DIAS GOMES COM OPINIÃO: O INDIVIDUAL E O COLETIVO NA CONSOLIDAÇÃO DA DRAMATURGIA NACIONAL-POPULAR

Igor **SACRAMENTO**[1]

Resumo: Este artigo analisa a peça *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* a partir das suas relações com o contexto cultural da arte engajada e dos modos de reconhecimento da sua qualidade político-estética. Encenada em 1968 e escrita em parceria com Ferreira Gullar, esta é a primeira peça de Dias Gomes montada por um dos grupos da dramaturgia nacional-popular que se firmaram naquela década – o Grupo Opinião. Dias Gomes procurava manter a sua produção teatral num tipo de isolamento. Apesar de manter identificações com os imbricamentos entre teatro e política produzidos por grupos como o Opinião e o Arena, ele matinha também um status autoral autônomo. Assim, tinha a sua assinatura transformada em grife menos pela identificação com aqueles grupos do que pelo seu próprio engajamento político-estético.

Palavras-chave: Dias Gomes; dramaturgia; nacional-popular; Grupo Opinião; autoria.

Introdução

Apesar de Dias Gomes ter iniciado a sua carreira no teatro em 1944, com a encenação pela Companhia Procópio Ferreira de *Pé de Cabra*, a sua consagração como dramaturgo está associada aos sucessos de público e de crítica obtidos pela primeira encenação de *O Pagador de Promessas* pelo Teatro Brasileiro de Comédia, em 1960, e pela sua adaptação cinematográfica, em 1962. Nesse momento, Dias Gomes teve transformado o seu nome numa grife. Ele passou a ter bastante valorizado um dos bens mais prezados e cobiçado nos campos da produção cultural, o nome próprio, que se configura como uma marca ou uma grife, tendo o efeito de conferir maiores prestígio, autoridade e autonomia àquele que o possuiu (BOURDIEU; DELSAUT, 1975, p. 30).

[1]É doutor (2012) e mestre (2008) em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ), com bacharelado em Comunicação Social pela mesma instituição. É professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Salgado de Oliveira (Universo/Niterói). Tem como principal objeto de investigação as relações entre intelectuais de esquerda e o campo da indústria cultural. Autor do livro *Depois da revolução, a televisão*: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970 (Pedro & João Editores, 2011), organizou, entre outras, as seguintes coletâneas: *Intelectuais partidos*: os comunistas e as mídias no Brasil (com Marco Roxo); *Mikhail Bakhtin*: linguagem, cultura e mídia (com Ana Paula Goulart Ribeiro); e *História da Televisão no Brasil* (com Ana Paula Goulart Ribeiro e Marco Roxo). Atualmente, realiza pós-doutorado na ECO/UFRJ com a pesquisa intitulada "Imagens da modernização: a cidade, os artistas comunistas e a televisão brasileira nos anos 1970".

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

Ou seja, a assinatura de Dias Gomes passou a ser associada à qualidade, à modernidade e ao engajamento e não mais, de modo depreciativo, à imaturidade, ao popular e à precariedade. A distinção decorrente dessa marca autoral permitiu que ele fosse contratado para realizar outros empreendimentos que visavam ao estabelecimento do teatro numa dimensão propriamente moderna. Assim, pelo seu nome, se instituiu uma grife (Cf. SACRAMENTO, 2012).

Por esses motivos, *O Pagador de Promessas* foi canonizada como a obra-prima de Dias Gomes, aquela que congrega numa "estrutura perfeita" os "dons mais pessoais" do autor (PRADO, 2003, p. 90) e que se constituiu numa "invenção admirável", cujo "achado" deveria ser sempre repetido pelo dramaturgo (MAGALDI, 2004, p. 133). Dessa forma, consolidou-se a certeza de que os desejos e as intenções do autor já estão todos eles expressos e registrados na obra, cabendo aos seus leitores (especializados ou não), de forma passiva e cuidadosa, não só identificar cada um deles, mas também respeitá-los. Afinal, deveria se reconhecer o "dom natural" de Dias Gomes para criar invenções admiráveis. O sucesso de *O Pagador de Promessas* catapultou Dias Gomes ao *status* de um dos maiores dramaturgos do país, pelo modo como dotava de um "traço moderno" e revolucionário as representações das questões nacional-populares, apesar do culto romântico ao herói messiânico e ao povo genericamente considerado (RIDENTI, 2000, p. 88). Esse feito contribuiu para firmar a distinção de Dias Gomes como dramaturgo.

É muito comum na crítica cultural conceber a autoria como uma manifestação da genialidade artística de um indivíduo, capaz de expressar com beleza artística a sua natureza genial e a sua liberdade autoral. Contra esse imaginário romântico da autoria, da arte e do julgamento estético, que encontrou em Immanuel Kant a sua maior inspiração e fundamentação, Pierre Bourdieu (1968) insistiu que o estudo da criação artístico-intelectual não deve abordar somente a relação do criador com sua obra, mas considera a criação como ato de comunicação (parte de um sistema articulado de produção, de circulação e de recepção da obra), e observa o criador como parte do sistema social e como posicionado, em função da sua procedência ou da aceitação de sua obra anterior, na estrutura dinâmica do campo artístico e da sociedade. É baseado nessa perspectiva que procuro analisar, neste artigo, a peça *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua*

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

Glória, escrita por Dias Gomes com a parceria de Ferreira Gullar.[2]

A trajetória de Dias Gomes, sobretudo, a partir de *O Pagador de Promessas*, foi marcada pelo imaginário romântico-revolucionário que constituiu a arte nacional-popular no Brasil entre os anos 1950 e 1960. No entanto, nesse momento, apesar se identificar com os movimentos artísticos engajados surgidos à época, Dias Gomes não procurou se filiar a nenhum deles. A peça *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* foi encenada pelo Grupo Opinião. Analisar este trabalho e os seus reconhecimentos pela crítica teatral no que diz respeito às aproximações e aos afastamentos entre a trajetória individual de Dias Gomes e a proposta coletiva do Grupo Opinião é o objetivo principal deste texto.

Entre o individual e o coletivo

Em 10 de agosto de 1968, em Porto Alegre, *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* estreou. Esta foi a primeira peça de Dias Gomes a ser encenada por um grupo teatral engajado firmado no contexto do romantismo revolucionário dos anos 1960. Trata-se do Grupo Opinião. Fundado imediatamente após o golpe de 1964, o grupo carioca contava com artistas ligados ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional de Estudantes (UNE), posto na ilegalidade naquela ocasião, e com outros interessados nas discussões sobre o teatro de protesto e sobre a difusão da dramaturgia nacional-popular.

[2] Na minha tese de doutorado, para demonstrar, na trajetória artístico-intelectual de Dias Gomes, entre 1939 e 1999, as mediações culturais entre o campo da política (enfatizando o seu envolvimento no Partido Comunista Brasileiro) e o da mídia (tomando as suas relações profissionais com o teatro, o rádio, o cinema e a televisão), optei por realizar aquilo que denominei como uma "biografia comunicacional". A metodologia me permitiu analisar sua história de vida como um texto que tece e é tecido por outros textos. Não procurei o Dias Gomes "em si", por ele mesmo, mas nas relações comunicativas, em acontecimentos vivos e historicamente localizados. Ao analisar os textos produzidos por Dias Gomes (tanto os seus artigos, ensaios, entrevistas e relatos autobiográficos quanto os que escreveu para o teatro, o rádio, o cinema e a televisão), destaquei os seus sentidos públicos, produzidos dentro das condições de possibilidade, das interações coletivas e do conjunto de relações sociais, interesses, disputas, crenças e princípios dos campos pelos quais transitou em cada época, e avaliados pelos seus pares e pelos críticos que atribuíram diferentes valores e julgamentos às suas ações, escolhas e motivações nos exercícios de suas atividades artístico-intelectuais. Sendo assim, a trajetória de Dias Gomes foi analisada como um conjunto de fluxos enunciativos que constituíram distintos circuitos comunicativos. Assim, a própria análise das mediações culturais não partiu de um pressuposto voluntarista, como se elas fossem algo plenamente originado do próprio Dias Gomes. Procurei mostrar como essas mediações foram se constituindo ao passo em que ele se formava como dramaturgo e profissional das mídias e, também, como militante comunista. Esse processo, certamente, nunca foi completo. Ele contou com diversas estabilizações mais ou menos permanentes a partir das quais Dias Gomes ancorou a sua existência e foi reconhecido, consagrado ou condenado, por suas escolhas. Sendo assim, a construção da figura pública de Dias Gomes como um mediador cultural foi realizada para além de suas ações e textos, mas a partir das suas redes de sociabilidade e circulação de sentidos e práticas sociais, dos conflitos e dos modos como ele foi representado por outros em determinados espaços midiáticos.

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

O seu marco de fundação está na realização do musical *Opinião*, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), cuja direção coube a Augusto Boal, do Teatro de Arena. A experiência fez tanto sucesso que o grupo passou a aglutinar muitos artistas e ganhou um nome – Opinião –, da peça de sua estreia. Entre os artistas envolvidos, os mais atuantes na direção no grupo foram Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho (doravante, Vianinha), Paulo Pontes, Teresa Aragão, Armando Costa, João das Neves, Pichin Plá e Denoy de Oliveira. Em 1966, o grupo começou a se estruturar com uma empresa teatral, tendo a encenação da peça de Ferreira Gullar e Vianinha, *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*, com a direção de Gianni Rato, o marco dessa iniciativa.

O interesse do Grupo Opinião pela a combinação do tradicional ao moderno estava dentro de uma estratégia de engajamento político que tomava como fundamental o envolvimento das camadas populares num processo de conscientização revolucionária, proporcionando uma catarse cívica com a cena e o público, cúmplices no ritual de protesto (MOSTAÇO, 1982, p. 77). Por isso, o grupo enfatizou o musical como o formato mais apropriado para uma "plataforma político-cultural", tanto no conteúdo quanto na forma, para construção de uma "frente ampla" de resistência à ditadura (COSTA, 1987, p. 102), defendendo a posição da maioria da direção do Partido Comunista Brasileiro (PCB), contrária ao enfrentamento armado (RIDENTI, 2000, p. 127). O Grupo Opinião, para conquistar a adesão popular, em geral, nas suas peças, contava com elementos (a escola de samba, a cultura nordestina, a literatura de cordel) e artistas populares (Agildo Ribeiro, Zé Kéti, Oswaldo Loureiro, Odete Lara).

Essa estratégia demonstra o quanto a política cultural do PCB encontrou contraparte na produção artística de resistência dos anos 1960 (Cf. FREDERICO, 2007 e RUBIM, 1995). Em *Opinião*, a mescla entre os diversos setores oposicionistas não estava apenas no conteúdo e na forma, mas também nas participações. Zé Kéti era, à época, um famoso compositor e cantor de samba brasileiro. João do Vale era um músico maranhense, também com bastante sucesso. A fusão da música ao teatro político era a característica mais marcante do Grupo Opinião, que tinha como objetivos principais discutir a realidade brasileira a partir de dois lugares: o morro e o sertão. Incorporando as músicas do morro e do sertão ao centro da discussão político-cultural, o musical *Opinião* tornou-se um protótipo da combinação do popular ao engajamento da classe média urbana de esquerda. Na primeira formação do espetáculo, João do Vale era

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

representante do nordestino retirante, Zé Kéti, do morador de uma favela carioca e Nara Leão, de uma classe média sensibilizada pelas mazelas sociais e engajada com transformações sociais profundas. Com saída de Nara Leão, o show contou com mais uma nordestina, a baiana Maria Bethânia.

Sob a direção de José Renato, *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* foi o primeiro texto de Dias Gomes encenado por um grupo de teatro político. Até então, apesar de engajados, os textos de Dias Gomes tinham sido mais encenadas por companhias "comerciais", como o TBC, do que por aquelas mais radicais e experimentais. No entanto, isso não fez com que ele fosse desconsiderado pelos artistas de esquerda. *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* foi escrita em parceria com Ferreira Gullar, ex-cepecista e membro do Grupo Opinião. A participação em um grupo, para Dias Gomes, não era uma questão crucial. Em entrevista ao próprio Gullar, para a revista Encontros com a Civilização Brasileira, ele explicou:

> GULLAR: Nos anos quarenta, houve um movimento de renovação do teatro brasileiro com Ziembinski e Nelson Rodrigues, você não participou; mais tarde, surgiu o TBC e, em seguida, o Teatro de Arena, novos movimentos teatrais dos quais você também não participou. No começo da década de 60, surgiu o CPC, que propunha um teatro popular e político. Como se explica que você, homem cultural e politicamente participante, não se tenha integrado em nenhum desses movimentos e, especialmente, ao último?
> DIAS: Olhe, não é fácil responder a essa pergunta. De fato, pela lógica, por identidade cultural em relação aos dois primeiros e por identidade não apenas cultural, mas também política em relação aos dois últimos, eu deveria ter participado de todos esses movimentos. Por que não participei se estava de acordo com eles no dado momento histórico em que se realizaram e se, com exceção do Teatro de Arena, todos se desenvolveram bem junto a mim? **Acho que ninguém pode me acusar de individualismo. Um pouco de timidez talvez. Sempre fui criador solitário, tanto que a única peça que escrevi em parceria com alguém foi *Dr. Getúlio*, com você mesmo.** Mas isso não explica tudo, porque eu teria participado de todos esses movimentos, se alguém tivesse tentado ganhar-me para eles. Principalmente o CPC, com o qual eu tinha algumas discordâncias menores, mas que de modo algum poderia reprovar, pois a bandeira do teatro político e popular foi a bandeira da minha geração. **No que eu discordava do CPC era na colocação do primado do político sobre o artístico. Eu achava e continuo achando que a eficiência de um espetáculo político depende basicamente da sua qualidade artística. Logo, a arte deve vir em primeiro lugar. E esta não era a filosofia dominante no CPC** (GOMES, 1978, p. 129-130 [Sem grifo no original]).

A justificativa de Dias Gomes, naquele momento, é muito semelhante àquela

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

que ele deu em sua autobiografia:

> No teatro preponderava o pensamento participante, a noção de um teatro engajado nas transformações sociais, que tinha sua expressão no Teatro de Arena, de São Paulo, e no Centro Popular de Cultura da UNE, no Rio. Em ambos os grupos eu tinha amigos e companheiros e seria lógico que participasse de um deles, como deveria ter participado do Teatro do Estudante ou dos Comediantes, nos anos 40, do Grupo Opinião, que se formaria no Rio após o golpe militar de 64. **Minha timidez sempre me isolou, tornou-me avesso a grupos**. Não era um "socialista insociável", como se auto-intitulou Bernard Shaw, era apenas um revolucionário portador de inadmissível inibição. Tudo isso parece contraditório já que eu continuava militando no Partido Comunista, mas o ser humano é mesmo contraditório. **Com relação ao CPC, que privilegiava a mensagem político-panfletária em detrimento da qualidade artística, eu divergia fundamentalmente nesse aspecto** (GOMES, 1998, p. 186 [Sem grifo no original]).

Em Dias Gomes, essa postura é contraditória, porque ela não o levou a um aprisionamento ao princípio da interioridade irrestrita, da subjetividade autonomizada, em detrimento da exterioridade, da vida sociopolítica. Era preciso manter a "grife" como vinculada ao seu próprio nome e não à vinculação a um grupo. Os reconhecimentos do engajamento político e da qualidade artística das peças, nesse isolamento, poderiam ser atribuídos ao próprio Dias Gomes. Ele tinha o prestígio e a autoridade de ser reconhecido como uma das fontes de modernização do teatro brasileiro (Cf. SACRAMENTO, 2012). É certo que as posições de Dias Gomes, tais como as suas obras, foram marcadamente moldadas pela estrutura de sentimento romântico-revolucionária daquele momento. Isso se dava tanto pela sua vinculação ao PCB quanto pelo seu envolvimento pessoal com artistas como Ferreira Gullar e Vianinha. No entanto, enquanto artisticamente Dias Gomes propagava buscar uma autonomia, bem de acordo com os preceitos artísticos moderno-românticos (BOURDIEU, 1996), por outro lado, politicamente, ele era mais enfático na sua filiação ao marxismo e aos princípios pecebistas. Como já demonstrei, em suas discussões teóricas sobre o teatro naquele contexto eram bastante vinculadas a autores marxistas como Brecht, fundamentalmente, mas também a Lênin e Lukács, algo muito comum entre outros artistas e intelectuais comprometidos com a utopia revolucionária (SACRAMENTO, 2012, p. 149-195). Ou seja, num momento em que arte e política se imbricavam intensamente e em que o PCB se tornara uma referência política para as esquerdas artístico-culturais, foi possível haver um conjunto de identificações de Dias

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

Gomes com outros artistas engajados no teatro nacional-popular revolucionário.

Membro do Comitê Cultural do PCB, do qual veio a ser diretor, Dias Gomes foi amigo e companheiro de Partido de alguns integrantes do CPC, como Ferreira Gullar e Vianinha. No entanto, ele tinha algumas diferenças profundas com aquela experiência de engajamento. Para ele, o Comitê e o CPC "eram duas coisas completamente diferentes; o CPC, apesar de ter vários membros do Partido, não era subordinado a esse Comitê de modo algum. Havia um relacionamento normal de aliados" (GOMES apud RIDENTI, 2000, p. 76). Para muitos integrantes do Comitê, como para Dias Gomes, o CPC tinha uma linha bastante sectária no entendimento da arte. Afinal, no CPC, como entendia Dias Gomes, a arte estava submetida à política. Para ele, a eficiência de um espetáculo político dependia da qualidade artística. Assim, seria possível se valer de um conjunto de artifícios estéticos para promover a mobilização, a conscientização e o engajamento artisticamente sem ser didaticamente panfletário. Ou seja, a arte deveria vir em primeiro lugar. Como afirmara Dias Gomes, a discordância importava menos do que a concordância. No caso dos artistas e intelectuais vinculados ou ao Comitê Cultural do PCB, como Dias Gomes, ou ao CPC, como Ferreira Gullar, havia uma luta comum contra o imperialismo e pela democracia popular através da arte.

Ao lado de Ferreira Gullar, Dias Gomes escreveu *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* que conta com duas histórias paralelas. No plano da representação do que acontece, a escola de samba, com Simpatia, Tucão, Marlene, passistas e músicos, ensaia o enredo sobre a trajetória de Getúlio Vargas, com maior destaque aos momentos finais de sua vida. No plano da representação do acontecido, as cenas da vida do ditador, ensaiadas na quadra da escola, materializam-se à frente da plateia. Trata-se, portanto, de encenação dentro da encenação, numa linguagem marcadamente metalinguística. As duas tramas, ao final da peça, se entrelaçam, e a morte de Getúlio, a personagem do enredo, será também a de Simpatia, o presidente da escola que lutava para manter o seu posto, conquistado pelo voto, com Tucão, o ex-presidente, bicheiro que não aceitava a derrota na eleição que fez de Simpatia o novo líder. Marlene, ex-amante de Tucão e atual namorada de Simpatia, encarna outro motivo do ódio entre os dois homens.

Já na primeira rubrica da peça é indicado o seguinte: "A ação transcorrer, toda ela, na quadra da Escola de Samba. É um grande pátio, onde não há móveis, utensílios de qualquer natureza. Apenas um praticável onde fica a Bateria" (GOMES; GULLAR, 1972, p. 681). Na maior parte das vezes, a bateria introduz o samba-enredo que volta

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

recorrentemente a ser executado ao longo da peça, permanecendo em silêncio para dar lugar ao ensaio em que se conta parte da trajetória de Getúlio Vargas. Ela ainda toca nos momentos finais, tendo uma função decisiva para promover uma atmosfera sonora de suspense sobre o desfecho da vida de Getúlio e de Simpatia, vítimas de um golpe. Nesse sentido, está muito evidente o paralelo estabelecido com o golpe de 1964.

Na diferenciação entre o factual e o ficcional, mudam a estrutura dos diálogos. Em prosa, estão os diálogos daqueles personagens baseados na vida real – Getúlio, seu irmão Benjamim, Alzira Vargas e Carlos Lacerda. Em verso, as falas do Autor (que assume as funções de um narrador) e as conversas de Simpatia e Tucão. Dessa forma, produziu-se o seguinte efeito paradoxal: as cenas do enredo, da dramatização de momentos da vida de Getúlio Vargas, ganham aspectos realistas, enquanto, as que correspondiam à vida das personagens da Escola conquistam um tom lúdico que os versos e as músicas lhes atribuem.

A peça, dentro do projeto do Grupo Opinião, articulou os processos da arte popular, o experimentalismo estético e o engajamento político (SCHWARCZ, 1999, p. 123), ao incorporar o humor e a musicalidade das escolas de samba para estabelecer a promoção da conscientização social e da luta popular contra as injustiças e as crueldades. Ao final da peça, o entrecruzamento entre a morte de Getúlio e a de Simpatia é pontuado pela leitura da carta-testamento de Getúlio Vargas, gravada por Simpatia e amplificada pelas caixas de som, que o interpretava no enredo e que é assassinado na Escola:

> *Entra a carreta com a ampliação da carta-testamento que entrou no início empurrada pelos meios crioulos vestidos à Louis XV e seguida pelas aves de rapina. As aves de rapina sacam rapidamente da arama. Marlene aparece numa das entradas e grita:* "Cuidado, Simpatia!". *As aves de rapina atiram sobre Simpatia, que cai morto sobre o leito.*
> MARLENE: Mataram! Mataram Simpatia!
> Tucão surge em outra entrada, vê Simpatia morto, sorri e faz para as aves um sinal de aprovação.
> UMA VOZ (Fora de cena.): Mataram Getúlio!
> OUTRA VOZ (Idem.): Mataram o velhinho!
> VOZ GRAVADA: Ao ódio respondo com o perdão. E aos que pensam que me derrotaram respondo com a minha vitória. Era escravo do povo e agora me liberto para a vida eterna. Mas esse povo de quem fui escravo não mais será escravo de ninguém. Meu sacrifício ficará para sempre em sua alma e meu sangue será o preço do seu resgate.
> *A ESCOLA invade a cena e cerca o corpo de SIMPATIA. Após o choque, a revolta toma conta de todos, que se voltam para TUCÃO e as AVES de RAPINA. Avançam para eles, ameaçadoramente. TUCÃO e as AVES*

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

> *fogem, apavorados, com elementos da ESCOLA em sua perseguição. Estes irrompem pela plateia, gritando:* "Mataram Getúlio! Mataram Getúlio!" *Voltam depois ao palco e cercam o corpo de SIMPATIA. Os surdos soam agora em ritmo lento, enquanto a cama-alegoria é empurrada para fora da cena. A ESCOLA segue o carro lentamente, entoando o samba-enredo em ritmo lamentoso, como um canto fúnebre. Quando a cama desaparece de cena, o ritmo muda de súbito. A BATERIA explode numa batucada alucinante. Os passistas dançam desesperadamente, como tomados de loucura.*
> VOZ GRAVADA: Lutei contra a espoliação do Brasil. Lutei contra a espoliação do povo. Tenho lutado de peito aberto. O ódio, as infâmias, a calúnia não abateram meu ânimo. Eu vos dei aminha vida. Agora ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade, e saio da vida para entrar na História (GOMES; GULLAR, 1972, p.753-754).

Ferreira Gullar já havia escrito, em parceria com Vianinha, para o Grupo Opinião, a farsa musical em verso *Se Correr o Bicho Pega*, *Se Ficar o Bicho Come*, baseada na literatura de cordel. Com Dias Gomes, ele mesclou prosa e verso no drama musical *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*, cujo título remete ao samba-exaltação do enredo da Escola de Samba da peça. Essa peça, como outras de Dias Gomes, conta com traços do teatro épico brechtiano dentro de uma estrutura predominantemente dramática: o tempo (a duração de um ensaio), o lugar (a quadra) e a ação (a disputa entre o atual e o ex-presidente da Escola pelo poder e pela mulher que, sintomaticamente, trocou o segundo pelo primeiro). No entanto, o aprofundamento psicológico, outra característica fundamental do drama, é negligenciado em favor do comentário sobre o que realmente se pretende analisar: a mistificação de Getúlio Vargas e a importância da tomada de consciência e da luta popular (COSTA, 1987, p. 105).

O que embasou bastante as peças do Grupo Opinião foi a pesquisa teatral, no seu sentido brechtiano. Ou seja, o teatro não deveria adotar a ciência como material de representação, mas adotar posturas científicas na sua própria elaboração (BRECHT, 1970). No caso do Opinião, a pesquisa estava presente na coleta e sistematização de dados sobre a cultura popular nacional, a fim de garantir um dramaturgia nacional-popular fundamentada no conhecimento científico: na observação, na experimentação e na comprovação. Essa característica era bastante comum em outros movimentos como o Teatro de Arena, o Oficina e o CPC, mas também compartilhada por autores que, dentro daquela estrutura de sentimento romântico-revolucionária, tinham Brecht como uma referência teórico-estética para a dramaturgia.

O teatro épico tem como uma de suas características principais o comentário

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

sobre a realidade baseada em conhecimento científico. No Prólogo de *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*, Simpatia apresenta a situação da Escola, que, depois de dez anos com o patrocínio de Tucão, bicheiro que presidia a Escola, passa a ter que se autogerir. Num momento de crise financeira, Simpatia propôs cobrar pelos ensaios abertos do enredo. Como escreveram Dias Gomes e Ferreira Gullar no texto de introdução à peça:

> Getúlio Vargas, em sua carta-testamento, declarou-se vitimada do imperialismo. Pouco importa, no caso, que ele estivesse também, muitas vezes transacionado com esse mesmo imperialismo. Sua acusação, engrandecida pelo sacrifício extremo, derrama luz sobre a História, luz que se projeta sobre os tempos atuais, dando à sua tragédia inequívoca atualidade (GOMES; GULLAR, 1972, p. 677).

Além disso, no Prólogo, ele apresentava o Autor (do enredo) assim:

> SIMPATIA:
> Ele mais a comissão
> estudaram, pesquisaram
> leram livro de dar medo.
>
> Por isso ele sabe tudo
> E tudo vai explicar
> quando a Escola por passando.
> É dele também a ideia
> de a gente representar
> algumas cenas, tornando
> a coisa mais clara
> e para ir se habituando,
> ir entendendo melhor,
> pra no dia do desfile
> a gente fazer a coisa
> com mais vida e mais calor.
>
> É nosso dramaturgo,
> É o nosso Chakispir,
> e nisso não vai deboche,
> se não tem nome em letreiro
> tem mais público decerto
> que muito autor brasileiro.
>
> Eu deixo vocês com ele
> que é quem vai comandar,
> e vou para o meu lugar.
> A todos muito obrigado (Sai.)
> (GOMES; GULLAR, 1972, p. 684-685).

Havia certa inversão da estética brechtiana. Afinal, para o dramaturgo alemão, o ponto de vista épico correspondia ao conhecimento científico. Na peça, havia uma

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

tensão entre o narrador popular e o científico. Dias Gomes e Ferreira Gullar explicaram:

> **Em *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* é o povo quem narra e ao mesmo tempo representa a história**. E se Getúlio é visto do ângulo mítico (o da Escola de Samba), é também desmistificado pela identificação de seu drama com o da própria Escola, no plano da realidade. Isto é conseguido pelo desenvolvimento de duas tramas paralelas: uma que já aconteceu e outra que está acontecendo. A escola narra a luta pelo poder desenvolvido nos últimos anos da vida de Getúlio e, simultaneamente, vive a sua luta interna. Épico e dramático se entrelaçam. Getúlio é também "Simpatia", o presidente da Escola, que o bicheiro Tucão e seus comparsas querem matar (GOMES; GULLAR, 1972, p. 675-676 [Sem grifo no original]).

Está muito evidente nesses dizeres uma crença na capacidade de produzir uma "arte popular", que não seria ditada por princípios estético-políticos, que não fossem diferentes daqueles capazes de dar ao povo um lugar de destaque, de primazia, na constituição de uma atividade artística efetivamente representante da visão popular. Esse era um exercício muito característico do Grupo Opinião e próprio do romantismo revolucionário dos anos 1960: da necessidade da valorização da cultura brasileira, do povo, da criatividade popular (RIDENTI, 2000, p. 128). Nesse sentido, Dias Gomes e Ferreira Gullar não se queriam reconhecer como inventores de um novo gênero teatral, a peça-enredo. Afinal, acreditavam que estavam reproduzindo a própria autenticidade da cultura popular brasileira:

> *Dr. Getúlio* se insere na linha de pesquisa do novo teatro brasileiro que parte da premissa estética de que é preciso libertar o palco de todas as convenções anteriormente estabelecidas. E vai além, procurando estabelecer novas convenções. Estas, não arbitrárias, mas ditadas pela forma que se escolheu, inspiradas numa tradição popular. E que vantagem há em destruir velhas convenções se se tem, necessariamente, que adotar outras? De fato, não haveria vantagem alguma, se as novas convenções nos aprisionassem, como as antigas. Se elas se constituíssem em novas leis reguladoras do que se pode ou não se pode fazer num palco. Tal não se verifica, porém. O enredo é uma forma de narrativa livre, aberta, que pode prescindir até mesmo da lógica formal, muito embora a sua característica de desfile pressuponha uma ordenação. Mas essa ordenação pode ser quebrada, subvertida, sem prejuízo de uma unidade e uma coerência próprias. Uma cena não precisa, necessariamente, ser consequência lógica da anterior. Do mesmo modo que inexiste qualquer compromisso com o realismo. O anacronismo e a inadequação passam a ser elementos universalizantes. O autor, o diretor e o ator têm absoluta liberdade para criar (GOMES; GULLAR, 1972, p. 676).

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

Apesar de o Grupo Opinião ser formado por parte dos artistas que participaram CPC, ele procurou contar com um menor dogmatismo panfletário nas suas encenações, conferindo maior liberdade de criação, mesmo em projeto coletivos. Dias Gomes, em depoimento ao SNT, explicou que a importância do seu envolvimento com aquele grupo se deu motivada não apenas por afinidades político-estéticas, mas também por pessoais:

> A colaboração com o Gullar foi uma grande alegria para mim, porque eu pude trabalhar com uma das pessoas que eu mais admiro. Em toda a minha vida, este foi um dos mais enriquecedores contatos humanos que eu tive. O *Dr. Getúlio* era uma ideia minha e eu propus o trabalho ao Gullar porque a peça teria uma parte em versos. Eu nunca me considerei um poeta, fiz muitos versos, mas sempre desconfiei muito da minha veia poética. Por isso eu convidei o Gullar e nós trabalhamos da seguinte maneira: a ideia geral da peça foi exposta para ele, ela se baseava numa pesquisa que eu vinha fazendo de busca de uma forma de espetáculo brasileira para a dramaturgia brasileira, pesquisa que me conduziu à escola de samba; como antes, eu já pesquisara o Bumba-Meu-Boi e aproveitara em *Revolução dos Beatos*. Eu pensei em aproveitar o desfile das escolas no teatro, pois o desfile é uma forma dramática, uma forma de contar uma história, autenticamente brasileira. Pouca gente entendeu isso, principalmente os críticos que não entendem nada. A questão era contar qualquer história, com aquela forma, pois o importante era a forma dramática (GOMES, 1981, p. 44-45).

Essa, no entanto, não foi a interpretação mais corrente entre os comunistas e seus simpatizantes. Como lamentou Dias Gomes em sua autobiografia, o fato de ele procurar trabalhar a história de Getúlio Vargas dentro da mitificação popular, mesmo mostrando um processo de desmistificação, resultado da tomada de consistência e do empenho na luta, não foi considerado por outros militantes. Afinal, qualquer menção a Getúlio Vargas não era bem vista:

> A mesma incompreensão eu encontraria em Luiz Carlos Prestes quando lhe telefonei convidando-o para a estreia de *Dr. Getúlio*:
> — Uma peça sobre Getúlio? Não me interessa – disse, secamente. Recebi a recusa como uma agressão que me doía fundo, tanto mais por vir de um herói mítico de minha juventude, símbolo de ideais pelos quais, em dado momento, estava disposto a tudo sacrificar. Mesmo em idade madura, quando os mitos passam a ser revisados e reavaliados, nunca deixei de admirá-lo pela inteireza de seu caráter, por sua coerência ideológica, ainda que essa chegasse por vezes a transpor os limites do bom-senso (GOMES, 1998, p. 235).

Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória foi encenada pela primeira vez em Porto Alegre em 10 de agosto de 1968, três meses antes do AI-5, de 13 de dezembro. Não teve

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

problemas com a Censura Federal, apesar de tratar de uma figura controversa também para os militares. Apesar disso, a sua encenação esteve bastante comprometida pela ausência de recursos financeiros. Recorrendo à ajuda do ex-presidente João Goulart, a peça pode estrear em Porto Alegre. À época, exilado no Uruguai, o ex-presidente financiou a estada da equipe da peça durante a sua temporada gaúcha. Com o lucro, foi possível realizar a temporada carioca, depois de uma curta passagem por Porto Alegre.

Oficialmente, como já sabemos, o Grupo Opinião passou a contar com contornos empresariais similares aos das companhias teatrais, depois da montagem de *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*. A partir de então, o grupo passou a ser liderado, entre outros, por Ferreira Gullar, Vianinha, Teresa Aragão, Paulo Pontes, João das Neves, Armando Costa e Denoy de Oliveira. Em 1968, eles passavam por uma grande dificuldade para manter o Opinião em funcionamento. Dias Gomes acreditava que poderia produzir uma peça capaz ajudar os amigos: "Propus a montagem da peça ao Teatro Opinião que, após vários sucessos, estava em péssima situação econômica. Quem sabe a peça salvaria o grupo pelo qual sempre tive enorme simpatia" (GOMES, 1998, p. 232).

Antônio Callado assistiu à leitura da peça e, de modo diferente de outros intelectuais de esquerda, observou o seguinte em sua crítica publicada no Correio da Manhã:

> Uma peça sobre Vargas que partisse de uma tese – Vargas o bom tirano ou Vargas o Ditador Mau, Vargas o Pai dos Pobres ou Vargas a serviço das oligarquias – seria fatalmente uma peça menor. E injusta. De tanto tempo que ficou no poder ele foi várias coisas. **De mais a mais o teatro de tese perdeu a vitalidade. A plateia não aceita mais lições pregadas de palco.** Dias Gomes e Gullar pegaram o mito getuliano em sua inteireza e tal como vive na imaginação popular. Não embelezaram Getúlio, não suprimiram suas contradições, mas deixaram jorrar sobre toda a sua vida, tal como faz o povo, o clarão de sua morte (CALLADO, 1968, p. 06 [Sem grifo no original]).

A crítica de Callado estava bastante relacionada às transformações que se deram no campo teatral, especialmente após 1967, quando se iniciou um processo de "implosão do público" como referência do teatro engajado. A opção pela guerrilha, confirmada pela participação de Carlos Marighela na conferência da Organização Latino-Americano de Solidariedade (OLAS), em Havana, em 1967, foi o detonador da crise interna que se instalara no PCB, após o golpe militar, entre as propostas

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

reformistas, pelas múltiplas alianças classistas (até mesmo com a "burguesia progressista"), e as mais radicais, pela luta armada. Isso acirrou uma crise de referências nos movimentos culturais de esquerda que se estruturavam sob a influência do PCB. Diante do recrudescimento do regime militar e da ausência da ação popular concreta no sentido de promover uma transformação social radical, ou, pelo menos, de dissolver a ditadura, muitos grupos teatrais, como o Grupo Oficina, passaram a se fechar em si mesmo, buscando uma estética muito mais agressiva do que compreensiva, desfazendo-se da crença numa consciência histórica por parte das camadas popular (NAPOLITANO, 2001, p. 110-111). No lugar disso, optaram pela carnavalização, pelo exagero, pelo desbunde, por um excesso provocativo e anárquico. Essas foram características centrais na encenação de *O Rei da Vela*, concebida por José Celso Martinez. Já o Teatro da USP (TUSP), defendeu uma dramaturgia que ia além da resistência ou da "catarse cívica" (MOSTAÇO, 1982, p. 77), porque abertamente defendia a luta armada.

O Grupo Opinião, por sua vez, por mais que não produzisse mais um "teatro de tese" aos moldes daquele do auge da dramaturgia nacional-popular, na passagem dos anos 1950 para os anos 1960, tinha tanto o público como a arte popular como motivações político-estéticas. Nesse sentido, diferentemente dos novos grupos teatrais que se afirmavam, o Opinião buscava uma comunicação popular, aproximando seus espetáculos, às vezes, de formatos tão populares quanto o teatro de revista (NAPOLITANO, 2001, p. 110). Como disse Dias Gomes em entrevista, *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* estava dentro dessa proposição:

> *Dr. Getúlio* é uma experiência de teatro popular. É uma busca de uma forma livre, aberta, anticonvencional, que por suas raízes populares e por sua modernidade não nos permite transpor para as cenas os problemas da nossa gente e do nosso tempo. Não estamos inventando nada. Quem inventou o enredo foi o povo das Escolas de Samba. Nós apenas procurando uma transposição dramática. E temos consciência de não haver esgotado todas as suas possibilidades formais (GOMES, 1968b, p. 01).

Em setembro, quando a peça estreou no Rio de Janeiro, no Teatro João Caetano, ela recebeu um conjunto diferenciado de interpretações. Cético em relação a essa vontade de "ser povo" dos dramaturgos de esquerda, Eros de Abreu reclamou do fato de que eles, como Dias Gomes, tinham perdido a oportunidade de fazer arte para

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

produzirem panfletos informativos:

> a nosso ver Dias Gomes não se apresenta como o autor de alto gabarito que é centro do nosso teatro, querendo apenas dar um relato do que aconteceu ao presidente Getúlio Vargas de forma vaga e sem a profundidade de um estudo psicológico, quer da personagem como de sua época. Trata-se quase que jornalisticamente o que se passou, não procurando qualquer ponto de vista da vida de Getúlio, mas para justificar um enredo de uma escola de Sambas sobre o assunto, com todas as histórias e intrigas do seu meio clubístico, indo até as disputas pela preferência amorosa da porta-estandarte (ABREU, 1968, p. 05).

A imaginação romântica acerca da arte como ato criador também estava presente em considerações de Dias Gomes sobre a produção teatral, mas sob a perspectiva da politização da arte, como podemos ler neste texto: "A arte dramática não é um fim em si. Ao pretender reproduzir o mundo, ela assume compromissos inevitáveis. Da fé, da convicção, da paixão com que se compromete, dependem fundamentalmente os seus grandes surtos de criação" (GOMES, 1966, p. 227). Certamente, o crítico estava tomando como modelo teatral o dramático como uma estética fechada em si mesma, com requinte e profundidade formais (a "arte pela arte"). Afinal, uma de suas reclamações estava no fato de não haver "aprofundamento psicológico" das personagens e da época abordada, uma das mais importantes características do drama burguês (SZONDI, 2001, p. 32). Por isso, para ele, a peça não poderia nada além do insuficiente. Dias Gomes, pelo contrário, como vimos, era bastante simpático ao realismo crítico lukacsiano: "A verdade artística não é a verdade exterior, concreta, mas a submissão desta a um processo de criação que resulta na descoberta de aspectos essenciais da realidade humana" (GOMES, 1966, p. 228-229).

Por outro lado, entre os críticos teatrais que compartilham sentimentos romântico-revolucionários, *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* não tinha sido plenamente satisfatória por outro motivo, por não realizar uma análise social profunda. Para o Jornal do Brasil, Yan Michalski escreveu que, apesar de todas as restrições que possam ser feitas, trata-se de um espetáculo com a qualidade de contar com um "autêntico, engenhoso e interessante" ponto de vista sobre a personalidade e a carreira política de Getúlio Vargas. No entanto, o crítico reconhece que a peça foi uma decepção para aqueles que esperam, como ele, uma biografia histórica sobre o ditador. A proposta, ele bem identificou, era composta por três objetivos: levar ao palco pela primeira vez uma Escola de Samba, abordar a mistificação de Getúlio Vargas e estabelecer um

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

"atraente paralelo" de ação entre pretexto (os conflitos que definem a vida da escola que conta o enredo) e texto (os conflitos que definem o próprio enredo contado). Em defesa da peça de Dias Gomes e de Ferreira Gullar em relação às críticas que vinha sofrendo sobre a "extrema superficialidade" com que abordava a trajetória de Getúlio Vargas, é necessário lembrar que, dentro das experiências do Grupo Opinião de incorporar os elementos da arte popular brasileira, na linguagem teatral, terem se valido da mistificação popular em torno de Vargas para desmistificar e combater Tucão, aquele que havia sido um "líder autoritário e absolutista" da Escola de Samba (MICHALSKI, 1968, p. 07).

Já para Maria Helena Kühner, numa resenha ao livro publicado pela Editora Civilização Brasileira com o texto da peça, Dias Gomes e Ferreira Gullar deveriam ter pretendido elaborar um novo gênero (a "peça-enredo"), porque, assim, eles poderiam usar a forma do enredo não para reproduzir a mistificação popular, mas produzir uma análise aprofundada: "os autores trouxeram uma forma que demonstrou uma validade, uma possibilidade de abertura e caminho que não pode ser abandonados. Fizeram eles a incisão. É preciso agora aprofundar o corte" (KÜHNER, 1968, p. 08).

A próxima peça foi uma tentativa de ser mais incisivo. De repente, dentro de um túnel, um engarrafamento começa sem explicação e dura quatro anos (de 1964 a 1968), utilizando o mesmo argumento do conto *A Autopista do Sul*, de Julio Cartázar, de 1966. A partir dessa ideia da qual Dias Gomes partiu para escrever *O Túnel*. Escrita no ano de 1968, a pedido de José Celso Martinez Corrêa, segundo o autor:

> Era uma peça curta em um ato, pequena incursão no teatro do absurdo que deveria, com outros textos, fazer parte de um espetáculo do Teatro Oficina, intitulado *Feira Brasileira de Opinião*. A ideia era que cada autor pensasse o Brasil naquele momento. Imaginei um enorme engarrafamento, que já durava quatro anos, desde 64, dentro de um túnel, onde cada qual buscava uma saída, desesperadamente. A metáfora era por demais evidente. O espetáculo foi proibido (GOMES, 1998, p. 227).

Depois da experiência com o Grupo Opinião, Dias Gomes estava tendo contato com o Teatro Oficina, cuja experiência teatral, desde a encenação de *O Rei da Vela*, estava se tornando mais radical. Como vimos, desde 1967, o nacional-popular defendido pelo PCB passou a ser questionado como uma matriz para o engajamento artístico. Aliás, o próprio PCB passou a ser duramente questionado nas suas opções

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

diante da celeridade com que o regime militar avançava. A partir de então, começou o processo de consolidação de uma "contracultura massificada", baseada na agressão, na violência sensorial, na excitação artificial dos instintos. Ou seja, a ousadia formal tornou-se fundamental para a renovação do teatro brasileiro, rompendo com os limites do "bom gosto" da "plateia média", da pequena burguesia (NAPOLITANO, 2001, p. 111).

Apesar de ter escrito a peça para o Teatro Oficina, Dias Gomes era reticente em relação às propostas de enfrentamento do público. Para ele, apesar de atuar sobre o teatro como forma de controle, o público pequeno-burguês é uma condição de sobrevivência. Não sendo possível escapar a ele, Dias Gomes entende que o teatrólogo deveria assumir um "certo espírito de sacrifício e consciência de responsabilidade maior para com a cultura brasileira e a História" e se submeter às lógicas mercantis de satisfação do público, até porque boa parte desse público estava aceitando e aplaudindo o "teatro de esquerda", cujas "características anti-burguesas, no Brasil, não são muito acentuadas, mas cuja proposta socialista é colocada em termos bastante claros" (*Revista* GOMES, 1968a, p. 12). Esse mesmo público, predominantemente formado pelo jovem universitário, estava aceitando inclusive "ser agredida" pelas peças dirigidas por José Celso Martinez Corrêa (*O Rei da Vela* e *Roda Viva*). Para Dias Gomes, havia limitações políticas nas propostas artísticas do Teatro Oficina:

> Sem a sustentação moral e, até certo ponto, econômica desse público jovem, espetáculos como *Arena Conta Tiradentes* e os já citados *O Rei da Vela* e *Roda Viva* talvez não fossem possíveis. Seu radicalismo reflete-se nestas duas últimas experiências do diretor José Celso Martinez Corrêa (que pretende levar o espectador a tomar *uma atitude*, a *agir* diante do espetáculo imediatamente mediante agressões eróticas e até mesmo físicas; **o espectador por vezes age, sim, mas não em razão de uma tomada de consistência provocada pelo problema exposto, simplesmente por ter sido incomodado em seu bem-estar físico ou emocional, o que prova a inocuidade de seu radicalismo).** Mas todo rompimento com regras e convenções estabelecidas leva a uma posição radical, que mais tarde é corrigida. O que ficará será uma abertura de caminhos talvez insuspeitos (Idem [Sem grifo no original]).

Ao contrário de José Celso, Dias Gomes estava advogando pela manutenção de determinadas propostas pecebistas para o nacional-popular, como a produção calcada no processo de conscientização e a consideração da importância da superação do paradoxo de um público imaginado como "popular" e de uma plateia efetiva de "pequeno-

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

burgueses". Por se basearam num circuito fechado de comunicação, mais entre os pares do que com as camadas populares, Dias Gomes entendia que movimentos teatrais como o Grupo Opinião e o Teatro Oficina acabaram se implodindo:

> Infelizmente, o destino desses grupos foi mais ou menos semelhante. Fechando-se em si mesmos, acabaram por se autodevorarem. Sintomaticamente, uma das peças do Grupo Opinião chamava-se *A Saída, Onde Está a Saída?* **Parece-me, a mim que os observei *de fora*, que a tendência de todos esses grupos foi justamente a de fechar as saídas e assim tornarem-se inviáveis** (GOMES, 1978, p. 131 [Sem grifo no original]).

Na arte revolucionária produzida durante os anos 1960, se destacou a "estrutura de sentimento da dramaturgia nacional-popular",[3] produzida dentro de um conjunto de valores e realizações. Desde a segunda metade da década de 1950, grupos universitários de teatro, como o Teatro Paulista de Estudantes (TPE), e até profissionais, como o Teatro de Arena, também de São Paulo, propuseram-se a dramatizar temáticas nacionais e valorizar em seus textos questões políticas, sociais e econômicas. O TPE servia como um laboratório para novos atores e autores. Com custos de produção baixos, buscava atingir um público mais jovem. Aproveitando o espaço cedido pelo Arena, se consolidou na encenação peças de jovens autores comunistas, conciliando a vida partidária com a experiência teatral. Em 1956, ano em que TPE se fundiu ao Arena, tendo como responsável o diretor José Renato, Augusto Boal dirigiu *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, apresentando os indícios de novos tempos, marcados por uma linguagem cênica despojada e empenhada em ser cada vez mais realista. A peça de Gianfrancesco Guarnieri *Eles Não Usam Black-Tie* estreou em 1958 e ficou um ano em cartaz, percorrendo mais de quarenta cidades e sendo encenada 512 vezes (MORAES, 1991, p. 59). Um enorme sucesso de público, a peça foi pioneira por encenar o cotidiano de operários de uma fábrica. Em 1959, Vianinha começou a colaborar com o Arena e escreveu a peça *Chapetuba F.C.*, sobre os conflitos sociais e políticos enfrentados por

[3] A noção de "estrutura de sentimento" está relacionada à forma que adquirem hábitos sociais e mentais. Ela serve para identificar na intricada relação entre o que é interno e externo a uma obra de arte; é um determinado sistema de crenças que se esboça quando a obra é analisada em confronto com seu contexto de produção histórico (WILLIAMS, 1979, p. 130-137). Marcelo Ridenti (2006) incorporou o conceito para entender como o afloramento de um imaginário crítico nos meios artísticos e intelectuais brasileiros a partir de fins dos anos 1950 e ao longo da década de 1960 e como ele se transformou e se "(re-)inseriu" institucionalmente a partir dos anos posteriores. A partir dos anos 1970, tal experiência passou a ser convertida em "capital simbólico", como distinção, tanto para os aqueles militantes como novos profissionais quanto para as empresas contratantes e seus produtos (Cf. SACRAMENTO, 2011).

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

um time de futebol, que em três meses em cartaz contou com mais de cem encenações.

Na passagem da década de 1950 para a posterior, o teatro épico brechtiano tornou-se padrão de uma dramaturgia militante (COSTA, 1996; MACIEL, 2004). No entanto, Dias Gomes não produziu uma ruptura mais intensa com os formatos dramáticos, como a que estava presente em outros grupos teatrais, formalmente mais radicais, como o Teatro de Arena, o Grupo Opinião e o CPC. Ele acabou buscando para as suas peças um lugar entre as formas épicas e as dramáticas. Nesse "entre-lugar", as peças dele combinaram características de uma e de outra estética teatral, formando, mais uma vez, um híbrido entre o tradicional e o moderno do ponto de vista das vanguardas artísticas da época. Suas peças eram o resultado da combinação de vários estilos dramatúrgicos que, ao coexistirem, permitem várias formas de identificação e de interpretação (SACRAMENTO, 2012, p. 149-195).

Essa hibridação de matrizes estético-culturais distintas (dramáticas e épicas) fazia parte da perspectiva luckasiana adotada pelo Comitê Cultural do PCB nos anos 1960, do qual Dias Gomes fazia parte (FREDERICO, 2007). Nos movimentos artísticos engajados, simpáticos ao comunismo, isso ficou evidente como uma estratégia de estabelecimento de uma comunicação popular mais direta e intensa. Era preciso que os artistas engajados se apropriassem de aspectos da cultura popular (imaginários, valores, crenças, formas simbólicas e materiais, personagens típicos e folclóricos) para poderem, de algum modo, promover a identificação, a conscientização e, pretensamente, a reação política das camadas populares ao capitalismo e a suas formas autoritárias de manifestação. Foi o que aconteceu em todas as suas peças da época: em *O Pagador de Promessas* (na representação do sincretismo religioso e de tipos populares: os capoeiras, as mães-de-santo, as baianas de acarajé, o homem humilde e inocente, a mulher fogosa e interesseira), em *A Invasão* (os migrantes, os trabalhadores de fábrica, os favelados), em *A Revolta dos Beatos* (os beatos, os sertanejos, os coronéis), em *O Berço do Herói* (os militares, os beatos, as prostitutas, os coronéis) e em *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* (a malandragem, a escola de samba, o jogo do bicho). As peças de Dias Gomes, sobretudo as dos anos 1960, desenvolveram-se dentro de um "projeto estilisticamente polifônico", contando, com possibilidades e aberturas para a identificação do épico brechtiano, do melodrama, da comédia de costumes, do teatro de revistas e da tragédia. As formas mais críticas do teatro pós-dramático e brechtiano (como o choque, a desmontagem da ilusão do teatro moderno, o contato crítico com a realidade concreta, o

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

distanciamento em detrimento da identificação) eram combinadas com formas populares do teatro dramático. Assim, suas peças acabaram contando com intensas e diversas estratégias de comunicabilidade, com as classes populares e as burguesas. Isso, certamente, fazia parte da política cultural comunista, mas também da própria lógica do mercado dos bens culturais, garantindo, a partir de um palimpsesto de gêneros discursivos, maior adesão dos públicos (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 311-315).

Considerações finais

As peças de Dias Gomes, sobretudo as dos anos 1960, desenvolveram-se dentro de um "projeto estilisticamente polifônico", contando, com possibilidades e aberturas para a identificação do épico brechtiano, do melodrama, da comédia de costumes, do teatro de revistas e da tragédia. As formas mais críticas do teatro pós-dramático brechtiano (como o choque, a desmontagem da ilusão do teatro moderno, o contato crítico com a realidade concreta, o distanciamento em detrimento da identificação) eram combinadas com formas populares do teatro dramático. Essas opções reforçavam as estratégias de intermediação que Dias Gomes realizou para constituir um "entre-lugar", que não era somente comunista, ou unicamente erudito, ou popular ou massivo: era um tipo de hibridação composto por um conjunto de sistemas culturais concorrentes entre si, circunscrito a determinados processos socioculturais que existam separadamente e, ao se combinarem, produzem novas estruturas, objetos, representações ou práticas (CANCLINI, 2006, p. 283-350). Nesses processos de hibridação, não se configuraram peças com identidades fixas, únicas, bem delimitadas, mas em fluxo, em trânsito, em movimento e em transformação: híbridas. Ou seja, em sua trajetória, Dias Gomes, como um mediador cultural entre o campo político e os segmentos da indústria cultural, não trabalhou dentro uma fixidez, mas numa intensa mediação entre sistemas culturais distintos que se fizeram presente em sua trajetória artístico-intelectual. Ele atuou e realizou seus produtos culturais numa região limítrofe, nas fronteiras entre campos sociais distintos: o comunista, o artístico, o popular e o massivo (SACRAMENTO, 2012).

Todavia, por mais que a peça *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Obra* contasse com modos de construção estético-políticos semelhantes a de outras peças encenadas pelo Grupo Opinião e estivesse afinada com a política de comunicação popular defendida

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

pelo PCB pelas artes, Dias Gomes contava com um tipo de consagração que superava a mediação coletiva. Era individual. Nisto está evidente a constituição da marca autoral de Dias Gomes como uma grife. Para continuar com este *status*, ele ora era cobrado por qualidade artística individual e autônoma e ora por participação coletiva. Nesta tensão, ele afirmou o seu isolamento como forma de mediação individual, contanto com traços do coletivo, mas sem ser o coletivo. Assim, era autor. Isso não quer dizer que Vianinha ou Ferreira Gullar, por exemplo, não tinham marcas autorais e não se afirmaram como autores, mas a assinatura deles estava sendo construída por meio da participação que tinham em movimentos artísticos. O caso de Dias Gomes é outro. Ele tinha se afirmado como autor sem qualquer participação num grupo, senão parcialmente. Uma parte do trabalho e do reconhecimento dele o identificava com os grupos teatrais engajados dos anos 1960, e a outra permitia a sua consagração como um autor autônomo, buscando manter a sua autenticidade com a afirmação de certo distanciamento.

Abstract: This article analyzes the play *Dr. Vargas, Sua Vida e Sua Glória* from their relationships with the cultural context of committed art and modes of recognition of their political-aesthetic quality in the 1960s. Staged in 1968 and written in partnership with Gullar, this is the only Dias Gomes' play dramatized by a group of national-popular drama that took root in that decade – the Grupo Opinião. Dias Gomes tried to keep his artist production in a type of isolation. While retaining identifications with the modes of relationship between theater and politics produced by groups like Opinião and Arena, he also maintained an authorial self-assertion. Thus, he had turned his signature into a brand less for the reason of his identification with those groups than by his own aesthetic and political engagement.

Keywords: Dias Gomes; drama; national-popular; Grupo Opinião; authorship.

Referências bibliográficas

ABREU, Eros. Dr. Getúlio, sua vida e sua glória. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 7 set. 1968.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. In: POUILLON, Jean (org.). *Problemas do estruturalismo*. Rio de janeiro: Jorge Zahar Editor, 1968.

BOURDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette. Le couturier et sa griffe: contribuition à une théorie de la magie. *Actes de la Recherche em Sciences Sociales*, Paris, n. 1, p. 7-36, 1975.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre Teatro.* Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

CALLADO, Antônio. Dr. Getúlio, sua vida e sua glória. *Correio da Manhã*, Rio de

Janeiro, 18 ago. 1968.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2006.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.

COSTA, Iná Camargo. *Dias Gomes*: um dramaturgo nacional-popular. São Paulo, 1987. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, João Quartim (org.) *História do marxismo no Brasil*: teorias, interpretações. Campinas: UNICAMP, 1998. p. 275-304.

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

GOMES, Dias; GULLAR, Ferreira. Dr. Getúlio, sua vida e sua glória. In: ROSENFELD, Anatol (coord.). *Teatro de Dias Gomes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. Volume 2.

GOMES, Dias. *Respondendo a perguntas de Ferreira Gullar e Moacyr Félix*. *Encontros com a Civilização Brasileira*, n. 6, p, 121-140, dez. 1978. Entrevista realizada por Ferreira Gullar e Moacyr Félix.

GOMES, Dias. Dias Gomes. In: MIRANDA, Orlando (coord.). *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: SNT, 1981.

GOMES, Dias. Realismo ou esteticismo: um falso dilema. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 5/6, p. 221-230, mar. 1966.

GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, a. 4, n. 2, p. 7-17, jul. 1968.

GOMES, Dias. A volta de Dr. Getúlio. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1968. Entrevista realizada por Luiz Carlos Sarmento.

KÜHNER, Maria Helena. Dr. Getúlio: caminho para um novo teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 ago. 1968.

MACIEL, Diógenes. *Ensaios do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios as mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MICHALSKI, Yan. Samba do Presidente Morto (I). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 set. 1968.

MORAES, Dênis de. *Vianinha*: o cúmplice da paixão. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.

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

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003.

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

RIDENTI, Marcelo. Artistas e política no Brasil pós-1960. In: BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis; RIDENTI, Marcelo (orgs.). *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

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

RUBIM, Albino. *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil.* Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

SACRAMENTO, Igor. *Depois da revolução, a televisão*: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

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

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.

Artigo recebido em 25/08/2012
Artigo aceito em 04/09/2012