

**A construção e a reconstrução de um autor: maneiras de ver e de editar a obra
teatral de Dias Gomes**

Kátia Rodrigues Paranhos¹

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

Dias Gomes, 1981.

Em cena Dias Gomes

O dramaturgo e escritor Alfredo de Freitas Dias Gomes nasceu no bairro do Canela, em Salvador, Bahia, a 19 de outubro de 1922, e faleceu aos 76 anos, em 18 de maio de 1999, vítima de acidente de carro na cidade de São Paulo. Escreveu sua primeira peça *A comédia dos moralistas* aos 15 anos de idade, em 1937. Embora não tenha sido encenada, a obra foi premiada em 1939 num concurso do Serviço Nacional de Teatro e publicada no mesmo ano pela Fênix Gráfica, da Bahia, às expensas de um tio entusiasta, Alfredo Soares da Cunha². Ela foi seguida por *Esperidião* (1938), *Ludovico* (1940), *Amanhã será outro dia* (1941) e *O homem que não era seu* (1942). Em 1942 o jovem autor conhece a sua primeira realização teatral de sucesso com *Pé de cabra* que foi produzida e encenada pelo ator Procópio Ferreira e exibida em diversas capitais brasileiras entre 1943 e 1944. A peça foi proibida na estreia, no dia 31 de julho de 1942, por ser considerada marxista. Liberada mais tarde, serviu, no entanto, para caracterizar Dias Gomes como comunista muito antes de ele ingressar, de fato, no Partido Comunista Brasileiro.³

¹ Professora do Instituto de História e dos Programas de Pós-graduação em História e em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Pesquisadora do CNPq e da FAPEMIG. Autora, entre outros livros, de *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012 e *Cena, dramaturgia e arquitetura: instalações, encenações e espaços sociais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

² Para Alves Ribeiro, do jornal *Estado da Bahia*, o jovem autor “revela [...] qualidades excepcionais de escriptor e de psychologo, tratando com seriedade e desenvoltura o tema que se propõe estudar. [...] Fazendo a sua estréia com um dos gêneros literários mais difíceis – o teatro – o Sr. Alfredo Dias Gomes apresenta-se como um victorioso no mundo das letras, fazendo jus às melhores referências da crítica brasileira”. *Apud* DIAS GOMES, 1994, p. 19.

³ “A curiosidade pelo marxismo, despertada pela censura do DIP a minha peça de estréia, seria no ano seguinte por minha filiação ao Partido Comunista” (DIAS GOMES, 1998, p. 93). Dias Gomes se manteve

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

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

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

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

Procópio teve talvez o melhor papel desta temporada.

O teatro nacional está de parabéns – ganhou um autor.

Mais tempo, menos tempo, Dias Gomes será o escritor mais festejado da cena brasileira (CORREA apud DIAS GOMES, 1994, p. 41-42, v. 5).⁴

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

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

nas fileiras do PCB dos anos de 1940 até a década de 1970, sendo membro de seu comitê cultural e secretário geral do Instituto Brasil-Cuba.

⁴ *Pé de cabra* foi apresentada pela primeira vez no dia 07 de agosto de 1942, no Teatro Serrador, no Rio de Janeiro, e conta a história de Batista, presidente de um banco que perde tudo e é preso depois de um golpe dado pela sua própria mulher. Torna-se um ladrão, o “Pé de cabra”, mas um “ladrão filósofo”. No programa, não há referência ao diretor que, à época, era considerado mero ensaiador. Ver DIAS GOMES, 1994, v. 5.

⁵ O sucesso de *Pé de cabra* levou mesmo Procópio a propor ao escritor um contrato de exclusividade. Obrigava-o esse contrato a fazer quatro peças por ano tendo o ator direito de recusar uma. Durante a vigência do contrato, entre 1943 e 1944, Procópio encenou *João Cambão*, *Zeca Diabo* e *Doutor ninguém*. Ver MERCADO apud DIAS GOMES, 1994, p. 7 e p. 18, v. 5

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

No depoimento concedido em 1977 ao Serviço Nacional de Teatro/SNT, Dias Gomes refere-se de modo bastante peculiar à experiência vivida naqueles anos,

a minha divergência com o teatro da época, não [era] propriamente com o Procópio [Ferreira], mas com o teatro da época. Nessas peças eu já fazia o mesmo teatro que viria a fazer depois. Já tinha uma noção de que a dramaturgia brasileira deveria surgir de uma análise da realidade brasileira, dos problemas brasileiros, do comportamento do homem brasileiro, suas aspirações, frustrações. Estas peças já colocavam estas questões tentando uma análise, ainda [...] superficial, é claro, da realidade brasileira. Em “Doutor ninguém” era o problema racial, em “Zeca Diabo” era o problema do cangaço e no “Pobre gênio” era o operário, o problema das classes, a luta de classes. O teatro que, quinze anos mais tarde, eu faria com “O pagador de promessas” já se anunciava nestes trabalhos. Por isto eu acho que, nas duas fases do meu trabalho teatral, não existem discordâncias quanto ao conteúdo. O que acontece é que, tecnicamente, as primeiras peças são terrivelmente imaturas, sem vivência, são muito fracas. [...] Quero repetir que isto não é uma crítica ao Procópio, mas a uma mentalidade generalizada, caracterização do teatro da época, aliás o pior que já se fez no Brasil em todos os tempos. É aquela célebre lacuna entre o Arthur Azevedo e, mais ou menos, a década de 59, período marcado por uma dramaturgia alienada e alienatória, digestiva, plasmada nos moldes europeus destinada a uma platéia da pior qualidade. Nos anos quarenta começam a surgir realmente as primeiras manifestações, primeiro de revalorização do espetáculo, de consciência do espetáculo teatral, com a vinda de Ziembinski, dos diretores europeus, dos Comediantes e tudo o mais que todos sabem. Aí é que se conseguiu um novo conceito de teatro no Brasil, com essa movimentação dos anos quarenta e com o TBC na casa dos 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 (DIAS GOMES, 1981, p. 35-37, grifos meus).

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

Mesmo os autores mais importantes da época, o Oduvaldo Vianna pai, o Gastão Tojeiro, por exemplo, que eram uma espécie de continuadores de Martins Pena, [...] que buscavam os tipos que eram tidos como brasileiros, [...] na verdade [eram] superficiais. Estes tipos não eram aprofundados e a realidade que se apresentava era uma realidade romântica, com uma abordagem pitoresca, procurando-se o lado pitoresco. Não se mergulhava dentro do homem, dentro da realidade. Isso só começou a existir na dramaturgia [...] a partir dos anos cinquenta em diante. Até então havia aquele negócio do homem do campo brasileiro, do caipira, valorizado, dando lições ao homem da cidade, aquelas coisas que caracterizam um certo tipo de teatro dos anos trinta, vinte, por aí. Mas isso não ia ao fundo das coisas, não se buscava a verdade do homem brasileiro dentro da sua realidade, dentro da sociedade em que vive, seus conflitos, sua forma de ser e de pensar, com os seus desejos e pretensões. Não se perguntava sobre os problemas deste homem, sobre quem o esmaga. Essas perguntas não eram feitas de modo algum. Abordava-se apenas o pitoresco da coisa (DIAS GOMES, 1981, p. 38, grifos meus).

Vale, então, ressaltar que, entre as décadas de 1940 e 1950, o teatro brasileiro procurou se “modernizar” em diferentes direções, sejam elas teóricas, cênicas e/ou performáticas. Nesse processo de renovação estão presentes “a turma da Polônia” (Ziembinski, Zygmunt Turkow, Irena Stypinska e Boguslaw Samborski), os grupos amadores, como o Teatro do Estudante e Os Comediantes, “a turma” do Teatro dos Sete, os artistas agrupados no Teatro Popular de Arte, no Teatro Maria Della Costa, no Teatro Brasileiro de Comédia/TBC, na Escola de Arte de Dramática, no Teatro Paulista do Estudante, os diretores e os cenógrafos italianos como Adolfo Celi, Gianni Ratto,



Ruggero Jacobbi e de outras nacionalidades como Maurice Vaneau, os dramaturgos como Abílio Pereira de Almeida, Dias Gomes, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho (ver PRADO, 2003).

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

O desenvolvimento juscelinista, carregado de forte nacionalismo, valorizando o produto nacional [...] favorecia o nascimento de uma dramaturgia brasileira, com raízes fincadas em nossa realidade e sobretudo ambiciosa por sua proposta estética e pela qualidade de seus textos. [...] A esse movimento eu me vinha juntar e pressentia que agora – ao contrário do tempo em que escrevera minhas primeiras peças – o momento era propício, e o terreno, fértil para o semeio de meu teatro, que nessa nova fase guardava profunda identidade com a primeira, acrescentando-se apenas a maturidade e o domínio técnico (DIAS GOMES, 1998, p. 166).⁶

Em 1960, com a encenação, em São Paulo, no TBC, de *O pagador de promessas*⁷ (que escrevera em 1959) inicia-se o que se pode chamar, para muitos críticos, a segunda fase da carreira do teatrólogo (ver PRADO, 2003 e MAGALDI, 2003). A história de Zé do Burro, que percorre com enorme cruz uma distância de sete léguas desde seu lugarejo no interior da Bahia a Salvador, para pagar a promessa que fez a Iansã (Santa Bárbara) pela cura de seu burro na igreja e no próprio altar da santa – e é impedido pelo pároco, daí resultando todo um drama que é trazido às últimas conseqüências, é, efetivamente – com toda a carga de questões que apresenta a partir de um fundo de sentido cultural e religioso – questões de valores, princípios, convicções, ou ainda dogmatismo, radicalismo, intransigência – uma profunda reflexão sobre a intolerância, cuja delicada condução em linguagem teatral dá extraordinária beleza. Vale a pena reproduzir uma parte do texto de Dias Gomes para o programa da peça:

⁶ Em um artigo de 1956, Jorge Andrade destacava: “‘teatro brasileiro’ não são textos estrangeiros bem encenados nem tampouco atores de primeira linha – é sobretudo texto, direção, interpretação, cenografia, música [...] determinados por nossa realidade. É necessário criar uma dramaturgia na qual os atores brasileiros sejam insuperáveis”. ANDRADE, Jorge *apud* AZEVEDO, 2012, p. 14.

⁷ “O pagador” estreia TBC no dia 29 de julho de 1960, sob a direção de Flávio Rangel, cenário e figurinos de Cyro Del Nero e com Leonardo Vilar, Nathália Timberg e Cleyde Yáconis nos principais papéis. Em 1962, com uma nova montagem, a peça é encenada no Teatro Nacional de Comédia, no Rio de Janeiro, com direção de José Renato.

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

Como Zé do Burro, cada um de nós tem suas promessas a pagar. A Deus ou ao Demônio, a uma idéia. [...] “O pagador de promessas” não é uma peça anticlerical [...]. Zé do Burro é trucidado não pela Igreja, mas por toda uma organização social, na qual somente o povo das ruas com ele confraterniza e seu lado se coloca, inicialmente por instinto e finalmente pela conscientização produzida pelo impacto emocional de sua morte [...].

“O pagador de promessas” nasceu, principalmente, dessa consciência que tenho de ser explorado e impotente para fazer uso da liberdade que, em princípio, me é concedida. Da luta que travo com a sociedade, quando desejo fazer valer o meu direito de escolha, para seguir o meu próprio caminho e não aquele que ela me impõe. Do conflito interior em que me debato permanentemente, sabendo que o preço da minha sobrevivência é a prostituição total ou parcial. Zé do Burro faz aquilo que eu desejaria fazer – morre para não conceder. Não se prostitui. E sua morte não é inútil, não é um gesto de afirmação individualista, porque dá consciência ao povo, que carrega o seu cadáver como bandeira (DIAS GOMES, 1972, p. 9-11, v. 1).

É digno de nota que, na passagem da década de 1950 para a posterior, o teatro épico brechtiano tornou-se, de certa forma, padrão de uma parcela da dramaturgia militante. 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 e posteriormente pelo CPC e o Opinião. 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.

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 integrava (ver FREDERICO, 1998 e COSTA, 1987). 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 perversas de manifestação. Foi o que aconteceu com 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 revolução 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 uma perspectiva estilisticamente polifônica, contando, com possibilidades e aberturas para a identificação do épico brechtiano, do melodrama, da comédia de costumes, do teatro de revistas e da tragédia.

Textos e edições

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

Checoslováquia, em 1968) – o que dá a dimensão do significado político-cultural que o teatro alcançara naqueles anos.⁸

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

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

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

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

Mas é evidente que também as grandes obras da dramaturgia mundial, a experiência e a filosofia do teatro desenvolvida por diretores e teatrólogos alienígenas nos armam e nos dão o sentido do universal, sem o que toda arte é efêmera. Por isso, uma das séries da Coleção Teatro Hoje será dedicada aos autores estrangeiros, clássicos e modernos. Outra série recolherá ainda o pensamento suscitado pelo teatro, como arte ou como fato social. Mas não seremos ecléticos; o ecletismo é uma forma de descomprometimento e de irresponsabilidade. E nós, [...] estamos demasiadamente comprometidos no processo de emancipação da cultura brasileira para adotarmos atitudes equívocas (DIAS GOMES apud VIANA FILHO e FERREIRA GULLAR, 1966, sem numeração).⁹

Em 1972, a editora Civilização Brasileira reúne em dois volumes o *Teatro de Dias Gomes* com nove peças: *O pagador de promessas* (1959), *A invasão* (1960), *A*

⁸ O texto de abertura desse número, o 2, “Teatro e realidade brasileira”, é de Dias Gomes: “O engajamento é uma prática de liberdade”. Ver DIAS GOMES, 1968, p. 7-17. A RCB teve vinte e dois números compreendendo os anos de 1965 a 1968, quando ela foi obrigada a ser extinta pelo AI-5.

⁹ A Coleção Teatro da editora Zahar foi inaugurada em 1967 com *O teatro de Brecht* de John Willett, lançamento paralelo ao de *Teatro dialético* de Brecht pela editora Civilização Brasileira na coleção Teatro Hoje. Também da Civilização Brasileira eram três outras obras de Brecht lançadas em 1966: a *Breve antologia*, *Poemas e canções* e a peça teatral *O senhor Puntila e seu criado Matti*. As duas orelhas do *Teatro dialético* foram assinadas por Dias sob o título “Pode o teatro transformar o mundo?”.

revolução dos beatos (1961), *Odorico, o bem-amado ou uma obra do governo* (1962), *O berço do herói* (1963), *O santo inquérito* (1964), *O túnel* (1968), *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (1968/reeditado em 1983 com o título *Vargas, ou o dr. Getúlio, sua vida e sua glória*) e *Vamos soltar os demônios* (1969/reeditada em 1984 com o título *Amor em campo minado*). Sua marca distintiva é que as peças que deles constam foram agrupadas pela ordem cronológica, a partir de “O pagador” estabelecendo-se como critério norteador a “maturidade” literária e política do autor. É como se, ao fim e ao cabo, se pudesse senão sepultar pelo menos desconsiderar seu passado anterior a esse marco temporal¹⁰. Numa bem cuidada edição, a publicação conta com análises e comentários de Dias Gomes, Sábato Magaldi, Flávio Rangel, Paulo Francis, Yan Michalski, Antônio Callado, além de um precioso um ensaio de Anatol Rosenfeld.¹¹ Cabe conferir uma passagem:

Dias Gomes pertence aos “rebeldes sadios”, aos dramaturgos que fazem de sua obra focos de perturbação. [...] “O pagador de promessas” e “O santo inquérito” são tragédias, quase no sentido clássico do termo. “A invasão” é um largo quadro naturalista que apresenta, em essência, apenas uma situação, um recorte da vida de um grupo humano. “Odorico, o bem amado” e “O berço do herói” são tragicomédias de forte caráter farsesco, sobretudo a primeira. “O túnel” é uma espécie de parábola política, menos uma peça que um capricho, aliás brilhante [...]. “Vamos soltar os demônios” é uma peça psicológica, de desmascaramento, na qual o autor, nos moldes de um drama matrimonial, critica precisamente o intelectual que costuma criticar a realidade; se a literatura vive necessariamente exilada no Não, o porta-voz deste Não é uma realidade que tampouco escapa ao Não; também no caso do intelectual a realidade está longe de alcançar o seu sonho. “A revolução dos beatos” e “Dr. Getúlio”, ao fim, são peças que se apóiam em tipos tradicionais de espetáculos brasileiros populares, no Bumba-meu Boi e no enredo e desfile carnavalesco das escolas de samba.

O teor popular, no entanto, é acentuado em quase todas as peças, antes de tudo por se tratar de uma dramaturgia “em favor do povo”, depois porque os conflitos, problemas e personagens, embora quase sempre de alcance e significado universais, se afiguram eminentemente brasileiros, como são eminentemente nacionais os

¹⁰ Para Dias Gomes a produção dele poderia, sim, ser “dividida” em duas fases: a primeira, de 1942 a 1944, na qual viveu do contrato de exclusividade com Procópio Ferreira e a segunda em que buscou o rádio, o teatro (mais uma vez) e a televisão como meio de produção e sobrevivência. Ver DIAS GOMES, 1981.

¹¹ Em 1982 Anatol Rosenfeld republica num livro autoral o mesmo ensaio e examina em outros capítulos os temas do “herói humilde”, do teatro popular e o misticismo na obra de Dias Gomes. Ver ROSENFELD, 1982. Sobre a análise de Anatol Rosenfeld e coleção de 1972 da Civilização Brasileira vale conferir COSTA, 1987.

Não demais relembrar que durante todos esses anos, Dias Gomes abordou de maneira sistemática os sentidos do teatro, da arte e da política. Para tanto, ele dialoga com Ernest Fischer, Jean Paul Sartre, John Gassner, Paul-Louis Landsberg e Georg Lukács – clássicos dos estudos literários que, durante aqueles anos, experimentavam um grande prestígio. Evidentemente, ao mesmo tempo, o seu trabalho individual expressava um grupo com o qual compartilhava (ou não) debates, desejos e sonhos.

Sobre esse tema, intelectuais e formas de leitura considero interessante destacar que, na década de 1960 o modelo de intelectual engajado estava em voga, em diferentes países, o que levava, em muitos casos, a uma verdadeira cisão faústica: ou estava engajado no processo histórico, ou se “esvaziava” em artifícios formalistas. Dias Gomes utilizava os textos de Paul-Louis Landsberg exatamente para entender o lugar do intelectual na sociedade e a sua relação com o público.

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

Eu já recebera convite semelhante da TV Rio poucos anos antes e não aceitara. Agora, minha situação econômica não me permitia sequer hesitar. Tinha várias peças proibidas, e as que ainda não estavam sendo-lhe certamente. Não me seria permitido prosseguir com minhas experiências teatrais, pois minha dramaturgia vivia do questionamento da realidade brasileira, e essa realidade era banida dos palcos, considerada subversiva em si mesma pelo regime militar. O “modelo” dramatúrgico que viria a ser imposto pela ditadura nos anos 70 me excluiria completamente. [...] Minha geração de dramaturgos – a dos anos 60 – erguera a bandeira do teatro popular, que só teria sentido com a conquista de uma grande platéia popular, evidentemente. Um sonho impossível, o teatro se elitizava cada vez mais, falávamos para uma platéia a cada dia mais aburguesada, que insultávamos em vez de conscientizar. Agora ofereciam-me uma platéia verdadeiramente popular, muito além dos nossos sonhos. Não seria inteiramente contraditório virar-lhe as costas? (DIAS GOMES, 1998, p. 255).¹²

¹² No formato *Telepeças* (adaptações de peças para a TV) foram transmitidas, em momentos bem diferentes, *O bem-amado*, em adaptação de Benjamin Cattan, na TV Tupi (“TV de Vanguarda”) em 1964 e *O santo inquérito*, em adaptação de Antonio Mercado, na TV Globo (“Aplauso”) em 1979.

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

Se você analisar, vai ver que as sete ou oito experiências que realizei [...] formam um painel da realidade brasileira [...] que guarda perfeita sintonia com aquele outro painel que tentei com minhas peças teatrais. Em alguns casos, como “O bem-amado” e “Bandeira 2”, não passam de meras transposições, ou traduções, para uma nova linguagem, de temas já explorados no palco. “O espigão” tinha “O túnel” como ponto de partida. “Roque Santeiro”, que foi proibida, girava dentro do universo comum a “O pagador de promessas”, “A revolução dos beatos” e “O berço do herói” (DIAS GOMES, 1978, p. 133).¹³

Em 1989 – ano da passagem dos cinquenta anos de vida artística do dramaturgo – sob a coordenação do diretor Antonio Mercado é publicada a Coleção Dias Gomes da Bertrand Brasil.¹⁴ Registrou-se aí uma virada classificatória. Os critérios de seleção das obras foram diferentes dos adotados em 1972. A idéia inicial consistia em distribuir um vastíssimo material por sete volumes dando conta de uma grande diversidade de gêneros, enfoques e níveis de abordagem, a ponto de no sétimo livro editarem-se pela primeira vez as “peças da juventude”, correspondentes ao período definido por muitos críticos, de forma preconceituosa, como “a primeira fase” do dramaturgo, até por conta da sua ligação com o ator Procópio Ferreira. Assim sendo, os cinco volumes iniciais são dedicados ao teatro. Destes, nos três primeiros as peças são reunidas em função da prevalência temática: v. 1: “Os heróis vencidos” (*O pagador de promessas* e *O santo inquérito*), v. 2: “Os falsos mitos” (*A revolução dos beatos*, *O bem-amado* e *O berço do herói*) e v. 3: “Os caminhos da revolução” (*A invasão*, *O túnel*, *Amor em campo minado* e *Campeões do mundo*). O volume 4 foi reservado para os “espetáculos musicais” (*Vargas*, *As primícias* e *O rei de Ramos*), levando em consideração a especificidade do

¹³ Essas “transposições” ou reapropriações podem também ser detectadas nos personagens Zeca Diabo e Odorico Paraguaçu das peças *Zeca Diabo* e *Odorico, o bem-amado*, que vão reaparecer em 1973 em *O bem-amado*, primeira novela em cores da TV Globo e do horário das 22h. Ver ROLLEMBERG, 2009 e SACRAMENTO, 2012.

¹⁴ Desde 1996 a Bertrand Brasil faz parte do grupo editorial Record, um conglomerado que engloba várias editoras, tais como: a própria Record, a Civilização Brasileira, a José Olympio, a Rosa dos Tempos, a Nova Era e a Difel.

gênero.¹⁵ No volume 5 foram editadas então as “peças da juventude” (*Pé de cabra, Eu acuso o céu* e *Os cinco fugitivos do juízo final*).¹⁶

O mesmo caráter seletivo também orientaria a organização dos dois últimos volumes. Os volumes 6 (“Rádio e TV”) e 7 (“Contos”) trariam, também de modo inédito, parte dos roteiros para o rádio e para a televisão e os contos de ficção não dramática. Mas, devido a questões editoriais, a coleção não foi finalizada.¹⁷

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

Desse modo, ao examinar o percurso do dramaturgo e do escritor Dias Gomes é importante avaliar o texto teatral tanto na época em que a peça foi escrita e (re)publicada, quanto no momento em que foi encenada, permitindo assim uma reflexão sobre o impacto da obra artística, em especial a teatral, nas relações sociais e na cultura contemporânea. Nesse sentido, não há como não lembrar de Roger Chartier, “as obras sempre se oferecem à leitura de forma particular. Conforme a época e o gênero, as variações dessa forma são mais ou menos importantes e dizem respeito, de modo separado ou simultâneo, à materialidade do objeto, à grafia das palavras ou ao próprio texto” (CHARTIER, 2012, p. 33).

Afinal, “o que é um autor” senão o resultado do seu “apagamento”? Em outras palavras, um autor não é uma ilha, vivendo sob regime de clausura, desconectado da intrincada teia de relações que a todos nos envolve. Tal indagação, de inspiração direta em Michel Foucault, possibilita refletir sobre a trajetória de Dias Gomes tendo como

¹⁵ De acordo com Antonio Mercado, “reverberam aqui os temas identificados nos volumes anteriores; mas o foco maior de interesse [...] é a tentativa de construção de um espetáculo musical autenticamente brasileiro – objetivo perseguido por praticamente todos os dramaturgos do nosso teatro moderno”. MERCADO, *apud* DIAS GOMES, 1989, p. 9, v. 1.

¹⁶ O volume 1: “Os heróis vencidos” foi publicado em 1989. Os seguintes, v. 2: “Os falsos mitos”, 1990, v. 3: “Os caminhos da revolução”, 1991, v. 4: “Os espetáculos musicais”, 1992 e v. 5: “Peças da juventude”, 1994. A peça *Meu reino por um cavalo* de 1988 não foi incluída na coleção.

¹⁷ Em 2012, data em que se comemoraria os 90 anos de Dias Gomes, Luana e Mayra Dias Gomes organizaram um livro contendo artigos, depoimentos e entrevistas do pai no período de 1967 a 1998. Ver DIAS GOMES, 2012.



referência a sua atuação a partir da década de 1940, distanciando-se assim da representação instituída por muitos críticos do “escritor-monumento” de *O pagador de promessas*.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, E *et al* (org.). *Jorge Andrade 90 anos: (re)leituras*. Volume 1: a voz de Jorge. São Paulo: USP/Fapesp, 2012.

CHARTIER, R. Editar Shakespeare. In: PARANHOS, K. R. (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 15-33.

COSTA, I. C. *Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – FFLCH/USP, São Paulo, 1987.

DIAS GOMES. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 7-17.

DIAS GOMES. *Teatro de Dias Gomes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972 (v. 1 e 2).

_____. Dias Gomes. Respondendo a perguntas de Ferreira Gullar e Moacyr Félix. In: *Encontros com a Civilização Brasileira*, n. 6, Rio de Janeiro, 1978, p. 121-140.

_____. *Depoimentos V*, Rio de Janeiro, Secretaria da Cultura/Serviço Nacional de Teatro, 1981, p. 31-59.

_____. *Coleção Dias Gomes*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989 (v. 1), 1990 (v. 2), 1991 (v.3), 1992 (v. 4) e 1994 (v. 5).

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

_____. *Dias Gomes*. (entrevistas e artigos/organização e apresentação de Luana e Mayra Dias Gomes). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

FREDERICO, C. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, J. Q. de (org.). *História do marxismo no Brasil*. Volume III. Campinas: Editora da Unicamp, 1998, p. 275-304.

MAGALDI, S. Dias Gomes. In: *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 131-154.

_____. O moderno teatro brasileiro. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 55-65.



PRADO, D. de A. O santo inquérito. In: *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 234-237.

_____. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, Caderno Especial, n. 2 – Teatro e realidade brasileira, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, 286 p.

ROLLEMBERG, D. Ditadura, intelectuais e sociedade: *O bem-amado* de Dias Gomes. In: AZEVEDO, C. et al. (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 377-397.

ROSENFELD, A. O herói humilde: o herói e o teatro popular / A obra de Dias Gomes / O misticismo popular na obra de Dias Gomes. In: *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 41-100.

SACRAMENTO, I. Dias Gomes com Opinião: o individual e o coletivo na consolidação da dramaturgia nacional-popular. *Baleia na Rede*, v. 9, Marília, Unesp, 2012, p. 92-114.

VIANA FILHO, O. e FERREIRA GULLAR. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.