

Dr. Getúlio, sua vida e sua glória: A rememoração de Getúlio Vargas na obra de Dias Gomes em plena Ditadura Civil-Militar

IZIS GUIMARÃES MUELLER*

RESUMO: Esta arguição tem por objetivo partilhar parte das reflexões e dos resultados da dissertação de mestrado recentemente defendida no programa de pós-graduação em Memória, Linguagem e Sociedade na UESB. Tendo como foco investigativo a atualidade e a historicidade dos usos do passado, parto da análise de um texto dramático, *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*— escrito pelo dramaturgo brasileiro Dias Gomes em parceria com o escritor Ferreira Gullar quatorze anos após o suicídio do presidente Getúlio Vargas, em plena Ditadura Civil-Militar, correlacionando o universo ficcional criado pelos dramaturgos ao rememorar os governos Vargas e a conjuntura política do Brasil (Ditadura Civil-Militar) em 1968, momento histórico em que o texto foi escrito. Embora a obra aborde um fenômeno da política nacional - Getúlio Vargas - o foco de observação da pesquisa se dá menos nos fatos e eventos políticos e mais em suas rememorações e representações. O que interessa no estudo proposto não é a prática política de Getúlio Vargas em si, mas como esta foi reconstruída posteriormente dentro dos limites impostos pelo período em que se deu a sua rememoração.

Palavras-Chave: Dias Gomes, Ditadura Civil-Militar, Getúlio Vargas, Rememoração, Teatro.

A década de 1960 foi um período bastante tumultuado na vida política pública brasileira. No início da década acreditava-se no desenvolvimento de uma revolução social e política no país, que estaria se desenvolvendo desde o período democrático do Governo Vargas -1951-, com a manutenção da democracia eleitoral até o governo de João Goulart - 1964- e sua política que fomentou uma crescente mobilização da população pelas chamadas “reformas de base” (agrária, educacional, tributária). Porém, em meados da década, ocorreu uma reviravolta política - o golpe deflagrado em primeiro de abril de 1964 depôs o presidente João Goulart-, abrindo um novo capítulo da História política brasileira: a Ditadura Civil-Militar, que se perpetuou até 1985.

Foi neste contexto, mais precisamente no ano de 1968, que Alfredo de Freitas Dias Gomes, em parceria com Ferreira Gullar, escreveu o texto dramático *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*. Ponto de partida da análise aqui realizada a respeito da historicidade dos usos do passado.

Embora o estudo partilhado nesta arguição tenha por *corpus* uma produção teatral, nesta análise escapam os estudos sobre a recepção da obra, suas montagens e circulações. Aqui nos interessa aquilo que é indicado pelo texto, as escolhas e as soluções empregadas pelo dramaturgo ao rememorar Getúlio Vargas e sua proposição em transpor para o palco uma personagem importante da política brasileira. Nos interessa o caráter desta rememoração e sua relação com a conjuntura política do Brasil no momento histórico em que foi concebida. Vamos a ela:

*Mestre em Memória, Linguagem e Sociedade, especialista em História: Cultura, Política e Sociedade e licenciada em História pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB

O título

Sendo a primeira informação que se espera que o leitor tenha acesso, o título funciona tal qual uma etiqueta ou rótulo no qual o escritor pode antecipar o conteúdo do livro e o tratamento que dará ao tema tratado. O título *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* prenuncia que o texto dramático é uma lembrança e uma homenagem ao estadista, ao informar que irá tratar de sua “vida e sua glória”, portanto de acontecimentos de sua biografia e da reverberação positiva de suas ações, na medida em que “glória” – palavra de origem latina – significa honra, fama, homenagem, e refere-se também ao círculo luminoso – auréola – que se representa em volta da cabeça dos santos² como marca de sua diferenciação diante dos homens comuns.

O enredo, o tempo, as principais personagens e o espaço cênico

A trama dramática é tecida no entrelaçamento de dois planos narrativos, correlacionando o período histórico lembrado com a situação de uma escola que está ensaiando um samba enredo. Assim, sobrepõem-se o tempo passado e tempo que passa, a narrativa épica e a narrativa dramática na composição de um mesmo texto.

No primeiro plano se desenrolam os conflitos internos e as brigas pela presidência dentro de uma escola de samba. Seu ex-financiador, Tucão, não aceita o resultado das eleições que levaram Simpatia à presidência e conspira para destitui-lo do cargo e assumir sua posição, ao mesmo tempo em que a escola ensaia para se apresentar no carnaval.

No segundo plano aparece a história narrada pelo samba enredo que a escola está ensaiando: a trajetória de Getúlio Vargas à frente da presidência do Brasil, algumas medidas políticas adotadas pelo estadista, a instabilidade e as disputas pelo poder presidencial que marcaram os últimos anos de Vargas até o seu suicídio. Neste plano, o conflito central ocorre entre as vontades e objetivos de Getúlio Vargas – representado como defensor da nação –, *versus* Carlos Lacerda – representado como um golpista, porta-voz das forças econômicas imperialistas.

Na narrativa, os dois planos se alternam, se sobrepõem e se esclarecem mutuamente. O conflito central nos dois casos é a disputa pelo poder: no plano histórico temos a luta de Vargas contra o capital estrangeiro, por uma política econômica nacionalista e contra seus opositores golpistas; no outro plano aparece a luta entre Simpatia e Tucão pela presidência da escola. Nos dois casos há um conflito de vontades opostas e proporcionais, como observa Renata Pallottini:

² < <http://www.priberam.pt/dlpo/gloria> > acesso em: 04 de dez. de 2014.

Assim são, sempre, os confrontos em que o objetivo é o poder, a coroa, o domínio sobre o povo, um império, uma nação. Se existe um pretendente, um conspirador, que em geral se cerca de suas armas: comparsas, cúmplices, promessas de favores e o elemento surpresa, o elemento segredo, de outro lado estarão sempre os legítimos ou tradicionais detentores do poder, os reis por hereditariedade, os eleitos pelo povo ou Deus, com suas cortes, séqüitos, exércitos. O objetivo é o mesmo: a conquista de uma posição que assegura domínio sobre gentes, terras, tesouros; ou a manutenção dessa posição por parte de quem já a tem. Naturalmente, poder-se-á dourar essa pílula com o ouro do bem público ou da salvação da pátria. Mas, no fundo, o objeto da disputa é o poder. Conquistar o poder é o desígnio do personagem, esse ser que conhecemos através da expressão desse mesmo desígnio e, também, através de outros traços de um desenho que irá, afinal, delinear o seu caráter. Aqui, a ação determina o personagem, que determina por sua vez, a ação. Um indivíduo (ou um grupo) é desenhado por atos, palavras, gestos, informações, para que saibamos, pouco a pouco, o que ele é; isso é a súmula do seu subjetivo. Mas isso é pouco. É preciso que ele se subjetive em ação. Ao mesmo tempo, outro (ou outro grupo) tem a fazer o mesmo caminho, e pelo mesmo processo; resistirá simplesmente, ou partirá para o contra-ataque. Usará novas armas ou fará com que as armas do adversário se voltem contra ele. (PALLOTTINI, 1989, p. 77-78)

O ex-presidente é retratado no texto como o mais honrado dentre os homens. Neste retrato, Getúlio aparece como alguém que vê a política como uma missão e a si mesmo como alguém que governa em benefício da nação e não segundo os seus próprios interesses. Ele seria o patriota e o governante legítimo que governou para o povo e por escolha do povo.

O texto aborda não apenas ações da vida política pública protagonizadas pelo estadista, mas o mostra também agindo em situações cotidianas da vida privada, principalmente dialogando com sua filha, Alzira Vargas. Como exemplo, temos a cena em que pai e filha conversam sobre o teto e as paredes do Palácio do Catete como a nova casa em que irão morar. Noutros momentos, Getúlio educa a filha sobre as regras internas do jogo político público.

ALZIRA – Quero meu pai vivo em São Borja, não quero ele morto no Catete. [...] Estou dizendo o que sinto. O senhor sabe que eu não queria que o senhor voltasse ao Governo.

GETÚLIO – E tu sabes também que eu fiz tudo para que isso não acontecesse. Só aceitei mesmo quando vi que, se não voltasse, eles iam destruir o que ainda resta da minha obra. A Legislação Trabalhista, a siderurgia e tudo o mais. Voltei para defender isso. Mas não queria. Como não quis ser chefe da revolução de [19]30. Como não quis ser ditador em [19]37. Sou como aquele sujeito que salta do mar, salva uma criança de morrer afogada e vira herói. Mas ninguém sabe que ele foi empurrado. Eu sempre fui empurrado. [...] Mas quando me empurram, nado como se tivesse mergulhado por minha própria vontade. Aí é que está a habilidade de um estadista: em se deixar empurrar pela História. E ceder aqui, barganhar ali, mas ver sempre para onde a História vai e ir com ela [...]. (GOMES; GULLAR, 1968, p.30 e 31)

Na citação identificamos também o grau de liberdade que o texto atribui ao protagonista. A concepção de sujeito empregada pelos dramaturgos é a concepção marxista de “personagem-objeto”, segundo a qual “a personagem não é sujeito absoluto e sim objeto de

forças econômicas, ou sociais, às quais responde, e em virtude das quais atua”. (BOAL, 1977, p. 100-101)

Segundo a poética idealista hegeliana, a personagem é o sujeito absoluto e a sua ação não é limitada a não ser pela vontade de outra personagem, igualmente livre. Já para a poética marxista proposta por Brecht e presente no texto aqui analisado, o verdadeiro sujeito são as forças econômicas e sociais que atuam por meio das personagens. Nesta perspectiva “o personagem não é livre em absoluto. É objeto-sujeito! ”. (BOAL, 1977, p. 101)

A liberdade de Getúlio e o que faz esta personagem protagonizar a ação é o fato de ter consciência de estar imerso num jogo político e social. Ela é livre na medida em que está consciente de seu meio e segue determinadamente em busca de seus objetivos a fim de realizar sua vontade. Quando as circunstâncias se opõem ao seu objetivo, ou seja, quando se torna insustentável a manutenção de seu poder paternalista de protetor da nação e sua deposição da presidência parece inevitável, Getúlio, por meio de uma ação radical - o suicídio - desmascara as intenções de seus antagonistas.

Na passagem do texto para o palco, a indicação dos dramaturgos é que as personagens Getúlio Vargas e Simpatia sejam representadas pelo mesmo ator, num jogo linguístico que aproxima o presidente do Brasil e o diretor da escola de Samba. Neste jogo, o codinome “Simpatia” nos remeteria ao carisma atribuído à personalidade de Vargas.

Carlos Lacerda, o antagonista da trama, é descrito na obra como o grande inimigo do presidente, o homem que cuida dos interesses do capital internacional. Seu objetivo é depor Vargas e assumir o seu lugar. Existe uma indicação de que a personagem Carlos Lacerda deva ser representada pelo mesmo ator que representa Tucão.³ O caráter desta personagem é descrito como o de um “banqueiro de bicho, acostumado a ser obedecido a poder de dinheiro e de bala”.

A personagem Alzira Vargas desempenha na trama a função de confidente, aparece como o braço direito do pai. Uma personagem que é representada com mais poder de mando e articulação dentro do governo do que os próprios ministros. O texto sugere que a mesma atriz que representa Alzira Vargas no plano épico, deve representar, dentro do universo da escola de samba, Marlene, amante de Simpatia, que ocupa também a posição de confidente, aquele a quem o protagonista revela seus mais íntimos intuitos.

³ Este recurso de teatralização em que um mesmo ator representa várias personagens nos remete ao “Curinga”, um sistema de representação do teatro do oprimido formulado por Augusto Boal em que um ator pode representar qualquer das personagens do espetáculo e muitas vezes, mais de um. (BOAL, 1977)

A comissão de frente é composta pelos ministérios, por Tancredo Neves, Oswaldo Aranha e outros indivíduos de alta patente. O capital estrangeiro é representado por atores fantasiados como aves de rapina.

Dentre outras associações, a estrutura do enredo e as indicações de montagem determinam que o personagem “Povo” atue como narrador da história personificado na figura do autor do samba enredo, um molecote que escreve o enredo por encomenda e que defende fervorosamente o Getúlio mítico. É representado também pelo coro, que atua como uma massa, um todo homogêneo posicionando-se ora favorável a Getúlio, ora pedindo sua deposição, com uma opinião flutuante e acalorada que varia de acordo com os acontecimentos.

A função que é atribuída ao coro neste espetáculo se assemelha a algumas das funções do coro na tragédia grega, onde, segundo Prado (2007), o coro representava a sabedoria popular, tal qual o povo de Tebas que vai tomando ciência da verdade sobre Édipo.

A trama se desenrola no pátio de uma escola de samba. O texto indica que a sugestão deste espaço deve ser obtida pelo palco vazio, sem móveis ou utensílios de qualquer natureza com exceção de um praticável onde fica a bateria (GOMES; GULLAR, 1968, p.5). Esta indicação de encenação aproxima-se das indicações propostas por Brecht (1997) de reduzir a cenografia ao mínimo indispensável, deixando visível a estrutura do edifício teatral.

A relação público/palco

A presença viva do público não é ignorada pelo dramaturgo. O autor indica na encenação que os atores devem dirigir-se à plateia como se estes fossem espectadores do ensaio do desfile. De modo que há diversas indicações de “quebra da quarta parede” nas quais os atores interrompem a ação para dirigir-se diretamente ao público, comentando o espetáculo e mesmo questionando seus papéis, fazendo com que a peça oscile entre os gêneros épico e dramático, quando em alguns momentos a história é apenas narrada e noutras dramatizada.

Não se trata de uma transformação radical na relação entre público e palco, haja vista que continua bem delimitado o lugar de quem assiste e o lugar de quem atua, mas, ao destacar a presença de um público que presencia a encenação, parece-me que Dias Gomes e Ferreira Gullar sugerem que o público, e por extensão o povo, foi e é a testemunha do teatro da vida política pública nacional.

Elementos da tragédia aristotélica em *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*

A composição deste texto dramático parece inovadora e o é em muitos aspectos, se pensarmos no modo como Dias Gomes e Ferreira Gullar se apropriaram de elementos da estrutura do espetáculo das escolas de samba, porém repete fórmulas estéticas que lhe são

anteriores e já categorizadas. Há, por exemplo, elementos no texto similares às proposições da tragédia aristotélica⁴ tanto na estruturação quanto no caráter da narrativa, porém a referência aristotélica foi atualizada numa fórmula renovada e presente. Dias Gomes, como é próprio dos artistas modernistas brasileiros, se apropria desta referência, a deglute, a (re) inventa e atualiza.

Segundo Aristóteles, a tragédia é uma forma específica de mimesis:

É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o 'terror e a piedade' tem por efeito a purificação dessas emoções. Digo 'ornamentada' a linguagem que tem ritmo, harmonia e canto. (Poética, parágrafos 27 e 28, 1973, p.447 -448)

Ora, o objeto de imitação de caráter elevado apresentado desde o título do texto é, pois, a “vida e a glória” de Getúlio Vargas, cujo caráter é expresso na sucessão de atos organizados num encadeamento coerente, num enredo de extensão clara, onde estão definidos o seu início, meio e fim. Soma-se a isso a rima e a métrica próprias a um samba enredo de carnaval, que dão conta da linguagem ornamentada com ritmo, harmonia e canto, exigências estéticas de uma tragédia.

No texto analisado, o herói trágico, aquele que é infeliz sem o merecer, que equilibra virtude e vício e é abatido por uma catástrofe⁵ capaz de comover quem a testemunha é Getúlio Vargas, personagem movido pelo desejo de governar em benefício do povo e da nação. Ele é traído e, vítima de uma conspiração, se vê na iminência de perder a posição que ocupa.

Esta peripécia – mudança dos sucessos no contrário, mudança de sorte que altera subitamente a situação – ocorre com a encenação de um atentado no qual a personagem Carlos Lacerda é ferida com um tiro no pé e o major-aviador, Rubens Florentino Vaz, que fazia a segurança de Lacerda, é morto com dois tiros, um nas costas e outro no peito.

Na realidade empírica, este atentado ganhou importância histórica e precipitou uma crise política que abalou definitivamente o último governo Vargas, fomentando uma campanha por sua renúncia que teve repercussões no Congresso, na imprensa e nas ruas. O

⁴ Na *Poética*, Aristóteles fez apontamentos sobre os gêneros, espécies e finalidades da poesia – entendida pelo filósofo como composição de histórias e mitos. Quanto às espécies, a poesia é por ele classificada como: epopéia, tragédia, comédia, ditirambo, aulética e citarística, sendo que todas são imitações ou construções miméticas que se distinguem entre si pelos meios com que imitam, pelo modo como imitam ou pelos objetos que imitam, existindo dois modos de imitar: o narrativo, em que o poeta se manifesta em primeira pessoa, e o dramático, quando as pessoas imitadas são os sujeitos da ação. Dentre as poesias dramáticas – a comédia e a tragédia – o que as distingue é que a primeira imita os homens piores do que são e a segunda melhores do que são. (ARISTÓTELES, 1973)

⁵ “A catástrofe [parte do mito em que ocorre] é uma ação perniciosa e dolorosa, como os são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (Poética, p.453)

jornalista Carlos Lacerda acusou Vargas de ser o único mandante do crime, o que desmoralizou o presidente diante da opinião pública e o fez perder o apoio das forças armadas, notadamente da Aeronáutica, que já havia se posicionado favorável à eleição de Lacerda para Deputado Federal (FAUSTO, 2006; NETO, 2014).

Segundo a poética aristotélica a catarse da personagem trágica inicia quando ela descobre o seu destino e segue-a até o desenlace. A catástrofe que acomete o herói trágico de *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* é sua própria morte, ato radical e último que liberta o protagonista de toda culpa e desconfiança do povo. Ao cometer suicídio, o presidente protagoniza o desenlace e o desfecho da trama, fazendo prevalecer a sua vontade frente à de seu antagonista, ao mesmo passo em que provoca uma grande comoção popular que “purifica” o entendimento da população a respeito do jogo político nacional, restituindo o apoio do povo ao estadista.

A catarse aristotélica temperada com os recursos de distanciamento brechtianos

O dramaturgo alemão Bertold Brecht ressaltou a responsabilidade política e pedagógica do teatro como ferramenta de crítica à sociedade capitalista do pós-Primeira Guerra, sem com isso descuidar dos elementos estéticos formais desta arte. Com um posicionamento marxista e anti-ilusionista, Brecht defende que o teatro deve despertar a razão do público, o fazendo lembrar que a realidade é mutável e que a sociedade está em constante transformação (BRECHT, 1997). Segundo Anatol Rosenfeld, “Brecht se empenha, através da mediação estética, pela apreensão crítica da vida e pela ativação política do espectador” (1965, p.154). Para produzir tal efeito e proporcionar ao público teatral meios que ativem sua reflexão crítica, Brecht lança mão de um arsenal de recursos teatrais anti-ilusionistas que a todo tempo relembram ao público que este está num teatro, assistindo a uma representação teatral e não à vida real, tal como ela é ou tem sido. Assim, o público, ao invés de identificar-se com as situações encenadas, as estranharia e analisaria criticamente as situações sociais expostas em cena. Este efeito de estranhamento, ou distanciamento, do público em relação ao que é encenado pelos atores seria obtido através de recursos metalinguísticos e, portanto, metateatrais, que reforçam a teatralidade do espetáculo cênico.

Na análise do texto *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* é possível identificar a indicação de vários dos recursos de distanciamento, a começar pela opção formal de sobrepor dois planos ficcionais, onde os atores se desdobram na representação de vários personagens, fazendo com que um plano interrompa o outro na medida em que vão se esclarecendo mutuamente. Esta opção formal, contra qualquer tentativa de encenação realista, lembrará sempre ao público de que se trata uma representação teatral.

Há também o uso de indicações de figurino e do uso de máscaras empregadas como estratégias discursivas. O embaixador dos Estados Unidos, por exemplo, aparece sendo escoltado por atores fantasiados como aves de rapina, o que funciona como um jogo metafórico que leva o público a refletir sobre a relação que a potência imperialista pretendia manter com o Brasil.

O cenário é estilizado, reduzido ao indispensável, um ou outro objeto tem a função de remeter ao espaço que se quer comunicar. Há o uso massivo de placas e cartazes que literalizam a cena, comentando as ações e informando seu pano de fundo histórico-social. Há a presença de narradores que antecipam as cenas que irão acontecer e justificam o seu inacabamento. Em diversos momentos as personagens se dirigem diretamente para o público, os atores fazem comentários sobre os personagens e os personagens comentam uns sobre os outros.

A musicalidade está presente em todo o texto. Primeiro nas falas das próprias personagens, que muitas vezes são ordenadas em versos, segundo pelas entradas do coro, que canta o samba enredo, e, finalmente, pela indicação da presença no palco de uma bateria de escola de samba, que irá executar a trilha sonora do espetáculo, intensificando o texto, comentando as ações e ilustrando as situações.

Dentre os recursos de teatralização há a indicação da presença de uma dança tradicional - o samba-, e o uso de carros alegóricos para ilustrar as situações representadas. O texto também faz uso da ironia – outro recurso de distanciamento evidenciado por Brecht. A manutenção do prazer, da alegria e da diversão, tão defendida por Brecht, se faz presente através da indicação da presença viva da música e da dança, pelo uso de um figurino fantástico e do discurso irônico.

A historicidade da construção de uma personagem

No teatro, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra, nada existindo a não ser por intermédio delas, que funcionam como um meio pelo qual o autor exprime seus posicionamentos (PRADO, 2007). Caracteriza-se a personagem pelo que ela faz, por suas ações em determinada situação onde sua vontade e objetivo entrem em conflito com a vontade e o objetivo de outra personagem que lhe é antagônica (PALLOTTINI, 1988; 1989). Os resultados deste jogo dialógico manifestam o posicionamento do dramaturgo diante da questão tratada.

Obviamente há uma distância entre o Getúlio Vargas real (1882-1954) e o lembrado por esta ficção (1968) a partir de uma seleção operada pelos escritores do que a realidade lhes ofereceu. O Vargas lembrado no texto dramático é um ente ficcional, uma

criação operada num contexto histórico específico e, portanto, um ponto de vista materialmente ancorado e limitado objetivamente pelas circunstâncias históricas e pelo posicionamento de seus criadores dentro desta malha social.

Na obra aqui analisada, Dias Gomes e Ferreira Gullar rememoraram o mito popular Getúlio Vargas, o governante carismático, defensor do povo, herói nacional deposto por uma conspiração. Com a produção deste texto, corroboraram com o mito varguista e encenaram a morte do ex-presidente como a sua redenção. O suicídio é encenado como a ação de um mártir, que se matou em protesto contra o imperialismo e as conspirações internas e internacionais para que seu sangue banhasse e inspirasse a luta do povo brasileiro. O Getúlio Vargas concebido por Dias Gomes e Ferreira Gullar é um homem que perdoou seus adversários, um governante cujo autoritarismo deve ser perdoado porque praticado em benefício da nação e do país. Suas ações autoritárias – perseguições políticas, tortura, censura – são meramente citadas.

Rememorar é atualizar no presente imagens do passado conferindo-lhes sentido, daí que *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* é uma rememoração que seleciona alguns eventos e exclui outros de modo a atribuir coerência ao que se deseja fazer lembrar. Neste processo, atua tanto a imaginação e a razão criativa daquele que rememora quanto o contexto presente de onde o passado é revocado.

O tempo presente em que ocorre a escrita é uma base material de onde o escritor elabora e comunica sua compreensão acerca da realidade em que vive.⁶ Neste sentido, a afirmação de que o texto dramático é uma produção parcial, contextualizada e situada não significa que o dramaturgo seja um mero reproduzidor da ideologia que lhe é contemporânea, mas também não abre espaço para pensarmos que a produção artística seja o fruto de uma

⁶ Escrito no ano de 1968, em meio à Ditadura Civil-Militar, quando o Brasil era então presidido pelo general Artur Costa e Silva. Ano marcado na História como um período de forte crítica aos costumes morais e às formas políticas de governo. Neste ano intensificaram-se no Brasil os protestos e a resistência contra a Ditadura, a exemplo de greves de trabalhadores e protestos de rua, dos quais o caso mais notório foi a “Passeata dos Cem Mil”, que reuniu em junho, no Rio de Janeiro, milhares de brasileiros opositores ao Regime. Em resposta à oposição e para ratificar seu poder de mando à frente da gerência do Brasil, o governo Civil-Militar promulgou o Ato Institucional de número 5, que atribuiu ao presidente poder de exceção, lhe permitindo decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmeras de Vereadores; intervir nos Estados e nos Municípios; cassar os mandatos eletivos federais, estaduais e municipais; suspender os direitos políticos de qualquer cidadão que se opusesse ao Regime; o poder de aplicar como medidas de segurança, quando julgar necessário: a liberdade vigiada; proibição de frequentar determinados lugares; domicílio determinado; e dentre outras restrições de direitos, a suspensão da garantia de *Habeas Corpus*, nos casos de crimes políticos contra a segurança nacional. O AI 5 significou o endurecimento da Ditadura Civil-Militar no Brasil e o início dos chamados “Anos de Chumbo”, período mais repressivo marcado pela forte censura e pela perseguição cruel àqueles que se manifestassem contrários à situação. O texto do Ato Institucional de número 05 encontra-se disponível na íntegra em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm>. Acesso em 18 Jan 2015

pulsão criativa desconectada da materialidade. O artista posiciona-se socialmente, esteja ele consciente disto ou não.

Não devemos compreender a determinação histórica apenas numa dimensão negativa castradora da liberdade de ação. As circunstâncias delimitam as possibilidades de atuação do agente, mas também se apresentam como oportunidades de ação, como lastro material e potencializador que capacita o agente ou mesmo que o pressiona a agir num jogo dialético em que as circunstâncias históricas delimitam as condições de possibilidade e, ao mesmo passo que constroem, habilitam a ação.

Jacques Le Goff (1990), em seu estudo sobre as relações que os homens em sociedade estabelecem com o passado e sobre os modos como o passado é reatualizado, é incisivo ao destacar a importância do tempo presente nesta reatualização. O presente é entendido como o lugar do devir, do útil e do interesse, o aqui e agora que recupera o passado quando lhe é útil e necessário, de modo que lembramos sempre o que nos interessa e ressignificamos o acontecido com base em nosso atual contexto.

Dias Gomes e Ferreira Gullar não eram historiadores e, ao recuperarem fatos do passado nacional e os organizar em sua narrativa, não tinham a preocupação com os critérios de veracidade e os compromissos éticos que acompanham o trabalho de um profissional da história, mas certamente tinham outros compromissos próprios à atividade que exerciam no papel de artistas, prática discursiva também atuante no reforço de uma memória nacional ou na confrontação de uma memória que se queira hegemônica. A arte, ainda que goze de certa liberdade quando comparada a outras metodologias de representação do real, não é um discurso gratuito e deslocado do momento presente em que se inscreve.

A ideia de um indivíduo único como autor de um texto, como o único responsável pela criação e pelo sentido de uma produção discursiva torna-se cada vez menos sustentável, na mesma medida em que avança a compreensão de que os saberes se constroem a partir de saberes preexistentes que são produzidos e transmitidos socialmente em continuidades ou em saltos geracionais.

Michel Foucault, filósofo que dedicou parte de seus esforços no estudo das práticas discursivas na sociedade ocidental, evidencia que numa sociedade como a nossa - cujo modelo político, herdeiro do modelo grego, tem como pilar a prática discursiva - é preciso ter em mente que os discursos não são construções aleatórias e livres, regulados pela linguística, são antes práticas interessadas e coagidas pela vontade de verdade e pela vontade de poder; um jogo de signos que pode tanto estar em consonância com a ordem social como se opor a ela, trazendo em si as marcas de seu posicionamento.

Foucault enfatiza que as produções discursivas são fabricadas no interior das relações sociais, enquanto produtos destas relações. Sem negar a existência de um indivíduo, de um homem que escreve, este homem passa a ser visto como um sujeito coletivo de dimensão histórica e cultural, cuja ação e comportamento são sempre socialmente estruturados e socialmente significativos. A autoria, a autoridade que determina o sentido do texto, assenta-se mais no contexto em que ele é produzido e pelo qual circula do que na vontade criativa do sujeito que o escreveu.

Roland Barthes foi outro estudioso que também afirmou já estar decretada a “morte do autor” como proprietário do sentido do discurso. Segundo Barthes,

Um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (2004, p.4)

Barthes e Foucault concordam que o escritor que assina um texto não inaugura com isso uma discursividade nova, não cria por ele mesmo representações. O que o escritor faz é se apropriar e reatualizar discursividades já existentes, dizendo de uma forma nova o que já foi dito, a partir da posição que ocupa na sociedade, das práticas discursivas com as quais dialoga e das condições de possibilidade presentes.

Para compreender a que interesses se filia uma rememoração positiva de Getúlio Vargas em plena Ditadura Civil-Militar é importante acessar a tradição intelectual com a qual estes dramaturgos⁷ dialogavam:

Analisando a produção de Gomes, nota-se um alinhamento ideológico e temático entre seus escritos e as ideias desenvolvidas e difundidas pelo ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros-, criado em 1955 enquanto instituto oficial⁸ e autônomo, mas vinculado ao Ministério da Educação e Cultura.

⁷ Algumas evidências encontradas durante minha pesquisa de dissertação (Getúlio Vargas na obra de Dias Gomes – Memória arte e política) evidenciam que Dias Gomes foi o principal escritor deste texto dramático, estas evidências ratificam a escolha metodológica de centrar a análise em Dias Gomes, abrindo mão, temporariamente, de dedicarmo-nos mais demoradamente nas contribuições de Ferreira Gullar para a composição deste trabalho.

⁸ Durante o governo de Juscelino Kubitschek, este grupo de intelectuais foi convidado pelo próprio presidente para participar da legitimação do projeto nacional-desenvolvimentista do governo. Decorridos os cinco anos da gestão desenvolvimentista de Kubitschek, ao invés da emancipação nacional a expansão industrial do país reforçou a relação de dependência metropolitana por conta do ônus dos financiamentos externos. Questionando as “realizações nacionalistas” de então, os intelectuais do ISEB empenharam-se na elaboração de um novo nacionalismo, preocupado não apenas em promover o desenvolvimento, mas principalmente a emancipação nacional que, segundo os ideólogos do instituto, significava fundamentalmente a proteção contra o capital privado estrangeiro. A principal contradição evidenciada por estes ideólogos foi a emancipação nacional *versus* o imperialismo. A partir de 1961, com o acirramento das contradições sociais, houve uma crescente politização da vida nacional no país. Nesta conjuntura o ISEB desempenhou uma ativa influência ideológica e alinhou-se a outras organizações – o PCB e a Ação Popular, por exemplo - para lutarem em apoio ao governo de João Goulart

Embora tenha sido extinto após o golpe de 1964, o instituto deixou sua marca no trabalho de diversos intelectuais que sobreviveram ao Regime⁹. Suas ideias estavam em consonância com o posicionamento do PCB e com o de outros núcleos intelectuais de esquerda contrários à Ditadura Civil-Militar: posicionados numa perspectiva muito mais antiimperialista do que anticapitalista, defendendo uma aliança entre a burguesia e o proletariado, e a democracia burguesa como etapa necessária para o desenvolvimento da nação. Este posicionamento esteve no centro da vida cultural brasileira desde 1950 e atravessou toda década de 1960. Nesta perspectiva, o desenvolvimento econômico e a consciência nacionalista realizariam o projeto de desenvolvimento nacional, conquistando a autonomia e a independência do país em prol da coletividade, representando o fim de todas as dependências e alienações

Dentre os grupos com os quais Dias Gomes dialogou e aos quais integrou concomitantemente à sua trajetória como dramaturgo, destaca-se a sua filiação ao Partido Comunista Brasileiro entre os anos de 1945-1973, o que lhe fez vivenciar distintos momentos do partido em relação aos seus intelectuais e às suas diretrizes culturais, bem como a posicionamentos distintos do PCB em relação a Vargas¹⁰. Não deixando de ser significativo o fato de ter permanecido no Partido mesmo depois da divulgação do relatório Krushev em 1956¹¹, tendo se desfilado apenas na década de 1970 num contexto em que houve muitos rompimentos com o Partido por conta das divergências em relação ao modo como o PCB reagiu ao Golpe de 1964 e às estratégias de oposição ao Regime Militar.

Outro grupo defensor da produção cultural como elemento de conscientização política e de transformação social com o qual Gomes dialogou e ao qual integrou foi o conselho de redação da Revista Civilização Brasileira (RCB). A RCB foi criada por Ênio Silveira e posicionou-se criticamente contrária à Ditadura. Os colaboradores da revista eram, em sua

e as Reformas de Base: agrária, bancária, universitária, etc. Embora a produção discursiva isebiana não tencionasse a luta de classes nem tampouco propusesse romper com o capitalismo, sua presença não foi tolerada pelo regime político instaurado a partir de 1964. Sua extinção nos primeiros dias de abril foi uma das ações de repressão do regime militar que evidenciou o tratamento que o estado militarizado dispensou às organizações que ameaçassem disputar o tutelamento político-ideológico do Estado. (MOTA, 1977; TOLEDO, 1977)

⁹Criado em julho de 1955 (Decreto nº57608) por Café Filho, político que assumiu o governo após o suicídio de Getúlio Vargas, o ISEB foi extinto em abril de 1964 pelo decreto nº53884, assinado por Paschol Ranieri Mazzili.

¹⁰ Com a comoção popular provocada pelo suicídio de Vargas o PCB, que passara todo o mandato democrático contrário ao estadista, alterou seu posicionamento político e engajou-se no apoio ao nacional populismo que tinha em Vargas sua principal referência.

¹¹ De acordo com Palamartchuk, "a divulgação do relatório contendo os crimes da chamada Era Stalinista, no XX Congresso das PCUS em 1956, abalou os alicerces da relação dos intelectuais com o Partido Comunista Brasileiro. Com isso muitos artistas, escritores e intelectuais deixaram o PCB." (PALAMARTCHUK, 2003, p.02). O relatório divulgado por Nikita Khrushcov denunciou o uso da violência, de execuções e outros abusos de poder cometidos por Stalin contra seus adversários e colocava em questão o culto à personalidade do estadista.

maioria, próximos ao PCB, mesmo assim a revista era independente do Partido. Segundo Carlos Guilherme Mota, a Revista Civilização Brasileira foi um espaço que abrigou textos de artistas e outros intelectuais que pensavam criticamente a arte e a sociedade brasileira. Fruto de uma era populista, modificou paulatinamente sua orientação até seu fechamento, em 1968, sendo marcada por uma postura antiimperialista (defesa dos recursos nacionais, por exemplo) e nacional desenvolvimentista - pela defesa da cultura popular e do papel educativo e político das artes (MOTA,1977).

Correlacionando as informações obtidas sobre o ISEB, a RCB, e a atuação política do PCB na década de 1960 com a narrativa *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, nota-se uma correspondência ideológica e temática. Além de defenderem o passado populista brasileiro como uma experiência positiva de governo, seus discursos tocam em questões comuns quando analisam o cenário político brasileiro, por exemplo:

1. A defesa da democracia. No caso do texto dramático isso se verifica na ênfase dada ao período democrático dos Governos Vargas e à exclusão de referências ao uso de medidas centralizadoras, autoritárias e violentas como recursos de governo;

2. O nacionalismo. Um dos exemplos no texto dramático é a criação de cenas que rememoram a campanha pela nacionalização da exploração do petróleo;

3. O anti-imperialismo. No texto dramático evidencia-se a oposição entre nacionalistas *versus* entreguistas.

Costurando os pontos

O modo trágico como Vargas deixou definitivamente a presidência do país, selando sua trajetória com um suicídio e uma carta testamento, registrando como suas últimas palavras o amor ao país e ao povo brasileiro, e a declaração de que teria lutado contra forças internacionais que espoliam a nação, mas que não contribuem para o seu crescimento, determinaram o caráter da memória de Getúlio Vargas no imaginário nacional. A análise que Daniel Pecault faz destas duas últimas ações do estadista ilustra a importância destes acontecimentos no forjamento da identidade brasileira e da memória nacional:

Dois episódios marcaram simbolicamente a conjunção do nacionalismo com a participação popular: a campanha que culminou na criação da Petrobrás, a campanha nacional do petróleo, em outubro de 1953, e a emoção desencadeada pelo suicídio de Vargas. [...] o contexto no qual ocorreu o suicídio de Getúlio Vargas, em 24 de agosto de 1954, instituiu o nacionalismo como modalidade de soberania popular. A carta-testamento deixada pelo antigo ditador contribuiu para associar a luta contra os adversários da nação ao reconhecimento do povo como encarnação concreta da nação. De um lado, atribuiu a responsabilidade da crise à intervenção "subterrânea de grupos internacionais" e às maquinções dos privilegiados para impedir as reformas sociais; de outro, apresentou o sacrifício pessoal de Vargas como uma dádiva que permitiria a sobrevivência do povo. [...] A morte selou, assim,

a fusão do povo com a nação. O getulismo torna-se um mito fundador. (PECAULT, p.100).

Em 1968, ao rememorar positivamente Getúlio Vargas, Gomes estava rememorando o estadista deposto por forças políticas atuantes durante o regime militar e cujo Golpe de Estado encerrou um processo de desenvolvimento -que se dizia- herdeiro do varguismo.

Marieta de Moraes Ferreira, pesquisadora associada do CPDOC, define a memória de Getúlio Vargas como uma memória em disputa; analisa as diferentes reconstruções da memória do estadista nos períodos políticos que sucederam sua morte e afirma que a memória de Getúlio Vargas tem influência viva nos rumos políticos do país. Enquanto esteve vivo, seu apoio pessoal à candidatura do general Eurico Gaspar Dutra contribuiu para a vitória deste na eleição presidencial de 1945. Após a morte do estadista, sua herança política foi requerida pelos presidentes do Brasil, tanto no período de suas candidaturas quanto para legitimar suas ações de governo. Segundo Ferreira, o período de Ditadura Civil-Militar foi um contexto em que a memória de Vargas foi tratada abertamente de modo negativo pelo discurso oficial:

Não é de se espantar que a deposição em março de 1964 de seu principal herdeiro, o presidente João Goulart, e o afastamento da cena política de um grande número de partidários do PTB e do PSD - partidos cuja origem está diretamente ligada a Vargas - tenham proporcionado uma conjuntura negativa para o cultivo de sua memória. Os militares que tomaram o poder em 1964 apresentaram-se como aqueles que iam pôr fim à era Vargas. (FERREIRA, 2006, p.3)

Dias Gomes (1922-1999) atuou em diversos segmentos da indústria midiática brasileira entre as décadas de 1940 e 1990 - rádio, literatura, teatro, televisão e cinema. Vivenciou atentamente alterações políticas e institucionais ocorridas na História do Brasil no século XX, sendo perseguido e censurado pela repressão de duas ditaduras¹². Nas décadas de 1940 e 1950 atuou no rádio, quando este já tinha uma programação voltada para as classes médias e populares, e na década de 1960 passou a integrar os quadros de trabalho da Rede Globo- num momento em que a televisão se consolidava como o mais importante canal de comunicação de massa do país, tendo nas telenovelas e nos programas de auditório seus *campeões de audiência*-, de modo que seu nome e seu trabalho percorreram parte importante da história da indústria cultural brasileira, bem como da história da dramaturgia nacional.

A leitura de seus textos evidencia que Gomes optou por engajar seu trabalho na análise crítica da sociedade brasileira, advogando em favor do homem comum, do trabalhador, do homem do campo, dos sem-teto, dos vencidos, sempre satirizando as estratégias de poder dos grupos dominantes (latifundiários, políticos profissionais, autoridades religiosas e militares, dentre outros).

¹² Ditadura do Estado Novo e Ditadura Civil-Militar.

Ao longo de sua trajetória, Dias Gomes adquiriu experiências para fazer uma análise crítica não apenas à Ditadura Civil-Militar, mas à organização política da sociedade brasileira, podendo propor outras formas de organização e de gestão política que fossem condizentes com a realidade socializante que sempre defendeu em suas produções. Ao invés disso – no texto analisado por esta comunicação - este escritor optou por rememorar um modelo político do passado como crítica à ordem vigente. Trata-se de uma crítica contra o presente concreto e histórico em que o autor estava imerso, através da rememoração de um passado supostamente mais justo, e cujo desenvolvimento teria sido interrompido pelas mesmas forças políticas que no presente sustentavam o Regime Militar.

É preciso que estejamos atentos aos discursos sobre o passado, atentos às suas representações, às leituras e explicações, cientes de que existe uma distância entre os eventos acontecidos e como eles nos são rerepresentados, uma distância entre a história vivida e o que se lembra dela. O modo como ela é rememorada e se faz presente varia de acordo com o tempo e o lugar de onde ela é recuperada, ao ponto da rememoração de Getúlio Vargas – um ex-ditador – em 1968, fazer parte de uma campanha pela redemocratização do país.

Bibliografia:

- BARTHES, Roland. *A morte do autor*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 2ª Ed. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1977.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1997.
- FOUCAULT, M. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais, supervisão final do texto Léa Porto de Abreu Novaes et al., Rio de Janeiro: NAU, 2003.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo, Loyola, 1996.
- _____. *O que é um autor*. Tradução Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro, 6ª
- FERREIRA, Marieta de Morais. *Getúlio Vargas: Uma memória em disputa*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006.16f.
- HOBBSAWM, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX:1914-1991*; tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das letras,1995.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 1924.Tradução: Bernardo Leitão. Coleção Repertórios. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*, São Paulo: Ática,1977.
- NETO, Lira. *Getúlio (1945-1954) – Da volta pela consagração popular ao suicídio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- PALLOTINE, Renata. *Introdução à dramaturgia*. Serie Princípios, Ed. Ática: São Paulo, 1988.
- , *Dramaturgia. A construção da personagem*. Ática: São Paulo, 1989.
- PECAULT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.
- PRADO, Décio de Almeida. *A personagem no teatro*. in Candido, Antônio. A personagem de ficção. Coleção debates; dirigida por J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.81-102.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução a análise do teatro*. Tradução: Paulo Neves; revisão de tradução: Monica Stahel. Martins Fontes: São Paulo, 1995.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- TOLEDO, Caio Navarro de. ISEB: fábrica de ideologias, São Paulo, Ática, 1977.