579-584.

<sup>290</sup> GOMES, 1972b. p. 584.

omissão, pelo fato de seus interesses particulares predominarem sobre os coletivos. Ele será, indiretamente, responsável pelo destino de Branca.

Os papéis coadjuvantes são ocupados pelo Visitador, pelo Notário e pelo Guarda, personagens que atua à serviço do tribunal do Santo Ofício. Oportunamente, a participação de cada um deles na trama nos remete a divisão social do trabalho. Cada um se atém estritamente a sua função, sem que nada possa fazer além dela:

O Visitador do Santo Ofício ordena com tranquilidade a aplicação de torturas em Augusto Coutinho, exigindo somente que sejam observadas as regras impostas pelo inquisidor-geral, não revela nele qualquer sintoma de sadismo, mas apenas a deformação a que pode chegar a mente humana para a defesa de uma causa. Olhado através de seu próprio prisma de interesses, motivações e condicionamento histórico, o bispo visitador pode ser considerado até liberal, equilibrado, humano e justo — muito embora seja ele o executor da tarefa hedionda, desumana e cruel. Essa deformação, em outro ângulo, pode ser percebida também no Notário. O necessário esquematismo da personagem pode levar à sua desumanização, e isso seria um erro. Ele é o que comumente chamamos “um bom sujeito” (...). No decorrer do processo, ele se transforma na peça de uma máquina e jamais lhe passaria pela mente emperrar deliberadamente essa engrenagem. A sua irritação ao ver Branca não compreender a inexorabilidade do processo a que está submetida é uma prova de sua humanidade, embora isto não chegue a conscientizá-lo. Mais consciência da iniquidade de seu papel tem o Guarda — também certo da impossibilidade de modificá-lo.<sup>291</sup>

Dias Gomes curiosamente atribui bondade àqueles que – sob as ordens do Santo Ofício – participaram no arranjo que culminou na condenação de Branca Dias e no assassinato de seu noivo pela tortura. A forma como o dramaturgo constrói e caracteriza esses personagens, subvertendo a percepção coletiva de que o mal tem um estereótipo social, nos remete às reflexões de Hanna Arendt delineadas na obra “A Banalidade do Mal” originalmente publicada em 1963. A autora busca refutar a percepção de que o mal tem necessariamente um estereótipo de perversidade e que se resume aos extremos de brutalidade. Desse modo, em uma estrutura social de manutenção da maldade, pessoas boas, competentes e responsáveis são os principais agentes de continuidade do próprio

---

<sup>291</sup> GOMES, 1972b. p. 582-583.

mal. A maldade, em suma, pode também ser encontradas nas fileiras dos cidadãos comuns.<sup>292</sup>

Vale destacar que o Visitador do Santo Ofício, responsável por definir a condenação de Branca Dias, veio de Portugal para cumprir suas funções no processo inquisitório. O seu papel, desse modo, pode ser compreendido como uma metáfora do imperialismo norte-americano que buscou delinear sua influência econômica, cultural e política em relação ao Brasil, temática que ocupava o centro dos debates das esquerdas naquela conjuntura.

Nos chama a atenção, por fim, que em *O Santo Inquérito* não encontramos qualquer menção ao povo como instrumento de resistência e oposição às injustiças cometidas contra Branca Dias. O destino da protagonista será sacramentado pelo Santo Ofício diante de uma completa apatia social, personificada, como vimos, pela plateia que assiste inerte ao espetáculo.

### **3.5 As especificidades do texto teatral**

*O Santo Inquérito*, assim como *O Berço do Herói*, é uma obra de caráter textocentrista, ou seja, de cujo texto teatral se derivam os sistemas que envolvem os demais elementos da narrativa. A sua ação está centrada nos encontros e diálogos entre Padre Bernardo e Branca Dias, marcados por intencional dualidade. Enquanto ela lê e interpreta o mundo longe das amarras da ortodoxia religiosa, ele, calcando-se em uma interpretação sectária da fé, a vê permeada pelo pecado e pela tentação. A oposição entre eles não se dá apenas pelas concepções, mas também pelas estratégias discursivas: o

---

<sup>292</sup> ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

discurso retórico do padre em oposição ao argumento espontâneo e livre de Branca Dias.<sup>293</sup>

A obra tem como actante o desejo por liberdade representado em Branca Dias, que é permeado pela inocência e pela incompreensão dos mecanismos de poder alicerçados pela Igreja. Em contraposição, tem-se a idolatria religiosa, a moral cristã e a obsessão pela penitência encontradas em Padre Bernardo. Ele representa a Igreja Católica que, na trama, é a metáfora dos valores que alicerçam a sociedade cristã e ocidental, o que, vale lembrar, tem óbvias implicações políticas.

O espaço dramático de *O Santo Inquérito* nos remete ao território do atual estado da Paraíba em meados do século XVIII, ambiente para o qual o leitor ou o espectador é transportado através da ficcionalização. O recuo temporal na narrativa é utilizado como instrumento para a reflexão crítica sobre o presente no qual o autor e seus contemporâneos estão inseridos.

O espaço cênico só nos é conhecido através das indicações de Dias Gomes contidas no próprio texto teatral. Embora ela não nos seja especificamente um objeto de análise, conhecê-la, ainda que de maneira abstrata, nos fornece instrumentos para a reflexão sobre a mensagem trazida na narrativa teatral. Segundo o dramaturgo, o espaço cênico seria composto por vários praticáveis, para fornecer os diferentes planos em que os atores estariam dispostos, e por um intencional jogo de luz em que o claro e o escuro reforçam a tensão dramática entre a vítima e o algoz. Na passagem do primeiro para o segundo ato ocorre uma pequena modificação no cenário: altas paredes laterais passaram a sugerir confinamento, cercamento em alusão ao desfecho de Branca, seu noivo e seu pai.

---

<sup>293</sup> PAVIS, 2011.

O tempo dramático é marcado pelo intervalo entre o primeiro encontro de Branca Dias e Padre Bernardo e sua condenação pelo Santo Ofício. Dias Gomes não nos oferece em seu texto uma dimensão temporal concreta (em dias, semanas ou meses), mas é nesse lapso que a intriga se organiza, formando o nó e expondo os elementos da fábula teatral. O tempo cênico, no entanto, só pode ser conhecido a partir da encenação, o que não é escopo desta análise em si.

A fábula de *O Santo Inquérito* subverte a ordem cronológica dos acontecimentos. A história já começa diante da notícia de Branca fora condenada por heresia e morta na fogueira. O desenlace trágico é, desse modo, posto desde o princípio. É a partir daí – com o recurso ao *flashback* – que os acontecimentos passados vão sendo apresentados para que os leitores e a plateia tomem conhecimento das intrigas, crises e nós que levaram Branca à condenação.

A seguir, um resumo da análise dos instrumentos analíticos de *O Santo Inquérito* no Quadro 5 e dos elementos que compõem a fábula no Quadro 6.

Quadro 5 - Instrumentos analíticos – *O Santo Inquérito*

Elementos	Definição	Em <i>O Santo Inquérito</i>
Ação	Sequência de acontecimentos cênicos produzidos em função do comportamento dos personagens. Conjunto de processos de transformações visíveis em cena.	Encontros e diálogos entre Padre Bernardo e Branca Dias.
Actantes	Entidades gerais, não antropomorfas e não-figurativas: podem ser representados por vários atores, ou um personagem pode encobrir dois actantes.	Liberdade. Idolatria religiosa, Moral cristã.
Espaço dramático	Espaço do qual o texto fala, espaço abstrato e que o leitor ou o espectador deve construir pela imaginação.	Atual estado da Paraíba em meados do século XVIII.

Espaço cênico	Veiculado às dimensões reais do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público.	Conhecido através das indicações de Dias Gomes. Composto por vários praticáveis para fornecer os diferentes planos em que os atores estariam dispostos e por um intencional jogo de luz em que o claro e o escuro reforçam a tensão dramática entre a vítima e o algoz
Tempo dramático	Maneira pela qual a narrativa se organiza, escolhe e dispõe os materiais da história. Não se trata do tempo de duração da peça, mas sim da articulação de unidade de tempo dentro da história.	Intervalo entre o primeiro encontro de Branca Dias e Padre Bernardo e sua condenação pelo Santo Ofício.
Tempo cênico	Tempo da representação assistida pelo a espectadores. Essa temporalidade é ao mesmo tempo cronologicamente mensurável e psicologicamente ligada ao sentido subjetivo da duração pelo espectador.	Só pode ser apreendido diante da encenação.
Fábula	Estrutura narrativa da história. Sequência de fatos que constituem o elemento narrativo de uma obra. Elemento que estrutura as ações num espaço/tempo que é abstrato.	A condenação de Branca Dias. Ela subverte a ordem cronológica dos acontecimentos. A história começa diante da notícia de Branca fora condenada por heresia e morta na fogueira. Os acontecimentos passados vão sendo representados através do flashback.

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 6 – Elementos que compõem a fábula – *O Santo Inquérito*

<b>Etapas</b>	<b>Definição</b>	<b>Em <i>O Santo Inquérito</i></b>
Exposição	Momento em que o dramaturgo oferece as informações necessárias para a avaliação da situação e a compreensão da ação que será apresentada.	Branca Dias salva Padre Bernardo. Diálogos entre a protagonista e o antagonista.
Conflito	Resultado de forças antagônicas. Pode ocorrer entre dois ou mais personagens, duas ou mais visões de mundo. Sua saída pode ser cômica ou trágica.	As leituras autônomas de Branca acerca da fé. Dogmatismo de padre Bernardo.
Tensão	Fenômeno estrutura que liga, entre si, os episódios da fábula e cada um deles ao desfecho da peça. Quando ela é resolvida antecipadamente, o leitor/expectador se concentra no desenvolvimento da fábula.	O destino de Branca Dias revelado previamente aos leitores/expectadores.

Crise	Momento da fábula que anuncia e prepara o nó e o conflito, precede a catástrofe e o desenlace.	Branca denunciada e sob julgamento.
Nó	Conjunto de conflitos que bloqueiam a ação, consequência do entrechoque das contradições.	Somente a confissão pode salvar Branca/ Ela não entende os crimes/pecados que cometeu.
Intriga	Conjunto de ações que formam o nó da peça.	Padre Bernardo vê Branca cercada pelo pecado/tentada pelo demônio.
Catástrofe	Momento em que o herói perece e paga pelos erros. Ela é resultado de um erro de julgamento do herói ou de sua falha moral. Pode desembocar em um vazio existência.	Augusto é torturado até a morte. Branca desiste de confessar seus supostos pecados. O caminho está aberto para a sua condenação.
Desenlace	Episódio que elimina definitivamente os conflitos e obstáculos. Contradições são resolvidas e os fios da intriga desembaraçados.	Branca Dias é condenada a fogueira.

Fonte: Elaborado pela autora.

A narrativa de *O Santo Inquérito* é dívida basicamente em dois momentos, os dois grandes atos da peça teatral. O primeiro deles se inicia com a denúncia a Branca Dias, que é seguida por um *flashback*, através do qual Dias Gomes nos elucida como a protagonista chegou até o julgamento perpetrado pelo Santo Ofício. A primeira metade da ação está centrada, desse modo, nos encontros entre Branca e Padre Bernardo, que desembocam em uma conflituosa relação marcada pela incompreensão entre eles. Pouco a pouco, o choque e o confronto entre Branca e o Padre instauram o nó/a intriga da trama. O clérigo vê Branca cercada pelo pecado e deseja salvá-la, sem que ela sequer consiga compreender os riscos que supostamente sofre. Os diálogos entre eles são permeados por uma crescente tensão que nos explica como ocorreu a denúncia apresentada no início da peça teatral.

O segundo ato, por sua vez, traz Branca – presa – assim como seu pai, Simão, e seu noivo, Augusto, e é marcado pelo julgamento em si. O Padre, o Visitador, o Notário e o Guarda atuam – representando os interesses do Santo Ofício – para compreender se Branca é efetivamente culpada pelas heresias das quais foi acusada. Nesse momento, a

protagonista tenta exaustivamente demonstrar sua inocência. Dias Gomes constrói uma narrativa em que Branca parece lutar contra um destino já sacramentado. Não há, entre eles, qualquer desejo de inocentá-la. O julgamento opera, desse modo, como uma grande encenação dentro da encenação, em que o desfecho já está previamente delimitado.

### **3.6 O Santo Inquérito em perspectiva**

#### *Primeiro Ato*

A peça se inicia sem mistérios aos leitores/ expectadores, apresentando a crise e o nó da narrativa teatral: Branca foi denunciada e está sob julgamento. Padre Bernardo apresenta a sua condenação:

PADRE BERNARDO – Já sei, já sei que vão assacar uma série de infâmias contra nós, contra o clero e a igreja. Seremos chamados de monstros, sanguinários, cruéis inquisidores – como se tivéssemos nos acendido a primeira fogueira. Inocentes perseguidos, prisões, torturas, se tudo isso se falará aqui, e de tudo se procurara inculpar-nos. Como se quem tem o direito de mandar não tivesse também o direito de punir; e como se a lei não devesse ser dura para intimidar os malfeitores e proteger os inocentes. Invocando os direitos do homem, vai o autor, com certeza, negar os direitos da fé e os direitos de Deus. Esquecendo-se de aqueles que trazem em si a verdade tem o dever sagrado de estendê-la a todos, eliminando os que querem subvertê-la. É uma maneira fácil de conquistar a plateia apresentar esta moça como um anjo de candura e a nós como bestas sanguinárias, ávidas de assá-la numa fogueira. Nós que tudo fizemos para salvá-la, para arrancar o demônio de seu corpo. E se não conseguimos, se ela não quis separar-se dele, de Satanás, temos ou não o direito de castigá-la? Devemos deixar que continue a propagar heresias, perturbando a ordem pública e semeando os germes da anarquia, minando os germes da civilização que construímos a civilização cristã e ocidental? Não vamos esquecer que, se as heresias triunfassem, seríamos todos varridos! Todos! Eles não teriam conosco piedade que reclamam de nós! E a piedade que nos move a abrir este inquérito contra ela e a indiciá-la. A piedade que devemos sentir de nós mesmos e de nossas almas.<sup>294</sup>

A fala inicial de Padre Bernardo nos traz uma evidente crítica política permeada por metáforas que remetem à conjuntura nacional e internacional dos anos 1960. Branca é apontada como subversiva enquanto o Padre – representando a Igreja Católica – se posiciona como o bastião da civilização cristã e ocidental. Se, durante a Inquisição, a ideia

---

<sup>294</sup> GOMES, 1972b. p. 589.

de subversão era direcionada aos não católicos, acusados de heresia, no mundo em que Dias Gomes escrevia “os germes da civilização”, eram atribuídos aos críticos do capitalismo e suas contradições, organizados em partidos e organizações de esquerda dentro e fora do Brasil.

Dias Gomes se utiliza da inquisição para atacar a obsessão anticomunista que permeava o debate público desde as primeiras décadas do século XX e que ali, apesar da derrota das esquerdas em 1964, permanecia a assombrar partes da sociedade brasileira. A metáfora é incrementada se levarmos em consideração, além disso, que a própria Igreja Católica delineava – junto ao nacionalismo e ao liberalismo – as matrizes básicas que conformaram o anticomunismo no Brasil. Para as lideranças católicas, a esquerda comunista era um inimigo inconciliável, tal qual foram no passado os judeus, os protestantes, maçons, os hereges etc. Dias Gomes mira, em suma, um catolicismo retrógrado que foi alicerce para o golpe de 1964, o que pode ser percebido, inclusive, pela participação de lideranças religiosas na Marcha da Família com Deus pela Liberdade, ocorrida poucos dias antes da tomada de poder pelos militares.<sup>295</sup>

O padre prossegue, como se lutasse como um inimigo invisível:

PADRE BERNARDO (como se alguém tentasse apartá-lo) – Não, não tenteis defendê-la. Não lhe daremos direito de defesa. Nem permitiremos que conheça os seus acusadores. O inquérito é secreto e sumário. Também não permitiremos acesso as provas que temos contra ela. Mas uma é evidente a vista de todos: ela está nua!

BRANCA (Desce até o primeiro plano.) – Não é verdade!

PADRE BERNARDO – Desavergonhadamente nua!

BRANCA – Vejam, senhores, vejam que não é verdade! Trago as minhas roupas, como todo o mundo. Ele é que não as enxerga!

*Padre sai, horrorizado.*<sup>296</sup>

A forma como Dias Gomes constrói o inquérito aberto contra Branca Dias – sumário, secreto e sem direito de defesa – é uma alusão aos Inquéritos Policiais-Militares

---

<sup>295</sup> MOTTA, 2002. p.18.

<sup>296</sup> GOMES, 1972b. p. 590.

(IPMs), utilizados como instrumento de investigação e criminalização dos que eram acusados de subversão durante o regime militar no Brasil (1964-1985).<sup>297</sup> Embora o Padre assim a enxergasse, Branca não estava nua. O clérigo projeta na jovem seus desejos e pecados e a acusa mais pelo que nele é despertado do que por qualquer desvio que ela tenha efetivamente cometido. A nudez funciona como metáfora para as questões morais que permeavam o dogmatismo religioso e eram vistas, inclusive, como alicerces da ordem social e política.

O Padre enxergava a nudez e o pecado em Branca Dias, assim como a direita enxergava a crescente mobilização reformista do governo Goulart como uma iminente ameaça comunista. Em cada conjuntura, os esforços reacionários se fundamentam e se alicerçam em um inimigo comum, visto como a ameaça – muitas vezes imaginária – que precisa ser combatida. Branca assombrava o Padre tal qual o “espectro do comunismo” assombrava as direitas brasileiras ante o crescente reformismo verificados nos primeiros meses de 1964.

As ilusões e delírios de Padre Bernardo em relação a Branca são, desse modo, metáforas para as ilusões e delírios dos conspiradores ante o trabalhismo de João Goulart e a crescente mobilização em prol das reformas de base. Goulart, apesar de se aproximar dos movimentos sociais que eram embalados pela agenda reformista, não tinha qualquer compromisso com a ruptura institucional. O furor anticomunista fundamentava-se na pura ilusão persecutória de uma elite retrógrada ávida por resguardar seus históricos privilégios. Branca, do mesmo medo, era mais uma ameaça imaginária do que concreta, que será perseguida por um padre que, apesar de dizer querer salvá-la, teme mais pela sua própria salvação.

---

<sup>297</sup> NAPOLITANO, 2014a.

A alusão nos remete, ainda, ao papel assumido pela ortodoxia da Igreja Católica na construção de uma retórica de repúdio ao comunismo nos anos 1960. Apesar da formação de uma espécie de ecumenismo anticomunista que mobilizou igrejas cristãs reformadas, judeus, espíritas e até umbandistas, a Igreja Católica – por sua projeção e influência tradicional – assumiu papel de destaque na elaboração desse discurso. Como salienta Motta, inúmeros religiosos se destacaram em campanhas anticomunistas, como as emblemáticas “Cruzadas do Rosário” capitaneadas pelo padre norte-americano Patrick Peyton, que atraíram a cobertura da imprensa e centenas de milhares de pessoas na defesa da família e contra “o perigo vermelho”.<sup>298</sup>

No desenrolar na narrativa, Dias Gomes atribui uma fala a protagonista que é emblemática de uma das principais críticas delineadas pela peça teatral:

BRANCA – Meu Deus, que hei de fazer para que vejam que estou vestida? **Não tão bem trajada quanto vocês, é claro, porque vivo na roça, no engenho do meu pai, e lá não chegam as modas da Bahia.** Mas não estou nua, não estou nua. E vocês podem testemunhar e meu favor, ninguém pode salvar-me. É verdade que uma vez — numa noite de muito calor — eu fui banhar-me no rio... e estava nua. Mas foi uma vez. Uma vez somente e ninguém viu, nem os guriatãs que dormiam no alto dos jeribás! Será por isso que eles dizem que eu ofendi gravemente a Deus? Ora, o senhor Deus e os senhores santos têm mais o que fazer que espiar moças tomando banho altas horas da noite. Não, não é só por isso que eles me perseguem e me torturam. Eu não entendo... Eles não dizem... só acusam, acusam! E fazem perguntas, tantas perguntas!<sup>299</sup>

Branca se dirige à plateia e a implora por compreensão e complacência. Clama ao público que testemunhe a seu favor para salvá-la. A condenação de Branca – explicitada nas primeiras linhas do texto teatral – é, portanto, fruto também das condescendências dos espectadores que assistiram inertes e atônitos aos seus pedidos. Dias Gomes metaforiza a precária resistência ao golpe civil-militar e à ditadura recém-instaurada. A mesma plateia que assistiria, inerte, Branca clamar por ajuda assistiu atônita à deposição de Goulart. A menção à plateia bem trajada é, oportunamente, uma enfática crítica ao caráter burguês

---

<sup>298</sup> MOTTA, 2002. p. 246-247.

<sup>299</sup> GOMES, 1972b. p. 590.

do público teatral, questão que, como vimos, assumiu protagonismo nos debates das esquerdas sobretudo após o “confinamento social” imposto pela ditadura militar.

O texto de *O Santo Inquérito* prossegue – segundo as indicações cênicas do dramaturgo – com a entrada dos personagens Visitador e Notário para fazer a arguição a Branca Dias:

VISITADOR – Come carne em dias de preceito?  
BRANCA – Não...  
VISITADOR – Mata galinhas com o cutelo?  
BRANCA – Não, torcendo o pescoço.  
VISITADOR – Come tocinho, lebre, coelho, polvo, arraia, aves afogadas?  
BRANCA – Como...  
VISITADOR – Toma banho às sextas-feiras?  
BRANCA – Todos os dias...  
VISITADOR – E se enfeita?  
BRANCA – Também...  
VISITADOR – Quanto tempo leva enfeitando-se?  
NOTÁRIO – Quanto tempo?  
TODOS – Quanto tempo? Quanto tempo?  
BRANCA – Não sei, não sei, não sei... Oh, a minha cabeça... Por que me fazem todas essas perguntas, por que me torturam? Eu sou uma boa moça, cristã, temente a Deus. Meu pai me ensinou a doutrina e eu procuro segui-la. Deus deve estar onde há mais claridade, penso eu. E deve gostar de ver as criaturas livres como Ele as fez, usando e gozando essa liberdade, porque foi assim que nasceram e assim devem viver. Tudo isso que estou lhes dizendo, é na esperança de que vocês entendam... Porque eles, eles não entendem... **Vão dizer que sou uma herege e que estou possuída pelo Demônio.** E isso não é verdade! Não acreditem! Se o Demônio estivesse em meu corpo, não teria deixado que eu me atirasse ao rio para salvar Padre Bernardo, quando a canoa virou com ele!<sup>300</sup>

Nos chama atenção as recorrentes referências de Dias Gomes ao demônio, um personagem do universo religioso constantemente presente nos discursos católicos. A ideia do demônio é um arquétipo do mal utilizado oportunamente para designar os adversários da Igreja nos mais diversos tempos e espaços. Ele atuaria, desde o início dos tempos, provocando perturbações para enfraquecer as forças do bem, capitaneadas e resguardadas pela Igreja Católica. O dramaturgo explora, desse modo, os medos arcaicos e arquétipos presentes nas sociedades humanas, transportando-os oportunamente para o

---

<sup>300</sup> GOMES, 1972b. p 591-592.

Brasil dos anos 1960, uma vez que as constantes referências ao demônio podem, inclusive, ser pensadas como alusão ao imaginário anticomunista no Brasil.<sup>301</sup>

As páginas seguintes funcionam como uma espécie de *flashback*, a fim de elucidar ao público como Branca Dias chegou ao julgamento. Elas irão compor todo o primeiro ato da peça teatral, com os sucessivos encontros entre Branca Dias e Padre Bernardo:

PADRE BERNARDO – (Fora de cena, gritando.) Socorro! Aqui del rei!

*Branca sai correndo. Volta, amparando Padre Bernardo, que caminha com dificuldade, quase desfalecido. Ela o traz até o primeiro plano e aí o deita, de costas. Debruça-se sobre ele e põe-se a fazer exercícios, movimentando seus braços e pernas, como se costuma fazer com os afogados. Vendo que ele não se reanima, cola os lábios na sua boca, aspirando e expirando, para levar o ar aos seus pulmões.*

PADRE BERNARDO – (De olhos ainda cerrados, balbucia.) Jesus... Jesus, Maria, José...

*Ele se vai reanimando aos poucos. Abre os olhos e vê Branca, de joelhos, a seu lado.*

PADRE BERNARDO – Obrigado, Senhor, obrigado por terdes atendido ao meu apelo desesperado... não sou merecedor de tanta misericórdia. (*Ele beija repetidas vezes um crucifixo que traz na mão.*) Alma de Cristo, santificai-me; Corpo de Cristo, salvai-me; Sangue de Cristo, inebriai-me...

BRANCA – Achava melhor o senhor deixar pra rezar depois. Agora era bom que virasse de bruços e baixasse a cabeça pra deixar sair toda essa água que engoliu.

*Ajudado por ela, ele vira de bruços e baixa a cabeça. Ela pressiona sua nuca, para fazer sair a água.*

BRANCA – Se eu não chego a tempo, o senhor bebia todo o rio Paraíba...<sup>302</sup>

Após o salvamento, Padre Bernardo e Branca Dias compartilham dos primeiros diálogos. Ali, a protagonista evidencia ser uma jovem curiosa que, apesar de pouco comum para a época, sabia ler e escrever. Sua espontaneidade é vista pelo Padre como uma tentação, que lhe afasta dos caminhos da fé. Ela demonstra, além disso, que sua relação com a religiosidade em muito se difere da rigidez das rotinas jesuíticas, escola a qual o Padre pertencia. Conforme a protagonista o evidencia suas concepções de mundo, ele as interpreta à luz do dogmatismo religioso:

---

<sup>301</sup> MOTTA, 2002. p.50-51.

<sup>302</sup> GOMES, 1972b. 592-593.

PADRE – Quem é o seu confessor?

BRANCA – Não tenho confessor. Vivo aqui, no Engenho Velho, que é de meu pai, Simão Dias, que o senhor deve conhecer de nome. Custa a ir à cidade.

PADRE – Não vai à missa, aos domingos, ao menos?

BRANCA – Nem todos os domingos. Mas não pense que porque não vou diariamente à igreja não estou com Deus todos os dias. Faço sozinha as minhas orações, rezo todas as noites antes de dormir e nunca me esqueço de agradecer a Deus tudo o que recebo Dele.

PADRE – Gostaria de discutir com você esses assuntos. Não hoje, porque estamos ambos molhados, precisamos trocar de roupa.

BRANCA – Vamos lá em casa, o senhor tira a batina e eu ponho pra secar. Posso lhe arranjar uma roupa de meu pai, enquanto o senhor espera.

PADRE – (*A proposta parece assumir para ele uns aspectos de tentação.*) - Não... isso não é direito...

BRANCA – Por que não?

PADRE – Já lhe dei muito trabalho por hoje. E preciso voltar o quanto antes ao colégio.

BRANCA – Que colégio?

PADRE – O Colégio dos Jesuítas. Sou o Padre Bernardo.<sup>303</sup>

É emblemático que Branca Dias só foi vista como herege porque salvou o seu algoz. É o salvamento de Padre Bernardo que prenuncia o ocaso a jovem. O dramaturgo parece transpor para a protagonista o papel político conformado pela esquerda pecebista no arranjo que desembocou no golpe de 1964. As leituras políticas do PCB àquela época, preconizando uma agenda anti-imperialista e etapista alicerçada em uma aliança com a burguesia nacional, acabou por propor (e promover) a salvação da burguesia que apoiou o golpe perpetrado pelos militares. Assim como Branca, portanto, a esquerda pecebista “salvou” aquele que seria o seu algoz.

Como vimos, múltiplas foram as leituras políticas das esquerdas – dentro e fora do PCB – sobre o golpe de 1964. Através de *O Santo Inquérito*, Dias Gomes parece construir uma espécie de autocrítica em relação às estratégias reformistas adotadas pelo PCB antes e no imediato pós-golpe. A surpresa e a desorientação ante a inesperada derrota mergulharam Dias Gomes e outros intelectuais de sua geração na amarga reflexão sobre as ilusões que os embalaram no início da década, compreendendo o reboquismo em relação a burguesia nacional.

---

<sup>303</sup> GOMES, 1972b. p. 595-596.

Na cena seguinte, Branca conta ao seu noivo, Augusto, sobre o salvamento de Padre Bernardo e eles travam um emblemático diálogo:

BRANCA – Pedi a ele que ficasse mais um pouco pra conhecer você. Mas ele tinha hora de chegar no colégio. Os jesuítas se submetem a uma disciplina muito rigorosa. **Parecem militares.**

AUGUSTO – E ninguém menos militar do que Cristo. Se Ele voltasse à terra e entrasse para a Companhia de Jesus, ia estranhar muito.

BRANCA – Foi pena, queria que você o conhecesse. É um bom padre. (Ri.) Se você o visse engolindo água e gritando: “Aqui del rei!” Que Deus me perdoe, mas depois me deu uma vontade de rir.<sup>304</sup>

Ao longo da trama, diálogos que parecem, a priori, triviais, nos fornecem indícios da crítica política delineada. Através da fala de Branca Dias, o dramaturgo compara a disciplina das rotinas jesuíticas com a corporação militar. Utiliza, ainda, as ponderações de Augusto para apontar que a vida e trajetória de Cristo em muito se diferenciam do que ontem (e hoje) se faz e diz em seu nome.

O diálogo prossegue:

AUGUSTO – Padre Bernardo... acho que já ouvi falar dele.

BRANCA – Já?

AUGUSTO - Era padre adjunto do visitador do Santo Ofício, em Pernambuco, quando Pero da Rocha foi condenado.

BRANCA – Condenado, por quê?

AUGUSTO – Por trabalhar aos domingos e negar a virgindade de Nossa Senhora. Degredo por dois anos, foi a pena; tendo antes que andar por todo o Recife, com grilhão e baraço, apontado à execração pública.

BRANCA – Agora me lembro. Foi no ano passado. Mas era um herege perigoso. Atirou de arcabuz no familiar do Santo Ofício, quando o foram prender.

AUGUSTO – Concordo com o degredo, não concordo com a humilhação. Pero da Rocha é um herege, mas é um homem. Merecia ser punido, morto, mas com respeito. Eu estava no Recife e o vi passar, com o baraço no pescoço, tangido como um cão, entre insultos e pedradas de uma multidão que ria e incentivava a violência. E nunca esquecerei o seu olhar. Parecia dizer: “Isto que aqui vai, é um homem. Um ser feito à semelhança de Deus”.

BRANCA – Mas ele devia ter culpa. Muita culpa. Se Padre Bernardo o julgou. Se o Santo Ofício o condenou. Padre Bernardo tem o olhar transparente das pessoas de alma limpa. E o Santo Ofício é misericordioso e justo.

AUGUSTO – Não é o Santo Ofício. É que em nome dele, em nome da Igreja, do próprio Deus, às vezes cometem-se atos que Ele jamais aprovaria. Em nome de um Deus-misericórdia, praticam-se vinganças torpes, em nome de um Deus-amor, pregam-se o ódio e a violência. Os rosários são usados para encobrir toda sorte de interesses que não são os de Deus, nem da religião.<sup>305</sup>

---

<sup>304</sup> GOMES, 1972b. p. 597-598.

<sup>305</sup> GOMES, 1972b. 598-599.

Temos aqui uma dupla crítica. Por um lado, Branca, confiando na justiça perpetrada pelo Santo Ofício, presume a culpabilidade de Pero da Rocha, sem que pudesse vislumbrar que tão logo ela própria seria injustamente condenada. Dias Gomes está, em resumo, questionando os critérios nos quais a justiça está fundamentada, levando a punição de inocentes. Mais do que isso, a justiça – seja aplicada pela Igreja ou pelo Estado – é mobilizada para dar respaldo aos interesses daqueles que dela se beneficiam, ou seja, os que detém poder político, influência cultural ou prosperidade econômica.

Por outro lado, se utiliza da fala de Augusto para denunciar os riscos da manutenção das estruturas de poder. Augusto, embora seja um personagem profundamente motivado por seus ideais, não questiona a existência do tribunal, apenas condena seus excessos. Desse modo, Dias Gomes parece construí-lo como um liberal de seu tempo: um indivíduo que – embora condene os excessos da ditadura – não enxerga as contradições estruturais que marcam a sociedade brasileira.

O Santo Ofício, ao qual ele não questiona a existência em si, será responsável pelas injustiças perpetradas contra ele e Branca Dias. O dramaturgo demonstra que as contradições sistemáticas podem afetar qualquer um se não foram estruturalmente questionadas. Para Dias Gomes, desse modo, não há liberdade efetiva dentro do capitalismo. Enquanto as estruturas de dominação forem mantidas, os homens estão sob o risco de serem vítimas. Como sabemos, essa temática foi abordada em obras anteriores do dramaturgo, como *O Pagador de Promessas* e *O Berço do Herói*.

Com o desenrolar do enredo, Padre Bernardo se torna o confessor de Branca. Enquanto ela conta sobre suas impressões sobre o mundo, o clérigo a enxerga como uma jovem rodeada por tentações:

PADRE – Agora responda, Branca, lembrando-se de que está ainda diante de seu confessor: que sentiu ao mergulhar o corpo no rio?

BRANCA – Que senti? Bem, senti-me bem melhor, refrescada.

PADRE - Sentiu prazer?

BRANCA – (Hesita um instante.) Senti, senti prazer.

PADRE - E depois, quando voltou para o leito?

BRANCA – Pude, enfim, dormir.

PADRE – Algum pensamento pecaminoso lhe atravessou a mente nessa noite?

BRANCA – Eu... não me lembro.

...

PADRE – (Murmura.) Senhor, ajudai-me. Ela precisa de mim e eu devo protegê-la. Ela tem tão pouca noção das tentações que a cercam, que será uma presa fácil para o Demônio, se não a guiarmos pelo caminho que a levará até Vós. Dai-me forças, Senhor, para cumprir essa tarefa. Dai-me forças e defendei-me também de toda e qualquer tentação. Amém.<sup>306</sup>

No amplo leque que compõe as representações de ameaça construídas pela Igreja Católica na proteção da civilização cristã e ocidental, está a temática moral. Padre Bernardo fantasia e tem uma leitura hiperbólica dos gestos de Branca Dias. Seus hábitos e sentimentos, supostamente corrompidos, seriam uma ameaça à moralidade cristã. Para o clérigo, são indícios de que Branca está envolta pelo pecado: suas leituras acerca da fé, os livros proibidos pela Igreja Católica que detém em sua casa, as noites sem dormir em que nadava no rio próximo ao engenho de seu pai, assim como as práticas de seu avô, já falecido, que remetiam ao judaísmo. O concreto e o imaginário misturavam-se para justificar a acusação.

Os diálogos entre Branca e o Padre fazem a protagonista sentir-se culpada por seus sentimentos e concepções, questionando-se ela mesma sobre uma possível influência do demônio em sua vida. Branca se sente em perigo e, desesperada, pede ao noivo que antecipem o casamento. Enquanto a jovem teme pelos pecados que mal sabe se cometeu, Simão enxerga os perigos da proximidade entre Branca e o clérigo, explicando à filha que eles são de uma família de cristãos-novos convertidos de maneira compulsória durante a inquisição portuguesa.

Dias Gomes constrói alguns interessantes diálogos nos quais tematiza a questão da liberdade. O pai de Branca Dias expõe sua oposição à conversão forçada, no entanto, numa tentativa de mostrar ao Padre o comprometimento com os preceitos católicos, o

---

<sup>306</sup> GOMES, 1972b. p. 603-604.

convida para celebrar o casamento entre a jovem e Augusto. Essa proximidade, contudo, será mais onerosa do que benéfica.

Nos próximos diálogos entre Branca e o padre Bernardo, ela conta ao clérigo sobre a antecipação do casamento, enquanto ele permanece a enxergar suas condutas como envoltas por uma permanente distorção dos preceitos católicos:

PADRE – (Entra.) Branca...

BRANCA – (Já não revela a mesma espontaneidade diante dele.) Padre...

PADRE – (Mais como uma queixa do que como uma censura.) Nunca mais foi à missa, nunca mais confessou-se, nunca mais me procurou, por quê?

BRANCA – (Evasiva.) Por nada. Tenho estado muito ocupada. Nunca mais fui procurá-lo porque, como já lhe disse, tenho andado muito atarefada. Com o meu casamento.

PADRE – Não é em setembro?

BRANCA – Não, resolvemos apressá-lo.

PADRE - Não sabia de nada.

BRANCA – É verdade, devíamos ter falado com o senhor, que é quem vai officiar a cerimônia.

PADRE – (Há uma pausa um tanto longa, que traduz a atual dificuldade de comunicação entre eles.) Há alguma razão especial que justifique a pressa?

BRANCA – O senhor disse: ninguém pode aceitar o Demônio como companheiro de mesa. Casada, terei o meu marido à cabeceira e o Demônio não ousará sentar-se ao nosso lado.

PADRE – Seu marido talvez o convide...

BRANCA – Não creio. Conheço Augusto e confio nele como confio em Deus. O Padre se choca com a frase. Ela percebe.

BRANCA – Disse alguma coisa errada?

PADRE – Lamentavelmente.

BRANCA – Perdoe-me...

PADRE – Não é a mim que você deve pedir perdão, é a Ele, de quem você se afasta cada vez mais.<sup>307</sup>

Dias Gomes nos evidencia um misto de ciúmes, tentação e autopenitência associados à figura de Padre Bernardo. Mais do que salvar Branca de uma possível ameaça demoníaca, ele deseja salvar a si mesmo e, para isso, busca punir aquele que é o seu objeto de desejo. Poderíamos aqui, uma vez mais, construir uma interessante alusão entre o papel da coalisão golpista que apoiou o golpe de 1964: salvar o Brasil da suposta ameaça comunista era, para civis e militares, burguesia e classe média, um instrumento para salvar a si mesmas, resguardando os privilégios socioeconômicos que ali possuíam.

---

<sup>307</sup> GOMES, 1972b. 613-615.

Não há, nessa operação, qualquer resquício de altruísmo, assim como Padre Bernardo não o terá com Branca Dias.

O diálogo entre eles prossegue, e o Padre toma conhecimento das heranças familiares de Branca. Enquanto ela rememora os tempos de infância ao lado do avô, Padre Bernardo se convence de que a jovem está envolta de perigo iminente:

PADRE – Branca, o visitador da Santa Inquisição acaba de decretar um tempo de graça. Durante quinze dias, os pecadores que espontaneamente confessarem as suas faltas e convencerem o inquisidor da sinceridade de seu arrependimento, receberão somente penitências leves.

BRANCA – Por que está me dizendo isso?

PADRE – Para que você medite e se aproveite da misericórdia do Tribunal do Santo Ofício.<sup>308</sup>

Com a denúncia de Branca Dias e sua família para o Santo Ofício, se iniciam as investigações. A casa de Branca e Simão é inspecionada de forma arbitrária pelos funcionários do Santo Ofício, o que delineia uma alusão às práticas autoritárias adotadas após o golpe de 1964. A chamada “Operação Limpeza”, por exemplo, realizou prisões, cassações de mandatos e suspensões de direitos políticos através dos inquiridos policiais militares (IPMs). Consubstanciava-se ali a utopia autoritária ancorada na ideia de eliminar tudo o que discordasse das bandeiras da “Revolução”, metaforizada por Dias Gomes na utopia religiosa de investigar e punir todos aqueles que se afastassem dos preceitos da católicos.<sup>309</sup>

Na casa de Branca, são encontrados livros proibidos, como a *Bíblia* em língua vernácula, assim como indícios de uma possível devoção ao judaísmo. Abre-se o caminho para que se retome o julgamento que iniciou a trama. Encerra-se aí o primeiro ato.

### *Segundo Ato*

---

<sup>308</sup> GOMES, 1972b. p. 619.

<sup>309</sup> FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Rev. Bras. Hist.* [online], v. 24, n. .47, p. 29-60, 2004.

Branca se encontra presa à espera do julgamento. Suas falas denotam a incompreensão de estar ali. Ela refere-se constantemente ao público:

BRANCA – *Deitada de bruços, atrás da grade. Sua atitude revela abandono e perplexidade. Há um longo silêncio, antes que ela comece a falar.*) Se ao menos eu pudesse ver o sol... (Pausa.)

Será que é essa a melhor maneira de salvar uma criatura que está na mira do Diabo? Tirar-lhe o sol, o ar, o espaço e cerceá-la de trevas, trevas onde o Diabo é rei? Se ele aparecesse aqui agora, eu nem teria como fugir. Seria obrigada a falar com ele, talvez até fazer um trato qualquer... (Horroriza-se). Meu deus... o que é que eu estou dizendo! Estou admitindo fazer um trato com o diabo. Não, nunca. (Benze-se). Em nome do pai, do filho e do espiro santo. Amém. Deve ser o próprio satanás que está pondo essas ideias na minha cabeça. (Dirige-se a plateia). Veem vocês o que eles estão fazendo comigo? Estão me encurralando entre o Cão e a parede. Será que foi para isso que me prenderam aqui e me tiraram o sol, o ar, o espaço? Para que eu não pudesse fugir e tivesse de enfrentar o Diabo cara a cara. Querem então me pôr a prova, é isso! (...)<sup>310</sup>

Dias Gomes faz o público parte do julgamento. A desorientação de Branca é metáfora a desorientação e a perplexidade das esquerdas com o golpe. Como ressalta Napolitano, o impacto do golpe levantou uma questão crucial que abalava o eixo do pensamento da esquerda da época: “como um governo que está na ‘direção certa’ da história, propondo reformas que iriam beneficiar o conjunto dos trabalhadores, pode ser deposto tão facilmente?”<sup>311</sup> Essa espécie de desorientação é facilmente perceptível na trajetória de Dias Gomes. O dramaturgo vinha em intensa atividade intelectual e, nos quatro anos que se seguiram ao golpe, escreveu apenas uma peça: *O Santo Inquérito*, obra analisada neste capítulo.

O diálogo seguinte, entre Branca e o Guarda, traz em si uma interessante crítica social:

GUARDA – (Entra.) Que algazarra é essa? Estamos num convento.

BRANCA – Houve um equívoco! Não sou eu a pessoa!

GUARDA – Que pessoa?

BRANCA – A que procuram.

GUARDA – Procuram alguém?

BRANCA – Claro.

GUARDA – Claro por quê?

BRANCA – Tanto que me prenderam.

GUARDA – E por que prenderam você?

BRANCA – Não sei.

GUARDA – Devia saber. Isso piora a sua situação.

---

<sup>310</sup> GOMES, 1972b. p. 627.

<sup>311</sup> NAPOLITANO, 2011. p. 14.

BRANCA – Piora? O senhor sabe por que estou aqui?  
 GUARDA – Não.  
 BRANCA – Então é uma prova! O senhor é quem devia saber!  
 GUARDA – Por que eu devia saber?  
 BRANCA – Porque é guarda.  
 GUARDA – Não diga tolices. Os denunciantes denunciam, os juízes julgam, os guardas prendem, somente. O mundo é feito assim. E deve ser assim, para que haja ordem.  
 BRANCA – E os inocentes?  
 GUARDA – Devem provar a sua inocência, de acordo com a lei.  
 BRANCA – Mas não está certo.  
 GUARDA – Se não está certo, não me cabe a culpa. Sou guarda. E não foram os guardas que fizeram o mundo. (Sai.)<sup>312</sup>

A fala do guarda nos remete a divisão social do trabalho, através da qual ele se exime de qualquer responsabilidade sobre a prisão de Branca, porque está cumprindo ordens, sem qualquer reflexão moral ou filosófica sobre o seu papel na engrenagem social. Há aqui, uma possível alusão à alienação dentro da sociedade capitalista, mas também à hierarquia militar.

Dias Gomes crítica, além disso, a crença na lei como um instrumento de promoção da justiça, deixando-nos implícito que ela nada mais é do que um mecanismo de manutenção dos privilégios políticos e econômicos daqueles que detém o poder. Os critérios sobre os quais Branca será julgada são parciais, assim como o próprio crime do qual ela é considerada culpada também pode ser relativizado. Essa operação realizada pelo dramaturgo deixa ao leitor/plateia um questionamento pujante: a quem serve a lei? Ou, ainda, quantas injustiças são cotidianamente cometidas em nome de uma justiça à serviço daqueles que estão no poder?

Em seguida, Padre Bernardo encontra Branca em sua cela, que insiste nos equívocos de sua prisão. O clérigo conta a ela que seu pai e seu noivo também foram presos para que denunciem as heresias que testemunharam:

PADRE – (Entra.) Infelizmente, não há equívoco nenhum de nossa parte, Branca. É você mesma quem está em perigo. Mas poderá salvar-se.  
 (...)  
 BRANCA – Para quem devo apelar, além de Deus? Meu pai? Meu noivo?  
 PADRE – Também eles nada poderão fazer por você; ambos foram presos.  
 BRANCA Presos? Por quê?

---

<sup>312</sup> GOMES, 1972b. p. 628-629.

PADRE – O visitador do Santo Ofício promulgou um tempo de graça. Aqueles que não se aproveitaram desse gesto misericordioso não só para confessar-se, mas também para denunciar as heresias de que tinham conhecimento, deverão comparecer perante o Tribunal.

BRANCA – Mas eles...

PADRE – Além de culpados de pequenas heresias, são testemunhas importantes do seu processo.

BRANCA – Testemunhas de quê?

PADRE – Deviam saber que você estava sendo tentada pelo Diabo.

BRANCA – Não, eles não sabiam! Se nem eu sabia!

(...)

BRANCA – Que vai a Igreja fazer comigo?

PADRE – Inicialmente, protegê-la; depois, tentar recuperá-la; finalmente, julgá-la.

BRANCA – Quando será isso? Já que tenho de ir, por que não me vêm logo buscar?

PADRE – Eu vim buscá-la.

BRANCA – O senhor? (Ante a perspectiva, ela treme um pouco.) Agora?

PADRE – É preciso que você entenda... Sou um simples soldado da Companhia de Jesus. Estou sujeito a uma disciplina e devo cumprir ordens. Muitas vezes, do lado do inimigo há um irmão nosso; mas do nosso lado está o Cristo, que é nosso capitão. Devemos obedecer-Lhe, porque Ele tem o comando supremo.<sup>313</sup>

No diálogo, Dias Gomes recupera e desenvolve alguns importantes pontos de seu enredo teatral. Endossa, em primeiro lugar, a concepção de que a protagonista estaria tentada pelo diabo. O autor nos traz, além disso, uma nova alusão às forças armadas, ao colocar o Padre como um soldado da Companhia Jesus, sujeito à disciplina e ao cumprimento das ordens. Diferentemente de *O Berço do Herói*, em que temos explícitas e contundentes críticas ao exército – através de Cabo Jorge, um desertor, e do general, um personagem autoritário e capaz de passar por cima de tudo e todos para salvar a honra do exército –, em *O Santo Inquérito*, as críticas são dotadas de maior sutileza. As menções ao exército ocorrem de maneira indireta, apresentadas de forma difusa ao longo da trama. Os papéis que funcionam como críticas ao Brasil de seu tempo são construídos a partir de metáforas que nos exigem um complexo esforço de abstração. Essa estratégia, como sabemos, foi um recurso encontrado pelo dramaturgo para montar e publicar seu texto teatral diante da ditadura militar.

---

<sup>313</sup> GOMES, 1972b. p. 630-631.

No transcorrer do segundo ato, o julgamento efetivamente se inicia. Branca se encontra atordoada. Ela segue sem compreender os motivos pelos quais está ali. Dias Gomes nos põem em relevo as complicações promovidas pela incomunicabilidade, pela incapacidade de compreender o outro:

VISITADOR – Branca, estamos aqui para ajudá-la. Mas é preciso também que você nos ajude, a nós que temos por ofício defender a fé.

BRANCA – Não creio, senhor, que esteja no momento em condições de ajudar quem quer que seja, mas no que depender de mim...

VISITADOR – A Igreja, Branca, a sua Igreja, está diante de um perigo crescente e ameaçador. Toda a sociedade humana, a ordem civil e religiosa, construída com imensos esforços, toda a civilização e cultura do Ocidente, estão ameaçados de dissolução.

BRANCA – E sou eu, senhor, sou eu a causa de tanta desgraça?!

VISITADOR – Não é você, isoladamente; são milhares que, como você, consciente ou inconscientemente, **propagam doutrinas revolucionárias e práticas subversivas**. Está aí o protestantismo, minando os alicerces da religião de Cristo. Está aí os cristãos-novos, judeus falsamente convertidos, mas secretamente seguindo os cultos e a lei de Moisés.<sup>314</sup>

O diálogo é a referência mais explícita da trama à conjuntura dos anos 1960. O Visitador faz a transposição do papel de Branca Dias para os milhares que “como ela propagam doutrinas revolucionários e subversivas”. Dias Gomes nos deixa explícito que a trajetória e destino de Branca são, em suma, uma construção simbólica dos caminhos trilhados pela esquerda naquela conjuntura. Branca, denunciada, perdeu as rédeas de sua própria história e esteve à mercê de forças que não tinha condições de combater. De forma similar, as esquerdas, surpreendidas pelo golpe, se viram perdidas e incapazes de definir qual caminho seguir.

Progressivamente, o Padre e o Visitador elucidam à Branca os motivos pelos quais ela foi a julgamento. Diante das acusações, Branca resiste, nega o arrependimento por crimes que não considera ter cometido. A cena é interrompida pelo Visitador, que manda chamar Augusto Coutinho:

VISITADOR – (Alto, para fora.) Tragam Augusto Coutinho! O Guarda sai e volta com Augusto. Está algemado e seu aspecto é deplorável. Foi torturado.

VISITADOR – Augusto Coutinho, sabe que está ameaçado de excomunhão?

AUGUSTO – Sei.

VISITADOR – Como cristão, isso não o apavora?

---

<sup>314</sup> GOMES, 1972b, p. 637.

AUGUSTO – Apavora mais não ter a fibra dos primeiros cristãos.  
VISITADOR – Para que desejaria ter a fibra dos primeiros cristãos?  
AUGUSTO – Para resistir às torturas.  
VISITADOR – Ordenei a tortura pela sua obstinação em esconder a verdade.  
AUGUSTO – E vão acabar obtendo de mim a mentira. Isto é o que me apavora, mais do que a excomunhão.  
VISITADOR – (Ao Guarda.) Durante quanto tempo o torturaram?  
GUARDA – (Adianta um passo). Quinze minutos.  
VISITADOR – Lembre-se de que o limite máximo permitido pelas normas do processo é uma hora.  
GUARDA – Paramos porque ele desmaiou.<sup>315</sup>

Dias Gomes aborda explicitamente o tema da tortura, uma contundente crítica às arbitrariedades cometidas pelos militares já no imediato pós-golpe. Enquanto atuavam para conformar uma ordem institucional autoritária, criavam mecanismos repressivos que, pelo menos inicialmente, atuaram de forma seletiva para blindar o Estado das pressões dos movimentos sociais e despolitizar os setores populares engajados na agenda reformista. No entanto, a ditadura militar não impediu completamente as manifestações da opinião pública ou o engajamento artístico-cultural das esquerdas, o que nos ajuda, inclusive, a explicar a encenação de *O Santo Inquérito* em 1966. Essa ponderação, contudo, não nos exime de levar em consideração os momentos de embate entre a oposição civil e o regime militar que ocorreram já nos primeiros anos após o golpe. Embora não se comparem em proporção à violência sistemática verificada após o Ato Institucional nº 5 (AI-5), em dezembro de 1968, os quatro anos iniciais foram marcados por prisões, inquéritos policial-militares e arbitrariedades.

Após interrogarem Augusto, pressionando – sem sucesso – para que ele convença a protagonista a confessar, ela pede ao tribunal para que possa conversar alguns minutos a sós com o noivo. Augusto então lhe dá detalhes sobre as torturas que sofrera, o que impele Branca a confessar os crimes que supostamente cometeu. Ele, no entanto, busca convencê-la do contrário:

AUGUSTO – Deitaram-me numa cama de ripas e me amarraram com cordas, pelos pulsos e pelas pernas. Apertavam as cordas, pouco a pouco, parando a circulação e cortando a carne. (Ele lhe mostra os punhos, ela os sopra e beija.)

---

<sup>315</sup> GOMES, 1972b. p. 644-645.

E faziam perguntas, perguntas, e mais perguntas. As mais absurdas. As mais idiotas.

BRANCA – Como você deve ter sofrido!

AUGUSTO – A dor física não é tanta; dói mais o aviltamento. Vamos nos sentindo cada vez menores, num mundo cada vez menor.

(...)

BRANCA – E tudo isso... é por minha causa. Vocês estão pagando pelos meus erros.

AUGUSTO – Quais são os seus erros, Branca?

BRANCA – (Angustuada.) Não sei... Devo ter cometido alguns, sim. Mas eles me acusam de tanta coisa. E parecem tão certos da minha culpa. Talvez o meu erro maior seja não entender. Ou quem sabe se não quero entender?

AUGUSTO – A mim eles não conseguiram e não conseguirão jamais convencer de que você não é a criatura mais pura que já nasceu. Ainda que tenha cometido erros, ainda que tenha feito confusões, ainda que tenha pecado.

BRANCA – Você diz isso porque me ama. Nós não podemos ver as nossas imperfeições, porque estamos um dentro do outro. Mas eles, eles nos olham de fora e de cima. Eles sabem que eu não sou assim. E é egoísmo da minha parte permitir que você e papai sofram o que estão sofrendo, quando bastaria concordar com tudo, reconhecer todos os pecados, mesmo aqueles que fogem ao meu entendimento, e cumprir a pena que me for imposta.

AUGUSTO – Não, Branca, não.

BRANCA – (Está de pé, muito excitada.) Era o que eu já devia ter feito. Assino em branco que reconheço todas as culpas de que me acusam ou venham a acusar-me e pronto. Assim, talvez devolvam a vocês a liberdade e a mim a luz do sol! (Sobe ao plano superior e grita.) Guarda! Guarda!

AUGUSTO – Branca, por Deus, não faça isso! Por que terei então resistido a todas as torturas? Para quê?

BRANCA – Mas eu não quero que você sofra!

AUGUSTO – Mas alguém tem de sofrer!

BRANCA – Não por minha causa.

AUGUSTO – Por uma causa qualquer, grande ou pequena, alguém tem que sofrer. Porque nem de tudo se pode abrir mão. Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca da liberdade. Nem mesmo em troca do sol.<sup>316</sup>

Em seguida, o guarda entra para retirar Augusto, enquanto o Padre retorna à cena. Ele diz a Branca que ela tem a última oportunidade para se arrepender e pedir perdão, caso contrário será entregue à justiça secular e, se condenada, poderá ter a fogueira como destino. O arrependimento é colocado como o único caminho da redenção. Essa premissa colocada por Dias Gomes nos traz a ideia de que somente o abandono dos ideais poderia levar os indivíduos à salvação. O dramaturgo parece explicitar a descrença nas antigas utopias que embalsamaram sua militância nos primeiros anos da década de 1960.

---

<sup>316</sup> GOMES, 1972b. p. 649-651.

Branca, em desespero, decide confessar seu arrependimento. A trama parece caminhar para um desfecho, no entanto, a entrada de Simão – pai da jovem – dará uma guinada nos rumos da narrativa:

SIMÃO – Branca! (Ele traz, pregada à roupa, no peito e nas costas uma grande cruz de pano amarelo.)

BRANCA – Pai!

SIMÃO – (Corre a abraçá-la.) Filhinha! Eles a maltrataram?

BRANCA – Não muito. E o senhor, está bem?

SIMÃO – Estou vivo, pelo menos. E é isso que importa, não acha?

BRANCA – Sim, é o principal.

SIMÃO – É uma loucura pensar que, num momento desses, se possa salvar alguma coisa além da vida. Desde o primeiro momento compreendi que devia aceitar tudo, confessar tudo, declarar-me arrependido de tudo. Vamos nós discutir com eles, lutar contra eles? Tolice. Têm a força, a lei, Deus e a milícia — tudo do lado deles. Que podemos nós fazer? De que adianta alegar inocência, protesta contra uma injustiça? Eles provam o que quiserem contra nós e nós não conseguiremos provar nada em nossa defesa. Bravatas? Também não adiantam. Eu vi o que aconteceu com Augusto.

BRANCA – O senhor o viu ser torturado?

SIMÃO – Vi. As duas vezes.

BRANCA – Duas vezes? Então o torturaram novamente!

SIMÃO – Ele fez mal em não falar.

BRANCA – Mas queriam que ele me denunciasse. Que me acusasse de coisas terríveis e absolutamente falsas!

SIMÃO – Que importa que sejam falsas? Se você e ele confessassem, salvariam a pele!

BRANCA – Augusto acha que é preciso defender um mínimo de dignidade.

SIMÃO – Em primeiro lugar, o homem tem a obrigação de sobreviver, a qualquer preço; depois é que vem a dignidade. De que vale agora para nós, para os pais dele, para você, para ele mesmo, essa dignidade?

BRANCA – Como? (Ela percebe.) Que fizeram com Augusto?

SIMÃO – (Faz uma pausa. As palavras custam a sair.) Ele não resistiu...

BRANCA – (Num sussurro.) Morreu! (Mais forte.) Eles o mataram! (Seus joelhos vergam, repete baixinho.) Eles o mataram... Eles o mataram...

SIMÃO – Eu sabia que ele não ia resistir. Estava vendo!... depois de tudo, ainda o penduraram no teto com pesos nos pés e o deixaram lá... Quando os guardas voltaram, ainda tentaram reanimá-lo, mas...<sup>317</sup>

Simão, em face à constatação de que nada poderia fazer diante das estruturas de poder, adota uma postura egoísta e abnega de qualquer compromisso com a verdade para se salvar. Com certa frieza, conta a Branca que Augusto havia sido torturado até a morte. Embora a atitude de Simão seja abjeta, sua fala delinea de forma precisa o julgamento de Branca: uma grande encenação em que ela já estava, a priori, condenada. Dias Gomes nos deixa uma mensagem profundamente pessimista: Simão, apesar da desprezível

---

<sup>317</sup> GOMES, 1972b. p. 657-658.

atitude, não estava completamente errado. O tribunal do Santo Ofício, ambíguo, contraditório e manipulador invariavelmente culparia Branca com base em provas insustentáveis. O apego a certos princípios e ideais, seja por Branca e Simão diante do Santo Ofício, seja pelas esquerdas ante a Ditadura, poderia levá-los ao mesmo destino trágico.

Embora não tenhamos como escopo a análise da peça teatral encenada, há uma única fotografia da encenação que parece retratar justamente esse momento do enredo (Figura 3).

Figura 3 - Fotografia da primeira encenação de *O Santo Inquérito*, em 1966.



Eva Wilma (Branca), Vinicius Salvatori (Augusto) e Paulo Gracindo (Visitador) na primeira encenação de *O Santo Inquérito*, sob a direção de Ziembinski, em 1966. Teatro Jovem

Fonte: Acervo pessoal

Nela, os Branca Dias, tem o noivo, Augusto, nos braços, enquanto – ao fundo – é observada pelo Visitador. Esse momento da trama representa a catástrofe que levará ao desenlace. A constatação da morte do noivo levará Branca ao completo desespero, promovendo uma guinada na narrativa:

BRANCA – (Sua dor se traduz por um imenso silêncio. Subitamente:) E o senhor não podia ter feito nada?!

SIMÃO – Eu?...

BRANCA – Sim, por que não gritou, não chamou alguém?

SIMÃO – Pensei em baixar a corda. Mas...

BRANCA – Pois então.

SIMÃO – Eles têm leis muito severas para aqueles que ajudam os hereges. Eu já estava com a minha situação resolvida, ia ser posto em liberdade...

BRANCA – Bastava um gesto...

SIMÃO – E o que me custaria esse gesto? Um homem deve pesar bem suas atitudes, e não agir ao primeiro impulso. Eu podia ter tido o mesmo destino que ele. Era ou não era muito pior?

BRANCA – Não sei se seria pior...

SIMÃO – Você preferiria que eu morresse também, que tivéssemos todos os nossos bens confiscados ou que fôssemos punidos com uma declaração de injúria até a terceira geração? Se nada disso aconteceu, foi porque eu agi com inteligência e bom senso.

BRANCA – E agora, como é que o senhor vai conseguir viver, depois disso?

SIMÃO – Não entendo o que você quer dizer...

BRANCA – Augusto morreu porque o senhor não foi capaz de levantar um dedo em sua defesa.

SIMÃO – Não foi bem assim...

BRANCA – Porque o senhor não quis se comprometer.

SIMÃO – Não foi por isso que ele morreu.

BRANCA – Teria resistido, se a tortura tivesse sido abreviada.

SIMÃO – Sim, mas...

BRANCA – Para isso teria bastado que o senhor baixasse a corda.

SIMÃO – Eu já lhe expliquei...

BRANCA – (Grita.) E o senhor não foi capaz! O Senhor não foi capaz!

SIMÃO – Minha filha, eu compreendo o seu sofrimento. Eu também sinto muito. Mas não é justo que você se volte agora contra mim. Não foi eu quem matou Augusto. Foram eles. Os carrascos, a Inquisição.

BRANCA – O senhor também o matou. E o que mais me horroriza é que o senhor é um homem decente.

SIMÃO – Branca, você não sabe o que está dizendo!

BRANCA – O senhor é tão culpado quanto eles.

SIMÃO – Não, ninguém pode ser culpado de um ato para o qual não contribuiu de forma alguma.

BRANCA – O senhor contribuiu.

SIMÃO – Não matei, não executei, não participei de nada!

BRANCA – Silenciou.

SIMÃO – Também por sua causa. Por nossa causa. Era um preço que teríamos de pagar.

BRANCA – Preço de quê?

SIMÃO – É uma ilusão imaginar que poderíamos sair daqui todos, sem que nada nos tivesse acontecido. Alguém teria de ser atingido mais duramente.<sup>318</sup>

---

<sup>318</sup> GOMES, 1972b. p. 659-661.

Branca culpou seu pai pela morte de Augusto, assim como parte das esquerdas culpou aqueles que optaram por não resistir. A mensagem pessimista de Dias Gomes é intercalada uma aparente denúncia: aqueles que abnegam de seus ideais também são indiretamente culpados pelas vítimas das estruturas de poder. O diálogo seguinte é marcado pelo desenlace da trama:

*Muda a luz. O Visitador, o Notário e o Padre Bernardo entram com os padres.*

VISITAR – Ajoelhe-se, Branca.

BRANCA – É inútil, senhores. Não vou abjurar coisa alguma. O que quero, o que espero dos senhores, é minha absolvição. Reação dos padres.

VISITADOR – (Indignado.) Como?! Ela não ia abjurar?

PADRE - Ia, prometeu...

NOTÁRIO – Essa agora!

VISITADOR - Branca, você não se disse disposta a abjurar?

BRANCA – Disse, num momento de fraqueza. Mas não posso reconhecer uma culpa que sinceramente não julgo ter. Se sou inocente, se nada podem provar contra mim, o que devo suplicar a este Tribunal é que reconheça a minha inocência.<sup>319</sup>

Perplexa diante da morte do noivo, Branca muda de ideia e decide não mais confessar os pecados que não havia cometido. Ela exige, em vão, que sua inocência seja reconhecida. O Padre, principal responsável por sua condenação, curiosamente implora que lhe deem uma última oportunidade:

PADRE – Eu lhe suplico, senhor visitador, apelo para sua imensa misericórdia, dê-lhe uma última oportunidade.

VISITADOR – Já lhe demos todas. Acho que nos iludimos com ela desde o princípio. Sua obstinação e sua arrogância provam que tem absoluta consciência de seus atos. Não se trata de uma provinciana ingênua e desorientada; tem instrução, sabe ler e suas leituras mostram que seu espírito está minado por ideias exóticas. Declara-se ainda inocente porque quer impor-nos a sua heresia, como todos os de sua raça. Como todos os que pretendem enfraquecer a religião e a sociedade pela subversão e pela anarquia.

VISITADOR – (Corta-lhe a palavra com um gesto.) Seu caso já não é conosco, Branca. O Tribunal eclesiástico termina aqui a sua tarefa. O braço secular se encarregará do resto.

BRANCA – (Receosa.) Que resto, senhor?

VISITADOR – O poder civil, a quem cabe defender a sociedade e o Estado, vai julgá-la segundo as leis civis. Nós lamentamos ter de declará-la separada da Igreja e relaxada ao braço secular. Deus e todos vós sois testemunhas de que tudo fizemos para que isto não acontecesse. Procedemos a um longo e minucioso inquérito, em que todas as acusações foram examinadas à luz da verdade, da justiça e do direito canônico. À acusada foram oferecidas todas as oportunidades de defesa e de arrependimento. Dia após dia, noite após noite, estivemos aqui lutando para arrancar essa pobre alma às garras do Demônio.

---

<sup>319</sup> GOMES, 1972b. p. 662-663.

Mas fomos derrotados. Desgraçadamente. (Sai, seguido do Notório e dos padres.)

*O guarda entre e segura Branca pelo braço.*

BRANCA – E você?

GUARDA – QUE POSSO FAZER?

BRANCA – Eu sei, você nada pode fazer. **(Referindo-se a plateia). Eles também acham que nada podem fazer e que nada disso lhes diz respeito. E dentro de um pouco sairão daqui em paz com suas consciências, em seus belos carros e irão cear.**<sup>320</sup>

Entregue ao braço secular e julgada pelo poder civil, Branca foi condenada à fogueira. Dias Gomes, em seus diálogos finais, ironiza o “longo e minucioso inquérito” conduzido pelo Santo Ofício. Leitores e expectadores sabem que o processo ao qual Branca foi submetida estava fadado à condenação, tal qual os parciais processos conduzidos durante a ditadura. É curioso que Dias Gomes escreva, ainda nos primeiros meses após o golpe, muitas das críticas que irão tomar corpo nos anos seguintes. O dramaturgo dispôs ali de uma grande sensibilidade em relação aos tempos sombrios que estavam por vir.

Os perpetradores de Branca se colocam como aqueles que “tentaram salvar sua alma”, assim como os golpistas de 1964 – que mergulharam o Brasil em um dos períodos mais terríveis de sua história – tinham o mesmo argumento: salvar o país dos perigos que ele supostamente corria. Nos últimos diálogos, Branca questiona o guarda como um último clamor por salvação. Ele, de forma retórica, pergunta: “que posso fazer?”. De fato, nada poderia. A esperança na revolução social deu lugar a uma contundente crítica à indiferença que se instalou diante do regime autoritário.

Por fim, a protagonista se volta para a plateia, que apenas assiste ao seu trágico destino. A frase final, direcionada ao público nos fornece indícios dos incômodos que assolavam Dias Gomes ao escrever. Que leitor/plateia é esse que está em paz com sua consciência diante de tamanha injustiça? O dramaturgo, em seguida, nos fornece a

---

<sup>320</sup> GOMES, 1972b. p. 663-665.

resposta: aquele que, ao desfecho da história, “sairá com seus belos carros e irá cear”.

Dias Gomes evidencia o incomodo com a burguesia nacional que a esquerda pecebista há pouco tinha como aliada. Embora, para ele, ali, haja uma enorme indefinição sobre as possibilidades de caminhos a seguir, o desfecho de *O Santo Inquérito* nos traz uma evidência: Dias Gomes se via diante da necessidade de recalcular a rota, embora tampouco soubesse o que estava por vir.

#### CAPÍTULO IV: *O TÚNEL* (1968), ENTRE A UTOPIA E O CÉTICISMO

*Revi muitos conceitos durante todo esse tempo, sou hoje um homem de muitas dúvidas e poucas certezas. Naquela época eu era o contrário, tinha certeza de tudo e quase dúvida de nada. Todas essas ilusões da juventude hoje não me perturbam mais.*<sup>321</sup>

Na primeira metade dos anos 1960, a expectativa em relação ao futuro embalou (e foi embalada pela) estrutura de sentimento romântico revolucionária, associada a ideia de vanguarda. Nesse contexto, era amplamente difundida a ideia de que a militância à esquerda seria a condutora da sociedade para um futuro sem as mazelas da modernidade capitalista. Depois de 1964, contudo, as esquerdas brasileiras sofreram substanciais abalos em suas velhas utopias. A constatação de que, nas palavras de Daniel Aarão, “a revolução faltou o encontro”, mergulhou as esquerdas em uma latente crise na busca por caminhos.<sup>322</sup>

A trajetória e os textos teatrais de Dias Gomes evidenciam e nos permitem pensar as sinuosidades desse processo. Após escrever *O Santo Inquérito* (1964) como uma alegoria do momento vivido pelas esquerdas pecebistas diante do golpe de 1964, Dias Gomes enfrentou um jejum de quatro anos sem elaborar nenhuma outra peça teatral. Nesses anos vivenciou os dilemas e impasses de um intelectual comunista aturdido, buscando novos caminhos para sua atuação política e cultural. O dramaturgo refletiu intensamente sobre a relação entre a arte, em especial a dramaturgia, e a transformação da sociedade, muitas vezes questionando os alicerces que fundamentaram sua militância antes da tomada de poder pelos militares. *O Santo Inquérito*, como a primeira obra escrita

---

<sup>321</sup> *A Tarde*, 15 de maio de 1987.

<sup>322</sup> REIS FILHO, Daniel Aarão. (org.). *A revolução faltou ao encontro*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

após o golpe, pode ser considerada um símbolo da crítica – e da autocrítica – delineada por Dias Gomes em um contexto em que as esquerdas viviam os primeiros abalos em suas velhas utopias.

Desse modo, foi somente em 1968, ano marcado pela intensa mobilização social dentro e fora do Brasil, que Dias Gomes voltou a se enveredar pela escrita teatral. Nesse ano, escreveu, em parceria com o escritor Ferreira Gullar, *Dr. Getúlio* (1968), sua primeira peça encenada por um consolidado grupo teatral engajado, o Opinião.<sup>323</sup> Elaborou, além disso, *O Túnel* (1968), texto desenvolvido à pedido de José Celso, fundador do polêmico e inovador Teatro Oficina, que confrontava a tradicional proposta nacional popular vinculada à militância do Partido Comunista Brasileiro (PCB), ao qual Dias Gomes era filiado desde nos anos 1940.<sup>324</sup>

Uma breve reflexão sobre o retorno de Dias Gomes aos textos teatrais, apontam alguns dos impasses vividos naquela conjuntura. Enquanto o Grupo Opinião se mantinha fiel às diretrizes aliancistas do PCB, que inclusive reverberam na atuação cultural dos militantes do partido, o Teatro Oficina inaugurou uma postura combativa em relação às experiências artísticas até então profícuas entre importantes parcelas das esquerdas brasileiras. Ao transitar por esses dois espaços no ano de 1968, Dias Gomes evidencia uma importante face de sua atuação intelectual: enquanto refletia sobre os erros e acertos políticos trilhados até então, via-se como um escritor e dramaturgo em busca de novos caminhos, profundamente aberto às tendências e propostas que emergiam na cena artística e intelectual nacional.

---

<sup>323</sup> Poeta e ensaísta brasileiro, a atuação de Ferreira Goulart nos anos 1960 foi marcada pelo engajamento político. Em 1963, tornou-se presidente do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE) e, no ano seguinte, filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Em 1968, com o Ato Institucional número 5 (AI-5), foi preso e, em 1971, partiu para o exílio. O grupo Opinião, do qual Ferreira Gullar fez parte, foi formado após a dispersão dos quadros do CPC da UNE, com o objetivo de aproximar a intelectualidade do povo e liderar a oposição à ditadura militar sob a ótica do nacional-popular pecebista.

<sup>324</sup> Diretor, ator, autor e encenador, José Celso – com o Teatro Oficina – foi a principal expressão do movimento tropicalista na dramaturgia.

O presente capítulo tem como objetivo a análise do texto teatral de *O Túnel* (1968), última obra desenvolvida por Dias Gomes antes de assinar contrato com a Rede Globo de Televisão e adentrar o universo televisivo e começar um novo momento de sua carreira. Foi inclusive, nesse momento que o dramaturgo se desvinculou do PCB, processo entendido como um “divisor de águas” em sua carreira. A análise e reflexão sobre seu texto pode ser considerada, desse modo, um mergulho na atmosfera de impasses vividos por Dias Gomes, e outros militantes do PCB, no emblemático ano de 1968.

Enquanto escrevia *O Túnel* (1968), novos projetos, visões e perspectivas ganhavam espaço, o que transformava também a relação entre arte e política. Nesse turbilhão de reflexões, Dias Gomes elaborou um formato e enredo que abandonam a proposta de suas peças anteriores, ambientadas nos insólitos do Brasil e que traziam à tona a leitura de Brasil dual. Como uma continuidade da autocrítica delineada quatro anos antes em *O Santo Inquérito*, a peça distancia-se de todas as experiências teatrais até então vivenciadas pelo dramaturgo e pode ser compreendida como um catalizador do momento de desconstrução e questionamentos ali experienciado por toda uma geração de intelectuais.

#### **4.1 Um intelectual na encruzilhada**

A atmosfera artística e intelectual do imediato pós-1964 foi marcada pela importância adquirida pela cultura como oposição ao regime ditatorial, com nítido protagonismo das tendências pecebistas. Nessa conjuntura, Dias Gomes se mobilizou para levar aos palcos algumas de suas peças teatrais. A primeira delas – *O Berço do Herói* (1963) – protagonizou um dos mais emblemáticos episódios de censura ocorridos nos

limiaries do regime ditatorial. Após ser publicada como livro, no primeiro semestre de 1965, iniciaram-se os preparativos para a encenação, que seria realizada pelo *Grupo Decisão*, fundado em 1963 por Antônio Abujamra<sup>325</sup> com a intenção de disseminar o teatro politicamente engajado com base na perspectiva brechtiana. A estreia oficial estava prevista para o dia 22 de julho, às 21:30h, no teatro Princesa Isabel, localizado em Copacabana, bairro de classe média na cidade do Rio de Janeiro. Apesar de seguir os protocolos censórios da época, a peça foi censurada poucas horas antes da estreia, deflagrando uma intensa mobilização da classe artística em oposição ao arbítrio governamental.

O episódio, que repercutiu intensamente na imprensa da época, tornou emblemática uma tendência que se confirmaria nos anos posteriores: a alianças entre os liberais e as esquerdas sob o mote da liberdade de expressão. Foi, pois, nessa conjuntura, que a denúncia do “terrorismo cultural” perpetrado pelo regime militar foi constantemente referenciado pela imprensa liberal, para a qual a falta de liberdade de expressão tornou-se o epicentro da tensão em relação ao governo militar. O PCB compôs o coro que entoava a expressão, defendendo a formação de uma coalizão dos “setores democráticos contra a ditadura”, primeiro passo para que se firmasse, no campo da cultura, uma aliança entre setores de esquerda (pecebista) e do liberalismo na busca de uma frente de oposição ao regime.<sup>326</sup>

Desse modo, nos primeiros anos de ditadura, os embates e divergências da classe artística em relação à censura foram a tônica da relação entre intelectuais, artistas e o regime autoritário. Em 25 de outubro de 1965, Dias Gomes participou de uma reunião na

---

<sup>325</sup> Antônio Abujamra foi um premiado diretor de teatro, ator e apresentador brasileiro. Estreou profissionalmente em 1961, em São Paulo, no Teatro Cacilda Becker, onde dirigiu *Raízes*, de Arnold Wesker. Em 1963, juntamente com Antonio Ghigonetto e Emilio Di Biasi, criou o Grupo Decisão, com o objetivo de fazer um teatro socialmente engajado, calcado nos princípios brechtianos.

<sup>326</sup> NAPOLITANO, 2017.

Associação Brasileira de Imprensa (ABI), junto a representantes dos teatros carioca e paulista. Lá, houve a leitura de um manifesto cujo objetivo era denunciar “o quadro de crescente arbitrariedade” dos órgãos censórios e a “intromissão ilegal e abusiva” das instâncias policiais na atividade teatral.<sup>327</sup>

Durante muitos meses após a censura, a autoria e as motivações do veto permaneceram nebulosas, até que a responsabilidade foi atribuída ao então governador da Guanabara, Carlos Lacerda, que publicamente revelou ter endereçado a proibição por considerar a obra e seu autor subversivos. A alcunha de subversivo, ali atribuída a Dias Gomes, se tornou um marco em sua autoidentificação e, inclusive, décadas mais tarde intitulou sua autobiografia *Apenas um Subversivo* (1998).<sup>328</sup>

A reação à censura de *O Berço do Herói* reforça a tese de que a área teatral foi uma das mais aguerridas na fase da primeira resistência cultural contra o regime, mobilizando atores, diretores e dramaturgos na luta contra a censura e pela liberdade de expressão. As lutas na área teatral tinham um inimigo concreto que ajudava a mobilizar as várias correntes políticas e de opinião que compunham os profissionais da área (dramaturgos, atores, diretores e técnicos). As proibições arbitrárias de textos e as interdições a montagens feitas quase na estreia, causavam grande apreensão e insegurança no meio teatral. Outro fator essencial para compreender o papel das lutas teatrais nesse momento é a própria importância adquirida pelo teatro anos 1960 como aglutinador da opinião pública, ainda que seu público fosse relativamente reduzido.<sup>329</sup>

Aqui, cabe-nos, mais do que abordar a censura em si, refletir sobre o impacto que o polêmico veto deteve na trajetória de Dias Gomes, que não tinha obra censurada desde o Estado Novo. A proibição à *O Berço do Herói* nos evidencia os desafios que o teatro

---

<sup>327</sup> GARCIA, 2008. p. 156.

<sup>328</sup> GOMES, 1998.

<sup>329</sup> NAPOLITANO, 2017. p. 63.

engajado enfrentou após a tomada de poder pelos militares. Toda uma geração dramaturgos de esquerda vivenciou, após o golpe de 1964, o processo de institucionalização da exceção, que teve como uma de suas faces a centralização da censura teatral, com o aumento significativo de peças interditas segundo critério político, seguindo a retórica anticomunista alicerçada pela Doutrina de Segurança Nacional. Como ressalta Miliandre Garcia, esse processo chegou ao ápice no final dos anos 1960 – com a outorga da Constituição de 1967 e o Ato Institucional nº 5 (AI-5), de dezembro de 1968. A centralização e a politização censória impeliu Dias Gomes a “rever a rota”, questionando-se sobre os caminhos plausíveis para a concretização de um teatro engajado e popular, efetivamente capaz de transformar a sociedade.<sup>330</sup>

Parte dos questionamentos construídos pelo dramaturgo explicam-se pelo fato de que atuação repressiva e censória foi efetiva no confinamento social do teatro engajado, esfacelando o projeto político-cultural ancorado na grande aliança de classes marcada pela cultura nacional-popular em voga no limiar dos anos 1960. Depois da proibição à *O Berço do Herói*, Dias Gomes enfrentou dificuldades para encenar, em 1966, *O Santo Inquérito* (1964). Após inúmeras tentativas de angariar apoio, o dramaturgo não encontrou produtores dispostos a investir na peça teatral, temerosos com os prejuízos de uma possível interdição.

Os desafios enfrentados por Dias Gomes ocorreram em uma conjuntura em que o regime de exceção se consolidava no poder, delineava suas diretrizes econômicas e construía sua política cultural. Do ponto de vista político, o governo Castelo Branco (1964-67) foi o construtor institucional do regime de exceção. O AI-2, baixado em 27 de outubro de 1965, anunciou que a “a revolução estava viva”, o que, em linhas gerais, significou a radicalização das tendências impostas já no primeiro ano de regime, como a

---

<sup>330</sup> GARCIA, 2008.

militarização, a concentração do poder no Executivo e a redução da margem de atuação dos opositoristas. Nos anos seguintes, foram editados o AI-3 e o AI-4, que convocaram o Congresso para elaborar o anteprojeto de uma constituição que abarcasse o essencial das modificações trazidas pela ordem imposta em 1964. A sobrevivência dos militares no poder gerou uma quebra de expectativa de parte dos setores civis que apoiaram o golpe, o que logo provocou cisões na coalisão golpista cada vez mais nítidas ao longo da segunda metade da década de 1960.<sup>331</sup>

O regime buscou concretizar, além disso, um projeto de modernização, calcado em reformas conservadoras (tributária, financeira, trabalhista) sob a liderança dos ministros do planejamento Roberto Campos e da fazenda Octávio Bulhões. A estratégia econômica do governo Castelo Branco foi consubstanciada no Plano de Ação Econômica do Governo (PAEG), lançado em dezembro de 1964, com o principal objetivo de acelerar o ritmo de desenvolvimento econômico do país e conter progressivamente o processo inflacionário.<sup>332</sup>

A política econômica do governo Castelo Branco não foi bem-sucedida no que se refere ao cumprimento dos objetivos de controle da inflação, no entanto, lançou as bases para um modelo de desenvolvimento que se consolidaria nos governos seguintes sob o ufanista apelido de “milagre econômico”.<sup>333</sup> As medidas de austeridade implementadas nessa conjuntura, é importante salientar, foram beneficiadas pelo caráter ditatorial do

---

<sup>331</sup> DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (org). *O Brasil Republicano: o tempo do regime autoritário*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. NAPOLITANO, 2014a.

<sup>332</sup> EARP, F.S.S.; PRADO, L. C. D. O Milagre Brasileiro. Crescimento acelerado, integração internacional e distribuição de renda. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (orgs.). *O Brasil Republicano. O tempo da Ditadura: Regime Militar e Movimentos Sociais em Fins do Século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 207-241.

<sup>333</sup> A reforma fiscal criou uma base tributária consistente e eficiente para o financiamento do setor público e, ainda, com a adoção do estatuto da correção monetária, surgiu um mercado para títulos públicos federais. A reforma financeira permitiu uma gestão mais eficiente da política monetária com a criação do Banco Central e a reestruturação do mercado de capitais. A reforma trabalhista, além de reduzir custos de mão de obra, criou fundos de poupança compulsória que contribuíram para a ampliação dos investimentos públicos e um Plano Nacional de Habitação. Cf. EARP; PRADO, 2003. p. 207-241.

regime, que mantinha os sindicatos sob intervenção, a proibição de greves e as lideranças sindicais intimidadas ou presas.<sup>334</sup>

Além disso, associado à face inegavelmente repressiva do regime instaurado pós-1964, o período foi marcado pelo investimento em uma política cultural proativa, que atuou de duas formas fundamentais: sob a iniciativa do Estado, que criou uma série de instituições de produção cultural, e através do apoio oficial – seja financeiro, institucional ou normativo – à indústria da cultura e das telecomunicações.

Assim, de forma ambivalente e multifacetada, a repressão às diferentes atividades culturais ocorreu concomitantemente à criação de órgãos como o Instituto Nacional do Cinema (1966), o Conselho Federal de Cultura (1966), a Embrafilme (1969) e a Funarte (1975), entre outras. No âmbito das comunicações, foram criadas a Embratel (1965) e o Ministério das Comunicações (1967), além de uma série de outros investimentos do campo da infraestrutura, que fomentaram o desenvolvimento tecnológico e permitiram a formação das redes nacionais de televisão. Sob a égide de práticas repressivas, o Estado se consolidou como incentivador das atividades culturais, conjuntura em que os meios de comunicação capazes de atingir o grande público, e em especial a televisão, ganharam destaque.<sup>335</sup>

Embora a ação no campo das telecomunicações pareça, a priori, incongruente, Renato Ortiz enfatiza que ela foi legitimada pela ideologia de Segurança Nacional, cujo pilar era a ideia da integração. Aos militares interessava, desse modo, a construção de uma sofisticada rede de telecomunicações capaz de servir como um dos principais sustentáculos para sua política autoritária e centralizadora. O *Manual Básico da Escola Superior de Guerra*, sobre os meios de comunicação, é ilustrativo: “bem utilizados pelas

---

<sup>334</sup> D'ARAÚJO, M. C; JOFFLY, M. Os dias seguintes ao golpe de 1964 e a construção da ditadura (1964-1968). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (orgs.). *O Brasil Republicano. O tempo da Ditadura: Regime Militar e Movimentos Sociais em Fins do Século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

<sup>335</sup> JAMBEIRO, Othon. *A TV no Brasil do século XX*. Salvador: EDUFBA, 2002. p. 51.

elites constituir-se-ão em fator muito importante para o aprimoramento da expressão política; utilizados tendenciosamente podem gerar e incrementar inconformismo”.<sup>336</sup>

O conceito de modernização autoritário-conservadora é um interessante instrumento para expressar as transformações socioeconômicas ambíguas vivenciadas ao longo do período ditatorial. A modernização implicou no desenvolvimento econômico e tecnológico, com a expansão industrial, inclusive no âmbito da cultura. O impulso conservador, por outro lado, buscou preservar a ordem social e os valores tradicionais, combatendo as formas “de subversão” que iam desde as “utopias revolucionárias” até os questionamentos no âmbito dos costumes e comportamentos. Essas ações correlatas culminavam em um tensionamento mútuo: a modernização abalava as “bases tradicionais da sociedade” com a urbanização, o crescimento do operariado e o surgimento de novas pautas comportamentais; por outro lado, o programa conservador tentava “frear” as transformações sociais que subvertiam o tradicionalismo pautando-se na defesa “da moral e dos bons costumes” e no nacionalismo ufanista e anticomunista.<sup>337</sup>

Na leitura de Motta, a tensão entre modernização e conservadorismo foi contrabalanceada pelo aparato autoritário que se tornou instrumento para implementação da pauta modernizadora, suprimindo – em certas conjunturas – as demandas indesejadas. Essas contradições, para o autor, derivam da própria composição política do regime ditatorial, fruto de uma coalização de grupos ideologicamente distintos sob uma negativa comum: o suposto perigo comunista.<sup>338</sup>

Sob a égide de práticas repressivas, o Estado se consolidou como incentivador das atividades culturais, conjuntura em que os meios de comunicação capazes de atingir o

---

<sup>336</sup> ORTIZ, 1988. p. 116.

<sup>337</sup> FICO, 2004.

<sup>338</sup> MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A modernização autoritário-conservadora nas universidades e a influência da cultura política. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá; Reis, Daniel Aarão; Ridenti, Marcelo; (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014a.

grande público, e em especial a televisão, ganharam destaque. No Brasil, a primeira transmissão de imagens ocorreu em 1950, na cidade de São Paulo, pela TV Tupi Difusora, emissora vinculada aos Diários Associados de Assis Chateaubriand. Nesse contexto inicial, a produção televisiva fora marcada pela falta de recursos e a improvisação, com a incorporação de funcionários e programas das emissoras de rádio.<sup>339</sup>

O ponto fulcral do processo de consolidação da televisão no Brasil foi a criação do videoteipe (VT) em 1959, o que possibilitou novas estratégias para ampliar a audiência, aumentando o lucro das emissoras e garantindo que a televisão adquirisse características próprias, se afastando das produções radiofônicas. Até meados nos anos 1960, no entanto, a expansão da televisão no Brasil caminhou a passos lentos e o rádio se mantinha como o grande veículo de comunicação do país, o que pode ser atribuído tanto ao reduzido número de televisores disponíveis no país e ao seu alto custo quanto à carência de infraestrutura que permitisse a ampliação do alcance televisivo.

Em 1964, ano do golpe, havia cerca de 2 milhões de televisores no país, número que sofreria vertiginoso crescimento nas duas décadas seguintes: em 1969, havia 4 milhões e, um ano depois, 5 milhões de aparelhos de TV. Em 1974, esse número tinha crescido para cerca de 9 milhões e os aparelhos de TV estavam presentes, então, em 43% dos lares brasileiros. A TV Globo nasceu e se consolidou à sombra desse impulso modernizador que investiu no setor de telecomunicações.<sup>340</sup>

Progressivamente, as dificuldades tecnológicas que impediam a expansão da televisão até meados dos anos 1960 foram suplantadas pelo projeto modernizador

---

<sup>339</sup> A transmissão em São Paulo em 1950 tornou o Brasil o primeiro país da América Latina a ter uma emissora de televisão e o sexto no mundo. Quatro meses depois, no início de 1951, o mesmo grupo inaugurou outra emissora a TV Tupi-Rio, no Rio de Janeiro. Após essas primeiras experiências, a televisão viveu um processo de incipiente expansão, com a criação de novas emissoras: em São Paulo, foram inauguradas a TV Paulista (1952) e a Record (1953), no Rio de Janeiro, a TV Rio (1955) e a TV Continental (1959), em Belo Horizonte, a TV Itacolomi (1955). Cf. JAMBEIRO, 2002. p.51.

<sup>340</sup> ORTIZ, 1988.

empreendido pela ditadura. Em 1968, por exemplo, sob iniciativa do Ministério de Comunicações, foi parcialmente inaugurado um sistema de micro-ondas, impulsionando a interligação do território nacional. Foi, assim, somente a partir do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, que se consolidou efetivamente uma indústria cultural no Brasil, caracterizada pelo volume e pela dimensão atingida pelo mercado de bens culturais.<sup>341</sup>

Enquanto se consolidava efetivamente uma indústria da cultura no Brasil, o regime militar não hesitou em utilizar o aparato repressivo do Estado para desmobilizar a oposição indesejada. A ditadura foi, desse modo, eficaz em cortar os laços do campo artístico com os movimentos sociais, impelindo Dias Gomes e a intelectualidade pecebista a refletir de forma crítica sobre a tradicional correlação entre a arte e a transformação da sociedade. Em 1966, o dramaturgo se debruçou sobre esse processo, apresentando suas perspectivas sobre a relação entre arte (em especial o teatro) e a política em textos publicados na *Revista Civilização Brasileira*.<sup>342</sup>

No primeiro deles, de 1966, com o título *Realismo ou esteticismo – um falso dilema*, o autor fez uma série de digressões que nos transportam para o debate sobre o papel da representação teatral naquela conjuntura:

A representação teatro foi, é e será sempre um ato social. (...) Segundo Lukács, “o estudo apaixonado na natureza humana do homem – faz parte de toda literatura e toda arte autêntica; daí que toda boa arte e toda boa literatura sejam humanistas, não só ao estudarem apaixonadamente o homem e a verdade essência da natureza humana, mas também por defenderem apaixonadamente a integridade humana contra todas as tendências que o atacam e adulteram”<sup>343</sup>

Dias Gomes dialoga com as leituras do filósofo e historiador húngaro, Georg Lukács, cuja perspectiva de dramaturgia começou a ser defendida pelo comitê cultural do

---

<sup>341</sup> ORTIZ, 1988. p. 118.

A parte relativa a Amazônia foi concluída em 1970.

<sup>342</sup> Dias Gomes fez parte do Conselho de redação da revista, junto a outros intelectuais como: Alex Viary, Antônio Houaiss, Dias Gomes, Ferreira Gullar, Cavalcanti Proença, Moacyr Felix, Nelson Werneck Sodré, Octavio Ianni e Paulo Francis. Cf. PARANHOS. Kátia Rodrigues. Dias Gomes entre textos e cenas: a construção e a reconstrução de um autor. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 19, n. 34, p. 139-152, jan.-jun. 2017.

<sup>343</sup> GOMES, DIAS. Realismo ou esteticismo? *Revista Civilização Brasileira*, n. 5-6, mar. 1966.

PCB no início dos anos 1960 e já pôde ser percebida em obras anteriores de Dias Gomes, como *O Berço do Herói* e *O Santo Inquirido*. Lukács, embora defensor de um teatro que retrate a realidade, não detinha uma posição sectária que enxergava a arte de forma panfletária. Propondo a incorporação da herança “burguesa”, politicamente progressista e esteticamente complexa, evita uma teoria da obra de arte que, sob a justificativa do engajamento, estimule o didatismo cultural.

Dias Gomes defendia, desse modo, a arte enquanto práxis social e instrumento de transformação da sociedade, capaz de impelir os homens à luta contra o seu destino. No entanto, se questionava: estariam os processos de exposição teatrais de seu tempo aptos para isso? Que teatro seria capaz de reproduzir o mundo que se transformava sob seus olhos? Escrevendo como um intelectual perplexo e descrente diante dos rumos tomados pela humanidade, ponderava:

Concordamos com Brecht em que o “mundo atual só pode ser reproduzido para os homens do presente se for descrito como um mundo em transformação.” Transformação operada pelo próprio homem que, embora não tenha ainda realizado o sonho de Descartes, impondo-se como senhor da natureza, na verdade adquiriu tal poder sobre ela, que já se encontra em condições de decidir sobre o seu próprio destino. Tanto pode exterminar a vida humana sobre a terra, como pode estendê-la a outros planetas. O homem do século da técnica difere totalmente do homem sofoqueano, em sua luta contra o destino. Esse era vítima, aquele transformou-se em juiz, cabendo-lhe decidir da continuação do fim da humanidade. (...)A técnica aproximou os homens, mas não os uniu. Tornou os dependentes uns dos outros, mas não solidários uns com os outros. **A história continua sendo feita de contradições.**<sup>344</sup>

Se a narrativa de Sófocles em *Édipo Rei* sugere a impotência do ser humano em face do destino, ao qual estaria invariavelmente atrelado, na reflexão angustiada de Dias Gomes, o homem moderno, propulsor do desenvolvimento tecnológico, detentor da bomba atômica, seria então juiz, “responsável pela vida e pela morte, a cada dia, cada minuto, ocupando o lugar dos deuses e tomando nas próprias mãos a rédeas do destino”.<sup>345</sup>

---

<sup>344</sup> GOMES, 1966.

<sup>345</sup> GOMES, 1966.

Reflexões semelhantes são encontradas em *O Berço do Herói* e *O Santo Inquérito*. Nelas, apesar da suposta liberdade, tanto Cabo Jorge quanto Branca Dias foram, cada um à sua maneira, engolidos por uma engrenagem social sobre a qual não tinham controle. Dias Gomes nos apresenta um intelectual aturdido diante de um mundo que parece não comportar mais suas utopias. Questionando-se: “a inexorabilidade dos deuses ou do destino foi substituída pela implacabilidade de uma engrenagem social?”, o dramaturgo trazia a latente crise em relação ao papel dos intelectuais e da arte, transparecendo a desesperança diante da imprevisibilidade do futuro o que se radicalizou nas décadas seguintes.

Apesar disso, afirma que a “história continua sendo feita de contradições” em uma explícita alusão ao materialismo dialético teorizado por Karl Marx e Friedrich Engels. Essa ambiguidade retrata o momento vivenciado por toda uma geração de intelectuais, marcado pela oscilação entre expectativas de um futuro como realização da revolução e as descrenças e questionamentos sobre os caminhos para a concretizá-la.

O dramaturgo interpreta a sua época como um período de transição. Descortina as contradições do mundo em que vive em uma explícita crítica ao capitalismo. Há, no entanto, uma interessante ambiguidade em suas palavras. A transição por ele mencionada parece se referir tanto às tendências que balizam o fazer teatral quanto à superação do próprio capitalismo:

**Vivemos uma época de transição.** E foi a consciência disso que levou Brecht a afirmar que o mundo atual deve ser descrito como um mundo em transformação. Não ousou, porém, receitar a forma épica como único processo adequado a reprodução desse mundo no teatro. E se não o fez, não foi por modéstia, certamente; tal atitude não se coadunaria com sua índole de homem extraordinariamente lúcido e afirmativo. É que o problema é demasiado complexo para poder ser resolvido com uma fórmula mágica. “Nosso mundo é uno. Mas é um mundo dilacerado”. Mas é também um mundo dividido, desigual, contraditório, injusto, conflitante. É, sobretudo, um mundo necessitado de transformação. Temos que levar tudo isso em conta para nos

apegarmos a fórmulas, aos dogmas. Vivemos um mundo antidogmático.<sup>346</sup>

Dias Gomes constata viver em um mundo “dividido, desigual, contraditório, injusto, conflitante” para o qual não há fórmulas mágicas. As leituras do dramaturgo fazem alusão a um momento de pujante desconstrução que, vale salientar, se tornaria ainda mais notório nos anos seguintes. Embora reafirme a sua crença no teatro – e na superação do capitalismo – busca novos caminhos para o impasse vivido em 1966: “a sensação que persiste é a de angustiante desorientação. Tudo que os dramaturgos conseguem criar, em nosso tempo, é arrancado de sua desesperada perplexidade.”<sup>347</sup>

Se vendo em uma encruzilhada, Dias Gomes defende o antidogmatismo. Sua leitura faz alusão ao impasse entre o realismo e o esteticismo, mas também aos caminhos de oposição política a ditadura vivenciada no Brasil desde abril de 1964:

Algumas verdades óbvias precisam ser reafirmadas, alguns conceitos sectários devem ser combatidos de saída. A primeira verdade (óbvia) é que toda arte autêntica é uma forma de conhecimento da realidade. Porém, a verdadeira arte não se caracteriza por sua plena concordância com a realidade objetiva, tal como existe fora e independente do homem.<sup>348</sup>

Constatando as contradições e impasses do mundo de seu tempo, Dias Gomes – embora partilhe das perspectivas realistas de Lukács – se abre as iniciativas vanguardistas:

A estética lukácsiana cassa os direitos de grande arte de todo vanguardismo moderno, especialmente a Kafka, a quem concebe apenas uma penetração unilateral na realidade. E embora aceite a existência de uma arte não realista, recusa-lhe autenticidade, grandeza e perenidade. Parece-me, entretanto, que uma realidade por si mesma deformada ou grotesca pode ser melhor refletida – com faz Kafka – recorrendo-se ao fantástico, a parábola e ou ao símbolo.<sup>349</sup>

Embora haja diversas leituras sobre a produção kafkiana, o crítico Gunther Anders o caracterizou como “cientista da condição humana”, comparando a sua criação literária

---

<sup>346</sup> GOMES, 1966.

<sup>347</sup> GOMES, 1966.

<sup>348</sup> GOMES, 1966.

<sup>349</sup> GOMES, 1966.

a uma situação forjada em laboratório com fins de analisar o real.<sup>350</sup> Adorno, por sua vez, considerou a literatura kafkiana como permeada pelo fim da individuação, ou seja, da concepção de sujeito pensante, reflexivo, consciente de si, dos outros e do ambiente ao seu redor.<sup>351</sup>

A interessante menção de Dias Gomes à Franz Kafka nos remete à aguda desconstrução pela qual passava o dramaturgo.<sup>352</sup> Através de suas obras, o escritor tcheco apresentou de forma surreal e, simultaneamente, super-realista, um mundo absurdo, contraditório e chocante. Kafka não foi filósofo; não deixou nenhuma tese, nenhuma teoria, esteve imerso em dúvidas e ambiguidades, que buscou expressar através da ficção literária.<sup>353</sup> Dias Gomes, ao mencioná-lo, nos aponta a busca por novos caminhos de representação da realidade que não mais cabem no velho realismo seguido de forma dogmática. Essa experiência será vista, pela primeira vez em uma de suas obras: *O Túnel*.

## 4.2 Velhas utopias, novos caminhos

Enquanto Dias Gomes refletia sobre os caminhos para a transformação da sociedade através do teatro, o regime instaurado em 1964 progressivamente evidenciava seu caráter autoritário. À medida que a face ditatorial se tornava inegável, crescia o coro – composto inclusive por políticos e setores da classe média conservadora que anos antes havia aplaudido a deposição de João Goulart – crítico ao governo Castelo Branco.

---

<sup>350</sup> ANDERS, Gunther. *Kafka: pró e contra*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

<sup>351</sup> ADORNO, Theodor. Anotações sobre Kafka. In: ADORNO, Theodor. *Prismas - crítica cultural e sociedade* São Paulo: Ática, 1998.

<sup>352</sup> Franz Kafka (1883-1924) foi escritor tcheco, de língua alemã, considerado um dos principais escritores da Literatura Moderna. Suas obras retratam a ansiedade do homem do século XX.

<sup>353</sup> ANTUNES, Cris; UMBACH, Rosani Ketzer; MOREIRA, Simone Xavier. O Realismo de Kafka: a Estética do Absurdo na Sociedade Moderna. *Fólio - Revista de Letras, Vitória da Conquista*, v. 7, n. 2, p. 467-478, jul./dez. 2015.

A ruptura com o regime ditatorial de nomes que outrora apoiaram o golpe evidencia o crescimento da oposição civil à ditadura. Como exemplo emblemático desse processo, está a trajetória do ex-governador da Guanabara, Carlos Lacerda, que articulou, em 1966, a formação da Frente Ampla, organização cujo objetivo era entoar o coro pela restauração da democracia. A coalizão contou com nomes como Juscelino Kubitschek e João Goulart, ambos no exílio, e conseguiu promover dois grandes comícios, um em dezembro de 1967, em Santo André (São Paulo), e outro em Maringá, no Paraná, em abril de 1968. Porém, vigiada de perto pelo Serviço Nacional de Informações (SNI) e pelo Conselho de Segurança Nacional (CSN), foi desmantelada.<sup>354</sup>

No mesmo ano em que a Frente Ampla foi formada, o Congresso homologou o nome de Artur da Costa e Silva como próximo presidente da República, marcando a ascensão política do grupo conhecido como “a linha dura”. Munido de uma série de instrumentos criados pelo seu antecessor para prosseguir a escalada autoritária – como a nova Constituição que incorporou os atos de exceção baixados até então; a Lei de Imprensa, que restringiu a liberdade de expressão; e a Lei de Segurança Nacional (LSN) – Costa e Silva afastou do horizonte qualquer expectativa de restabelecimento da democracia no curto prazo.

Na economia, Costa e Silva nomeou o economista e professor da Universidade de São Paulo (USP) Antônio Delfim Netto, que deu continuidade às políticas econômicas em andamento. Delfim Netto permaneceu no cargo até 1974, quando o general Ernesto Geisel se tornou presidente. O economista ficou conhecido por ser um dos arquitetos do “milagre” e pela famosa frase que justificava a concentração de renda no país: “Primeiro deixar o bolo crescer para depois dividi-lo.”

---

<sup>354</sup> D'ARAÚJO, M. C; JOFFLY, M. Os dias seguintes ao golpe de 1964 e a construção da ditadura (1964-1968). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (org.). *O Brasil Republicano. O tempo da Ditadura: Regime Militar e Movimentos Sociais em Fins do Século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

A chegada de Costa e Silva ao poder foi marcada, além disso, pelo fortalecimento das lutas contra o regime ditatorial, protagonizadas sobretudo pelo movimento estudantil. Além da refutação à ditadura e ao cerceamento das liberdades democráticas, o movimento se articulava para pressionar pela democratização do ensino superior no país. Sob a escalada de contestações, o ano de 1968 se tornou simbólico e alguns acontecimentos. Foram emblemáticos: a morte do estudante secundarista Edson Luís, o episódio da quinta e sexta-feira sangrenta e a passeata dos 100 mil, no Rio de Janeiro; a invasão da UnB, em Brasília; e o conflito da Rua Maria Antônia e o trágico Congresso de Ibiúna, em São Paulo.

Se, no Brasil, 1968 simbolizou a luta contra a ditadura protagonizada pelo movimento estudantil, no mundo, as manifestações se disseminaram a partir de múltiplas tendências e perspectivas. Na Europa ocidental, os movimentos de universitários franceses. Nos Estados Unidos, o movimento de oposição à Guerra do Vietnã e a emergência de movimentos sociais que fizeram ecoar vozes até então muito pouco ouvidas: negros, gays e mulheres que clamavam por direitos civis e políticos. Na Europa oriental, movimentos sociais na Polônia e na Tchecoslováquia. Enquanto, na China, vivia-se a chamada Revolução Cultural.<sup>355</sup>

Esses movimentos sociais tiveram uma enorme amplitude geográfica e uma diversidade de forças políticas, econômicas e sociais envolvidas. Suas propostas e reivindicações foram diversas, como a busca por mais participação política, a crítica ao sistema escolar e às guerras imperialistas, a negação da sociedade de consumo, além de uma série de pautas identitárias – gênero, etnia, orientações sexuais – que impulsionariam

---

<sup>355</sup> REIS, Daniel Aarão. Aproximações, contrastes e contradições entre paradigmas de mudança social: os 50 anos de 1968. *Revista do SEESC-SP*, 2018a.

mudanças comportamentais nas décadas seguintes e modificariam os “paradigmas de transformação social”.<sup>356</sup>

Nessa conjuntura de efervescência contestatória, o PCB mantinha sua estratégia aliancista, defendendo à união de forças para derrotar a ditadura e assumindo, inclusive, uma posição crítica em relação as organizações de esquerda que optaram pela luta armada. Esse posicionamento, como vimos anteriormente, teve como alicerce a defesa da revolução por etapas, justificável em um país como o Brasil, que ainda não seria, na leitura dos comunistas, uma economia capitalista.

No que tange à opção pelas armadas, Ridenti aponta que, mesmo antes de 1964, o Brasil já contava com grupos de esquerda com propostas revolucionárias, como o Partido Comunista do Brasil (PCdoB), a Ação Popular (AP), a Organização Revolucionária Marxista Política Operária (Polop) etc.<sup>357</sup> Sob a ditadura, as esquerdas se fragmentaram em dezenas de pequenas organizações políticas que, “embora divergissem quanto a aspectos conceituais sobre a ideia de revolução, convergiam quanto ao uso das armas para derrubar o governo”<sup>358</sup>. Destacam-se organizações como a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), o Comando de Libertação Nacional (Colina), a Vanguarda Revolucionária Palmares (VAR Palmares), a Ala Vermelha do PCdoB e o Partido Revolucionário Tiradentes (PRT).

De acordo com Napolitano, embora antes de 1964 já existissem organizações de inspiração revolucionária, a guerrilha no Brasil efetivamente emergiu a partir dos impasses trazidos pelo golpe. A derrubada de Goulart e a abrupta interrupção da agenda reformista mergulharam as esquerdas numa atmosfera de debates sobre os caminhos a

---

<sup>356</sup> RIDENTI, Marcelo. 1968 Cinquentão: rebeldia e integração. *Revista Eco-Pós* (Online), Rio de Janeiro, v. 21, fac. 1, p.10-29, 2018.

<sup>357</sup> RIDENTI, 2014. p. 33- 34.

<sup>358</sup> RIDENTI, 2005b.

NAPOLITANO, 2014a. p. 105.

serem seguidos. Foi, pois, nessa conjuntura que parte de militança culpou o PCB e o próprio Goulart pela derrota, movimento que impeliu setores da esquerda à luta armada inspirada na experiência revolucionária cubana. Esse caminho trilhado pelas esquerdas negava tanto a oposição liberal quanto as táticas pecebistas de conciliação, posicionamentos que – inclusive – se aproximaram de forma tática ao longo da ditadura.<sup>359</sup>

Essa conjuntura de intensa mobilização reverberou no campo artístico. Os intelectuais pecebistas embalados pela bandeira do nacional-popular foram atropelados pelos acontecimentos do final dos anos 1960. Duas tendências ganharam espaço na dramaturgia dessa conjuntura: o entusiasmo em relação à luta armada e a contracultura dos tropicalistas, que subvertia a relação entre arte e política até então capitaneada pelo PCB.

Um marco desse processo foi a encenação *de Arena Conta Tiradentes* (1967), pelo Teatro Arena em São Paulo, que tradicionalmente se mantivera próximo a orientação cultural pecebista, e *Os Fuzis da Senhora Carrar* (1968), pelo Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP), ambos uma explícita apologia à luta armada.<sup>360</sup> Consolidou-se, inclusive, nesse contexto, uma rede de auxílio logístico e financeiro à guerrilha através, por exemplo, do dinheiro de bilheterias para o apoio à esquerda revolucionária.<sup>361</sup>

Nessa mesma conjuntura, se fortaleceram as tendências da contracultura, como o “teatro autodestrutivo” do Oficina, fundado por José Celso, o cinema de Glauber Rocha e as artes plásticas de Hélio Oiticica. A encenação da peça *O Rei da Vela* (originalmente

---

<sup>359</sup> NAPOLITANO, 2014a. p.122.

Uma outra leitura sobre a luta armada pode ser encontrada nas reflexões de Ridenti, para o qual o crescimento da luta armada, se pode ser associado ao fechamento dos espaços institucionais de ação, não pode ser a ele intrinsecamente condicionado: ela já existia antes mesmo de 1964 e já se articulava, ainda que de forma incipiente, antes de 1969. Cf. RIDENTI, 2005b.

<sup>360</sup> FREDERICO, 2007. p. 344-345.

<sup>361</sup> RIDENTI, 2000. p.1 40-150.

escrita por Oswald de Andrade em 1933) pelo Teatro Oficina de São Paulo e a instalação Tropicália, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), ambas em 1967, deram impulso ao movimento tropicalismo e foram marco desse momento de contestações. A Tropicália, ainda que não possa ser considerada um movimento coeso, tinha uma série de características comuns, as quais buscavam subverter a linguagem e a estética formais, dialogando com a “cultura de massa” e subvertendo padrões socialmente aceitos pelas tradicionais plateias “médias”, público que era alcançado, por exemplo, pelas peças teatrais engajadas.<sup>362</sup>

Com o Grupo Oficina – uma entre tantas expressões do tropicalismo – consolidou-se uma contracultura baseada na agressão, na violência sensorial, na excitação artificial dos instintos. A plateia burguesa dos teatros não deveria, portanto, ser alvo da conscientização ou da catarse emocional, mas sim do choque de consciência a partir da crítica radical à sociedade e seus valores. Esse novo posicionamento tinha em seu cerne a contestação dos caminhos até então trilhados, com a negação dos valores político e culturais que nortearam a esquerda pecebista, substituindo o proselitismo pela provocação.<sup>363</sup>

Nesse cenário de profundas contestações e emergência de novas tendências, Dias Gomes se aproximou do grupo Opinião, para o qual elaborou *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*, sua primeira peça encenada por um consolidado grupo teatral engajado. O Grupo Opinião, fundado por Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Armando Costa e Ferreira Gullar, entre outros, após a extinção do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE), assumindo um lugar de destaque na resistência cultural à ditadura militar. O grupo tinha como estratégia o envolvimento das camadas populares

---

<sup>362</sup> NAPOLITANO, 2014a. p.106.

<sup>363</sup> FREDERICO, 2007. p. 347.  
NAPOLITANO, 2001a.

num processo de conscientização, cujo objetivo era a construção de uma “frente ampla” de resistência democrática à ditadura.<sup>364</sup>

Foi, desse modo, que o próprio Dias Gomes propôs a montagem da peça para o Opinião, que, após vários sucessos, passava por dificuldades diante do contexto repressivo. Embora fosse atuante no Comitê Cultural do PCB, o dramaturgo se dizia “avesso a grupos” até então:

Minha timidez sempre me isolou, tornou-me avesso a grupos. Não era um “socialista insociável”, como se autointitulou Bernard Shaw, era apenas um revolucionário portador de inadmissível inibição. Tudo isso parece contraditório já que eu continuava militando no Partido Comunista, mas o ser humano é mesmo contraditório.<sup>365</sup>

*Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* foi escrita em parceria com Ferreira Gullar, ex-cepecista e membro do Grupo Opinião e subiu aos palcos, em 1968, no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre, sob a direção de José Renato. No enredo encontramos duas histórias paralelas. Em um plano, há a escola de samba carioca, com personagens como Simpatia, Tucão, Marlene, passistas e músicos, que ensaiam o enredo sobre a trajetória de Getúlio Vargas, dando maior destaque aos momentos finais de sua vida. No outro, as cenas da vida do próprio ex-presidente, ensaiadas na quadra da escola, materializam-se à frente da plateia. As duas tramas, ao final da peça, se entrelaçam, e a morte de Getúlio é também a de Simpatia, o presidente da escola que lutava para manter o seu posto, conquistado pelo voto, contra Tucão, o ex-presidente, bicheiro que não aceitava a derrota.

Ao *Correio da Manhã*, Dias Gomes falou sobre a peça:

Dr. Getúlio é uma experiência de teatro popular. É uma busca de uma forma livre, aberta, anticonvencional, que por suas raízes populares e por sua modernidade não nos permite transpor para as cenas os problemas da nossa gente e do nosso tempo. Não estamos inventando nada. Quem inventou o enredo foi o povo das Escolas de Samba. Nós apenas procuramos uma

---

<sup>364</sup> Desde sua estreia no teatro, com *Pé de Cabra* (1942), embora tenha elaborado uma série de textos explicitamente engajados, suas peças foram – em sua maioria – encenadas por grandes companhias comerciais como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Gullar, após o AI-5, foi preso e deixou o Brasil rumo ao exílio. Como veremos, o escritor e Dias Gomes só voltariam a dividir a criação artística no final dos anos 1970, já sob uma nova conjuntura, escrevendo novelas em parceria para a Rede Globo.

<sup>365</sup> GOMES, 1998. p. 186.

transposição dramática. E temos consciência de não haver esgotado todas as suas possibilidades formais.<sup>366</sup>

Articulando arte popular, experimentalismo estético e engajamento político, a obra tinha como objetivo promover a conscientização social e a luta popular contra as injustiças sociais. De acordo com as análises de Paranhos, a peça incorporou traços do teatro épico brechtiano dentro de uma estrutura predominantemente dramática, tal qual obras anteriores como *O Berço do Herói* e *O Santo Inquérito*. Como vimos, essa hibridização estava em conformidade com a perspectiva lukacsiana adotada pelo Comitê Cultural do PCB nos anos 1960.<sup>367</sup>

A elaboração de *Dr. Getúlio* junto ao Grupo Opinião pode nos levar a armadilha de pressupor uma linearidade a trajetória do dramaturgo, a partir da perspectiva de uma fidelidade, sem idiossincrasias, as diretrizes culturais do PCB. A trajetória de Dias Gomes não foi linear e compreendê-la de forma monolítica, pressupondo racionalidades, valores e orientações oriundos do presente, nos impede de analisá-la em sua complexidade.

Como um intelectual à procura de caminhos, Dias Gomes buscava se encontrar diante da desorientação das esquerdas pecebistas com o golpe, a permanência dos militares no poder e a emergência de novas tendências que confrontavam a postura aliancista do “partidão”. Embora dialogasse e refletisse sobre as tendências que ali emergiam, o dramaturgo parecia se apegar a arte nacional e popular como instrumento de mobilização cultural e transformação política, em oposição ao regime ditatorial.

Dias Gomes transitou por espaços diversos e dialogou com ideias aparentemente dissonantes. A incoerências que encontramos em suas falas, textos e obras do período são fruto do momento de dúvidas e busca por caminhos que ele então vivenciava. Essas ambiguidades e tensionamentos podem ser percebidos no texto “O engajamento é uma

---

<sup>366</sup> *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1968. p.1.

<sup>367</sup> PARANHOS, jan.-jun. 2017.  
PARANHOS, 2016. p. 1-10.

prática da liberdade” escrito para a *Revista Civilização Brasileira* em 1968, no qual refletiu sobre o papel do teatro nesse contexto político brasileiro permeado por impasses:

Foi o teatro o primeiro setor da intelectualidade a se organizar para protestar contra a ditadura instalada no Brasil em 1964. (...) No palco, abriu-se a primeira trincheira. Nas salas de espetáculos da Guanabara se efetuaram as primeiras reuniões de intelectuais inconformados com o terrorismo cultural desencadeado no país. (...) Em abril de 1964 se iniciou um processo lento e implacável, com avanços e recuos, que tem como objetivo final enquadrar o nosso povo dentro dos limites de liberdade que torna essa mesma liberdade um perigo facilmente controlável pelo poder militar constituído. Os sindicatos foram reduzidos à imobilidade. Os partidos políticos, na dicotomia vigente, representam uma farsa na qual um deles se presta a contestar o absoluto poder de manobra e decisão do outro. Os meios de comunicação de massas – rádio e televisão – estão sob controle absoluto. A imprensa tem sua pseudoliberalidade vigiada (...). Dentro da faixa estreita de liberdade controlável foram deixados o teatro, o livro e o cinema. Os dois primeiros por agirem sobre um público reduzido pelo menos em sua ação imediata.<sup>368</sup>

O dramaturgo fez um diagnóstico preciso do projeto repressivo que se consolidou com o golpe, no qual enxergou uma “calculada complacência” em relação ao teatro nos primeiros anos de ditadura, que mantiveram as produções em uma “faixa de liberdade dentro dos limites previstos”.<sup>369</sup>

De acordo com Napolitano, os primeiros anos após o golpe foram marcados por uma espécie de concessão que, longe de ser resultado de qualquer altruísmo do regime militar em relação as dissonâncias políticas, esteve associado a um autoritarismo mais preocupado em rechaçar, das estruturas do Estado, políticos favoráveis ao regime deposto, assim como quebrar os elos entre os ativistas políticos e culturais de esquerda (oriundos da classe média) e os movimentos populares, operários e camponeses. Neste cenário a cultura de esquerda, produzida e consumida pela “classe média intelectualizada”, poderia se manifestar desde que se limitasse aos espaços autorizados, quase sempre circuitos mercantilizados, e moderasse seu conteúdo crítico, diluindo-o em imagens metafóricas e generalizantes.<sup>370</sup>

---

<sup>368</sup> GOMES, Dias. O engajamento é uma prática da liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, 1968.

<sup>369</sup> GOMES, 1968.

<sup>370</sup> NAPOLITANO, 2011. p. 45.

Considerar a “relativa liberdade” experienciada pela cultura de esquerda nos primeiros anos pós golpe não nos permite, contudo, minimizar os impactos políticos de deposição João Goulart, tampouco esquecer os emblemáticos episódios de censura ocorridos nessa conjuntura inicial do regime, como a própria proibição à encenação de *O Berço do Herói* no mesmo ano em que seu livro foi publicado.

A repressão, contudo, não tardou a chegar, abalando o papel, ainda que restrito, das produções teatrais na oposição ao regime:

O teatro era, de todas as artes aquela que oferecia condições para uma resposta imediata e mais comunicativa. Era também a que possibilitava ao povo, tão insatisfeito quanto os autores que participavam do espetáculo, desabafar a sua insatisfação, “lavar a alma”, desalienar-se.<sup>371</sup>

Nas reflexões de Dias Gomes os verbos no passado trazem implicitamente a ideia de que o teatro perdeu o papel de destaque na luta contra o regime instaurado em 1964. Dialogando com uma nova geração de autores teatrais que questionavam as diretrizes pecebistas, o autor nos introduz, ainda, um elemento central para os intelectuais da esquerda no final dos anos 1960: a questão do público.

O público pequeno-burguês vai ao teatro por dois motivos: ou por esnobismo ou para fazer a digestão. A necessidade de agradar a este público, como uma condição de sobrevivência, é claro, atua sobre o teatro como um controle. Mas ao qual se pode escapar com um certo sacrifício e consciência de uma responsabilidade maior para com a cultura brasileira e a História. Boa parte desse público, aliás, aceita e aplaude o teatro de esquerda, cujas características anti burguesas no Brasil são muito acentuadas, mas cuja proposta socialista é colocada em termos bastante claros. Boa parte dessa plateia aceita até ser agredida (*O Rei da Vela*, *Roda Viva*) ou numa demonstração de falsa superioridade e de pseudo esclarecimento, ou na convicção de que agressões em nada fazem perigar o status quo que se deseja manter.<sup>372</sup>

A narrativa de Dias Gomes traz uma conotação crítica às plateias burguesas que, embora assistissem às peças teatrais, não tinham o compromisso com o teatro engajado, disposto a transformar a sociedade. O dramaturgo constata que fazer um teatro anti-burguês assistido por plateias burguesas em nada contribuía para subverter o *status quo*.

---

<sup>371</sup> GOMES, 1968.

<sup>372</sup> GOMES, 1968.

Pouco tempo mais tarde, esse seria um dos argumentos do dramaturgo para assinar contrato com a TV Globo. Percebemos, nesses textos de Dias Gomes, uma abordagem crítica aos caminhos trilhados pela dramaturgia engajada após o golpe de 1964, que, mesmo presa ao aliancismo nacional-popular, perdera a capacidade de atingir efetivamente o povo.

Desse modo, o almejado teatro “verdadeiramente popular” se tornou mais distante, uma vez que os laços com os movimentos sociais foram oportunamente cortados pela repressão. A política de frente pecebista não foi acompanhada por uma mobilização coletiva que, de fato, alcançasse o “povo”. Embora o teatro tenha – em um primeiro momento – ampliado seu público, ele esteve fundamentalmente centrado nas classes médias e no movimento estudantil.<sup>373</sup>

Se, por um lado, criticava a plateia burguesa e reconhecia a importância de um teatro verdadeiramente popular, ponderava também que – naquela conjuntura – o público burguês funcionava como elemento de sustentação de um teatro que tentava remar contra a maré:

Sem a sustentação moral e, até certo ponto, econômica desse público jovem, espetáculos como *Arena Conta Tiradentes* e os já citados *O Rei da Vela* e *Roda Viva* talvez não fossem possíveis. Seu radicalismo reflete-se nestas duas últimas experiências do diretor José Celso Martinez Corrêa (que pretende levar o espectador a tomar uma atitude, a agir diante do espetáculo imediatamente mediante agressões eróticas e até mesmo físicas; o espectador por vezes age, sim, mas não em razão de uma tomada de consistência provocada pelo problema exposto, simplesmente por ter sido incomodado em seu bem-estar físico ou emocional, o que prova a inocuidade de seu radicalismo). Mas todo rompimento com regras e convenções estabelecidas leva a uma posição radical, que mais tarde é corrigida. O que ficará será uma abertura de caminhos talvez insuspeitos.<sup>374</sup>

Dias Gomes cita espetáculos que se tornaram símbolos das novas tendências teatrais do período. A peça *Arena Conta Tiradentes* trouxe para os palcos o apoio à luta armada. O espetáculo *O Rei da Vela* transformou o cenário teatral ao subverter a

---

<sup>373</sup> NAPOLITANO, 2001.

<sup>374</sup> GOMES, 1968.

tradicional condescendência com os valores e com o público burguês, o que foi radicalizado em *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda, cuja encenação rompeu os limites entre palco/plateia, subvertendo a ideia do teatro como contemplação.

Assumindo uma posição de enfrentamento junto ao público, José Celso, fundador do Oficina, traçava contundentes críticas ao público estudantil dos teatros, chegando a compará-lo com as às plateias burguesas frequentadoras do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC): “hoje, com o fim dos mitos da burguesia progressista e das alianças mágicas e invisíveis entre operários e a burguesia, este público mais avançado não está muito longe do outro”.<sup>375</sup> Para ele, as proposições de dramaturgia pecebista tinham sido “tragadas pelo mercado e pelo conservadorismo estético o que, por sua vez, alimentava o conservadorismo político”.<sup>376</sup>

Essas críticas trazem consigo a constatação da impossibilidade de se constituírem alianças entre segmentos sociais distintos, especialmente se não houvesse interesses concretos em jogo. Elas puseram em xeque, em suma, as bandeiras do aliancismo pecebista, mas acabaram por impulsionar um processo de implosão do público, ampliando o confinamento social das peças teatrais.<sup>377</sup>

A questão do público foi um dos principais pontos de debate e reflexão entre os intelectuais engajados no final dos anos 1960, temática retomada pelo dramaturgo em diversas outras entrevistas durante a década de 1970:

No teatro, eu vivia uma contradição, buscando fazer peças populares e alcançando apenas a elite, exatamente a elite que combatia. Aliás, todos os da minha geração, a dos anos 50, o Guarnieri, o Suassuna, Augusto Boal, Antônio Callado, Oduvaldo Vianna Filho, todos nós vivemos essa contradição. Fazíamos um teatro anti burguês, do ponto de vista do povo, e tínhamos uma plateia burguesa. Era um teatro que se aristocratizava na plateia.<sup>378</sup>

---

<sup>375</sup> FREDERICO, 2007. p. 346.

<sup>376</sup> NAPOLITANO, 2014b.

<sup>377</sup> NAPOLITANO, 2001a.

<sup>378</sup> *Veja*, São Paulo, 08 de dezembro de 1971. p. 75.

Essas constatações de Dias Gomes em relação ao público foram tensionadas pelo fortalecimento – ao longo dos anos 1960 – da indústria cultural, com destaque para a televisão que, somada à escalada autoritária, funcionou como elemento catalisador dos impasses vivenciados por Dias Gomes e pela intelectualidade engajada. Nesse mesmo texto, o dramaturgo comentou a atuação repressiva e censória e seus efeitos:

Quanto as pressões políticas, elas são exercidas através de sua censura policial e inepta, que procede de maneira imprevisível. Sua falta de critérios definitivos, sua absoluta incapacidade intelectual e sua sujeição as oscilações do jogo político interno levam esse órgão opressor a uma atuação pendular que vai de um liberalismo contraditório ao reacionarismo mais ridículo. De qualquer forma, a imprevisibilidade de seu pronunciamento leva a uma autocensura de autores produtores. De 1964 pra cá, a censura vem sofrendo um processo de militarização. Ou melhor, vem sendo cada vez mais exercida por militares, direta o indiretamente, resultando esse fato (se isso é possível) numa acentuação de sua estreiteza mental<sup>379</sup>

Diante de todos esses elementos associados – a repressão, a censura e a indústria cultural – o dramaturgo enxergou o teatro como permanentemente ameaçado:

De tudo que foi dito pode resultar a impressão de que a integridade do teatro, de que falamos a princípio, está permanentemente ameaçado. É verdade. Mas essa ameaça se opõe a uma determinada compreensão da responsabilidade histórica e social da arte por parte dos autores, diretores e atores do novo teatro. Compreensão que tem levado a erros e acertos. Que ora se manifesta de maneira radical e romântica, ora de maneira tímida e tateante, perda de indagações do que fazer. Mas que, de qualquer modo, impõe-se como atitude diante da arte e da vida. Traço comum de toda nova dramaturgia brasileira, de Guarnieri a Jorge de Andrade, de Vianna Filho a Suassuna, de Francisco Pereira a Antônio Callado, constitui-se um fator de importância decisiva na formação de uma consciência (própria da nova geração teatral) de que a liberdade é essencial à arte e que compete ao artista defendê-la com palavras e gestos no palco e nas ruas.<sup>380</sup>

A ideia de uma “ameaça permanece” se associa justamente às transformações que Dias Gomes vivenciava cotidianamente. As velhas formas do fazer teatral não mais davam conta de uma sociedade em mutação, agora tensionada por novos elementos e atores. O teatro popular, como idealizado pela intelectualidade pecebista, cedia espaço a novas tendências – de uma nova geração – cujos caminhos ainda pareciam opacos. Foi

---

<sup>379</sup> GOMES, 1968.

<sup>380</sup> GOMES, 1968.

nessa conjuntura que Dias Gomes escreveu *O Túnel* (1968), abrindo-se para experimentações e dialogando com as novas perspectivas do fazer teatral.

### 4.3 A obra

*O Túnel* foi elaborada a pedido de José Celso, fundador do Oficina. A trajetória intelectual e estética do grupo, sobretudo após o golpe de 1964, pode ser compreendida a partir da construção de uma oposição à perspectiva de uma arte nacional e popular sob égide aliancista do PCB. De acordo com Dias Gomes, *O Túnel*:

Era uma peça curta em um ato, pequena incursão no teatro do absurdo que deveria, com outros textos, fazer parte de um espetáculo do Teatro Oficina, intitulado Feira Brasileira de Opinião. A ideia era que cada autor pensasse o Brasil naquele momento. Imaginei um enorme engarrafamento, que já durava quatro anos, desde 64, dentro de um túnel, onde cada qual buscava uma saída, desesperadamente.<sup>381</sup>

O enredo da peça – última escrita por Dias Gomes antes de assinar contrato com a Rede Globo – pode ser compreendido como uma grande metáfora que catalisa o momento de reorientação e busca por caminhos vivenciados por toda uma geração de intelectuais militantes. A trama transcorre dentro de um túnel onde, repentinamente, começa um engarrafamento de quatro anos, uma clara referência à conjuntura vivida no país desde o golpe na madrugada de 31 março de 1964.

O dramaturgo se utiliza do absurdo para trazer aos palcos o momento político vivido pelo Brasil. Como uma alegoria, apresenta uma visão paródica, caótica e grotesca do mundo e da sociedade brasileira em 1968. Enquanto os personagens se revelam pela movimentação, interação e relacionamentos no “mundo do túnel”, o público começa a questionar aquilo que se iniciou como um rotineiro engarrafamento e refletir sobre as

---

<sup>381</sup> GOMES, 1998. p. 227.

ambiguidades reveladas pelo absurdo das circunstâncias. É, assim, através do absurdo, que Dias Gomes desnaturaliza o usual e cotidiano ridicularizando-o.

*O Túnel* subiu aos palcos pela primeira vez somente em 2009, encenada pelo grupo teatral Cia. Teatro Epigenia, em Angra dos Reis, na Festa Internacional de Teatro de Angra – FITA, sob a direção de Gustavo Paso. Antes disso, contudo, foi publicada, em 1972, na coleção “Teatro de Dias Gomes” da editora Civilização Brasileira, que compilou as principais obras elaboradas pelo autor ao longo dos anos 1960. A análise aqui realizada se atém ao seu texto teatral, cuja reprodução é encontrada na edição supracitada.<sup>382</sup>

#### 4.4. Debate estético

Analisar o Brasil dos anos 1960, seja do ponto de vista cultural, estético ou político, é deparar-se com um caleidoscópio. Embora tenha se dedicado a uma dramaturgia nacional-popular, Dias Gomes esteve aberto a experimentações. *O Túnel* (1968) representa, como o próprio Dias Gomes explicou, uma pequena incursão no teatro do absurdo. A expressão foi elaborada pelo crítico inglês Martin Esslin para designar o teatro proposto por autores como Samuel Beckett e Eugène Ionesco, entre outros, que, reagindo a perspectiva realista, trouxeram aos palcos situações apresentando inusitadas ou ilógicas.<sup>383</sup>

---

<sup>382</sup> GOMES, DIAS. “O Túnel”. In: ROSENFELD, Anatol (coord.). *Teatro de Dias Gomes* (vol. 2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972c.

O primeiro volume da coleção contou com os textos de *O Pagador de Promessas* (1959), *A Invasão* (1960), *A Revolução dos Beatos* (1961) e *Odorico O Bem-amado ou Uma obra do governo* (1962). Enquanto o segundo é um compilado de mais quatro peças do autor: *O Berço do Herói* (1963), *O Santo Inquérito* (1964), *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (1968), *O Túnel* (1968) e *Vamos Soltar os Demônios* (1970).

<sup>383</sup> Samuel Beckett (1906-1989) foi um dramaturgo, romancista, crítico e poeta irlandês. Projetou-se internacionalmente com a peça *Esperando Godot* (1948), passando a ser considerado um dos representantes do teatro do absurdo.

Eugène Ionesco (1909-1994), dramaturgo romeno, também é um dos grandes expoentes do teatro do absurdo. Em 1960 estreou sua obra mais conhecida, *O Rinoceronte* (1959). Seus textos quase não tinham uma história, nem enredo, sem começo, nem fim. O que existia era o reflexo de seus sonhos e pesadelos.

Essa tendência emergiu após a Segunda Guerra Mundial, conjuntura que trouxe consigo uma atmosfera de desolação, solidão e incompreensão do homem moderno, divergindo da dramaturgia tradicional realista da primeira metade do século XIX. A destruição provocada pelo conflito impulsionou a emergência de uma identidade despedaçada, marcada por uma descrença e ceticismo generalizados. Nessa conjuntura, o teatro do absurdo surge a partir de uma reflexão profunda sobre a realidade, o homem, a linguagem e a relação do teatro com todos esses elementos. Para além de proceder a uma crítica à realidade exterior ao próprio teatro, o teatro do absurdo também opera como um mecanismo de auto reflexividade sobre o fazer teatral, dialogando de forma crítica com as propostas teatrais anteriores, como o teatro da linha brechtiana.<sup>384</sup>

*O Túnel* não detém o tradicional formato dramático de suas peças anteriores. Dias Gomes assume uma posição niilista, ou seja, nega os tradicionais princípios unificadores – como a política, a religião, a história etc. – construindo a alegoria de uma sociedade desconexa e sem sentido. O dramaturgo utiliza *O Túnel* para refletir sobre o caos universal, o labirinto existencial que cerca o homem. Não há intriga, apenas a inércia de personagens que, como marionetas vazias, são desprovidas de sentido, bem como as suas vidas de propósitos, precariamente ali estabelecidos. Não há heróis ou vilões, não há a busca pela verdade ou qualquer outra reflexão existencial. Dias Gomes metaforiza uma existência sem função, na qual o homem está fatalmente perdido. A obra não se propõe, desse modo, a contar uma história ancorada no formato da dramaturgia clássica, respeitando a ordem cronológica e lógica dos acontecimentos. *O Túnel* possui, ao contrário, uma estrutura circular, terminando como começou ou progredindo apenas para uma crescente intensificação da situação inicial; não propõe teses, nem debate

---

Os personagens não são reconhecíveis, assemelham-se a bonecos mecânicos colocados diante do público, toda caracterização é agressiva e balbucios incoerentes tomam o lugar do diálogo.

<sup>384</sup> ESSLIN, Martin. *Teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

proposições ideológicas; e seu texto expressa a sensação de perda diante do desabamento de certezas absolutas.

Apesar dessa tendência, *O Túnel* detém um conteúdo social latente, mobilizado pelo dramaturgo através da paródia e a ironia que conduzem o telespectador a desnaturalizar absurdos cotidianos proporcionando reflexão. Ao final da peça teatral, Dias Gomes traz uma proposta de imersão do público nesse ambiente de desorientação: “Alto-falantes colocados na plateia são ligados, de modo a integrá-la, dentro do próprio Túnel e levá-la ao desespero”. Há um diálogo explícito com as tendências do Oficina, rompendo com a ideia de um teatro contemplação e se colocando, inclusive, numa atitude de confrontação ao público, levando-o ao desconforto.

#### **4.5 Personagens**

O enredo de *O Túnel* é composto por cinco personagens: O Homem da Mercedes; O Homem do Fusca; O Homem da Kombi; A Loura; O Carteiro. Cada um deles constituem tipos, ou seja, são figuras metonímicas sem nomações. Embora os personagens não tenham um nome próprio, a alcunha que recebem está grafada com letra maiúscula, demonstrando a representação de determinadas pessoas ou segmentos, seres humanos nominados na vida social, com papéis sociais e históricos definidos. A trama possui, ainda, a intervenção de vozes de um alto-falante, que, através do rádio, funcionam como um elemento externo ao túnel, fornecendo comunicados do Diretor de Trânsito. Diferentemente das outras obras do dramaturgo – à exceção do carteiro – os personagens têm papel similar, sem que haja a possibilidade de se delinear uma distinção entre protagonistas e antagonistas que marcam os dramas tradicionais. (Quadro 7)

Quadro 7 – Personagens e papéis – *O Túnel*

<b>Personagem</b>	<b>Papel</b>
O Homem da Mercedes	Protagonista
O Homem do Fusca	Protagonista
O Homem da Kombi	Protagonista
A Loura	Protagonista
O Carteiro	Coadjuvante

Fonte: Elaborada pela autora

Cada um dos personagens é destituído de ideologias, princípios ou grandes reflexões existenciais. Debatem-se sob uma realidade que pouco compreendem e são construídos por Dias Gomes com uma proposital tipicidade: “o Homem da Mercedes é de meia idade, apresenta prosperidade, perfeito equilíbrio emocional. O Homem do fusca é o mais moço, magro, nervoso.”<sup>385</sup>

Chama-nos a atenção a referência às posições econômicas dos homens – apresentadas através das marcas e modelos dos automóveis que possuem. O Homem da Mercedes é construído como um personagem da elite, possivelmente um empresário, o do Homem do Fusca é associado às camadas médias da sociedade, um jovem estudante, enquanto o da Homem da Kombi é construído como uma analogia a um militante de esquerda.

O Homem da Mercedes, como empresário, usufrui dos privilégios que seu dinheiro pôde comprar: em seu luxuoso carro, possui ar-condicionado e televisão. Propositalmente, é aquele que menos questiona e se indigna com o engarrafamento ali estabelecido. Chega, inclusive, a relativizá-lo, ponderando as benesses do “mundo do túnel” em relação ao seu exterior. Apesar de preso, se considerava livre. Ele pode ser

---

<sup>385</sup> GOMES, 1972c. p. 762.

visto como uma metáfora daqueles que – embora criticassem pontualmente o regime ditatorial – negavam a sua gravidade. Em posição privilegiada na sociedade, chegavam a ponderar suas benesses.

O Homem do Fusca, representa a jovem classe média ávida por resguardar seus frágeis privilégios, e é o mais inflamado entre os personagens. Ao longo da trama, ele constantemente se desespera em busca de uma solução. Clama para que os demais tenham alguma reação ao engarrafamento. O seu ímpeto não possui, contudo, qualquer conotação político-ideológica. Seu nervosismo tem como razão a claustrofobia fruto de traumas da infância, assim como seu desejo em encontrar Renata, mulher com quem tinha marcado um encontro fora do túnel. Num dado momento da obra, chega a construir uma bomba, descambando para uma solução violenta – se qualquer motivação ideológica – para pôr fim ao engarrafamento.

O Homem da Kombi, por sua vez, é apresentado como um indivíduo com frieza e extrema racionalidade. Busca compreender o engarrafamento e seus efeitos com base em cálculos matemáticos. Através da operacionalização da razão, procura um caminho seguro para subverter a ordem vigente. Pode ser compreendido, em certos momentos, como a construção metafórica e crítica de um intelectual que, preso em alicerces teóricos, não encontra caminhos efetivos para a transformação da sociedade.

A única personagem feminina da trama, a Loura, é assim descrita na rubrica: “É jovem e alienada. Vestida com uma saída de praia.” Ela a única entre os personagens caracterizada por um atributo físico, a cor de seus cabelos, o que nos corrobora os papéis de gênero atribuídos àquele tempo.<sup>386</sup>

O Carteiro, único personagem coadjuvante, é o contato dos habitantes do túnel com o mundo externo, trazendo correspondências e produtos, alguns deles

---

<sup>386</sup> GOMES, 1972c. p. 764.

contrabandeados – como cigarros, para os moradores do engarrafamento. É interessante notar que, entre os personagens masculinos, ele é o único que não é caracterizado por suas posses e sim pela profissão. Essa operação provavelmente o coloca como o único entre os personagens efetivamente da classe trabalhadora. Ele não tem bens, apenas realiza seu trabalho e curiosamente não está preso ao túnel.

A voz do alto falante tem um duplo papel: funciona como mecanismo de controle, cerceando os demais personagens do enredo sempre que necessário e, ainda, pode ser considerada uma alusão aos meios de comunicação e seu papel de divulgação – e muitas vezes legitimação – da ordem vigente. Desse modo, a voz constantemente aparece para anunciar festividades e saudações do Diretor de Trânsito, uma clara alusão ao poder governamental. Desumanizada, distante da realidade daqueles que vivenciam o dia a dia no túnel e próxima aos detentores do poder, ela manifesta-se primeiro como anônima – como a mão invisível do capitalismo pairando acima dos (sobre)viventes do túnel –, depois como a personagem do novo Diretor de Trânsito – alegoria do poder político. Ao longo do enredo, os diálogos entre os personagens são permeados por confrontos. Eles representam vozes opostas, visões de mundo incompatíveis, melodias dissonantes que, embora dialoguem, permanecem incomunicáveis.

#### **4.6 As especificidades do texto teatral**

Assim como as demais obras analisadas neste trabalho, *O Túnel* é uma obra de caráter textocentrista, ou seja, de cujo texto teatral se derivam os sistemas que envolvem os demais elementos da narrativa. A sua ação está centrada no cotidiano dos personagens,

presos no duradouro engarrafamento que repetidamente se estabelece. No ambiente do túnel, são construídas relações que funcionam como metáfora do mundo social.<sup>387</sup>

A obra tem como actante a reação dos personagens à interrupção do tráfego de veículos: o conformismo, a apatia, o desespero, a agressividade e a perplexidade movimentam a trama de Dias Gomes. Esses personagens tipificados representam grupos sociais, com suas respectivas reações ao regime ditatorial que se perpetuava no poder.

O espaço dramático é composto pelo túnel, que nada mais é do que uma alegoria do Brasil. O espaço da ação é urbano, situado na cidade do Rio de Janeiro, incidindo sobre as vias públicas centrais de intenso fluxo e tráfego de veículos: “a ação se passa dentro de um grande túnel, onde algumas centenas de veículos provocam um terrível engarrafamento. E dão origem a uma louca e ensurdecidora sinfonia de buzinas”.<sup>388</sup> O leitor/espectador é levado a imaginar o túnel se transformando no espaço onde a vida social acontece. O café é feito com a água que ferve no motor dos carros. Batizados, aniversários, casamentos ocorrem dentro dos veículos.

O tempo dramático é marcado pelo lapso de quatro anos entre a interrupção do fluxo de veículos e a consolidação do túnel como um espaço no qual os personagens vivem e estabelecem relações sociais. O dramaturgo não nos fornece no texto muitas indicações quanto ao espaço e o tempo cênico, apontando apenas a presença de fileiras de automóveis que aludem a sinuoso engarrafamento.

A fábula, ou seja, a estrutura narrativa da obra, é marcada pela formação do grande engarrafamento de quatro anos. Ela está dividida em dois quadros. No primeiro deles, os personagens se encontram aturdidos com o engarrafamento recém-instalado, em uma evidente analogia à conjuntura do imediato pós-1964. O segundo quadro, por sua vez, se

---

<sup>387</sup> PAVIS, 1999.

<sup>388</sup> GOMES, 1972c. p. 761.

passa quatro anos mais tarde, no fatídico ano de 1968, em que os então moradores do túnel se encontram mais ou menos conformados com a (des)ordem ali estabelecida. Ambos funcionaram como *cronotopos* do Brasil em conjunturas distintas.

Em *O Túnel*, a fábula não segue o formato da dramaturgia clássica, ou seja, não são encontradas sequências que apresentam uma sucessão de fatos: exposição, conflito, aumento de tensão, crise, intriga, nó, catástrofe e desenlace. A obra possui um formato simples, circular, em que nem todos esses elementos estão presentes (pelo menos não de maneira potencializada). *O Túnel* é caracterizada, desse modo, por uma constante crise, instaurada a partir do início do engarrafamento. A reação dos personagens – que não concordam sobre como “destravar o túnel” formam o conflito da trama. A partir dele, os diálogos impulsionam as intrigas que compõe o nó para o qual não há saída ou solução. O desenlace, incoerente e ilógico, encerra abruptamente a trama imergindo a plateia em um momento de proposital incompreensão.

A seguir, um resumo da análise dos instrumentos analíticos de *O Túnel* no Quadro 8 e dos elementos que compõem a fábula no Quadro 9.

Quadro 8 – Instrumentos analíticos – *O Túnel*

Elementos	Definição	Em <i>O Túnel</i>
Ação	Sequência de acontecimentos cênicos produzidos em função do comportamento dos personagens. Conjunto de processos de transformações visíveis em cena.	Cotidiano dos personagens, presos no cotidiano duradouro engarrafamento.
Actantes	Entidades gerais, não antropomorfas e não-figurativas: podem ser representados por vários atores ou um personagem pode encobrir dois actantes.	Reação dos personagens à interrupção do tráfego de veículos. Medo, desespero, apatia, negação.
Espaço dramático	Espaço do qual o texto fala, espaço abstrato e que o leitor ou o espectador deve construir pela imaginação.	O túnel, que funciona como uma alegoria do Brasil
Espaço cênico	Vinculado às dimensões reais do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito	Fileiras de automóveis que aludem a um sinuoso engarrafamento.

	da área cênica, quer evoluam no meio do público.	
Tempo dramático	Maneira pela qual a narrativa se organiza, escolhe e dispõem os materiais da história. Não se trata do tempo de duração da peça, mas sim da articulação de unidade de tempo dentro da história.	Lapso de quatro anos entre a interrupção do fluxo de veículos e a consolidação do túnel como um espaço no qual os personagens vivem e estabelecem relações sociais.
Tempo cênico	Tempo da representação assistida pelo a espectadores. Essa temporalidade é ao mesmo tempo cronologicamente mensurável e psicologicamente ligada ao sentido subjetivo da duração pelo espectador.	Só pode ser apreendido diante da encenação.
Fábula	Estrutura narrativa da história. Sequência de fatos que constituem o elemento narrativo de uma obra. Elemento que estrutura as ações num espaço/tempo que é abstrato.	Grande engarrafamento de quatro anos que se torna uma projeção do mundo social.

Fonte: Elaborada pela autora

Quadro 9 – Elementos que compõem a fábula – *O Túnel*

<b>Etapas</b>	<b>Definição</b>	<b>Em <i>O Túnel</i></b>
Exposição	Momento em que o dramaturgo oferece as informações necessárias para a avaliação da situação e a compreensão da ação que será apresentada.	O fluxo de veículos é abruptamente interrompido formando um grande engarrafamento dentro de túnel.
Conflito	Resultado de forças antagônicas. Pode ocorrer entre dois ou mais personagens, duas ou mais visões de mundo. Sua saída pode ser cômica ou trágica.	As divergências entre os personagens em relação aos caminhos para o fim do engarrafamento.
Tensão	Fenômeno estrutura que liga, entre si, os episódios da fábula e cada um deles ao desfecho da peça. Quando ela é resolvida antecipadamente, o leitor/espectador se concentra no desenvolvimento da fábula.	Quando/como o engarrafamento terminará.
Crise	Momento da fábula que anuncia e prepara o nó e o conflito, precede a catástrofe e o desenlace.	O engarrafamento se estende por quatro anos.
Nó	Conjunto de conflitos que bloqueiam a ação, consequência do entrechoque das contradições.	Não há caminhos para liberar o trânsito.

Intriga	Conjunto de ações que formam o nó da peça.	Personagens não chegam a um consenso.
Catástrofe	Momento em que o herói perece e paga pelos erros. Ela é resultado de um erro de julgamento do herói ou de sua falha moral. Pode desembocar em um vazio existência.	---
Desenlace	Episódio que elimina definitivamente os conflitos e obstáculos. Contradições são resolvidas e os fios da intriga desembaraçados.	Diretor de Trânsito anuncia a liberação do túnel.

Fonte: Elaborada pela autora

#### 4.7 O Túnel em perspectiva

##### *Primeiro quadro*

O texto se inicia com um painel de vozes que simbolizam a instauração do caos: “Essa droga anda ou não anda?” – “Passa por cima!” – “Imbecil!” “Quer vender a buzina?” – “Navalha!” – “Olha aqui, oh!” – “Vá à merda!”.<sup>389</sup> Anônimas, as vozes representam confusão instaurada com o inesperado engarrafamento. Os homens da Mercedes e do Fusca tentam compreender o que aconteceu para abrupta interrupção do tráfego. O Homem do Fusca buzina insistentemente, o que incomoda o Homem da Mercedes:

HOMEM DA MERCEDES – De que adianta buzinar? Não resolve...  
HOMEM DO FUSCA – Mas aporrinha.  
HOMEM DA MERCEDES – Adianta?  
HOMEM DO FUSCA: Sei lá, melhor que ficar de braços cruzados. Não é a toa que cruzam os braços dos mortos.  
HOMEM DA MERCEDES – Há momentos em que é mais inteligente cruzar os braços.  
HOMEM DO FUSCA – Está cada vez pior. Tem carros virados de todas as direções. Uma confusão dos diabos.  
HOMEM DA MERCEDES – Por isso engarrafou. Se todos seguissem disciplinadamente em suas filas não teria acontecido.<sup>390</sup>

O diálogo metaforiza o momento pós-golpe. O Homem da Mercedes, como empresário, considera prudente cruzar os braços e chega a justificar o engarrafamento,

<sup>389</sup> GOMES, 1972c. p. 761.

<sup>390</sup> GOMES, 1972c. p. 762-63.

dizendo que ele seria evitado caso houvesse disciplina por parte dos motoristas. Esse discurso, longe de ser despretensioso, dialoga com a narrativa de parte da sociedade civil após o golpe, que o considerou um instrumento para barrar a crescente mobilização dos movimentos sociais durante o governo João Goulart, associada à retórica de uma possível ameaça comunista. Dias Gomes, busca, assim, ironizar a ideia de “Revolução pela Ordem” endossada pelos setores golpistas e seus apoiadores.

O Homem da Mercedes e do Fusca conversam sobre seus compromissos fora do túnel. O Homem da Mercedes preocupa-se com a mulher a sua espera para o jantar. O diálogo é interrompido pela entrada do Homem da Kombi que, perplexo, se questiona:

HOMEM DA KOMBI – Como é possível que isso tenha acontecido? Vinhamos tão bem... Passamos pelo aterro, trânsito desimpedido, de repente... Subitamente, escurece tudo, para tudo, como se túnel tivesse desmoronado ou tivessem fechado as duas bocas. Nem pra frente, nem pra trás.<sup>391</sup>

A perplexidade do Homem da Kombi nos permite compreendê-lo como uma alegoria do militante de esquerda que se considerava no “caminho certo” rumo ao socialismo. O golpe “escureceu tudo” e mergulhou parte da militância num momento de latente desorientação. O diálogo é interrompido pela entrada da Loura que, enfaticamente, responde aos questionamentos do Homem da Kombi:

LOURA – Tá na cara. Mudaram a mão.  
TODOS – Mudaram a mão?!  
LOURA – A mão é pra lá, pra esquerda; mudaram pra direita. Não avisaram ninguém, não puseram nenhum sinal, entraram carros dos dois lados e se encontraram no meio do túnel. Aí deu bolo.  
HOMEM DO FUSCA – Como é que fazem uma coisa dessas!  
HOMEM DA KOMBI – Sem avisar nada, sem colocar um sinal!  
HOMEM DA MERCEDES – É, isso assim não está direito. O Regulamento de Trânsito...  
LOURA – (Interrompe.) Lá no ônibus onde eu estava ouvi dizer que o Diretor de Trânsito foi demitido. O novo foi que mudou a mão. Dizem que vai haver uma revolução no tráfego.<sup>392</sup>

É interessante perceber as expressões que pertencem ao campo semântico do trânsito – mudar a mão, para a esquerda, para direita, – possuem uma intencional

---

<sup>391</sup> GOMES, 1972c. p. 763.

<sup>392</sup> GOMES, 1972c. p. 764-765.

ambiguidade. Representam, por um lado, uma situação verossímil dos grandes centros urbanos, por outro, são uma construção crítica ao golpe de 1964. A demissão do Diretor de Trânsito representa a deposição de João Goulart. A mudança de mão – da direita para a esquerda – provocou o engarrafamento, para o qual não há saída ou previsão, assim como o golpe “mudou à mão da história”, garantindo o abandono da agenda reformista, para qual era ampla a adesão dos movimentos sociais e do próprio PCB. Nesse diálogo, Dias Gomes é explícito: para ele, o golpe de 1964 interrompeu o curso da história, cujo caminho, o horizonte, era o socialismo.

É significativo, além disso, que a trama seja construída justamente dentro um túnel com um engarrafamento de veículos, ambas referências ao desenvolvimento urbano-industrial tido como símbolo de um suposto progresso. Dias Gomes desconstrói, inclusive nas sutilezas da trama, um discurso amplamente explorado pelo capitalismo liberal, apresentando o seu oposto: o encarceramento e a submissão.

Alguns dos diálogos do enredo trazem discursos que aludem diretamente aos posicionamentos políticos conformados no Brasil sob a ditadura:

HOMEM DO FUSCA – Não podem fazer isso. Não seria justo. Nós não sabíamos da mudança de mão. A direção que estávamos indo era a certa. Se mudaram, deveriam ter nos avisado.

HOMEM DA KOMBI – Não podiam mudar a mão... É evidente que não podiam. Não se muda assim de um golpe a direção das águas de um rio. Há leis no tráfego, há leis na natureza e há leis na História. Dialeticamente...

HOMEM DA MERCEDES – Não podiam, mas mudaram. E se mudaram é que podiam.<sup>393</sup>

No diálogo acima, é interessante notar as nuances nas reações daqueles surpreendidos pelo engarrafamento no túnel. O Homem do Fusca aparece desolado e incrédulo diante da inesperada interrupção. O Homem da Kombi – uma ácida alegoria do militante – apega-se às leis do tráfego e da história, em clara alusão ao socialismo científico. Ironicamente, Dias Gomes o constrói como uma figura apegada às teorias, o

---

<sup>393</sup> GOMES, 1972c. p. 765.

que lhe coloca em uma posição de imobilismo diante da realidade que se impõe. O Homem da Mercedes, por sua vez, adota uma postura de condescendência, relativizando a insatisfação dos demais.

Enquanto os personagens masculinos debatem o engarrafamento, a Loura demonstra sua futilidade:

LOURA – Será que vou perder a novela da TV? E meu cãozinho está morrendo de sede? Algum dos senhores tem água?

HOMEM DA MERCEDES – A minha Mercedes tem uma geladeira portátil.

LOURA: Que maravilha!

HOMEM DA MERCEDES – Tenho também ar-condicionado e televisão.<sup>394</sup>

Uma marca das peças de Dias Gomes é a construção de personagens femininas estereotipadas e vulgarizadas. Via de regra, o dramaturgo as constrói como personagens à margem dos debates políticos, relegando-as a esfera privada e aos impulsos passionais. Esse tipo de tendência é relativamente comum para a geração de intelectuais militantes da qual Dias Gomes fez parte. Como salienta Iracélli Alves, o PCB foi historicamente um espaço de hegemonia masculina, cujas lideranças comumente secundarizaram e deram pouca visibilidade à militância feminina e/ou as discussões feministas.<sup>395</sup>

Nos diálogos seguintes, o túnel se torna um grande silêncio: “as buzinas vão parando aos poucos, até que fica uma somente, rouquinha, insistente, que vai também enfraquecendo e some.”<sup>396</sup> Há, aqui, uma forte crítica social à inércia da população diante da realidade que se impôs:

HOMEM DO FUSCA – Parece que tá todo mundo conformado de passar a noite aqui...

HOMEM DA KOMBI – É que estão perplexos com o que aconteceu.

HOMEM DO FUSCA – Mas é preciso fazer alguma coisa.

HOMEM DA KOMBI – Também acho. Mas o que?

HOMEM DO FUSCA – Gritar, buzinar, ao menos! Eu sei que não adianta, mas se a gente emudecer, aí que vai ser pior.

HOMEM DA KOMBI – Mas ninguém está proibido de buzinar por que não buzina? Naturalmente porque já se convenceram que não é essa a solução.

---

<sup>394</sup> GOMES, 1972c. p. 765-766.

<sup>395</sup> ALVES, Iracélli da Cruz. Os movimentos feminista e comunista no Brasil: História, Memória e Política. *Revista Tempos Históricos*, v. 21, n. 2, p. 107-140, 2017.

<sup>396</sup> GOMES, 1972c. p. 766-767.

HOMEM DO FUSCA – Nada disso! É porque são uns carneiros. Quer ver? (sobe no volante e começa a buzinar insistentemente e é imediatamente seguido por dezenas de buzinas.) [...] É a falta de um líder. [...] <sup>397</sup>

As reações do Homem do Fusca e do Homem da Kombi nos trazem um interessante contraponto. O proprietário do Fusca, mais jovem e impulsivo, é o que mais busca uma reação efetiva ao engarrafamento, enquanto o da Kombi busca soluções racionalmente plausíveis para o problema. O dono do fusca parece aludir a uma jovem classe média de prosperidade recente, num processo a reboque do projeto de modernização autoritário-conservadora empreendida ditadura. Justamente por isso, nutria um grande desespero em encerrar o engarrafamento, a fim de resguardar a sua posição social. Com o Homem da Kombi, Dias Gomes parece criticar as relações de toda uma geração de militantes – da qual ele própria fez parte – ao golpe civil-militar de 1964.

Na trama, conforme se transcorrem os dias no túnel, os personagens oscilam entre a alienação, divertindo-se com os ecos de suas próprias vozes, e os desespero ante a constatação de que não há qualquer perspectiva de que o engarrafamento chegue ao fim:

HOMEM DA KOMBI – O ar está ficando cada vez mais viciado, em consequência da falta de renovação. O gás carbônico que expiramos misturado ao dióxido de carbono dos motores em funcionamento...

HOMEM DO FUSCA – Vamos morrer envenenados.

HOMEM DA KOMBI – Imediatamente, não. Calculei o quanto de oxigênio que um homem precisa para viver, multipliquei pelo número aproximado de pessoas que estão aqui, relacionação com a área do túnel e cheguei a seguinte conclusão: se não houve renovação de ar e os motores continuaram funcionando, podemos viver cerca de uma semana. <sup>398</sup>

Nesse diálogo os personagens tomam consciência da gravidade da situação imposta pelo engarrafamento. Mais do que a alegoria do país/engarrafamento, destaca-se, nesse trecho, o desencadeamento de um ambiente insustentável. Dias Gomes denuncia uma modernização autoritária e conservadora caracterizada pela permanência da desigualdade social. Estagnação, asfixia e encarceramento são termos essenciais para

---

<sup>397</sup> GOMES, 1972c. p. 766.

<sup>398</sup> GOMES, 1972c. p. 769.

compreender como o dramaturgo representa alegoricamente a situação do Brasil na década de 1960.

Como se pode notar, a metaforização da situação histórica do país fica evidente. O ambiente do túnel reverbera a confusão instaurada na sociedade, que se encontra paralisada diante dos acontecimentos, sem saber o que esperar e como reagir e um regime de exceção – no caso da peça, o engarrafamento; no caso do Brasil, a ditadura – que se institucionaliza e amplia seu escopo de atuação calcado em proibições, coerções e no medo. O leitor/espectador da peça é transportado para o contexto histórico ditatorial através da construção paródica criada por Dias Gomes.

#### *Segundo quadro*

O segundo ato se inicia com a voz do alto falante, pelo rádio, anunciando as festividades pelos quatro anos de engarrafamento. A voz que, segundo Dias Gomes, ecoaria de alto falantes, destaca o tempo decorrido no túnel. Ela instaura o insólito ao anunciar comemorações para um processo que, a priori, não seria passível de comemoração, afinal, todos se encontram presos, sem saída. É evidente a representação de um sistema político parasitário, que se nutre da desigualdade social, inculcando na cabeça do cidadão um suposto progresso. O início do segundo quadro explicita ao leitor/espectador que *O Túnel* é uma metáfora absurda do Brasil e os quatro anos que ali se passaram uma alusão paródica aos anos de regime ditatorial.<sup>399</sup>

Alguns permanecem indignados, como o Homem do Fusca, mas, no geral, os personagens parecem ter se habituado ao regime de exceção ali instaurado. Máscaras de

---

<sup>399</sup> GOMES, 1972c. p. 772.

gases são usadas para evitar a intoxicação por monóxido de carbono, o Homem da Mercedes e a Loura agora formam um casal:

LOURA – Que foi que você disse, benzinho?

HOMEM DA MERCEDES – Disse que estou louco por um café.

LOURA – Eu tentei fazer hoje, pus o motor da Mercedes para funcionar, mas a água custou a ferver no radiador. Olhe, o melhor café é daquele rabo-quente vermelho. O chevrolet está com gosto de ferrugem. *(Sai de dentro do Mercedes, com o mesmo biquini e saída de praia, mas agora na mão a sua máscara contra gases).*

HOMEM DA MERCEDES – Aonde você vai?

LOURA – Vou a manicure do fusca verde. Tenho que me preparar para o batizado.

HOMEM DA MERCEDES – Que batizado?

LOURA – Oh, benzinho, como você está por fora... Não sabe que vai haver um batizado no Aero-Willis? Aquele padre do homem é quem vai batizar. Aliás, dizem que o garoto não é filho do homem do Aero-Willis, e sim do rapaz do Karman-Ghia... Também aquela fulana anda de carro em carro, parece que não acredita em anticoncepcionais.<sup>400</sup>

A representação da realidade social no túnel ocorre de forma exagerada, o que beira ao absurdo, ao insólito e ao grotesco, favorecendo o efeito cômico provocado pela naturalização da “vida construída no túnel”. Os personagens moram nos próprios veículos, tratados como residências, participam de eventos sociais e religiosos, como o batizado dos filhos O dia a dia no túnel, fofocas, idas à manicure e eventos sociais, apontam para uma naturalização à nova condição sócio-histórica, uma “acomodação” à realidade instaurada.

Na naturalização da vida no túnel se contrapõe ao agravamento das condições sociais naquele ambiente. A falta de oxigênio tornava a sobrevivência sem máscara insustentável, aumentando o número de mortes por asfixia. Os mais ricos detêm privilégios: melhores máscaras e mais conforto, elemento que conversa diretamente com a modernização autoritário-conservadora que não beneficiou as classes trabalhadoras. Nesse sentido, tem-se um interessante diálogo, em que a loura relativiza os mortos no túnel:

HOMEM DA MERCEDES – A máscara, você passa horas sem usá-la.

LOURA – Ah, ela é tão antiestética.

---

<sup>400</sup> GOMES, 1972c. p. 773.

HOMEM DA MERCEDES – Mais antiestética é a morte por asfixia. Ontem morreram sete, anteontem, vinte e um...

LOURA – Não me venha com números, sempre detestei matemática.

HOMEM DA MERCEDES – Não são os números que incomodam, é o mau-cheiro.

LOURA – Não fique falando essas coisas que tomam você por comunista. Você não ouviu o que disse na televisão aquele gordinho de óculos? Provou por A mais B que não há mau-cheiro e nunca morreu ninguém aqui no Túnel.

HOMEM DA MERCEDES – E os enterros que saem todos os dias?

LOURA – É a neurose do túnel que dá esse tipo de alucinação. O gordinho falou.<sup>401</sup>

A fala da Loura sobre o locutor televisivo traz uma emblemática crítica aos meios de comunicação, que manipulam a informação para atender aos interesses dos grupos de detém o poder. As mortes no túnel são relativizadas tal qual o autoritarismo militar. Qualquer ponderação sobre elas era tida como “ameaça comunista”. A Loura, apresentada de forma ingênua, tensiona o debate sobre o comodismo/imobilismo na sociedade civil.

Na cena seguinte, o Carteiro entrega correspondências de fora do túnel aos personagens e vende cigarros contrabandeados. O Homem do Fusca indigna-se ao saber que Renata, a mulher por quem era apaixonado, havia se casado com um banqueiro.

HOMEM DO FUSCA – (Indignado) Eu sabia! Isso tinha que acontecer! Renata está me traindo.

HOMEM DA MERCEDES – Com quem?

HOMEM DO FUSCA – Com o marido. Cansou-se semana passada. Com um banqueiro.

HOMEM DA MERCEDES – Cansou de esperar, muito compreensível.

HOMEM DO KOMBI – Mas logo com um banqueiro! Pensei que ela tivesse maior nível ideológico.

HOMEM DO FUSCA – Qual o que, é uma alienada. Eu, quatro anos aqui dentro, pensando nela e ela... Com um banqueiro.

HOMEM DO KOMBI – Tem razão! Logo com um banqueiro! O poder econômico!

HOMEM DA MERCEDES – É o único poder que está acima do militar.<sup>402</sup>

Dias Gomes se utiliza propositalmente da figura do banqueiro para desnudar as desigualdades socioeconômicas. A fala do Homem da Mercedes, apontando explicitamente o poder militar acima do econômico deixa um recado categórico: a ditadura militar instaurada no Brasil a partir a deposição de Goulart estava a serviço das elites.

---

<sup>401</sup> GOMES, 1972c, p. 773-774.

<sup>402</sup> GOMES, 1972c, p. 774-775.

Entre as correspondências entregues pelo carteiro, estava uma notificação ao Homem da Kombi, incluindo-o no Sociedade de Proteção ao Crédito por inadimplência. Enquanto ele conversa como o Homem do Fusca sobre as desigualdades sociais, recebem um importante alerta do Homem da Mercedes:

HOMEM DA KOMBI – Quando anos sem pagar meu nome foi incluído na lista da Sociedade de Proteção ao Crédito. Deixei de ser um “rapaz direito”.  
HOMEM DO FUSCA – Puxa vida!

...

HOMEM DA KOMBI – Nunca mais vou poder comprar a prestação.  
HOMEM DO FUSCA – Você ainda vai rasgar essa lista na cara deles. Enquanto isso o banqueiro da Renata tem cento e vinte agencias só na Guanabara.  
HOMEM DA KOMBI – Cento e vinte razões para ela tê-lo preferido a você.  
HOMEM DO FUSCA – Uma luta tão desigual. Ele com cento e vinte agencias e eu sem nenhuma e sem poder sair deste bosta!

HOMEM DA MERCEDES – Cuidado, fale baixo. Há microfones instalados por aí. Eles ouvem tudo, gravam tudo.  
HOMEM DO FUSCA – Que gravem. E que vão à merda também.  
UMA VOZ: Vá você!

*Todos se assustam com a voz que não sabem de onde vem.*

HOMEM DA KOMBI – Vocês ouviram?  
HOMEM DA MERCEDES – (*baixo*) Eu não disse? (*Alto*) Desculpe general... Ele estava brincando... Ele até que está muito satisfeito com a situação. Nós todos estamos muito satisfeitos com a situação, general.  
A VOZ: Isso me alegre. Tudo que estamos fazendo é para o bem de todos e felicidade geral da nação.  
HOMEM DA MERCEDES – Nós sabemos, general. Nós sabemos.  
HOMEM DO FUSCA – É, mas eu não estou satisfeito. EU NÃO ESTOU SATISFEITO.  
HOMEM DA MERCEDES – Psiu! Não grite, é proibido.<sup>403</sup>

A referências aos microfones e câmeras que ouvem e gravam tudo fazem uma alusão ao aparato repressivo construído pela ditadura, impedindo a construção de um explícito discurso de contestação ao autoritarismo. Enquanto o Homem do Fusca adota uma postura de enfrentamento ao aparato coercitivo, o Homem da Mercedes se dirige diretamente ao “general” buscando apaziguar os ânimos. A referência ao general como autoridade no túnel revela, de forma ainda mais explícita, a operação realizada por Dias Gomes em seu errado teatral. Os diálogos prosseguem:

HOMEM DO FUSCA – É proibido gritar, é proibido discutir, buzinar, mijar...

---

<sup>403</sup> GOMES, 1972c. p. 775-777.

HOMEM DA MERCEDES – Se nada fosse proibido, tudo seria permitido, não é? Se tudo fosse permitido, nada seria proibido.  
 HOMEM DA KOMBI – Não entendi...  
 HOMEM DA MERCEDES – Mas é lógico, não é?  
 HOMEM DA KOMBI – Sim, como é lógico, é perfeito.  
 HOMEM DA MERCEDES – Para que alguma coisa seja permitida é preciso que alguma coisa seja proibida. Para tudo é preciso haver um regulamento.  
 HOMEM DO FUSCA – Pro inferno os regulamentos. Em cada um deles nós deixamos um pedaço de nossa liberdade.  
 HOMEM DA MERCEDES – Isso só depende de nós. A minha liberdade, por exemplo, não é diminuída por regulamento nenhum, por lei nenhuma. A minha liberdade é intocável.  
 HOMEM DO FUSCA – Ah, é?  
 HOMEM DA MERCEDES – Sou, neste momento, tão livre como antes do engarrafamento.  
 HOMEM DO FUSCA – Então, por que não grita?  
 HOMEM DA MERCEDES – Não quero gritar (...). Estou muito bem. Não quero sair. E se eu não quero sair, não estou privado de nada. Só existe cerceamento da liberdade quando se proíbe a alguém alguma coisa que alguém quer fazer. [...]  
 HOMEM DA KOMBI – Quer dizer que, quatro anos aqui sem poder sair, proibido gritar, cantar, buzinar, tudo, e você não se sente diminuído em nada em sua liberdade.  
 HOMEM DA MERCEDES – Em nada. Isso não quer dizer que eu esteja totalmente de acordo. Eu também estou sendo prejudicado. Minha empresa vai mal, acabo de receber um relatório. Talvez eu tenha que vender metade das ações aos americanos. Mas, por outro lado, não posso deixar de reconhecer que eles tiveram razão em fazer o que fizeram. Esse túnel era uma loucura. Todo mundo passava por aqui a cem por hora. Ninguém respeitava as indicações do serviço de trânsito. Era uma anarquia.<sup>404</sup>

Dias Gomes problematiza a ideia de liberdade, confrontando o discurso conformista, estagnado, que não coincidentemente é disseminado pelo Homem da Mercedes, membro da elite. Ele relativiza o autoritarismo e a sua própria ausência de liberdade, em uma alusão àqueles que – mesmo diante da permanência dos militares no poder – seguiam dando sustentação ao regime ditatorial. O diálogo entre os personagens prossegue:

HOMEM DA MERCEDES – Eu acho também que o engarrafamento está no fim. O tempo já foi suficiente para normalizar tudo. Quem sabe se não é isso que o diretor de trânsito vai anunciar hoje?  
 HOMEM DO FUSCA – A fala do diretor deve ser para proibir mais alguma coisa.

A narrativa é abruptamente interrompida pelo Homem do Fusca, que releva aos demais personagens ter elaborado uma bomba:

HOMEM DO MERCEDES – Que é isso?

---

<sup>404</sup> GOMES, 1972c, p. 777-779.

HOMEM DA KOMBI – Uma bomba!  
 HOMEM DO FUSCA – Consegui fabricar. Se vocês me ajudarem, posso fabricar mais algumas.  
 HOMEM DA MERCEDES – Está louco!  
 HOMEM DA KOMBI – E depois? Que vamos fazer com elas?  
 HOMEM DO FUSCA – Explodir, ué. Lá na boca do túnel.  
 HOMEM DA MERCEDES – E mandar tudo pelos ares!  
 HOMEM DO FUSCA – Tudo não. Morrerão algumas pessoas, alguns carros serão danificados. Mas o túnel ficará desimpedido.  
 HOMEM DA MERCEDES – Desimpedido e cheio de sangue!  
 HOMEM DO FUSCA – Sangue também se lava! Hoje existem preparados químicos que tiram qualquer mancha de sangue! (...) Isso não vai se resolver sem sangue. Estamos aqui há quatro anos e você ainda não compreenderam isso? Que a virgem maria não vai desentupir o túnel pra nós?  
 HOMEM DA MERCEDES – Tire essa bomba da mão dele! Pode explodir...<sup>405</sup>

O uso da bomba é uma referência direta à oposição armada a ditadura. Não coincidentemente, esse recurso foi mobilizado pelo Homem do Fusca e não pelo Homem da Kombi. Dias Gomes está dialogando com o fortalecimento das opções armadas no ano de 1968, delineando-as como impulsiva e pouco estruturadas. Tal qual o Homem da Fusca, os revolucionários brasileiros ficaram isolados, sem respaldo dos movimentos sociais.<sup>406</sup> Os diálogos entre eles refletem diferentes posicionamentos políticos e ideológicos que permeavam a realidade político-social de esquerda daquele momento. Enquanto um opta pela luta armada como estratégia para encerrar o engarrafamento, o outro segue apegado aos “manifestos”, uma nítida alusão a postura pecebista após o golpe:

HOMEM DA KOMBI – (Muito tranquilo). Pode ser que tenha de correr sangue. Mas não me parece que uma bomba resolva o problema. [...] Eu tenho uma proposta realista. (Tira do bolso um papel). Leiam e assinem.  
 HOMEM DO FUSCA – Que é isto?  
 HOMEM DA KOMBI – Um manifesto. Não há ninguém aqui dentro satisfeito com a situação, não é? Pois bem, vamos organizar uma frente ampla, que uma desde o chofer de ônibus até os donos de Mercedes-Benz.  
 HOMEM DA MERCEDES – Isso parece mais sensato.  
 HOMEM DA KOMBI – Vai crescer cada vez mais. Até ser suficientemente forte para impor as autoridades a abertura do túnel. Aí, então, sim, talvez tenhamos de usar as suas bombas, mas aí já não será uma aventura...  
 HOMEM DO FUSCA – Quando será isso? No ano 2000? Eu não quero deixar o túnel desimpedido para os meus netos, quero sair agora! Já! (...) Frente ampla

<sup>405</sup> GOMES, 1972c. p. 780-781.

<sup>406</sup> REIS FILHO, Daniel Aarão; SÁ, Jair Ferreira de (orgs.). *Imagens da revolução*: documentos políticos das organizações clandestinas de esquerda dos anos 1961-1971. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985.  
 REIS FILHO, 1990.  
 ROLLEMBERG, 2003.

com ele? Não vê que para ele está tudo ótimo? Tem uma Mercedes, ar refrigerado, televisão e uma loura?<sup>407</sup>

A ideia de uma Frente Ampla proposta pelo Homem da Kombi é alusão direta de Dias Gomes a coalisão liderada por Carlos Lacerda em 1967 que, como vimos, reuniu nomes de espectros políticos diversos, como João Goulart e Juscelino Kubitschek. É irônico, além disso, que o Homem da Mercedes considere plausível a proposta do Homem da Kombi. Através desse diálogo, Dias Gomes evidencia que a proposta de frente ampla colocava a direita e as elites em uma posição de conforto, visto que não questionava seus privilégios ante ao regime ali estabelecido. O Homem da Kombi – com seu apego à razão, à lógica, à prudência e ao aliancismo – pouco contribuía para que o regime de exceção ali estabelecido chegasse ao fim. Seu posicionamento parecia se aproximar de uma espécie de comodismo ante ao regime vigente.

É interessante perceber que Dias Gomes não confere contornos maniqueístas à sua crítica social. Ele não busca uma verdade única e universal ao impasse político. No embate entre as vozes, tensiona-se os diferentes posicionamentos de forma figurativa, metaforizada, demonstrando, por um lado, as escolhas ideológicas desses personagens tipificadas e, por outro, as limitações e falhas das mesmas. Nenhum deles têm uma proposta efetiva para que o engarrafamento chegue ao fim. Presos em suas leituras e subjetividades, cada um dos personagens detêm leituras parciais – excessivamente racionais ou passionais – que não dão conta de uma solução plausível ao problema que ali se impõe.

Enquanto os personagens discutem uma saída para o dilema, o Homem do Fusca se mantém indignado, questionando as propostas cautelosas do Homem da Kombi:

HOMEM DO FUSCA – Ah, estou farto dos seus conselhos, de suas críticas e autocríticas, de seus manifestos. De que lhe valeu toda essa experiência?

---

<sup>407</sup> GOMES, 1972c.

Estamos há quatro anos aqui dentro e a solução que você aponta é esperar mais trinta!<sup>408</sup>

O diálogo é interrompido quando o Homem do Fusca atira a bomba, enquanto todos se escondem sob seus veículos. Nesse momento, ecoa a voz de Diretor de Trânsito que, pelo rádio, emite um comunicado:

VOZ DO DIRETOR – É para mim uma satisfação dirigir-lhes a palavra no dia de hoje, dia festivo para todos nós, pois com a graça de Deus, comemoramos quatro anos de bem-sucedido engarrafamento. [...] Entramos agora numa nova etapa, em que o túnel será desobstruído, pouco a pouco, sob a direção de um técnico americano, especialista em desengarrafar túneis, já tendo desengarrafado vários, na Ásia e na América Latina. [...] Este será aterrado e entregue ao Ministério da Agricultura, que deverá lotear a área entre os agricultores.<sup>409</sup>

A voz do diretor, que aparece pela primeira vez no desfecho da narrativa, metaforiza a representação de autoridade, oficial do Estado, manipuladora e voltada aos próprios e escusos interesses, transmutado, ideologicamente, como discurso em prol do bem comum. Refere-se, dialogicamente, à influência predatória estadunidense, mesmo que velada, no contexto da América Latina, marcadamente no Brasil, e que dita os rumos caóticos da situação política daquele momento. A trama se encerra, de forma abrupta, inesperada, sem conclusões, como se a ausência de sentido se impusesse.

Através do enredo de *O Túnel*, Dias Gomes personificou a angústia e a desorientação das esquerdas que se viam “perder o bonde da história”. Esmagadas pela repressão e pela censura, buscavam um caminho lhes permitisse a construção de pontes para o futuro cada vez mais distante. Fadados ao túnel, os personagens se viam perdidos pela covardia, pela falta de experiência ou mesmo pelo desejo de resguardar seus próprios privilégios sócio-históricos.

A liberação do túnel pelo Diretor de Trânsito não funcionou como um desenlace coerente, libertador, que imputou o desfecho à narrativa. Ao contrário, ele instaura o

---

<sup>408</sup> GOMES, 1972c.

<sup>409</sup> GOMES, 1972c.

inusitado, desprovido de sentido, fornecendo aos leitores/espectadores uma sensação de desorientação. Essa operação pode ser compreendida como uma alusão a desorientação vivenciada por Dias Gomes e toda a sua geração de intelectuais naquela conjuntura. Mesmo que o túnel – ou a ditadura – chegassem ao fim, quais seria os caminhos plausíveis para materializar as velhas utopias? Que teatro seria capaz de efetivamente recuperar os projetos de conscientização e transformação social através da arte? São algumas das perguntas que o enredo de *O Túnel* nos impele a fazer.

Nos meses seguintes após a elaboração de seu texto teatral, Dias Gomes seguiria por novos caminhos em sua carreira artística e intelectual. A contração pela Globo e a ruptura com o PCB, marcaram a trajetória do dramaturgo no final dos anos 1970. Esse processo, mais do que uma ruptura, é marcado por interconexões com os questionamentos e reflexões delineados ao longo da década.

#### **4.8 A crise das utopias**

No final de 1968 – ano em que Dias Gomes escreveu *O Túnel* – foi editado o Ato Institucional nº 5 (AI-5), decretado por Costa e Silva, que marcou o acirramento da repressão e da censura, pondo fim no sonho do “teatro popular” já então cambaleante. O projeto autoritário foi eficaz em suas pretensões: sufocou as manifestações artísticas autônomas e contestatórias, cortando seus vínculos com os movimentos sociais. Se o AI-5 foi uma resposta às crescentes tensões entre os movimentos sociais e o regime autoritário, ele consolidou também um projeto que esteve presente desde os primeiros momentos do golpe: “a reafirmação de uma ‘utopia autoritária’, fundamentada na crença de que seria possível eliminar quaisquer formas de dissenso”.<sup>410</sup>

---

<sup>410</sup> FICO, 2004.

Para Dias Gomes e as esquerdas, o AI-5 significou uma segunda grande derrota. Após o fatídico dezembro de 1968, Dias Gomes tentou, ainda, encenar *A Invasão* (1960), peça que já havia subido aos palcos em 1962. Baseada em uma história real, ocorrida na Favela do Esqueleto, no Rio de Janeiro, o texto retrata a ocupação de um prédio inacabado por pessoas que perderam os seus barracos devidos a uma tempestade, denunciando o abandono do poder público diante da realidade de vários brasileiros. O espetáculo, contudo, foi proibido pela censura federal.<sup>411</sup>

No bojo desse processo, companhias teatrais de expressão nacional como o Grupo Opinião, o Teatro Oficina e o Teatro de Arena encerraram as atividades na virada da década de 1960 para 1970. Os problemas impostos pela censura se agregavam à escassez de recursos, à introspecção do público, à repetição do repertório e à má administração. O projeto repressivo, contudo, não se sustentaria somente pela força, o êxito modernizador do regime ditatorial seria elemento central de sua legitimação. Enquanto o campo político se fechava, o início do chamado “milagre econômico” consolidaria a modernização autoritário-conservadora do regime ditatorial.<sup>412</sup>

Em 1969, Dias Gomes assinou contrato com TV Globo. O movimento de intelectuais politicamente engajados na militância comunista rumo ao mercado é conhecido pela historiografia e foi partilhado por outros nomes como, Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho, Mário Lago, Gianfrancesco Guarnieri, Lauro César Muniz, Walter George Durst etc. Ao observar esse processo, alguns questionamentos vêm à tona: O que explica a atuação desses intelectuais de esquerda na indústria cultural brasileira nos anos 1970? Que sentimentos partilhavam naquela conjuntura? O que teria garantido a abertura de emissoras, como a Globo, a nomes de conhecida militância

---

<sup>411</sup> GOMES, 1998. p. 248.

<sup>412</sup> RIDENTI, 2014  
NAPOLITANO, 2017. p. 205.

comunista? Embora essa “aliança” seja, a princípio, paradoxal, ela não é ilógica e pode ser explicada tanto pelo projeto político que os militares buscavam conformar, quanto pelos próprios tensionamentos vividos pelas esquerdas brasileiras naquela conjuntura.

A relação de intelectuais de esquerda com a indústria cultural já foi abordada sob múltiplas perspectivas pelas ciências sociais, que transitam entre a dicotomia cooptação e resistência. Na maioria delas, contudo, prevalece a perspectiva crítica em relação aos supostos efeitos do mercado sob o engajamento. Celso Frederico, por exemplo, aponta o caminho “rumo ao mercado” como desdobramento da política cultural pecebista de “ocupar espaços” delineada na década anterior. Para o autor, os intelectuais viam na indústria da cultura a possibilidade de atingir o grande público, efetivamente popular, levando a ele mensagens progressistas, mesmo que estas convivessem, em situação desvantajosa, com o *merchandising* de produtos, a censura e a autocensura. O esforço, contudo, teria levado a um “realismo resignado”, com a imposição de valores pela hegemonia burguesa.<sup>413</sup>

Já Renato Ortiz defende a hipótese de que o mercado teria “desfigurado as utopias libertárias da esquerda”, transformando-as em elementos de legitimação da nova ordem nacional. Para o autor, a indústria cultural brasileira que se consolidou nos anos 1970 seria uma “herança caricatural” das propostas nacionais e populares das esquerdas pecebistas dos anos 1960, através sua reabsorção despolitizante, ou seja, associada mais à manutenção do *status quo* do que à sua transformação.<sup>414</sup>

---

<sup>413</sup> FREDERICO, 2007. p. 362-363.

<sup>414</sup> ORTIZ, 1988. p. 165-165.

Apesar da abordagem crítica, Ortiz não estabelece uma relação intrínseca entre a cultura, mesmo sob a lógica da indústria, e a mercadoria. Afastando-se aqui do conceito frankfurtiano de indústria cultural, o autor aponta que a cultura possui uma singularidade associada ao fato de que, a despeito da mercadoria, ela precisa se impor como legítima. Sendo um espaço de luta e distinção social, a compreensão da questão cultural prescinde a reflexão sobre todo o movimento da sociedade na qual suas manifestações estão inseridas.

Outras pesquisas, porém, endossam que o processo não foi linear e monolítico com uma consequente neutralização de qualquer perspectiva crítica. Napolitano e Ridenti, por exemplo, enfatizam que a “ida ao mercado” foi permeada por conflitos, dissensos e variáveis. O processo não significou a imposição de um estilo único aos seus expoentes.<sup>415</sup> As produções de Dias Gomes e Vianninha para a TV Globo, por exemplo, eram bem diferentes entre si. Houve, desse modo, uma experiência plural com múltiplas significações. Nesse mesmo sentido, Denise Rollemberg enfatiza que, entre a colaboração e resistência, prevalece a “a riqueza do universo no qual se encontrava o intelectual na mais poderosa rede de comunicação do país.”<sup>416</sup>

A contratação de intelectuais e artistas de esquerda pela indústria da cultura – em especial a TV Globo – nos anos 1970 foi um processo sinuoso, determinado por aspectos conjunturais e estruturais. Entendê-lo requer dimensionar uma série de elementos, como a trajetória individual, os anseios e as expectativas de uma mesma geração que partilhava das redes de sociabilidade e da cultura política comunista e os aspectos conjunturais do ambiente político-cultural, dentro e fora do Brasil.

Desse modo, o caminho de Dias Gomes “rumo ao mercado” não ocorreu de forma linear: à medida que a ditadura se consolidou, o dramaturgo se distanciou do engajamento e aderiu cada vez mais à lógica do mercado. Ou, ainda, conforme os militares se perpetuam no poder, Dias Gomes ampliou seu engajamento, atribuindo ao seu processo de contratação pela Rede Globo uma grande ruptura. No sentido contrário a ambas as premissas, o dramaturgo esteve imerso nos dilemas e debates partilhados pelas esquerdas no final dos 1960. Ali, engajamento, arte e mercado formavam uma complexa equação. Enquanto a arte nacional e popular pecebista era sufocada por críticas, pulverizando a

---

<sup>415</sup> NAPOLITANO, 2014b.  
RIDENTI, 2000. p. 257.

<sup>416</sup> ROLLEMBERG, Denise. Ditadura, intelectuais e sociedade. O Bem-Amado de Dias Gomes. In: AZEVEDO, Cecilia et al. *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

atuação das esquerdas no âmbito cultural, a geração de Dias Gomes buscava entender que caminhos políticos e culturais ali se encerraram e se abriam.

Quando assinou contrato com TV Globo, a emissora possuía apenas quatro anos de existência e ainda não havia se consolidado no mercado televisivo. Embora pudesse enxergar um processo de transformação da sociedade e das esquerdas brasileiras com a expansão do mercado da cultura e a crise do nacional-popular pecebista, Dias Gomes não podia prever que, na década seguinte, a TV Globo se tornaria hegemônica no âmbito televisivo nacional, que a ditadura sobreviveria por mais 16 anos, que a luta armada logo estaria derrotada e que a revolução se tornaria uma utopia para a sua geração, ou seja, muitos dos “significados” que hoje atribuímos a esse processo sequer existiam do final dos anos 1960.

Somado a isso, é importante mensurarmos que o dramaturgo detinha uma consolidada trajetória no rádio, já havia feito alguns poucos trabalhos para TV e teve inúmeras de suas peças encenadas por companhias estritamente comerciais. Essas ponderações não buscam minimizar a importância da contratação de Dias Gomes pela TV Globo, mas ressaltar que o processo de “ida ao mercado” já se delineava nas décadas anteriores. Assim, para a compreensão das particularidades do ocorrido do final anos 1960, é fundamental que analisemos os complexos significados da relação entre arte, cultura e política, questão intrinsecamente relacionada aos dilemas vividos pelas esquerdas numa conjuntura de crescente autoritarismo.

Dias Gomes e seus companheiros de partido e militância assistiram ao esfacelamento do projeto de dramaturgia nacional-popular calcado na revolução (ainda que por etapas) enquanto horizonte de expectativas. Enquanto outras tendências – como a contracultura – ganhavam espaço se relacionando de forma específica com o mercado, a consolidação dos instrumentos repressivos colocava a política frentista das tradicionais

esquerdas pecebistas na encruzilhada. Sobre sua contratação pela Globo, Dias Gomes refletiu

Minha situação econômica não me permitia sequer hesitar. Tinha várias peças proibidas, e as que ainda não estavam sê-lo-iam certamente. Não me seria permitido prosseguir com minhas experiências teatrais, pois minha dramaturgia vivia do questionamento da realidade brasileira, e essa realidade era banida dos palcos, considerada subversiva em si mesma pelo regime militar. A minha geração de dramaturgos - a dos anos de 1960 - erguera a bandeira do teatro popular, que só teria sentido com a conquista de uma grande plateia popular, evidentemente. Um sonho possível, o teatro se elitizava cada vez mais, falávamos para uma plateia cada vez mais aburguesada, que insultávamos em vez de conscientizar. Agora ofereciam-me uma plateia verdadeiramente popular, muito além dos nossos sonhos. Não seria inteiramente contraditório virar-lhe as costas?<sup>417</sup>

A autobiografia de Dias Gomes foi escrita nos anos 1990, quando os processos em curso no final dos anos 1960 já haviam se consolidado. Apesar disso, é interessante notarmos que o dramaturgo – ao falar em termos geracionais – evidência que se vivia ali a inflexão de uma perspectiva de dramaturgia calcada na arte como instrumento de conscientização/transformação da sociedade. Esse processo, contudo, não se deu de forma linear. Os relatos e a própria trajetória de Dias Gomes nos anos 1960 evidenciam que esse foi um momento de dúvidas, questionamentos e experimentações.

Diante da frustração de uma geração, o mercado emergiu como um caminho possível. Como apontou Napolitano, muitos artistas e intelectuais partilhavam, nesse contexto, da crença – ou a utopia – de que ocupar os espaços dos circuitos massivos seriam um caminho para “transmitir um conteúdo minimamente politizado e crítico para os seus consumidores”.<sup>418</sup>

Chama a atenção, sem dúvidas, a atuação de Dias Gomes e outros intelectuais de esquerda junto a uma emissora que integrou um projeto modernizador cuja retórica pautava-se no anticomunismo latente, o que poderíamos associar, inclusive, à própria cultura política comunista no Brasil. Embora, ao longo da história, os comunistas

---

<sup>417</sup> GOMES, 1998. p.255.

<sup>418</sup> NAPOLITANO, 2017. p. 188.

brasileiros tenham tido momentos de sectarismo e ortodoxia, eles foram menos frequentes do que aqueles em que o Partido esteve aberto a conciliação, demonstrando tendência à flexibilidade. Para Motta, essa seria uma característica da cultura nacional, cuja expressão pode ser percebida nas questões políticas, demarcando uma tendência entre parte dos comunistas brasileiros. Não raro, o PCB conformou alianças – até mesmo esdrúxulas – que permitissem ao partido um papel relevante na correlação de forças no âmbito nacional.<sup>419</sup> Na leitura de Motta:

Os comunistas se aliaram a muitos líderes burgueses, capitalistas, oportunistas, demagogos e até conservadores – inclusive alguns dedicados anticomunistas –, e estes conchavos custaram ao partido perda de prestígio e arranhões graves em sua imagem. Mas vale destacar que fizeram essas alianças porque havia parceiros disponíveis; em outros países, os comunistas não tiveram essa escolha, pois costumes políticos excluía acomodações semelhantes.<sup>420</sup>

Apesar de ser tradicionalmente alvo de desconfiança da esquerda pela sua tendência à massificação e nivelamento estético, não houve, por parte do próprio PCB, um movimento condenatório de exortação aos artistas e intelectuais que optaram por atuar no mercado da cultura. Na prática, a aliança entre liberais e comunistas – percebida desde os primeiros anos de ditadura –, sedimentada na bandeira da “liberdade de expressão”, foi reforçada com o processo de “ida ao mercado”, embora isso não tenha acontecido sem dissensos, contestações e negociações. Boa parte desses intelectuais foi contratada, seja pela Globo, por outras emissoras ou mesmo por instituições governamentais, nos anos 1970, quando o “perigo vermelho” já havia sido, em grande medida, contido, com a derrota da luta armada e o sufocamento da esquerda democrática.

---

<sup>419</sup> MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. A Cultura Política Comunista. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 31.

<sup>420</sup> MOTTA, 2013. p. 31.

Na contrapartida desse processo de “ida ao mercado” por parte de importantes nomes da esquerda, temos os empresários da comunicação. Ao absorver esses intelectuais, garantiram para os quadros de funcionários nomes consagrados no âmbito das diversões públicas, atuantes, por exemplo, no teatro e no rádio, tendência que, como vimos, já se delineava nas décadas anteriores.

Somada a essa dimensão técnica e material, Napolitano analisa que esse processo também foi motivado pelas mudanças ocorridas na sociedade brasileira com o surgimento de uma classe média escolarizada consumidora da “cultura de esquerda” que, desde dos anos 1960, era protagonista no âmbito artístico e cultural. Conformava-se aí um imperativo pragmático por parte dos empresários: vender o que tinha boa demanda, o que, naquele contexto, significava abrir-se às produções de esquerda, seja no cinema, na música, no teatro ou na televisão.<sup>421</sup> Seguindo essa mesma linha interpretativa, Renato Ortiz enfatiza que o mercado conformou estratégias para incorporar o público jovem – universitários – aos novos seguimentos de consumo, veiculando manifestações culturais críticas em seus espaços, como nos festivais de MPB.<sup>422</sup>

A vitória do projeto repressivo no campo político somado às transformações na sociedade pós-1964, com o fortalecimento da indústria da cultura, contribuiu para a dissolução de projetos, ainda que difusos, de um novo Brasil possível, pautados na crença da “revolução brasileira”, o que impulsionou a inflexão de uma estrutura de sentimento romântico-revolucionária que teria sobrevivido até a derrota de 1968.<sup>423</sup> Como ressalta Ridenti:

---

<sup>421</sup> NAPOLITANO, 2017. p. 189.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001b.

<sup>422</sup> ORTIZ, Renato. Revisitando o tempo dos militares. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá; REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

<sup>423</sup> RIDENTI, 2010. p. 102-106.

Com a derrota das esquerdas brasileiras pela ditadura e os rumos dos eventos políticos internacionais, perdeu-se a proximidade imaginativa da revolução social, paralelamente à modernização conservadora da sociedade brasileira e à constatação de que o acesso a novas tecnologias não correspondeu às esperanças libertárias no progresso técnico em si. Então, ficou explícito que o modernismo temporão não bebia na fonte da eterna juventude; e o ensaio geral de socialização da cultura frustrou-se antes da realização da esperada revolução brasileira, que se realizou pelas avessas, sob a bota dos militares.<sup>424</sup>

Se, sob a ditadura, a estrutura de sentimento deixaria de ser revolucionária, ela conservaria aspectos da defesa de uma brasilidade que marcou as manifestações artísticas na década de 1960. Desse modo, a busca por uma identidade nacional do homem brasileiro sobreviveria, mas perderia a crença nas possibilidades da revolução diante da nova conjuntura. Dias Gomes explicitou essa tendência em entrevista em meados dos anos 1970:

A telenovela foi a única trincheira que nós conseguimos, a única barricada que conseguimos levantar, contra a invasão dos enlatados americanos. Então, quando os pseudointelectuais atacam a telenovela, torcem pelo fim da telenovela, estão sendo profundamente antibrasileiros, antipopulares, anti-intelectuais. É realmente a única trincheira. Não houvesse a telenovela, e os horários das 6 às 10 estariam importando para nós uma cultura que não é a nossa, deformando a cultura brasileira. E nós estaríamos também mandando royalties para fora. Estamos criando campo de trabalho, de experimentação brasileira<sup>425</sup>

Como se pode notar, o nacionalismo se tornou um elemento de aproximação entre direitas e esquerdas no processo de modernização autoritário-conservadora. Como salienta Denise Rollemberg, a política cultural da ditadura mobilizou “muitas referências caras ao projeto cultural das esquerdas politizando-as, contudo, em outra direção”.<sup>426</sup> Ou, ainda, na acepção de Napolitano: “o Estado de direita e os intelectuais de esquerda puderam compartilhar certos valores simbólicos que convergiam para a defesa da nação, ainda que sob signos ideológicos trocados.”<sup>427</sup>

Embora não possamos minimizar os efeitos da lógica industrial sob a cultura, é essencial que enxerguemos as sinuosidades desse processo, em que valores e referências

---

<sup>424</sup> RIDENTI, 2001.

<sup>425</sup> *EX*, São Paulo, 01 de setembro de 1975, p. 23

<sup>426</sup> ROLLEMBERG, 2009. p. 7.

<sup>427</sup> NAPOLITANO, 2017. p. 207.

simbólicas até mesmo opostas se inter cruzaram. Ao longo dos anos 1970, a televisão brasileira – e em especial as novelas – passaram por um processo de renovação que conformou “programas críticos, criativos e sensíveis à realidade brasileira”.<sup>428</sup>

A participação de Dias Gomes – e de outros nomes das esquerdas – no processo de modernização televisiva fez com que o realismo de suas produções teatrais fosse um dos pilares estruturantes da renovação da programação televisiva veiculada no país. Novelas de sucesso como *O Bem-Amado* e *Roque Santeiro*, exibidas pela TV Globo nos anos 1970 e 1980, foram, inclusive, adaptações de peças teatrais escritas nos anos 1960, quando o dramaturgo e as esquerdas estiveram embalados pela brasilidade revolucionária e pela crença em uma dramaturgia nacional-popular que enxergava o teatro como instrumento de conscientização e transformação da sociedade brasileira. Exibidas na televisão, contudo, diante de uma conjuntura distinta da que foram inicialmente elaboradas, adquiriram novos significados políticos, cuja complexidade não se pode compreender a partir termos antinômicos.

A partir de 1969, o Brasil viveu um período de vertiginoso crescimento econômico, pautado em uma “incontida euforia desenvolvimentista”. Nessa conjuntura, “uma inabalável fé no progresso do país contagiou segmentos expressivos da sociedade”. Slogans como “Brasil, país do futuro” e “Ninguém segura esse país” simbolizavam o momento de euforia ufanista e nacionalista.<sup>429</sup>

Ao contrário do que acreditam parcelas das esquerdas, a “utopia do impasse”, tal qual denominou Daniel Aarão, tinha cada vez menos sustentação realidade. As leituras calcadas na presunção de que capitalismo brasileiro não teria condições de progredir

---

<sup>428</sup> ROLLEMBERG, 2009.

<sup>429</sup> CORDEIRO, Janaina Martins. Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici. *Estud. hist.*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 43, jan./jun 2009.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 54-56.

esfacelavam-se diante do cenário econômico nacional. O capitalismo caminhava a pleno vapor, o Brasil se modernizava de forma substancial e a luta armada tinha sido massacrada, sem apoio da sociedade civil e da oposição democrática.<sup>430</sup>

Paradoxalmente, enquanto para setores da sociedade brasileira o futuro parecia estar cada vez mais próximo, as esquerdas viam desaparecer sob seus olhos as coordenadas históricas que sustentavam a crença na “proximidade imaginativa da revolução brasileira”, dissolvendo bases que gestaram o florescimento cultural e político – animado pela brasilidade revolucionária – da primeira metade dos anos 1960. As mudanças ocorridas, dali em diante, conformariam uma nova sociedade, suplantando os paradigmas de transformação social que outrora embalaram militantes.<sup>431</sup>

No bojo desse processo, Dias Gomes se desvinculou do PCB, partido no qual militou ao longo de mais de duas décadas. Segundo o próprio dramaturgo, em duas conjunturas anteriores, pensou em deixar o Partido: a primeira delas, em meados dos anos 1950, após as denúncias realizadas por Nikita Krushev, secretário geral do Partido Comunista da União Soviética (PCUS), no XX Congresso do PCUS de 1956, sobre os crimes cometidos por Stálin; a segunda, em 1968, diante da ofensiva russa ao movimento em Praga, na Checoslováquia. Em ambas, hesitou, pois “temia ver-se desembarcando de um sonho, o que ainda não estava preparado”.<sup>432</sup>

O desembarcar de um sonho, nas palavras do próprio Dias Gomes, esteve associado ao abandono da crença nas possibilidades da revolução brasileira, com o declínio da estrutura de sentimento romântico-revolucionária. A geração de Dias Gomes – que partilhou das utopias anticapitalistas – não tinha enfrentado – até 1964 – nenhum

---

<sup>430</sup> REIS FILHO, 1990.

<sup>431</sup> RIDENTI, 2010. p. 103.

<sup>432</sup> GOMES, 1998.

grande traumatismo.<sup>433</sup> Poderíamos, desse modo, retomar aqui as reflexões sobre os diferentes modos de articulação das categorias passado, presente e futuro. É simbólico que somente nos anos 1970 Dias Gomes tenha optado por “desembarcar de um sonho”. O futuro, que outrora era tido pelas esquerdas no Brasil (e no mundo) como aprofundamento e realização da revolução, ali, no final dos anos 1960, tornava-se infigurável. O sonho, a utopia socialista, progressivamente se esvaiu do horizonte de expectativas das esquerdas brasileiras.

Essa dinâmica de oclusão do futuro, diagnosticada por Hartog, foi desencadeada no ocidente décadas antes, no início do século XX, com as experiências vivenciadas a partir da Grande Guerra.<sup>434</sup> Não podemos supor, contudo, que a “experiência do tempo” e os significados a ela associados tenham sido sentidos de forma homogênea no mundo ocidental. Indivíduos e coletividades – dos mais diversos locais, com especificidades culturais, sociais e históricas – experienciam o tempo de maneira singular.

Se transpormos essas reflexões para as dinâmicas da sociedade brasileira nos anos 1960 e 1970, percebemos que, enquanto setores da sociedade brasileira se viam embalados pela crença de que o país – diante do milagre econômico – caminhava aceleradamente rumo ao futuro, as esquerdas viam a revolução se pôr no horizonte sem que enxergassem, de imediato, um possível renascer. Um ponto fundamental nas reflexões construídas no período pela contracultura, inclusive, foi a crítica ao progresso como redentor, um sintoma do desaparecimento da revolução no horizonte de expectativas das esquerdas brasileiras, ainda que com suas nuances. As transformações ocorridas nas décadas seguintes endossam essa hipótese. Aqui, as utopias revolucionárias, futuristas, calcadas nas histórias universais, passaram a operar a partir de um círculo que

---

<sup>433</sup> RIDENTI, 2010. p. 116.

<sup>434</sup> HARTOG, 2017. p. 178.

não transcendia o presente, modificando os paradigmas de transformação social sedimentados na ideia de revolução.

#### **4.9 Dias Gomes, teledramaturgo**

No final dos anos 1960 e início dos anos 1970, a sociedade brasileira passava por um período de transformações. Por um lado, viveu-se o chamado milagre brasileiro, com um vertiginoso crescimento econômico, marcado pelo aparecimento e expansão de diversos setores industriais, incremento das telecomunicações e consolidação de uma indústria da cultura no Brasil. Embora o processo de modernização e expansão da televisão possa ter sido verificado em diversas emissoras ativas naquele momento, a Globo foi a que melhor soube “colher as benesses” do período, favorecida, inclusive, pelo polêmico acordo com a *Time-Life*.<sup>435</sup> Por outro lado, esses foram também os “Anos de Chumbo”, inaugurado pelo AI-5, período em que o país viveu o auge da repressão, com a atuação sistemática do Estado para coibir opositores.

Enquanto a modernização conservadora e autoritária se concretizava sob os olhos das esquerdas, os projetos revolucionários foram progressivamente derrotados. No âmbito cultural, o antigo polo de resistência contra o regime ditatorial foi desmantelado. A censura e a repressão levaram artistas e intelectuais militantes ao exílio, à prisão e até mesmo à morte. Para os que aqui permaneceram, os caminhos foram limitados. Enquanto alguns seguiram para o teatro amador dos bairros de periferia, outros buscaram

---

<sup>435</sup> Poucos meses após a inauguração, a TV Globo enfrentou sua primeira grande polêmica: parte dos recursos financeiros para a criação da emissora advinham de uma parceria com a multinacional estadunidense Time-Life, o que não era permitido pela legislação brasileira, que restringia a participação de grupos estrangeiros em empresas de comunicação. Em 1966 o acordo foi denunciado e foi instaurada uma CPI para averiguação. O caso só seria resolvido em 1969, durante o governo Costa e Silva, com a nacionalização da emissora. Cf. COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. *Um país no ar*. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1986.p. 183.

reorganizar companhias teatrais sob a ótica empresarial. Para muitos deles, contudo, o caminho foi a atuação na indústria da cultura ou em órgãos que o próprio regime ditatorial se mobilizava para conformar. Esse foi, como vimos, o caso de Dias Gomes que se consagrou como autor de telenovelas para a TV Globo.<sup>436</sup>

A telenovela, no Brasil, assim como as radionovelas e as *soap-operas* nos Estados Unidos, surgiram como uma narrativa apropriada para ampliar o público, intrinsecamente associada a um processo mais amplo de transformações pelas quais já passava a televisão brasileira.<sup>437</sup> A primeira experiência com a telenovela no Brasil se deu um ano após a inauguração da televisão, com *Sua vida me pertence*, de Wálter Forster, exibida ao vivo, duas vezes por semana, pela TV Tupi entre 1951 e 1952. Durante o processo de consolidação da televisão no Brasil, o amadorismo foi progressivamente superado pela lógica empresarial, que racionalizou a produção e veiculação de programas televisivos. Nesse percurso, as novelas também passaram por transformações. Com a invenção do videoteipe (VT), vários capítulos puderam ser gravados em um só dia, impulsionando o advento da telenovela diária e a fixação do telespectador em um único canal.

Assim, a primeira telenovela diária, *2-5499 ocupado*, foi exibida em 1963, pela TV Excelsior. Contudo, o primeiro grande sucesso só ocorreu entre 1964-1965, com *O direito de nascer*, exibida pela TV Tupi São Paulo e TV Rio. Com o crescimento da audiência, elas se tornaram uma “mania nacional”, suplantando os teleteatros que embalavam os espectadores na década anterior.<sup>438</sup>

Nesse momento inicial, empresas de sabão e higiene dental, como Gessy-Lever, Colgate-Palmolive e Kolynos-Van Ess, foram as grandes patrocinadoras da televisão e das telenovelas no Brasil, já que as emissoras ainda não tinham recursos suficientes para

---

<sup>436</sup> FREDERICO, 2000. p. 286.

<sup>437</sup> BORELLI, S.H.S.; ORTIZ, R.; RAMOS, J.M.O. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 55-80.

<sup>438</sup> *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1964.

produzir de forma autônoma. Tais empresas patrocinadoras tinham grande ingerência sobre as novelas, negociando, junto às emissoras, os diretores, elenco enredo, etc. Era muito comum, além disso, que essas empresas construíssem uma rede latino-americana na qual muitos autores iniciaram seu processo de autoria, adaptando roteiros estrangeiros ou nacionais. Havia uma grande circulação dos textos entre os países latino-americanos, facilitada pela projeção que essas empresas detinham no subcontinente.<sup>439</sup>

As primeiras novelas brasileiras foram, desse modo, a adaptação de romances importados de Cuba, Argentina, México, Venezuela etc, que detinham um estilo melodramático, dissociado da realidade brasileira. As tramas recuperavam temáticas dicotômicas sobre amor, dever e família polarizando o bem e o mal, os ricos e os pobres, os justos e os injustos, a felicidade e a tristeza.<sup>440</sup>

Embora o formato melodramático tenha prevalecido nas primeiras telenovelas exibidas na televisão brasileira, ocorreram algumas tentativas de reformulação das temáticas já nos anos 1960. A novela *Beto Rockefeller*, exibida entre 1968 e 1969 pela TV Tupi, é um dos exemplos dessa tendência. Rompendo com os diálogos formais e propondo uma linguagem coloquial, Bráulio Bressa, autor da trama, se preocupou em construir uma novela realista. Beto, o protagonista, era um homem pobre, mentiroso que buscava o enriquecimento fácil, bem distinto dos heróis corajosos e ímpolutos encontrados nos tradicionais melodramas.<sup>441</sup>

O início desse processo de transformação nas temáticas das telenovelas pode ser atribuído a uma série de aspectos intrinsecamente relacionados à conjuntura ali vivenciada. Houve, nesse período de modernização da televisão brasileira, a contratação

---

<sup>439</sup> BORELLI; ORTI; RAMOS, 1989. p. 60-61.

<sup>440</sup> BORELLI, Silvia Helena Simões. Telenovelas Brasileiras: balanços e perspectivas. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15. n. 3, jul/set. 2001.

<sup>441</sup> Embora *Beto Rockefeller* seja um marco, outras tramas já ensaiavam essa tendência, como *Ninguém crê em mim*, *Os Rebeldes* e *Os Tigres*. Cf. BORELLI; ORTIZ; RAMOS, 1989. p. 77-79

de autores de consolidada carreira em outros segmentos, como o rádio e a dramaturgia, que impulsionaram a criação de uma nova linguagem novelística, apostando no realismo para tratar temas cotidianos.

Em suas pesquisas sobre as novelas brasileiras, Esther Hamburger ressalta que a opção por uma narrativa que se passasse em “espaços significativos do Brasil contemporâneo” atendia à expectativa de realizadores, autores, atores e diretores provenientes do cinema e do teatro dos anos 1950-60, envolvidos com diversas proposições de realização dos ideais nacionais e populares.”<sup>442</sup> Muitos deles – como Dias Gomes – detinham uma trajetória identificada com a militância política e uma dramaturgia realista, que foi transportada para o ambiente televisivo. Isso impulsionou a aproximação das novelas da atmosfera cultural no período, em que era um imperativo retratar, discutir e criticar a realidade brasileira.

A inserção de novelas realistas na televisão não esteve dissociada de um processo mais amplo, em que reorientações e rupturas ocorreram em vários campos. No Cinema Novo, por exemplo, com *Macunaíma* (1969), filme de Pedro Andrade, recorreu-se ao “herói sem nenhum caráter”, de Mário de Andrade, para promover maior aproximação com o público. Embora haja, claro, inúmeras distinções entre obras do Cinema Novo e as primeiras telenovelas realistas, encontramos alguns pontos comuns: anti-heróis, cotidiano urbano, músicas de sucesso direcionadas ao público jovem, entre outros, o que vincula as transformações nas novelas ao ambiente cultural como um todo.

Por parte das emissoras e patrocinadores, a preferência por novelas nacionais pode ser explicada por questões econômicas. A aquisição de novelas estrangeiras foi se mostrando uma empreitada de elevado custo, já que eram constantes as adaptações para

---

<sup>442</sup> HAMBURGER, Esther. Telenovelas e Interpretações do Brasil. *Lua Nova*, São Paulo, n. 82, p. 61-86, 2011.

as “aclimatarem ao gosto brasileiro”, o que, muitas vezes, não compensava financeiramente.<sup>443</sup>

É importante salientar que essas transformações estiveram, além disso, em sintonia com as iniciativas estatais de desenvolvimento de uma “cultura brasileira” compatível com o projeto autoritário que, desde o governo Castelo Branco, detinha a preocupação em se conformar às diretrizes que endossassem o nacionalismo caro aos militares. Além do nacionalismo autoritário, havia o intuito de conformar uma produção educativa, cujo objetivo era “elevantar o nível da televisão brasileira”, o que se cristalizou em 1975 com o Plano Nacional de Cultura. Como veremos, para formular essas diretrizes, o Estado combinou a censura e o incentivo no âmbito econômico, elemento que contribuiu para uma complexa rede de negociações, conflitos e acomodações.<sup>444</sup>

Em 1969, quando Dias Gomes assinou com a TV Globo, o dramaturgo esteve imerso em dilemas e inseguranças relacionados aos estigmas conferidos às telenovelas:

As alegações de subarte ou sublitteratura eram preconceituosas e idiotas. Nenhuma arte é menor ou maior, existem autores maiores ou menores, estava desafiado a provar isso. E também encontrar uma linguagem própria, uma identidade, para um gênero que nascera do folhetim do século passado, gerara a telenovela e o filme em série, e agora encontrava a televisão, a meu ver, seu veículo ideal. (...) <sup>445</sup>

A decisão lhe causou julgamentos, principalmente de colegas e companheiros de Partido, que compartilhavam de um posicionamento político à esquerda:

Minha ida para a televisão foi vista com reprovação por alguns intelectuais da esquerda burra e da direita idem, que a burrice não é privilégio nosso. (...) A restrição maior era à Rede Globo, cujo dono, Roberto Marinho, apoiava o governo, como se as demais redes não o fizessem e de maneira até bem mais subserviente. Durante uma palestra que fiz para estudantes de teatro, tomei conhecimento de uma peça inédita, escrita por um deles, em que uma personagem pronunciava a seguinte condenação: Dias Gomes, eu não te perdoou. <sup>446</sup>

---

<sup>443</sup> BORELLI; ORTIZ; RAMOS, 1989. p. 74-75.

<sup>444</sup> BORELLI; ORTIZ; RAMOS, 1989. p. 85.

<sup>445</sup> GOMES, 1998. p. 256.

<sup>446</sup> GOMES, 1998. p. 262-263.

A visão predominante naquele momento entre as esquerdas era de que as narrativas ficcionais televisivas, enquanto produtos industriais, eram um simples entretenimento, sem qualquer conotação política e posicionamento crítico. Segundo o dramaturgo, diante do desafio que implicava essa decisão, encontrou segurança em saber que poderia transpor suas temáticas para televisão. Segundo ele “arrebanhei meus personagens, meu pequeno universo e, como quem muda de casa, mas conserva a mobília, lancei-me a aventura”.<sup>447</sup>

O primeiro trabalho de Dias Gomes foi dar continuidade a novela *A Ponte dos Suspiros*, trama exibida às 22h e, inicialmente, conduzida pela cubana Glória Magadan, que havia deixado a emissora. Como era característico das novelas àquela época, o enredo detinha um tom romanticamente fantasioso, ambientado em cenário longínquo: Veneza, no ano de 1500. Esse primeiro trabalho foi realizado com um nome fictício: Stela Canderon, alcunha que, segundo Dias Gomes, foi sugerida por Walter Clark.

Stela Canderon fazia alusão ao próprio estilo da telenovela, um melodrama importado. A sugestão de Walter Clark, segundo Dias Gomes, foi justamente para que o dramaturgo não “manchasse” sua carreira, assinando uma obra muito distinta do seu tradicional estilo de dramaturgia. No entanto, a opção por um nome falso pode ser vista sob outras possíveis interpretações. Seria uma tentativa de, em seu primeiro trabalho, enquanto conhecia o terreno da televisão brasileira, passar ileso às críticas de colegas ou, ainda, ao próprio crivo do regime ditatorial?

Após a exibição da *A Ponte dos Suspiros*, o horário das 22h passou a ser ocupado por novelas realistas, no qual Dias Gomes ganhou destaque – junto com Walter Durst e Jorge Andrade. Entre 1970 e 1980, o dramaturgo produziu sete novelas para o horário: *Verão Vermelho* (1970), *Assim na Terra como no Céu* (1970-71), *Bandeira 2* (1971-72),

---

<sup>447</sup> GOMES, 1998. p. 256.

*O Bem-Amado* (1973), *O Espigão* (1974), *Saramandaia* (1976) e *Sinal de Alerta* (1978-1979). Já em 1975, *Roque Santeiro* seria exibida no horário das 20h (o de maior audiência da emissora), mas, como veremos, foi censurada às vésperas da estreia.

Para exibição de cada uma das telenovelas que a TV Globo levou ao ar, existia uma rigorosa rotina. Primeiro, a sinopse escrita pelo autor era aprovada pela direção geral da emissora. Depois disso, era avaliada pelo Departamento de Pesquisa, que analisava o conteúdo do texto e a composição social dos personagens. Existia, nesse momento, a ideia de que a novela deveria apresentar personagens de todas as classes sociais ampliando os grupos atingidos pela audiência.<sup>448</sup>

Uma vez avaliadas as sinopses, eram definidos cenários, os figurinos, o elenco e as locações. Diretores, produtores e autores participavam do processo de escolha dos atores e da definição dos elementos básicos de composição da narrativa, definindo as “linhas mestras” da produção. No total, a elaboração de uma telenovela envolvia cerca de 300 pessoas, entre elenco, técnicos, maquiadores, cabeleireiros, contrarregras, motoristas etc.<sup>449</sup>

*Verão Vermelho* (1969-1970), primeira novela ambientada na Bahia, retratou a relação conjugal de Adriana (Dina Sfat) e Carlos (Jardel Filho). Os dois, oriundos de classes sociais distintas, casaram-se muito novos e viviam em constante conflito. Ao longo da trama, a protagonista foi conquistando coragem para se livrar do autoritarismo do marido e viver um grande amor. No fim da história, eles se divorciaram, o que era considerado um tabu na época.<sup>450</sup> *Verão Vermelho* trouxe, ainda, o debate sobre o racismo, presentificado por um conflito de gerações: uma filha branca que esconde o fato

---

<sup>448</sup> HAMBURGER, Esther. *Brasil Antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

<sup>449</sup> HAMBURGER, 2005.

<sup>450</sup> Dirigida por Marlos Andreucci e Walter Campos, teve 209 capítulos, *Verão Vermelho* estreou no dia 17 de novembro de 1969 e terminou no dia 17 de julho de 1970.

de sua mãe ser negra (interpretada pela atriz Ruth de Souza). Por trás dos conflitos familiares, importantes temáticas sociais eram tangenciadas, abordando, além disso, o cotidiano e a cultura local baiana.<sup>451</sup>

Embora as primeiras tramas de Dias Gomes exibidas na TV Globo retratassem a realidade brasileira, elas mantiveram a perspectiva do drama romântico, calcada em conflitos familiares, emocionais, desilusões amorosas, traição, ciúmes, intrigas, vinganças, violência etc. A grande diferenciação esteve no espaço e no tempo em que passaram a ser situadas. Enquanto se passavam no Brasil em um período contemporâneo, os títulos latino-americanos procuravam justamente se distanciar no tempo e no espaço para evitar tratar de assuntos que ecoassem conflitos pertencentes ao universo do cotidiano dos telespectadores.<sup>452</sup>

A ênfase dada a realidade brasileira, desse modo, incorporou o debate sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens, articulado aos tradicionais dramas familiares. Segundo Dias Gomes, em 1971:

Mesmo o mais realista dos autores de novela ainda não pode evitar ingredientes românticos, a intriga tortuosa e cheia de afluentes, o suspense final de cada capítulo (...). É impossível o autor fugir do público que não abre mão desta prerrogativa.<sup>453</sup>

Após *Verão Vermelho*, Dias Gomes escreveu *Assim na Terra como no Céu* (1970-71), cuja trama contava a história do Padre Vitor (Francisco Cuoco), que abandonou a batina para viver um romance com Nívea (Renata Sorrah), garota típica do bairro de Ipanema, na zona sul do Rio de Janeiro. A jovem, contudo, foi assassinada, trazendo um mistério para o enredo. A morte de Nívea não agradou ao público, o que levou uma adaptação do enredo para a personagem voltasse em *flashbacks*.<sup>454</sup>

---

<sup>451</sup> SOARES, Rosana; VICENTE, Eduardo. O Folhetim e a Canção: a Representação do Negro e das Identidades Periféricas na Televisão Brasileira. *Revista Novos Olhares*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 28-36, 2013.

<sup>452</sup> HAMBURGER, 2011.

<sup>453</sup> *Veja*, São Paulo, 10 de fevereiro de 1971.

<sup>454</sup> Exibida de 20 de julho de 1970 a 23 de março de 1971, com direção de Walter Campos

A adaptação das novelas conforme a repercussão do público era algo recorrente nas telenovelas brasileiras. Isso nos evidencia uma particularidade: como são escritas e produzidas ao mesmo tempo em que vão ao ar, é possível reagir aos índices de audiência.

Em meados dos anos 1970, Dias Gomes refletiu a este respeito:

Enquanto em todas as épocas, o fenômeno artístico é apresentado ao público como fato já acontecido, acabado, na novela a obra está acontecendo (...). Das artes tradicionais, somente o teatro possui, em dada medida, essa característica de obra aberta, mas sua abertura é limitada. Já na telenovela essa abertura é quase total, constituindo uma característica própria do gênero, aquela que pode qualificá-lo como uma nova forma de expressão, junto com o desenvolvimento tecnológico inerente ao nosso tempo. O fato de o autor ir escrevendo os capítulos e estes irem sendo gravados e levados ao ar sem a obra estar concluída dá ao público a sensação não proporcionada por qualquer outra obra de arte de que está testemunhando algo que está acontecendo. O desenvolvimento pode ser alterado, como de fato pode, cujo fim é imprevisível, como às vezes é, e está sujeito a fatores externos, extra obra, entre os quais a sua própria reação de espectador. Isto concede à novela o caráter de espetáculo vivente, ficção dependente da realidade.<sup>455</sup>

O dramaturgo usou essa especificidade da produção de novelas para legitimá-las em um contexto em que, como vimos, eram descreditadas por artistas e intelectuais de esquerda. Ao longo dos anos 1970, de fato, conforme a televisão se expandia e se profissionalizava, as pesquisas sobre a performance de uma novela se tornaram cada vez mais comuns. No caso da TV Globo, além das análises de caráter quantitativo, realizadas pelo Ibope e Audi-TV, foi criado um setor de pesquisa, que realizava sondagens para saber as preferências do público. Com a preocupação em se antecipar às possíveis variações de audiência, foram criados “grupos de discussão” realizados no desenrolar das tramas, cujo objetivo era “avaliar a repercussão da novela no que se refere ao seu conteúdo e/ou elementos formais”. Havia, ainda, como último recurso, a sondagem feita através de entrevistas por telefone, caso os índices de audiência caíssem no “painel” em que eram acompanhados de minuto a minuto.<sup>456</sup>

---

<sup>455</sup> *Movimento*, São Paulo, 17 de maio de 1976.

<sup>456</sup> BORELLI; ORTIZ; RAMOS, 1989. p. 126-128.

Embora tais pesquisas de opinião e audiência tenham se tornado rotina nas emissoras e o telespectador anônimo seja, de fato, incorporado à dinâmica do “fazer novela”, essa correlação não se aproxima da utópica ideia de “obra aberta”. Há, em primeiro lugar, um lapso entre os telespectadores que eventualmente participam dessa dinâmica e os milhões de indivíduos que compõem o público. A participação do público é, além disso, mediada e distorcida, envolvendo uma complexa relação que envolve autores, diretores, produtores, o setor comercial etc.<sup>457</sup>

Vale ressaltar que os índices de audiência, que impulsionavam transformações nos enredos, balizavam as atividades comerciais da emissora, fornecendo unidades de medidas que guiavam os preços cobrados pelos anúncios publicitários. Apesar das novelas demandarem um alto investimento inicial, podendo variar entre 1 e 2,5 milhões de dólares, esse custo era diluído por capítulo, o que as tornavam produtos rentáveis para a televisão brasileira em processo de expansão. *Roque Santeiro*, por exemplo, exibida em 1985, demandou um investimento de 2 milhões de dólares, com uma média de 10 a 15 mil dólares por capítulo, investimento que retornava através dos anúncios nos comerciais – que podiam custar até 20 mil dólares por 30 segundos – e do *merchandising* associado aos enredos. A preocupação com a audiência esbarra, desse modo, necessariamente na questão comercial e no caráter rentável das telenovelas para a TV Globo.<sup>458</sup>

Após *Assim na Terra como no Céu*, o autor escreveu *Bandeira 2* (1971 -1972), inspirada em sua peça *A Invasão* (1960), que abordou a rivalidade pelo controle do jogo do bicho no bairro de Ramos, subúrbio do Rio de Janeiro. A trama era centrada nos protagonistas Tucão (Paulo Gracindo) e Jovelino Sabonete (Felipe Carone), que, inimigos declarados, foram surpreendidos pelo romance entre seus filhos, Thaís (Elizangela) e

---

<sup>457</sup> HAMBURGER, 2005. p. 44.

<sup>458</sup> BORELLI; ORTIZ; RAMOS, 1989. p. 114.

Márcio (Stepan Nercessian). Os dois bicheiros disputavam ainda o amor da taxista Noeli (Marília Pêra), porta-bandeira da escola de samba do bairro, que enfrentava preconceito por ser divorciada. De acordo com Dias Gomes, o recorte da trama gerou desconfiança da emissora que relutou em aprovar o enredo:

Tanto que, antes de entrar no ar, um desses analistas profetizou inevitável fracasso, porque “a maioria das personagens era das classes C e D, não tendo os espectadores das classes A e B com quem se identificar”. Apesar de cercada de todas as apreensões, *Bandeira 2* foi ao ar e quebrou esses tabus (...). A morte do protagonista, no último capítulo – toda a população de Ramos comparece espontaneamente à gravação do enterro-, ganhou manchete em letras garrafais na primeira página do jornal *Luta Democrática*: MORREU TUCÃO. Tucão deixa de ser ficção, ganhara vida própria e morrera de fato. O número de sua sepultura daria no jogo do bicho no dia seguinte, e os “banqueiros” já esperavam porque mandaram “cotá-lo”.<sup>459</sup>

Inicialmente, a trama central de *Bandeira 2* seria a da taxista Noeli, que, insatisfeita em seu casamento, pedia a separação, tendo que trabalhar como taxista, uma profissão predominantemente masculina, e lidar com o preconceito contra as mulheres divorciadas.<sup>460</sup> No entanto, a disputa entre os bicheiros acabou conquistando mais o público, especialmente afeiçoado por Tucão. Isso fez com que Dias Gomes mudasse, aos poucos, o protagonista da trama: de Noeli a Tucão.<sup>461</sup>

Compreender a lógica mercantil a qual as novelas estão submetidas, não nos exime de compreender os espaços de invenção e individualidade. Em 1973, disse Dias Gomes ao *Opinião*:

Eu diria que o teatro é a arte conscientizado por excelência. Mas volto a lembrar o equívoco e a injustiça em que se labora ao considerar as telenovelas como um todo uniforme, nivelando-as tematicamente, estética e culturalmente. Claro que uma determinada novela, ou até mesmo a maioria das novelas, pode ter um efeito acomodatório, alienatório, anestésico. Também uma peça de teatro (ou quem sabe a maioria das peças encenadas entre nós) pode ter o mesmo efeito, podendo estender a alegação para o cinema. Mas nem o cinema, nem o teatro, nem a novela, como formas de expressão, tem nada a ver com isso. E do mesmo modo que o teatro pode ser um elemento conscientizador, também a novela desempenha esse papel”.<sup>462</sup>

---

<sup>459</sup> GOMES, 1998. p. 265.

<sup>460</sup> Exibida entre 28 de outubro de 1971 e 15 de julho de 1972, com direção de Daniel Filho e Walter Campos.

<sup>461</sup> *Veja*, São Paulo, 12 de julho de 1972. n. 82

<sup>462</sup> *Opinião*, Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 1973.

Segundo Dias Gomes, diante da frustração do sonho de um teatro popular, seja pelo caráter burguês das plateias, seja pelas dificuldades impostas pela repressão, a novela desempenhou um papel que “alguém precisava desempenhar” ao retratar a realidade brasileira de maneira crítica:

Podia ser o teatro, como a gente queria, podia ser o cinema que é uma arte muito popular, no entanto o cinema não deu nada e o teatro não conseguiu. Então, ficou aberto um espaço que foi ocupado pela novela e não vamos discutir se a novela é arte ou subarte. Uma realidade é que hoje ela faz parte da vida, você não pode pensar o país sem a televisão hoje em dia. E dentro da televisão o produto de maior aceitação popular é a telenovela. Então, ela diz alguma coisa sobre a realidade do país. Ela, de algum modo, fala ao povo aquilo que a gente queria dizer através do teatro e do cinema. Está sendo dito através da televisão, não vamos discutir o mérito das novelas, algumas são boas, outras são ruins, alguns filmes são bons, outros são ruins, alguns romances são bons, outros são ruins. Então, por que é que esse fenômeno se dá aqui no Brasil? Porque socialmente havia um papel a ser desempenhado e que foi desempenhado pela telenovela.<sup>463</sup>

Mesmo em um ambiente de múltiplas pressões e imperativos comerciais, havia espaços de “inventividade”, caminhos pelos quais Dias Gomes conseguiu transitar para levar temáticas críticas à televisão. Nesse sentido, o dramaturgo argumentou:

Se você analisar, vai ver que as sete ou oito experiências que realizei [...] formam um painel da realidade brasileira [...] que guarda perfeita sintonia com aquele outro painel que tentei com minhas peças teatrais. Em alguns casos, como *O bem-amado* e *Bandeira 2*, não passam de meras transposições, ou traduções, para uma nova linguagem, de temas já explorados no palco. *O espigão* tinha *O túnel* como ponto de partida. *Roque Santeiro*, que foi proibida, girava dentro do universo comum a *O pagador de promessas*, *A revolução dos beatos* e *O berço do herói*.<sup>464</sup>

No processo de “adaptação das novelas” aos resultados da audiência, os autores eram os únicos com a autorização para decidir o futuro dos personagens, falas, números de cenas etc. Levando em consideração os índices e as pesquisas de opinião, o desempenho de atores, as pressões dos organismos censórios e os pedidos da diretoria da empresa, competia exclusivamente ao autor realizar alterações substanciais na obra.<sup>465</sup>

---

<sup>463</sup> Entrevista de Dias Gomes à Marcelo Ridenti. Cf. RIDENTI, 2000. p. 293.

<sup>464</sup> GOMES, Dias. [Entrevista concedida a] Ferreira Gullar e Moacyr Félix. *Encontros com a Civilização Brasileira*, n. 6, Rio de Janeiro, 1978.

<sup>465</sup> HAMBURGER, 2005. p. 47.

Essas ponderações não podem nos levar, contudo, a idealizar as telenovelas ou a própria militância de Dias Gomes, mas compreender como essas obras – mesmo na televisão – tensionaram elementos com os quais se deparavam as esquerdas e a sociedade brasileira naquela conjuntura. Como vimos, na década de 1970, as utopias libertárias da década anterior já tendiam a envelhecer, transformando os significados do próprio engajamento.

O caminho de “ida ao mercado” por Dias Gomes trouxe consigo as ambiguidades dessa conjuntura. Suas novelas levaram à televisão brasileira uma série de novas pautas – fragmentárias, associadas aos costumes – que ganhavam espaço nos debates políticos das esquerdas no Brasil e no mundo. Comportamentos até então considerados ousados ou mesmo proibidos, passavam ser amplamente discutidos, como a igualdade entre os gêneros, a liberação feminina, a homossexualidade, a virgindade, o uso de pílula anticoncepcional, a exploração do corpo, o aborto, a religiosidade, o divórcio, a loucura etc.

*Verão Vermelho* abordou a questão do divórcio e do racismo nas telas das televisões brasileiras. *Assim na Terra Como no Céu* mostrou a moda e os costumes da juventude de Ipanema e trouxe, pela primeira vez em uma novela, temas como o celibato dos padres e o consumo de drogas. *Bandeira 2* trouxe às telas uma representação do subúrbio carioca, com as disputas de bicheiros da zona norte do Rio de Janeiro, do cotidiano das escolas de samba, das condições de vida de retirantes nordestinos, assim como os desafios de uma mulher ocupando uma profissão predominantemente masculina.

Analisando as telenovelas desse período, Hamburger salienta que, ao longo dos anos 1970 e 1980, é possível encontrar, por exemplo, uma trajetória de liberalização crescente dos papéis femininos. Ao longo desses anos, as personagens de novela passaram de “mulheres casadas ou prontas a casar e mães em potencial a mulheres que se

dispunham a seguir seus próprios caminhos.” As novelas, desse modo, captaram um processo mais amplo de mudanças na sociedade.<sup>466</sup>

Esse processo pode ser correlacionado às transformações que ocorriam no seio das próprias esquerdas que, em geral, adquiriram “novos parâmetros”, trazendo para seus debates a questão da individualidade, das liberdades civis, da luta das minorias etc. A partir dos anos 1970, “novos movimentos sociais”, cujo símbolo foi o emblemático 1968, ganharam espaço trazendo consigo programas específicos, referidos a suas inserções particulares na sociedade.

Como ressalta Daniel Aarão Reis, esses movimentos passaram a defender mudanças/revoluções moleculares, com a transformação das consciências, em especial no campo dos costumes e a conquista progressiva de direitos dentro do capitalismo. Consubstanciou-se a ideia de que “o aqui e o agora merecia prevalecer em relação a um futuro anunciado como glorioso, mas tão distante, que se tornava intocável pelas pessoas comuns em suas vidas correntes.”<sup>467</sup>

A ascensão dessas novas pautas, até então escassamente discutidas entre as esquerdas brasileiras, foi um sintoma da inflexão do socialismo em seus horizontes de expectativas após as derrotas em 1964, com o golpe; em 1968, com o AI-5; e, no início dos anos 1970, com a derrocada da luta armada. O antigo “paradigma de revolução catastrófica calcado no modelo soviético” não mais fazia sentido para uma esquerda cujas derrotas imputaram a descrença nas possibilidades do socialismo, mesmo dentro de um programa etapista, tal qual defendia o PCB.

---

<sup>466</sup> HAMBURGER, Esther Império. A expansão do “feminino” no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 15, n.1, p.153-280, jan.-abr. 2007.

<sup>467</sup> REIS, Daniel Aarão. Aproximações, contrastes e contradições entre paradigmas de mudança social: os cinquenta anos de 1968. In: REIS, Daniel Aarão et al. *1968, reflexos e reflexões*. São Paulo: Edições SESC, 2018b. p. 15-30.

As pautas comportamentais também receberam adesão de parcela das direitas, que se mostraram abertas às transformações nos costumes. A Globo, embora tenha crescido e se expandido a partir do projeto de modernização conservadora que ela própria ajudava a legitimar, adotou – a partir de suas novelas e programas – posicionamentos progressistas no âmbito dos costumes, assumindo uma postura relativamente favorável a essas novas demandas sociais. O fortalecimento dessas perspectivas contribuiu para a catalização da aliança entre intelectuais da esquerda e os setores liberais, via indústria da cultura.

Dias Gomes, assim como outros intelectuais e autores que adentraram à emissora nessa conjuntura, descrentes ante as expectativas que nutriam no início dos anos 1960, trouxeram, às telas, novelas temáticas e debates que emergiram como caminhos de contestação e gradual ruptura, não mais sedimentados nas antigas utopias que embalaram as esquerdas no Brasil e no mundo. Essas pautas no âmbito dos costumes e comportamentos estiveram cada vez mais associadas à contestação da ordem estabelecida, sendo categorizada, pelo próprio regime ditatorial, como sintoma de uma possível ameaça. Muito por isso a censura à moral não facilmente se dissociava dos imperativos político, uma vez que “posicionamentos progressistas no âmbito dos comportamentos” eram tidos como manifestações subjacentes de uma suposta ameaça de subversão política.<sup>468</sup>

É essencial, no entanto, que estejamos atentos às idiosincrasias desse processo. Ela nos traz, por um lado, uma chave de explicação para compreendermos a aliança entre liberais e comunistas que se esboçou no imediato pós-1964, quando a revolução se tornou um horizonte distante, e consolidou-se na década de 1970, quando ela deixou de ser um horizonte possível. Por outro, nos coloca em face de uma complexa equação composta

---

<sup>468</sup> Além da atuação censória com seus imperativos de “resguardar a moral e os bons costumes” também às esquerdas encontramos um movimento de oposição a essas tendências, como o próprio movimento comunista internacional, em que em suas diferentes tendências, se via destruído de papel de “vanguarda” política rumo à revolução Cf. REIS, 2018. p. 15-30.

por intelectuais politicamente engajados; a TV Globo, que se mostrou aberta (não sem disputas) às pautas comportamentais que socialmente vinham à tona; e o regime ditatorial, conservador, nacionalista e anticomunista.

Ao considerar o cinema como fonte histórica, Marc Ferro observou o filme inserido em seu contexto, recodificando aspectos ideológicos e de estudo do imaginário social. Propondo uma crítica documental do filme e avaliando o contexto e o processo de produção – identificando personagens, locações, direção, roteiro, bem como sua repercussão junto ao público e à imprensa –, o autor refletiu sobre a ficção cinematográfica como fonte portadora de uma problemática historiográfica própria, um registro de memória que permite ao historiador recuperar um pouco de seu significado na época. A compreensão teórico-analítica construída por Ferro para a ficção cinematográfica pode ser estendida a outras fontes audiovisuais, tal como a telenovela, na medida em que nela estão contidas representações de uma determinada sociedade, nas quais personagens e conflitos dramáticos podem ser interpretados como uma alegoria de seu próprio tempo.<sup>469</sup>

Denise Rollemberg ilustra esse processo a partir das análises de *O Bem-Amado*, obra de Dias Gomes exibida em 1973, como a primeira novela a cores da televisão brasileira e, portanto, símbolo da modernização autoritária conservadora em curso no período. Adaptação das peças *Odorico*, *O Bem-Amado* e *Os Mistérios do Amor e Morte* (1962), a trama conta a história do corrupto e demagogo Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo), eleito prefeito da cidade de Sucupira. Com o slogan “Vote em um homem sério e ganhe um cemitério”, o prefeito assumiu o cargo com a promessa de que

---

<sup>469</sup> FERRO, Marc. O Filme: uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, Jacques; NORRA, Pierre. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

construiria um cemitério na cidade. Uma vez concluída a obra, contudo, ninguém morria para que a “benesse” fosse inaugurada.

A partir desse enredo, a novela retratou, de forma crítica, a vida política e o cotidiano da cidade de Sucupira, construída como a metáfora de um Brasil autoritário e conservador. Embora escrita ainda em tempos democráticos, as situações e os personagens desafiavam a imagem de um “Brasil grande, país do futuro” que a ditadura militar buscava conformar. A obra, que sofreu cortes da censura em parte dos seus capítulos, ironizava as instituições políticas, a Igreja Católica, o coronelismo, as forças armadas, assim como trazia temáticas como o casamento, o adultério, a virgindade, a sexualidade, o uso de drogas etc.<sup>470</sup>

Pensando a obra associada ao contexto em que foi elaborada, Rollemberg nos traz questionamentos ilustrativos sobre o caráter ambíguo das telenovelas nesse período:

Mas se *O Bem Amado* ironiza o autoritarismo e a hipocrisia da moral e os bons costumes, a Sucupira rural e atrasada não seria o Brasil a ser superado pela modernização vivida pelo país nos anos 70, projeto do regime e das forças sociais que o respaldavam? Em que medida o sarcasmo com as tradições atrasadas desafia o regime e em que medida com ele corrobora? Espaços e tempos diferentes, existindo lado a lado, simultaneamente? Situação a ser compreendida ou superada.<sup>471</sup>

As reflexões da autora nos remetem aos apontamentos de Morretin, que ressalta o caráter polissêmico das imagens, que podem abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo dessa tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna.<sup>472</sup> De acordo com o autor, esquecer essa premissa nos impele a visualizar as imagens como emanações unívocas e categóricas acerca de uma realidade que estariam em um quadro dicotômico entre o que seria verdadeiro e o que seria falso.

---

<sup>470</sup> ROLLEMBERG, 2013.

<sup>471</sup> ROLLEMBERG, 2009. p. 377-397.

<sup>472</sup> MORRETIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões e debates*, Curitiba, n. 38, p. 11-42.

Se utilizarmos essas premissas para pensar as novelas de Dias Gomes, endossamos o caráter complexo e muitas vezes paradoxal de sua atuação na TV Globo. Embora não possamos desconsiderar as intencionalidades do autor, que publicamente expressou o desejo de transpor o engajamento e a crítica social para a TV, suas novelas, na conjuntura em que foram exibidas, suscitaram uma multiplicidade de reflexões, muitas vezes dissonantes do que ele desejava levar à público.

A própria configuração dos enredos que trazem, normalmente, narrativas que transitam entre “modernidade” e “tradição”, contrastante entre regiões metropolitanas e pequenas cidades do interior, núcleos de personagens pobres e ricos, grupos pertencentes a diferentes gerações, homens e mulheres, bons e maus, honestos e desonestos, sinceros e dissimulados, verdadeiros e manipuladores, podem ser mobilizadas por múltiplas leituras. Muitas delas, inclusive, aludindo ao “Brasil, país do futuro” que os militares buscavam construir.

Somado a esse tensionamento da própria estrutura narrativa, é interessante mensurarmos que as telenovelas conviviam nas grades de programação com as propagandas da ditadura militar. Nos intervalos das novelas, a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), órgão criado pelo governo ditatorial com o objetivo de centralizar a comunicação produzida pelo governo, veiculava anúncios que brindavam o “milagre brasileiro e, em tom ufanista, buscavam “mobilizar a juventude”; “fortalecer o caráter nacional”; “estimular o amor à pátria”; “a coesão familiar”; “a dedicação ao trabalho”.<sup>473</sup> Na prática, essas propagandas eram, inclusive, as fontes de financiamento

---

<sup>473</sup> FICO, Carlos. *Reinventando o Otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997, p. 16.

A Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) foi criada em 15 de janeiro de 1968 por meio do decreto nº 62.119, durante o governo do Marechal Arthur da Costa e Silva, com o objetivo de centralizar os órgãos governamentais de propaganda. Durante o governo de Médici a AERP foi chefiada por Octávio Costa e difundiu uma série de propagandas institucionais a respeito do resultado das ações do governo militar no Brasil, como o milagre econômico. Em fevereiro de 1971, por exemplo, estabeleceu-se o Plano Global de Comunicação Social.

das telenovelas, já que, nos anos 1970, o Brasil se tornou o sétimo mercado em propaganda no mundo, no qual o Estado era um dos principais anunciantes e, portanto, um dos principais financiadores das grandes empresas de comunicação e cultura.<sup>474</sup>

Refletindo sobre as fontes visuais, Napolitano afirma que carregam um estatuto intermediário: subjetivo, uma vez que sua linguagem é artística e ficcional; e objetivo, pois tem capacidade de registrar e criar realidades em si mesma (ainda que no mundo da ficção) encenadas em outro espaço e tempo, as quais dialogam com o fetiche de objetividade e do realismo existente na sociedade.<sup>475</sup> Há uma série de fatores sociais, políticos e culturais “extra obra” que impactam na forma como ela era recebida pelo público. Diante das ambiguidades no início 1970, podemos encontrar possibilidades de leituras e interpretações sobre a atuação de Dias Gomes e outros intelectuais de esquerda na indústria da cultural. Normalmente, no entanto, elas se balizam pelos mesmos questionamentos: Dias Gomes entrou na TV Globo para resistir por dentro, diante da redução da possibilidade de engajamento através do teatro? Ou, ainda, descrente ante as possibilidades de transformação da sociedade, abandonou o engajamento e foi atuar sob a indústria da cultura assumindo a despolitizando de suas obras?

Ambas as interpretações, contudo, embora em sentidos opostos, enfatizam a investigação dos modos de produção como definidores de conteúdo, em geral estabelecidos a priori como mensagens, cujo significado reforça alienação e reprodução de modelos ideológicos dominantes ou a resistência e a sobrevivência do nacional popular na televisão. Embora o dramaturgo tivesse a pretensão de transpor o realismo dos palcos para as telas, embora tratasse de temáticas concernentes à realidade brasileira, a sua

---

<sup>474</sup> BORELLI; ORTIZ; RAMOS, 1989. p. 114.

<sup>475</sup> NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 266.

inserção na Globo e a veiculação de suas novelas entre propagandas estatais abria um leque de interpretações e leituras muitas vezes dissonantes de sua pretensão inicial.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em meados dos anos 1980, Pierre Nora diagnosticava: o presente tinha se tornado a categoria de compreensão de nós mesmos e, ainda, cabia ao historiador explicar o presente ao presente. Essa perspectiva pode ser transposta para muitas das interpretações que já estiveram em voga sobre os anos de 1960 e a ditadura militar e que, nas palavras de Daniel Aarão, buscaram “reavivar a memória para conciliar”, delineando versões palatáveis das lutas políticas do período e reconstituindo “o passado sem se atormentar com ele”.<sup>476</sup> Esse tipo de construção encobertou as intrincadas relações entre a sociedade civil e o regime ditatorial, bem como a diversidade de comportamentos sociais possíveis, em contraste com a memória construída posteriormente, centrada essencialmente na resistência diante do golpe e do regime que se seguiu. A trajetória de Dias Gomes subverte essa pretensão.

Os caminhos trilhados por Dias Gomes se confundem com a trajetória de toda uma geração de intelectuais engajados que – embalados pela crença na revolução brasileira – se viram frustrados ao longo da segunda metade da década de 1960 e o início da década de 1970. A tomada de poder pelos militares em 1964, a institucionalização da ditadura e o fechamento do regime a partir de 1968 com o Ato Institucional nº 5, contribuíram substancialmente para o “envelhecimento das utopias revolucionárias”. O ideal de Brasil imaginado por uma intelectualidade comunista e de esquerda durante os anos 1960, embalados pela agenda reformista de João Goulart, pelo romantismo revolucionário e por uma arte nacional e popular, deixou de figurar como um horizonte possível. O Brasil mais justo, igualitário e – no limite – socialista se mostrou um futuro

---

<sup>476</sup> REIS, 2000.

improvável, ao contrário do que nutriam as otimistas expectativas da primeira metade da década de 1960.

As obras de Dias Gomes aqui analisadas são instrumentos para a compreensão desse sinuoso processo de crise das esquerdas brasileiras. Uma crise que é política, mas também cultural, no sentido que subverte e questiona as relações entre a arte e a transformação da sociedade. Que dramaturgia politicamente engajada seria possível num país cujos projetos de futuro foram cindidos? *O Berço do Herói* (1963), *O Santo Inquérito* (1964) e *O Túnel* (1968), ao passo que endossam esses questionamentos, também trazem em si respostas – ainda que fragmentárias e efêmeras – a esse impasse que permeou a militância de Dias Gomes. Cada uma dessas obras nos fornece fragmentos de uma época, permitindo-nos a reflexão acerca dos profícuos debates ali vivenciados.

No primeiro capítulo, analisamos a trajetória de Dias Gomes e buscamos compreender sua militância, associando seus trabalhos à atmosfera política e cultural vivenciada nacional e internacionalmente. Filiando-se ao PCB ainda na juventude, as diretrizes do Partido emergem como uma importante chave de análise para a compreensão de suas obras e posicionamentos políticos, embora sua relação com o Partido tenha sido permeada por dilemas, embates e questionamentos.

No segundo capítulo, a análise de *O Berço do Herói* (1963) foi instrumento para um mergulho na polarizada conjuntura do governo João Goulart. Escrita em 1963, momento em que o presidente petebista havia recuperado seus plenos poderes com o restabelecimento do presidencialismo, o texto teatral – embora profundamente crítico – traz consigo os signos de um momento em que as esquerdas brasileiras – pecebistas ou não – nutriam grandes expectativas quanto a efetiva transformação da sociedade brasileira. Dias Gomes critica a modernização capitalista e seus impactos, dialogando intimamente com o contexto de Guerra Fria, as tentativas golpistas articuladas por setores

das forças armadas em nossa história republicana, o dualismo pecebista, as possibilidades de liberdade no mundo moderno etc. Com o desfecho trágico do enredo, interpretamos a categórica mensagem: há uma engrenagem social que destrói aqueles que a ela se opõem. Para ele, enfim, não há saída dentro do sistema capitalista. Dias Gomes nutria, desse modo, grandes expectativas quanto ao futuro como realização da revolução do Brasil.

No terceiro capítulo, a análise de *O Santo Inquérito* (1964) foi um caminho para adentrar o sinuoso processo de autocritica e incompreensão que aturdiu as esquerdas após o golpe civil-militar de 1964. A condenação de Branca Dias, que sequer compreendia o que impelia seus algozes a julgá-la, é uma rica metáfora da desorientação vivida pelas esquerdas, cuja intensa atuação política e cultural da primeira metade da década de 1960 foi permeada pelas expectativas da efetiva transformação da sociedade brasileira. Tensionando os elementos da derrota de 1964, a obra nos ajuda a compreender a busca por novos caminhos diante de um ambiente de profunda frustração. Entendemos, assim, que seu enredo traz consigo o primeiro sintoma de uma crise que se acirraria nos anos seguintes.

O quarto capítulo, por fim, buscou – através de *O Túnel* (1968) – se debruçar sobre o processo de desgaste do ideal de engajamento das esquerdas, em especial as pecebistas. O romantismo revolucionário do início da década, e o ambiente de grandes expectativas, cedeu lugar a busca por novos caminhos, processo que foi marcado pelo desgaste da ideia de que o socialismo seria um horizonte possível. A inevitabilidade do capitalismo brasileiro, diante da constatação de que a utopia do impasse não se concretizou, mergulhou a militância no pessimismo, impelindo-a a buscar novos caminhos – agora mais distantes das antigas utopias universalistas – de atuação política e cultural. Foi justamente no bojo desse processo que a indústria da cultura – consolidada durante a ditadura – emergiu como uma possibilidade atrativa.

A reflexão sobre essas obras e a reconstrução da trajetória de Dias Gomes nos impulsionaram a refletir, desse modo, sobre as complexidades do debate político e cultural das décadas de 1960 e 1970. Buscamos reconstruí-la, assim, atentando ao risco de não forçar rupturas entre o dramaturgo e o teledramaturgo nem o de cindir a trajetória individual da história social. A análise desse período traz consigo uma multiplicidade de tensionamentos associados, sobretudo, a consolidação do projeto de modernização autoritário-conservadora da ditadura militar. Foi justamente no bojo desse processo que intelectuais politicamente engajados passaram a atuar progressivamente dentro de estruturas do Estado e da industrial cultural. Se nos é evidente que Dias Gomes não abandonou suas perspectivas críticas sobre a sociedade brasileira enquanto escrevia telenovelas para a TV Globo, também é notório que estabeleceu margens de negociação e diálogo com indivíduos e organizações que apoiavam ou integravam o governo. Se é inegável a aliança entre setores liberais e partes da esquerda, também é notória a presença cada vez maior de temáticas críticas a realidade brasileira nos meios de comunicação, patrocinados e patrocinadores do regime autoritário. Existiu, portanto, uma diversidade de projetos ideológicos e graus de combatividade e crítica ao Regime, o que não nos permite pensar este processo através de dicotomias como “resistência” e “cooptação”, que escondem as matizes ideológicas e o jogo de aproximação e afastamento que marcou as alianças, os debates e os embates do período.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Anotações sobre Kafka. In: ADORNO, Theodor. *Prismas - crítica cultural e sociedade* São Paulo: Ática, 1998.

AGUIAR, Ramon Santana de. Espaço e memória: a construção de um espaço mnemônico na história do espetáculo. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

ALBERTI, Verena. Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n.7, 1991.

ALVES, Claudia. Contribuições de Jean-François Sirinelli à história dos intelectuais da educação. *Educação e filosofia*, v. 33, n. 67.

ALVES, Iracélli da Cruz. Os movimentos feminista e comunista no Brasil: História, Memória e Política. *Revista Tempos Históricos*, v. 21, n. 2, p. 107-140, 2017.

ANDERS, Gunther. *Kafka: pró e contra*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANTUNES, Cris; UMBACH, Rosani Ketzer; MOREIRA, Simone Xavier. O Realismo de Kafka: a Estética do Absurdo na Sociedade Moderna. *Fólio - Revista de Letras, Vitória da Conquista*, v. 7, n. 2, p. 467-478, jul./dez. 2015.

ARÊAS, Vilma. A comédia de costumes. In: FARIA, João Roberto. (dir.). *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: SESCSP, 2012.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ASSIS, Luciara Lourdes Silva. *Branca Dias: Crime e Pecado em O Santo Inquérito*, de Dias Gomes. *Anais do SILEL*. Volume 1. Uberlândia: EDUFU, 2009.

- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1998.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. Telenovelas Brasileiras: balanços e perspectivas. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15. n. 3, jul/set. 2001.
- BORELLI, S.H.S.; ORTIZ, R.; RAMOS, J.M.O. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- BRASIL. Decreto-lei n. 92, de 21 de dezembro de 1937. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-92-21-dezembro-1937-350840-publicacaooriginal-1-pe.html>.
- BRECHT, Bertold. A vida de Galileu. In: BRECHT, Bertold. *Teatro completo*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CAMARGO, Angélica Ricci. *Por um Serviço Nacional de Teatro: debates, projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964)*. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- CARDOSO, João Batista. *Teoria e Prática de Leitura, Apreensão e Produção de Texto*. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.

CARLONI, Karla. A esquerda militar no Brasil (1955-1964). In: REIS, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge. (Org.). *As esquerdas no Brasil: nacionalismo e reformismo radical*. vol. 2. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CARLONI, Karla. *Marechal Henrique Teixeira Lott: a opção das esquerdas*. Uma biografia política. Rio de Janeiro: FAPERJ/Garamond, 2014.

CORDEIRO, Janaina Martins. Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici. *Estud. hist.*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 43, jan./jun 2009.

COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. *Um país no ar*. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1986.p. 183.

COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima*. Teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões (1902) s*. São Paulo: Saraiva, 2011.

D'ARAÚJO, M. C; JOFFLY, M. Os dias seguintes ao golpe de 1964 e a construção da ditadura (1964-1968). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (orgs.). *O Brasil Republicano*. O tempo da Ditadura: Regime Militar e Movimentos Sociais em Fins do Século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DORIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

DUARTE, André Luis Bertelli. O lugar da comédia na construção historiográfica do teatro brasileiro moderno. *Fênix: revista de história e estudos culturais*, v. 11, n. 2, 2014.

EARP, F.S.S.; PRADO, L. C. D. O Milagre Brasileiro. Crescimento acelerado, integração internacional e distribuição de renda. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (orgs.). *O Brasil Republicano*. O tempo da Ditadura: Regime Militar e Movimentos Sociais em Fins do Século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

ESSLIN, Martin. *Teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

FEITLER, Bruno. Duas faces de um mito. *Nossa História*, São Paulo, n. 10, p. 48-51, ago. 2004.

FERREIRA, Jorge. O governo João Goulart e o golpe civil militar de 1964. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgS.). *O Brasil Republicano*. O tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil e militar de 1964, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

FERREIRA, Jorge. Entre a história e a memória: João Goulart. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (org.). *Nacionalismo e reformismo Radical (1945 – 1964)*. As Esquerdas no Brasil. vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FERRO, Marc. O Filme: uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, Jacques; NORRA, Pierre. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

FICO, Carlos. *Reinventando o Otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Rev. Bras. Hist.* [online], v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004.

FLORY, Alexandre; OLIVEIRA, Márcio da Silva. A crítica social do teatro da juventude de Dias Gomes em *Eu acuso o céu* (1943). *Revista Cerrados*, v. 27, n. 46. p. 122-138.

FRANCIS, Paulo. Prefácio. In: GOMES, Dias. *O Berço do Herói*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

FREDERICO, Celso. A presença de Lukács na política cultural do PCB e na Universidade. In: MORAES, João Quartim de (Org.). *História do marxismo no Brasil*. São Paulo: Ed. Unicamp, 1995.

FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, João Quartim de (org.). *História do marxismo no Brasil*. Teorias. Interpretações. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

FREIRE, Américo. O livro como arma branca: ensaio biográfico de Ênio Silveira. In: FERREIRA, Jorge; CARLONI, Karla (orgs.). *A República no Brasil*. Trajetórias de vida entre a democracia e a ditadura. 1. ed. Niterói: Eduff. E-Book. ePub., 2019.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2004.

GARCIA, Miliandre. *Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

GARCIA, Moira Junqueira. Comédia de costumes e melodrama: algumas considerações e aproximações. *Cadernos Letra e Ato*, ano 3, n. 3.

GOMES, Alfredo de Freitas Dias. *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: Secretaria da Cultura/Serviço Nacional de Teatro, 1981.

GOMES, Dias. *O Berço do Herói*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

GOMES, DIAS. Realismo ou esteticismo? *Revista Civilização Brasileira*, n. 5-6, março, 1966.

GOMES, Dias. O engajamento é uma prática da liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, 1968.

GOMES, Dias. A Invasão. In: ROSENFELD, Anatol (coord.). *Teatro de Dias Gomes* (vol. 1). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972a.

GOMES, Dias. O Santo Inquérito. In: ROSENFELD, Anatol (coord.). *Teatro de Dias Gomes* (vol. 2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972b.

GOMES, Dias. O Túnel. In: ROSENFELD, Anatol (coord.). *Teatro de Dias Gomes* (vol. 2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972c.

GOMES, Dias. [Entrevista concedida a] Ferreira Gullar e Moacyr Félix. *Encontros com a Civilização Brasileira*, n. 6, Rio de Janeiro, 1978

GOMES, Dias. O Pagador de Promessas. In: MERCADO, Antônio (coord.). *Coleção Dias Gomes – Os Heróis Vencidos* (vol. 1). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

GOMES, Dias. A Revolução dos Beatos. In: MERCADO, Antonio (coord.). *Coleção Dias Gomes – Os Falsos Mitos* (vol. 2). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

GOMES, Dias. Pé de Cabra. In: MERCADO, Antônio (coord.). *Coleção Dias Gomes – Peças da Juventude* (vol. 5). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

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

GUSMÃO, Henrique Buarque de.; HERZOG, Thiago. O Vestido em Panorama: sobre a formação e a relativização de um cânone da historiografia teatral brasileira. *Revista Sala Preta*, v. 15, n. 1, 2015.

HALL, Stuart. The Spectacle of the “Other”. In: HALL, Stuart. (Ed.) *Representations. Cultural Representations and Signifying Practices* London: Sage and The Open University, 1997.

HAMBURGER, Esther. *Brasil Antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

HAMBURGER, Esther Império. A expansão do “feminino” no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.15, n.1, pp.153-280, janeiro-abril/2007.

HAMBURGER, Esther. Telenovelas e Interpretações do Brasil. *Lua Nova*, São Paulo, n. 82, p. 61-86, 2011.

HARTOG, François. Tempo, história e a escrita da história: a ordem do tempo. *Revista de História*, n. 148, 2003, p. 09-34.

HARTOG, François. *Crer em história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

HELIODORA, Bárbara. Ainda o SNT e outras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jan. 1964, Caderno B, p. 4.

JAMBEIRO, Othon. *A TV no Brasil do século XX*. Salvador: EDUFBA, 2002.

KERN, M. L. B. Conceitos e métodos de análise do campo artístico. *Veritas*, Porto Alegre, v. 41, n. 162, p. 229-236, 1996.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado* – contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-RIO, 2006.

MATTOS, Laura. “*Roque Santeiro*” e a ditadura militar brasileira em três atos: a política por trás das telas. 2016. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MITIDIARI, André Luis; CHAVES, Rosana Ramos. Histórias de opressão e censura n’O santo inquerito, de Dias Gomes. *Revista Leitura*, Maceió, n. 49, p. 57-81, jan./jun. 2012.

MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MORRETIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões e debates*, Curitiba, n.38, p. 11-42

MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva. 2002.

MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. A Cultura Política Comunista. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A modernização autoritário-conversadora nas universidades e a influência da cultura política. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá; Reis, Daniel Aarão; Ridenti, Marcelo; (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014a.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014b.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O golpe de 1964 e a ditadura nas pesquisas de opinião. *Tempo*, v. 10, p. 1-21, 2014c.

NAPOLITANO, Marcos. Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968). *Revista de sociologia e política*, n. 8, 1997.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 28, p. 103-124, 2001a.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001b.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. Forjando a revolução, remodelando o mercado: a arte engajada no Brasil (1956-1968). In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel A. (orgs). *Nacionalismo e reformismo radical*. As esquerdas no Brasil. V. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil*: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro. 2011. Tese (Livre-Docência em História do Brasil Independente) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. *Comunistas brasileiros*: cultura política e produção cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. *1964*: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014a.

NAPOLITANO, Marcos. Esquerdas, Política e Cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 58, jun. 2014b.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil*: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico. São Paulo: Intermeios. 2017.

O DISCURSO Secreto de Khrushchev no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, s/ data, p. 11

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira* - cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ORTIZ, Renato. Revisitando o tempo dos militares. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá; REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

PALAMARTCHUK, Ana Paula. *Os novos bárbaros: escritores e comunismo no Brasil (1928-1948)*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2003.

PARANHOS, Kátia. Dias Gomes e “Dr. Getúlio”: música, dramaturgia engajada e encenação no Brasil sob a ditadura militar. ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 23., Assis (SP), 2016. *Anais eletrônicos [...] São Paulo: ANPUH, 2016*.

PARANHOS. Kátia Rodrigues. Dias Gomes entre textos e cenas: a construção e a reconstrução de um autor. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 19, n. 34, p. 139-152, jan.-jun. 2017.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, teatro-dança, cinema*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PESAVENTO, Sandra. Relação entre História e Literatura e Representação das Identidades Urbanas no Brasil (século XIX e XX). *Revista Anos 90*, Porto Alegre, n. 4, p. 117, 1995.

PESAVENTO, Sandra. História e literatura: uma velha-nova história. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, Debates, n. 6, 2006.

POLLACK, Michael. La gestion de l'indicible. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, v. 62-63, p. 30-53, jun. 1986.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRESTES, Anita Leocadia. O PCB e o golpe civil-militar de 1964: causas e consequências. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 40, n. 1, p. 150-168, jan./jun. 2014.

RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

REIS, Daniel Aarão. Entre a Reforma e Revolução: A Trajetória do Partido Comunista no Brasil entre 1943 e 1964. In: RIDENTI, Marcelo; REIS FILHO, Daniel Aarão (orgs.). *História do Marxismo no Brasil*. Os partidos e Organizações dos anos 20 aos 60. V.V. Campinas: Ed. Unicamp, 2002.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

REIS, Daniel Aarão. Aproximações, contrastes e contradições entre paradigmas de mudança social: os 50 anos de 1968. *Revista do SESC-SP*, 2018a.

REIS, Daniel Aarão. Aproximações, contrastes e contradições entre paradigmas de mudança social: os cinquenta anos de 1968. In: REIS, Daniel Aarão et al. *1968, reflexos e reflexões*. São Paulo: Edições SESC, 2018b.

REIS FILHO, Daniel Aarão; Sá, Jair Ferreira de (orgs.). *Imagens da revolução: documentos políticos das organizações clandestinas de esquerda dos anos 1961-1971*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985.

REIS FILHO, Daniel Aarão. (org.). *A revolução faltou ao encontro*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e Romantismo Revolucionário. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n. 2, 2001.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social*. Revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, p. 88, jun. 2005a.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Unesp, 2005b.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

RIDENTI, Marcelo. As oposições à ditadura: resistência e integração. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *A ditadura que mudou o Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIDENTI, Marcelo. 1968 Cinquentão: rebeldia e integração. *Revista Eco-Pós* (Online), Rio de Janeiro, v. 21, fac. 1, p. 10-29, 2018.

RODRIGUES, M. R. *Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa: o render dos heróis*, de Cardoso Pires, e Felizmente Monteiro [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

ROLLEMBERG, Denise. Esquerdas Revolucionárias e Luta Armada. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucila (orgs.). *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura - regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 4, 2003.

ROLLEMBERG, Denise. Ditadura, intelectuais e sociedade. O Bem-Amado de Dias Gomes. In: AZEVEDO, Cecília et al. *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

ROLLEMBERG, Denise. As Trincheiras da Memória. A Associação Brasileira de Imprensa e a ditadura (1964-1974). In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ROLLEMBERG, Denise. O Bem-Amado e a Censura. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta. (coords.). *Usos e abusos de história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

RUBIM, Albino. *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

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

SEGATTO, José L. *Reforma e revolução: as vicissitudes políticas do PCB (1954- 1964)*. Rio de Janeiro, Record, 1995.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Aline Monteiro de Carvalho. *Entre a ficção e a memória: Dias Gomes e a trajetória de um intelectual subversivo*. 2017. Tese (Doutorado em História) – PPGH, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

SILVEIRA, Ênio. [Orelha de livro]. In: GOMES, Dias. *O Berço do Herói*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SILVEIRA, Ênio. Prefácio [de A Invasão]. In: ROSENFELD, Anatol (coord.). *Teatro de Dias Gomes* (vol.1). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

SIRINELLI, Jean-François. *Génération intellectuelle*. Khâgneux et Normaliens dans l'entre-deux-guerres. (1988). Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. (org.) *Por uma história política*. Tradução de Dora Rocha. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

SOARES, Angelo B. da Costa. *Academia dos Rebeldes: Modernismo à moda baiana*. Dissertação (Mestrado em Literatura e História Cultural) – Programa de Pós-graduação

em Literatura e Diversidade Cultural, Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2005.

SOARES, Rosana; VICENTE, Eduardo. O Folhetim e a Canção: a Representação do Negro e das Identidades Periféricas na Televisão Brasileira. *Revista Novos Olhares*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 28-36, 2013.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.