

**Dias Gomes e os trabalhos da memória:  
trajetória intelectual e ressignificação do engajamento  
numa entrevista televisiva**

Dias Gomes y los trabajos de la memoria:  
trayectoria intelectual y resignificación del compromiso en una  
entrevista televisiva

Dias Gomes and the work of memory:  
intellectual trajectory and resignifying engagement in a television  
interview

**Igor Sacramento.**

Doutor em Comunicação e Cultura (ECO/UFRJ). Pesquisador do Laboratório de Pesquisa em Comunicação e Saúde (Laces/Icict/Fiocruz)- Brasil

Contato: [igor.sacramento@icict.fiocruz.br](mailto:igor.sacramento@icict.fiocruz.br)

**Submetido em: 15/10/2016**

**Aceito em: 6/12/ 2016**



### Resumo:

Este artigo analisa a entrevista de Dias Gomes a Pedro Bial no programa *Espaço Aberto*, da *GloboNews*, do dia 18 de junho de 1998. Tem como objetivo principal demonstrar como naquele contexto histórico-biográfico determinados trabalhos de memória foram realizados e aturam na construção da identidade do dramaturgo. Dias Gomes procurou se reapropriar do passado de modo a construir sua própria individualidade e negociar na interlocução com o entrevistador a fixação de sua imagem pública como intelectual engajado.

**Palavras-chave:** Dias Gomes; memória; identidade; engajamento; trajetória.

### Resumen:

En este artículo se analiza la entrevista de Dias Gomes a Pedro Bial en el programa de televisión *Espaço Aberto* en *GloboNews*, que fue exhibida el 18 de junio de 1998. Su principal objetivo es demostrar cómo se llevaron a cabo aquel contexto histórico y biográfico ciertos trabajos de memoria y que se presenten con la construcción de la identidad dramaturgo. Dias Gomes trató de reapropiarse el pasado con el fin de construir su propia individualidad y negociar en el diálogo con la fijación de su imagen pública el entrevistador como un intelectual comprometido.

**Palabras clave:** Dias Gomes; memoria; identidad; compromiso; trayectoria.

### Abstract:

This article analyzes the Dias Gomes interview to Pedro Bial in the TV show *Espaço Aberto* at *GloboNews*, on 18 June 1998. Its main objective is to demonstrate how that historical and biographical context certain memory works were carried out and put up with the construction of identity playwright. Dias Gomes sought to reappropriate the past in order to build their own individuality and negotiate in dialogue with the interviewer fixing his public image as a committed intellectual.

**Keywords:** Dias Gomes; memory; identity; engagement; trajectory.




## Introdução

Uma das características das entrevistas com escritores é buscar a verdade sobre uma obra e as escolhas de uma trajetória. Essa procura por uma explicação da obra pela vida confirma o processo de personalização da obra e sacralização do papel do autor como dono do processo de significação emergiu da construção histórica da figura autoral como responsável pelos seus trabalhos e tendo direitos e deveres sobre eles que se deu a partir do século XVIII (FOUCAULT, 2001). Torna-se, assim, o autor uma anterioridade genética ou a origem absoluta da obra (BARTHES, 2004). A obra passa a ser generalizadamente encarada limitada à identificação da intenção do autor. Esse ideal de autoria molda até hoje a compreensão de uma completa e necessária identificação e coincidência entre autor (função textual), escritor (pessoa) e obra (produto cultural). Como explica Lejeune (2006) trata-se de uma miragem tautológica tomar a vida para explicar a obra por meio de declarações dos escritores: “miragem ainda mais indiciosa por não ser totalmente uma miragem”, já que “frequentemente é o próprio autor que nos incentiva a reagir dessa forma, quando tende mais ou menos diretamente a se representar em sua obra ou dar margem para se pensar isso” (LEJEUNE, 2006, p.94).

Essa miragem – parte do ideal moderno de autoria – compreende o escritor como detentor da verdade sobre sua obra e desperta o interesse por se perguntar “o que *quis* dizer” (LEJEUNE, 2006, p.94 [grifos do autor]). Não se pode negar a participação da cultura da mídia no processo de atualização dessa crença sobre autoria, bem como na transformação da imagem do escritor e do prevalectimento deste no controle de determinado processo de produção cultural. O interesse pela vida dos escritores, o desejo de conhecer mais sobre seu processo de criação e saber informações sobre desfechos e futuros trabalhos, a proliferação de fãs, a definição de características próprias, a identificação de marcas autorais nas rotinas de consumo e outras dinâmicas implicam a presença estruturante da mídia nas sociedades contemporâneas. Embora a entrevista midiática – sobretudo a televisiva – constitua uma simulação do registro da “vida ao vivo”, com uma dinâmica bastante próxima da conversa cotidiana (a interrupção súbita, a lembrança inesperada, as idas e vindas temporais, especialmente quando se trata de articular “vida e obra”, há uma “insistência, talvez por certo didatismo, em respeitar a estrutura narrativa tradicional (começar pela infância, ordenar um cronologia, deixar claro o “antes” e o “depois”)” (ARFUCH, 2010, p.178).

A entrevista com escritores reproduz a configuração do *pacto autobiográfico* descrito por Lejeune (2006): a referencialidade da história narrada reside no próprio fato de haver uma identidade (como analogia e coincidência entre o “eu” do enunciado – o narrador –, a personagem principal do que narra – o protagonista – e aquele viveu o que conta – a pessoa). Além do conhecimento sobre a trajetória, detalhes e anedotas da vida pessoal, produzindo promessas de intimidade e proximidade do escritor com o entrevistador e com o público, outra característica importante a entrevista com escritores particularmente na televisão é a valoriza-

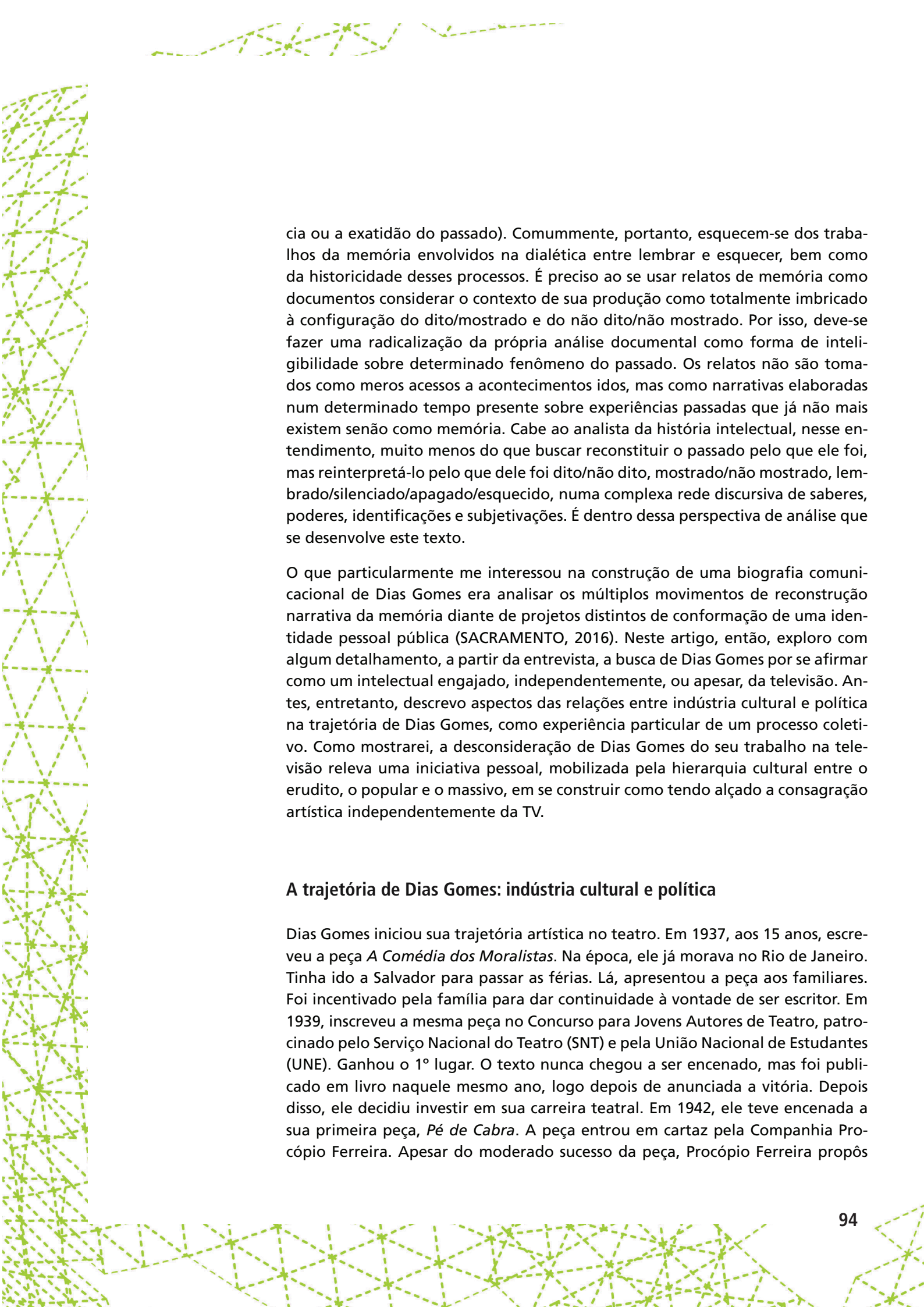


ção da presença: “podemos não acreditar no que alguém diz, mas assistimos ao acontecimento de sua enunciação: *alguém diz* –, poderíamos acrescentar, para além de um *querer dizer*” (ARFUCH, 2010, p.157 [grifos da autora]).

Partindo dessa presença sistemática da relação entre vida e obra nas entrevistas com escritores e da legitimação de que aquele que vive uma vida tem mais autoridade – e a única possibilidade – para produzir um relato mais verdadeiro sobre si mesmo, o objetivo deste artigo é analisar os trabalhos de memória realizados por Dias Gomes durante a entrevista a Pedro Bial no programa *Espaço Aberto*, da *GloboNews*, do dia 18 de junho de 1998. Demonstro como o escritor procurou se reapropriar do passado de modo a construir sua própria individualidade e negociar na interlocução com o entrevistador a manutenção da imagem pública de um intelectual engajado – ou, de “apenas um subversivo”. Para tanto, também considero outras falas sobre si realizadas por Dias Gomes ao longo de sua carreira, buscando observar as mudanças nos seus posicionamentos e nos valores sobre engajamento e produção cultural. No entanto, antes disso, na primeira seção do texto, trato do imbricamento da política, do teatro e da televisão na trajetória de Dias Gomes. Afinal, é por conta dessa experiência que Dias Gomes busca legitimar determinada imagem de si.

A escolha pela entrevista de Dias Gomes a Pedro Bial no programa *Espaço Aberto* se deu por vários motivos: 1) por ser uma entrevista realizada como parte da divulgação do lançamento da autobiografia do dramaturgo, *Apenas um subversivo*, em 1998; 2) pelo fato de o programa ser marcado por entrevistas principalmente com escritores, dramaturgos, poetas, cineastas tomando, portanto, a literatura como seu principal tema; 3) pela apresentação de Pedro Bial, renomado jornalista, que realizou coberturas históricas como a da queda do muro de Berlim, mas que veio desde meados da década de 1990 a trabalhar mais com programas de entrevistas com temática literária e variedades, passando paulatinamente da área de jornalismo para a de entretenimento, o que se confirmou com a apresentação do reality show *Big Brother Brasil* em 2002. Ele apresentou *Espaço Aberto* no canal pago *GloboNews* por oito anos, entre 1995 e 2003. Além das reportagens marcantes, ele também é reconhecido por seu interesse pela literatura. No programa, com bastante informalidade e demonstrando intimidade com os entrevistados, recebeu, entre outros, Nélide Piñon, Ariano Suassuna, Jorge Amado, Zélia Gattai, Mário Vargas Llosa e Adélia Prado.

Este artigo tem como um dos seus objetivos contribuir para o uso de relatos de memória (autobiografias, depoimentos e entrevistas, neste caso) para a escrita da história intelectual. Como já observado em outro momento (SACRAMENTO, 2011), é muito comum que pesquisadores da história intelectual relatos de intelectuais sobre si mesmos desconsiderem as especificidades narrativas concernentes às relações entre enunciado e enunciação e entre identidade e subjetivação envolvidas. A postura mais comum é aderir às narrativas como verdade (a essên-

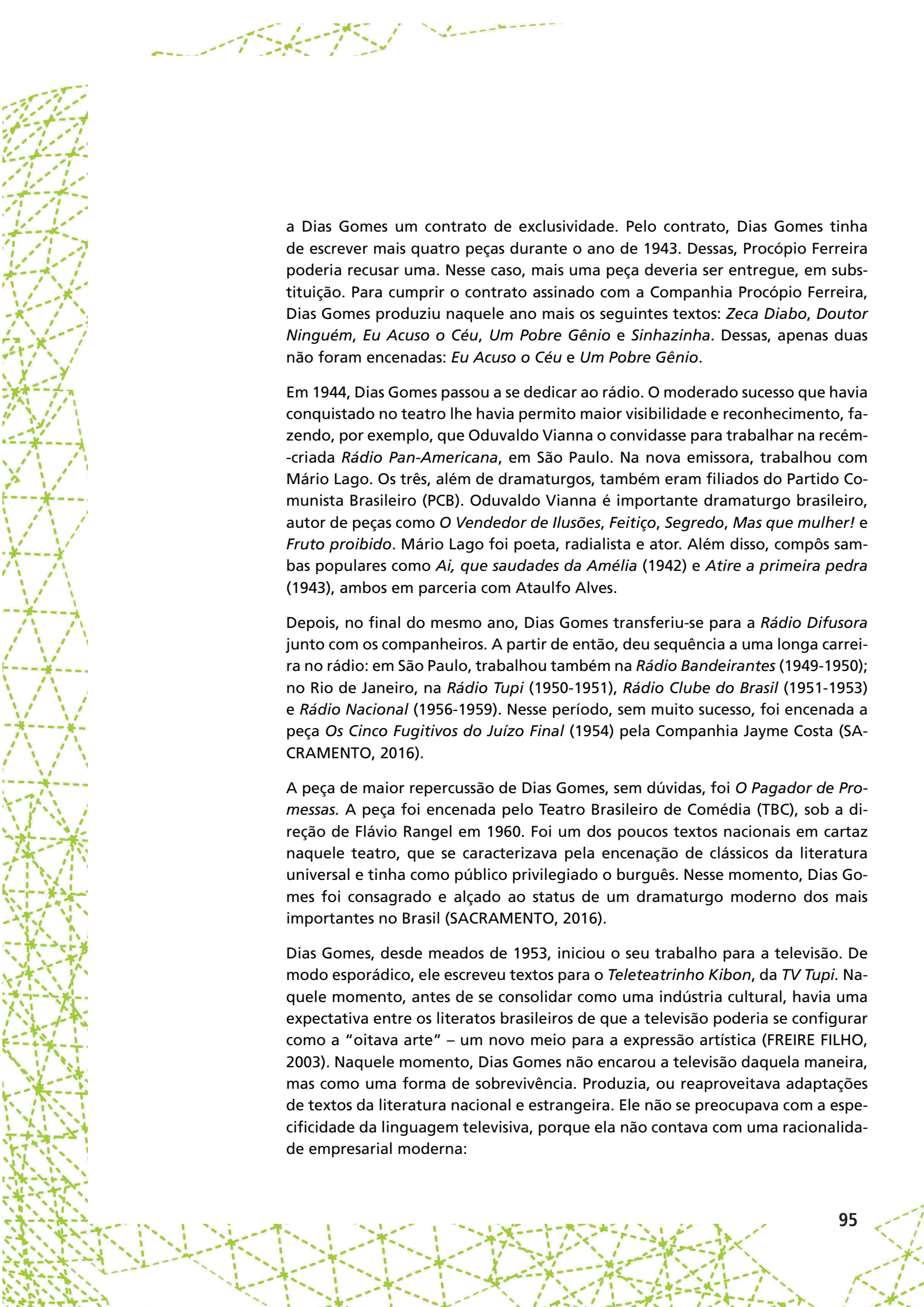


cia ou a exatidão do passado). Comumente, portanto, esquecem-se dos trabalhos da memória envolvidos na dialética entre lembrar e esquecer, bem como da historicidade desses processos. É preciso ao se usar relatos de memória como documentos considerar o contexto de sua produção como totalmente imbricado à configuração do dito/mostrado e do não dito/não mostrado. Por isso, deve-se fazer uma radicalização da própria análise documental como forma de inteligibilidade sobre determinado fenômeno do passado. Os relatos não são tomados como meros acessos a acontecimentos idos, mas como narrativas elaboradas num determinado tempo presente sobre experiências passadas que já não mais existem senão como memória. Cabe ao analista da história intelectual, nesse entendimento, muito menos do que buscar reconstituir o passado pelo que ele foi, mas reinterpretá-lo pelo que dele foi dito/não dito, mostrado/não mostrado, lembrado/silenciado/apagado/esquecido, numa complexa rede discursiva de saberes, poderes, identificações e subjetivações. É dentro dessa perspectiva de análise que se desenvolve este texto.

O que particularmente me interessou na construção de uma biografia comunicacional de Dias Gomes era analisar os múltiplos movimentos de reconstrução narrativa da memória diante de projetos distintos de conformação de uma identidade pessoal pública (SACRAMENTO, 2016). Neste artigo, então, exploro com algum detalhamento, a partir da entrevista, a busca de Dias Gomes por se afirmar como um intelectual engajado, independentemente, ou apesar, da televisão. Antes, entretanto, descrevo aspectos das relações entre indústria cultural e política na trajetória de Dias Gomes, como experiência particular de um processo coletivo. Como mostrarei, a desconsideração de Dias Gomes do seu trabalho na televisão releva uma iniciativa pessoal, mobilizada pela hierarquia cultural entre o erudito, o popular e o massivo, em se construir como tendo alçado a consagração artística independentemente da TV.

### **A trajetória de Dias Gomes: indústria cultural e política**

Dias Gomes iniciou sua trajetória artística no teatro. Em 1937, aos 15 anos, escreveu a peça *A Comédia dos Moralistas*. Na época, ele já morava no Rio de Janeiro. Tinha ido a Salvador para passar as férias. Lá, apresentou a peça aos familiares. Foi incentivado pela família para dar continuidade à vontade de ser escritor. Em 1939, inscreveu a mesma peça no Concurso para Jovens Autores de Teatro, patrocinado pelo Serviço Nacional do Teatro (SNT) e pela União Nacional de Estudantes (UNE). Ganhou o 1º lugar. O texto nunca chegou a ser encenado, mas foi publicado em livro naquele mesmo ano, logo depois de anunciada a vitória. Depois disso, ele decidiu investir em sua carreira teatral. Em 1942, ele teve encenada a sua primeira peça, *Pé de Cabra*. A peça entrou em cartaz pela Companhia Procópio Ferreira. Apesar do moderado sucesso da peça, Procópio Ferreira propôs



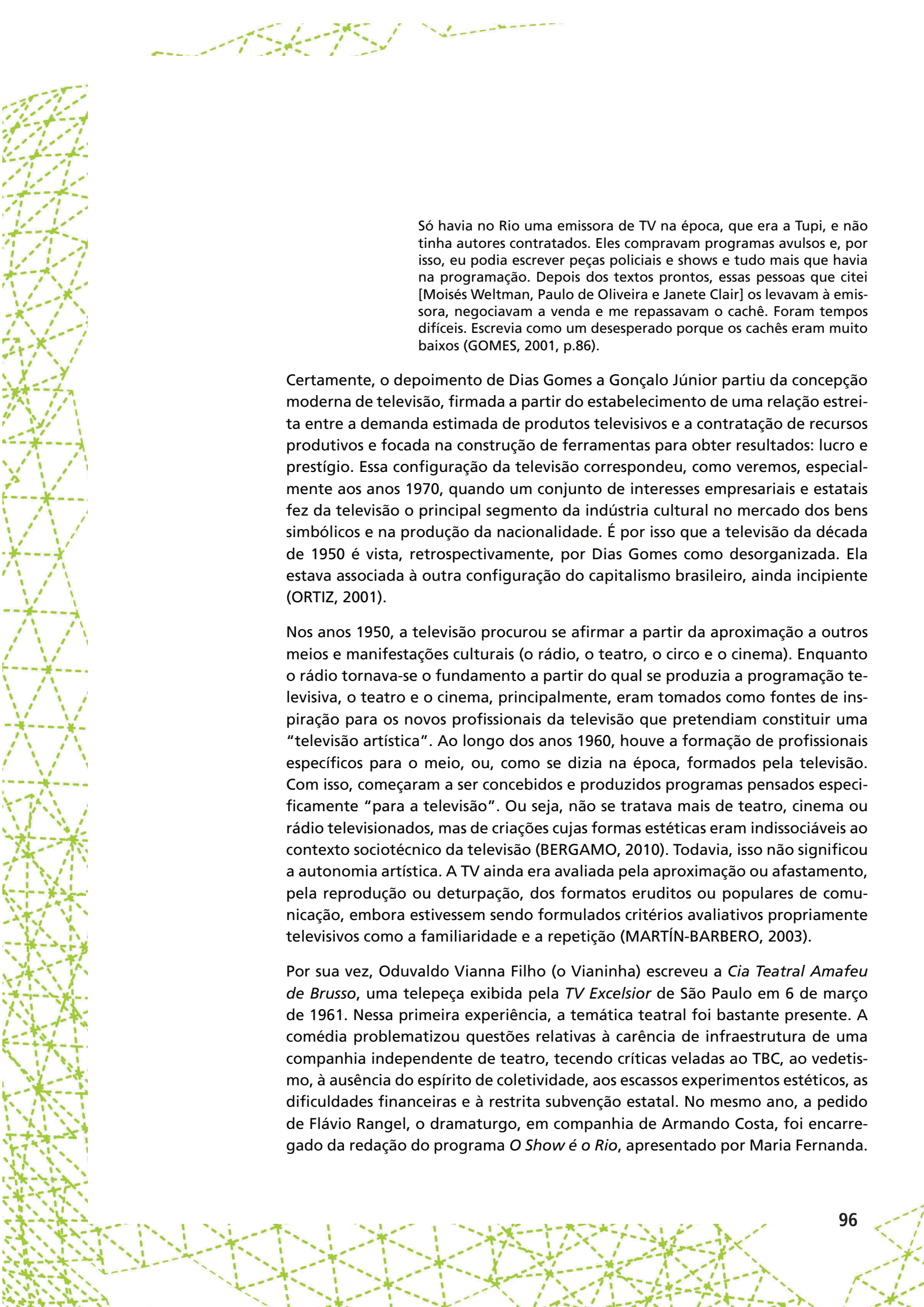
a Dias Gomes um contrato de exclusividade. Pelo contrato, Dias Gomes tinha de escrever mais quatro peças durante o ano de 1943. Dessas, Procópio Ferreira poderia recusar uma. Nesse caso, mais uma peça deveria ser entregue, em substituição. Para cumprir o contrato assinado com a Companhia Procópio Ferreira, Dias Gomes produziu naquele ano mais os seguintes textos: *Zeca Diabo*, *Doutor Ninguém*, *Eu Acuso o Céu*, *Um Pobre Gênio* e *Sinhazinha*. Dessas, apenas duas não foram encenadas: *Eu Acuso o Céu* e *Um Pobre Gênio*.

Em 1944, Dias Gomes passou a se dedicar ao rádio. O moderado sucesso que havia conquistado no teatro lhe havia permitido maior visibilidade e reconhecimento, fazendo, por exemplo, que Oduvaldo Vianna o convidasse para trabalhar na recém-criada *Rádio Pan-Americana*, em São Paulo. Na nova emissora, trabalhou com Mário Lago. Os três, além de dramaturgos, também eram filiados do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Oduvaldo Vianna é importante dramaturgo brasileiro, autor de peças como *O Vendedor de Ilusões*, *Feitiço*, *Segredo*, *Mas que mulher!* e *Fruto proibido*. Mário Lago foi poeta, radialista e ator. Além disso, compôs sambas populares como *Ai, que saudades da Amélia* (1942) e *Atire a primeira pedra* (1943), ambos em parceria com Ataulfo Alves.

Depois, no final do mesmo ano, Dias Gomes transferiu-se para a *Rádio Difusora* junto com os companheiros. A partir de então, deu sequência a uma longa carreira no rádio: em São Paulo, trabalhou também na *Rádio Bandeirantes* (1949-1950); no Rio de Janeiro, na *Rádio Tupi* (1950-1951), *Rádio Clube do Brasil* (1951-1953) e *Rádio Nacional* (1956-1959). Nesse período, sem muito sucesso, foi encenada a peça *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final* (1954) pela Companhia Jayme Costa (SACRAMENTO, 2016).

A peça de maior repercussão de Dias Gomes, sem dúvidas, foi *O Pagador de Promessas*. A peça foi encenada pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), sob a direção de Flávio Rangel em 1960. Foi um dos poucos textos nacionais em cartaz naquele teatro, que se caracterizava pela encenação de clássicos da literatura universal e tinha como público privilegiado o burguês. Nesse momento, Dias Gomes foi consagrado e alçado ao status de um dramaturgo moderno dos mais importantes no Brasil (SACRAMENTO, 2016).

Dias Gomes, desde meados de 1953, iniciou o seu trabalho para a televisão. De modo esporádico, ele escreveu textos para o *Teleteatrinho Kibon*, da *TV Tupi*. Naquele momento, antes de se consolidar como uma indústria cultural, havia uma expectativa entre os literatos brasileiros de que a televisão poderia se configurar como a "oitava arte" – um novo meio para a expressão artística (FREIRE FILHO, 2003). Naquele momento, Dias Gomes não encarou a televisão daquela maneira, mas como uma forma de sobrevivência. Produzia, ou reaproveitava adaptações de textos da literatura nacional e estrangeira. Ele não se preocupava com a especificidade da linguagem televisiva, porque ela não contava com uma racionalidade empresarial moderna:




Só havia no Rio uma emissora de TV na época, que era a Tupi, e não tinha autores contratados. Eles compravam programas avulsos e, por isso, eu podia escrever peças policiais e shows e tudo mais que havia na programação. Depois dos textos prontos, essas pessoas que citei [Moisés Weltman, Paulo de Oliveira e Janete Clair] os levavam à emissora, negociavam a venda e me repassavam o cachê. Foram tempos difíceis. Escrevia como um desesperado porque os cachês eram muito baixos (GOMES, 2001, p.86).

Certamente, o depoimento de Dias Gomes a Gonçalo Júnior partiu da concepção moderna de televisão, firmada a partir do estabelecimento de uma relação estreita entre a demanda estimada de produtos televisivos e a contratação de recursos produtivos e focada na construção de ferramentas para obter resultados: lucro e prestígio. Essa configuração da televisão correspondeu, como veremos, especialmente aos anos 1970, quando um conjunto de interesses empresariais e estatais fez da televisão o principal segmento da indústria cultural no mercado dos bens simbólicos e na produção da nacionalidade. É por isso que a televisão da década de 1950 é vista, retrospectivamente, por Dias Gomes como desorganizada. Ela estava associada à outra configuração do capitalismo brasileiro, ainda incipiente (ORTIZ, 2001).

Nos anos 1950, a televisão procurou se afirmar a partir da aproximação a outros meios e manifestações culturais (o rádio, o teatro, o circo e o cinema). Enquanto o rádio tornava-se o fundamento a partir do qual se produzia a programação televisiva, o teatro e o cinema, principalmente, eram tomados como fontes de inspiração para os novos profissionais da televisão que pretendiam constituir uma “televisão artística”. Ao longo dos anos 1960, houve a formação de profissionais específicos para o meio, ou, como se dizia na época, formados pela televisão. Com isso, começaram a ser concebidos e produzidos programas pensados especificamente “para a televisão”. Ou seja, não se tratava mais de teatro, cinema ou rádio televisionados, mas de criações cujas formas estéticas eram indissociáveis ao contexto sociotécnico da televisão (BERGAMO, 2010). Todavia, isso não significou a autonomia artística. A TV ainda era avaliada pela aproximação ou afastamento, pela reprodução ou deturpação, dos formatos eruditos ou populares de comunicação, embora estivessem sendo formulados critérios avaliativos propriamente televisivos como a familiaridade e a repetição (MARTÍN-BARBERO, 2003).

Por sua vez, Oduvaldo Vianna Filho (o Vianinha) escreveu a *Cia Teatral Amafeu de Brusso*, uma telepeça exibida pela TV *Excelsior* de São Paulo em 6 de março de 1961. Nessa primeira experiência, a temática teatral foi bastante presente. A comédia problematizou questões relativas à carência de infraestrutura de uma companhia independente de teatro, tecendo críticas veladas ao TBC, ao vedetismo, à ausência do espírito de coletividade, aos escassos experimentos estéticos, as dificuldades financeiras e à restrita subvenção estatal. No mesmo ano, a pedido de Flávio Rangel, o dramaturgo, em companhia de Armando Costa, foi encarregado da redação do programa *O Show é o Rio*, apresentado por Maria Fernanda.

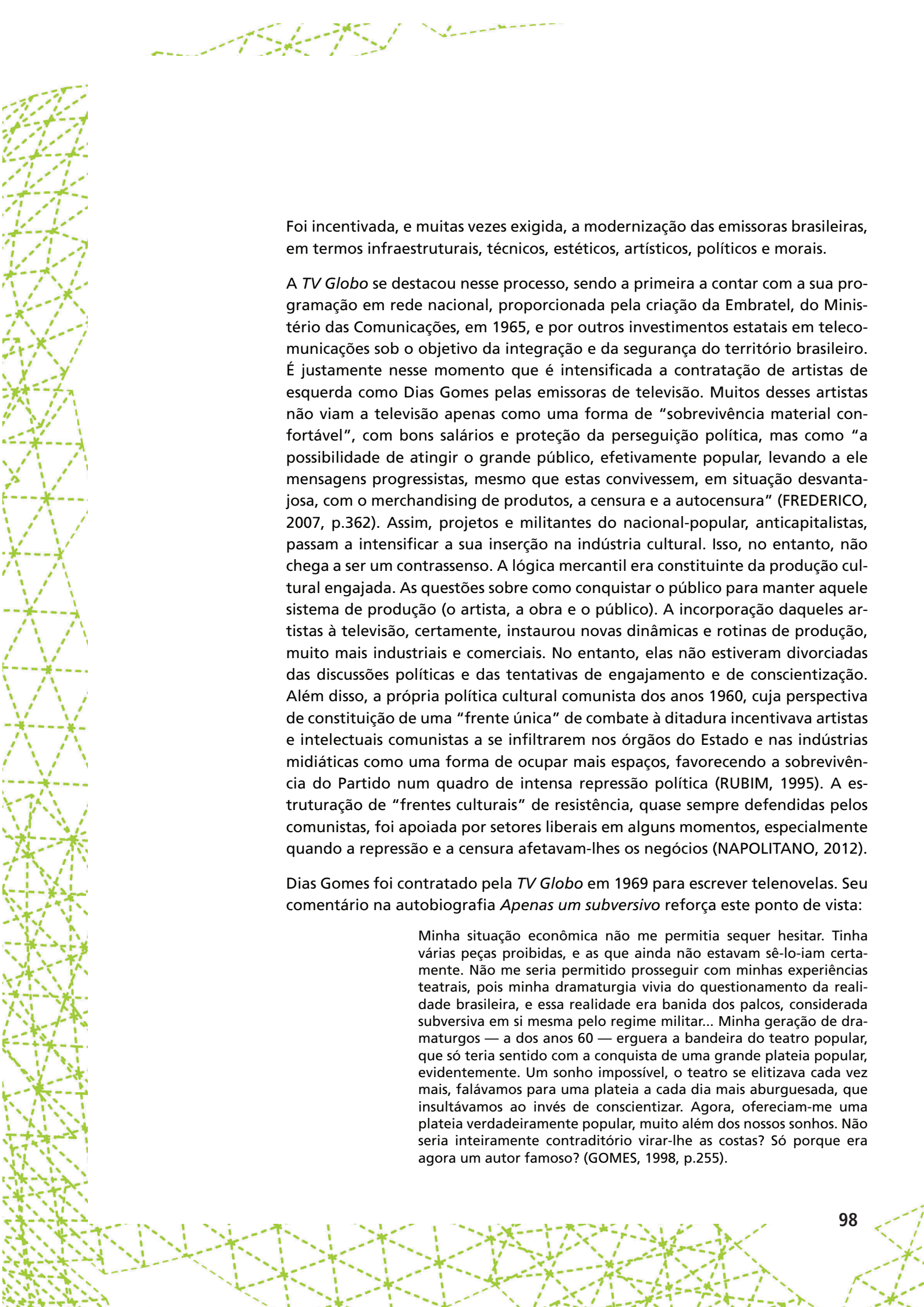


Depois de *Cia Teatral Amafeu de Brusso*, somente em 1965, Vianinha voltou à televisão, quando participou do concurso de dramaturgia da *TV Tupi* com *Mata-dor* e *O Morto do Encantado Morre, Saúda e Pede Passagem*. Contando com uma eloquência com a linguagem televisiva, os textos foram classificados em primeiro e quinto lugares, respectivamente. Eles evidenciavam algo além do “teatro filmado”, mas uma preocupação com a proposição de novos parâmetros para a linguagem televisiva: a agilidade, a coloquialidade, o humor, a crítica social e a representação da realidade nacional (SACRAMENTO, 2016, p.281). A partir de então, na *TV Tupi*, ele, junto com Paulo Pontes e Maurício Sherman, formou um grupo de criação com o objetivo de desenvolver novos programas. Inicialmente, as criações de Paulo Pontes e Vianinha como o *Clube do Capitão Aza* conquistaram a audiência vespertina. O grupo também foi responsável pela organização do Festival de Música de Carnaval e do Festival Universitário, de 1968, que revelou nomes como Gonzaguinha, Fagner, Ivan Lins, Aldir Blanc e João Bosco.

A comparação entre as primeiras experiências de Dias Gomes e de Vianinha com a televisão demonstram, além de duas configurações distintas do sistema televisivo, dois modos de participação. Enquanto Dias Gomes iniciou como colaborador, produzindo textos para a televisão, de fora, Vianinha, que também começou assim, passou, rapidamente, como profissional contratado, a de dentro, produzir textos e elaborar programas. Nesse ponto, também cabe estabelecer outra diferenciação. Se nos anos 1950, quando Dias Gomes estreou como roteirista de TV, os formatos eram reproduzidos de outras esferas de produção cultural, na década de 1960, Vianinha, em equipe, tinha como preocupação estruturar uma linguagem própria para a televisão, produzindo novos programas e fórmulas. Assim, houve uma institucionalização do dramaturgo como um produtor televisivo. Nesse ponto, há um reconhecimento de que aquele artista contava com qualidades técnico-artísticas para poder contribuir com a consolidação da emissora e da então nova mídia.

No contexto da ditadura civil-militar, houve uma nova institucionalização dos intelectuais e artistas, demonstrando o seu caráter extremamente paradoxal. Embora punindo com prisões, mortes, torturas e exílio aqueles que abertamente se revoltaram, o novo regime soube dar lugar aos intelectuais e artistas de oposição. A partir da década de 1970, concomitantemente à censura e à repressão política, foram concretizados diversos esforços para a modernização das áreas de comunicação e cultura, que já vinham sendo esboçados na década anterior e que procuravam tanto incentivar o desenvolvimento de empresas privadas como aumentar a intermediação do Estado (RIDENTI, 2000 e 2001). Nessa década, as instituições estatais de apoio à cultura ganharam maior consideração, ao empregar e subsidiar a produção de artistas de esquerda. Outros ramos da indústria cultural como a fonográfica, a editorial e a propagandística também se modernizaram, bem como contaram a presença de intelectuais de oposição nos seus quadros funcionais (ORTIZ, 2001). No entanto, a televisão foi destacada no planejamento militar.



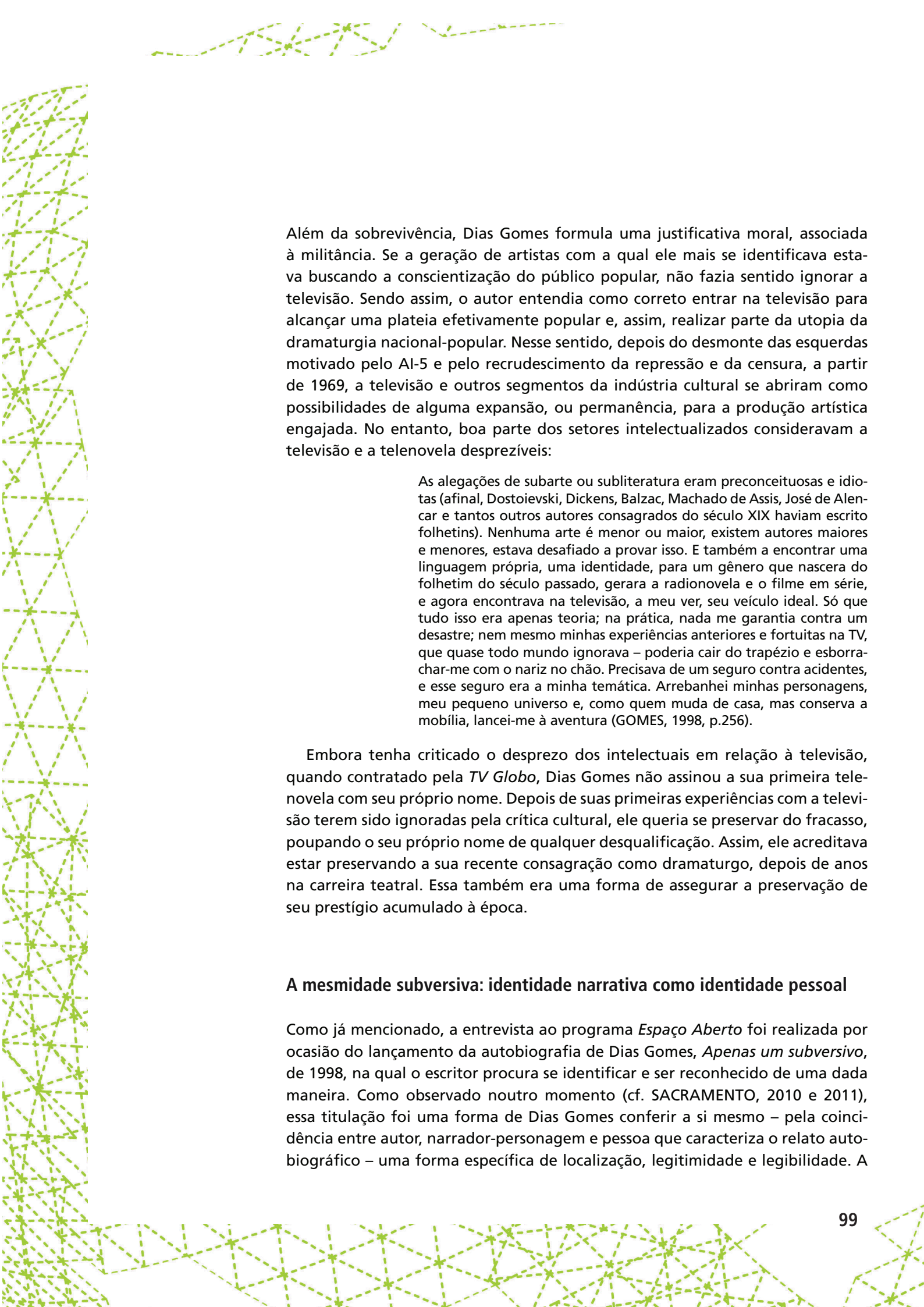


Foi incentivada, e muitas vezes exigida, a modernização das emissoras brasileiras, em termos infraestruturais, técnicos, estéticos, artísticos, políticos e morais.

A *TV Globo* se destacou nesse processo, sendo a primeira a contar com a sua programação em rede nacional, proporcionada pela criação da Embratel, do Ministério das Comunicações, em 1965, e por outros investimentos estatais em telecomunicações sob o objetivo da integração e da segurança do território brasileiro. É justamente nesse momento que é intensificada a contratação de artistas de esquerda como Dias Gomes pelas emissoras de televisão. Muitos desses artistas não viam a televisão apenas como uma forma de “sobrevivência material confortável”, com bons salários e proteção da perseguição política, mas como “a possibilidade de atingir o grande público, efetivamente popular, levando a ele mensagens progressistas, mesmo que estas convivessem, em situação desvantajosa, com o merchandising de produtos, a censura e a autocensura” (FREDERICO, 2007, p.362). Assim, projetos e militantes do nacional-popular, anticapitalistas, passam a intensificar a sua inserção na indústria cultural. Isso, no entanto, não chega a ser um contrassenso. A lógica mercantil era constituinte da produção cultural engajada. As questões sobre como conquistar o público para manter aquele sistema de produção (o artista, a obra e o público). A incorporação daqueles artistas à televisão, certamente, instaurou novas dinâmicas e rotinas de produção, muito mais industriais e comerciais. No entanto, elas não estiveram divorciadas das discussões políticas e das tentativas de engajamento e de conscientização. Além disso, a própria política cultural comunista dos anos 1960, cuja perspectiva de constituição de uma “frente única” de combate à ditadura incentivava artistas e intelectuais comunistas a se infiltrarem nos órgãos do Estado e nas indústrias midiáticas como uma forma de ocupar mais espaços, favorecendo a sobrevivência do Partido num quadro de intensa repressão política (RUBIM, 1995). A estruturação de “frentes culturais” de resistência, quase sempre defendidas pelos comunistas, foi apoiada por setores liberais em alguns momentos, especialmente quando a repressão e a censura afetavam-lhes os negócios (NAPOLITANO, 2012).

Dias Gomes foi contratado pela *TV Globo* em 1969 para escrever telenovelas. Seu comentário na autobiografia *Apenas um subversivo* reforça este ponto de vista:

Minha situação econômica não me permitia sequer hesitar. Tinha várias peças proibidas, e as que ainda não estavam sê-lo-iam certamente. Não me seria permitido prosseguir com minhas experiências teatrais, pois minha dramaturgia vivia do questionamento da realidade brasileira, e essa realidade era banida dos palcos, considerada subversiva em si mesma pelo regime militar... Minha geração de dramaturgos — a dos anos 60 — erguera a bandeira do teatro popular, que só teria sentido com a conquista de uma grande plateia popular, evidentemente. Um sonho impossível, o teatro se elitizava cada vez mais, falávamos para uma plateia a cada dia mais aburguesada, que insultávamos ao invés de conscientizar. Agora, ofereciam-me uma plateia verdadeiramente popular, muito além dos nossos sonhos. Não seria inteiramente contraditório virar-lhe as costas? Só porque era agora um autor famoso? (GOMES, 1998, p.255).




Além da sobrevivência, Dias Gomes formula uma justificativa moral, associada à militância. Se a geração de artistas com a qual ele mais se identificava estava buscando a conscientização do público popular, não fazia sentido ignorar a televisão. Sendo assim, o autor entendia como correto entrar na televisão para alcançar uma plateia efetivamente popular e, assim, realizar parte da utopia da dramaturgia nacional-popular. Nesse sentido, depois do desmonte das esquerdas motivado pelo AI-5 e pelo recrudescimento da repressão e da censura, a partir de 1969, a televisão e outros segmentos da indústria cultural se abriram como possibilidades de alguma expansão, ou permanência, para a produção artística engajada. No entanto, boa parte dos setores intelectualizados consideravam a televisão e a telenovela desprezíveis:

As alegações de subarte ou subliteratura eram preconceituosas e idiotas (afinal, Dostoievski, Dickens, Balzac, Machado de Assis, José de Alencar e tantos outros autores consagrados do século XIX haviam escrito folhetins). Nenhuma arte é menor ou maior, existem autores maiores e menores, estava desafiado a provar isso. E também a encontrar uma linguagem própria, uma identidade, para um gênero que nascera do folhetim do século passado, gerara a radionovela e o filme em série, e agora encontrava na televisão, a meu ver, seu veículo ideal. Só que tudo isso era apenas teoria; na prática, nada me garantia contra um desastre; nem mesmo minhas experiências anteriores e fortuitas na TV, que quase todo mundo ignorava – poderia cair do trapézio e esborrachar-me com o nariz no chão. Precisava de um seguro contra acidentes, e esse seguro era a minha temática. Arrebanhei minhas personagens, meu pequeno universo e, como quem muda de casa, mas conserva a mobília, lancei-me à aventura (GOMES, 1998, p.256).

Embora tenha criticado o desprezo dos intelectuais em relação à televisão, quando contratado pela *TV Globo*, Dias Gomes não assinou a sua primeira telenovela com seu próprio nome. Depois de suas primeiras experiências com a televisão terem sido ignoradas pela crítica cultural, ele queria se preservar do fracasso, poupando o seu próprio nome de qualquer desqualificação. Assim, ele acreditava estar preservando a sua recente consagração como dramaturgo, depois de anos na carreira teatral. Essa também era uma forma de assegurar a preservação de seu prestígio acumulado à época.

### **A mesmidade subversiva: identidade narrativa como identidade pessoal**

Como já mencionado, a entrevista ao programa *Espaço Aberto* foi realizada por ocasião do lançamento da autobiografia de Dias Gomes, *Apenas um subversivo*, de 1998, na qual o escritor procura se identificar e ser reconhecido de uma dada maneira. Como observado noutro momento (cf. SACRAMENTO, 2010 e 2011), essa titulação foi uma forma de Dias Gomes conferir a si mesmo – pela coincidência entre autor, narrador-personagem e pessoa que caracteriza o relato autobiográfico – uma forma específica de localização, legitimidade e legibilidade. A



localização se dá como uma autolocalização, um tipo de fixação de uma posição de sujeito no contexto de outras narrativas sobre e relacionadas a ele ao longo do tempo. O fato de autor, narrador e personagens se coincidirem numa mesma pessoa garante maior legitimidade ao relato. Assim, a sua autolocalização pode ter mais força persuasiva do que qualquer outra localização. Afinal, aquele que viveu a história é quem a conta e assina a narração. Isso confere a autoridade necessária para ter o discurso sobre si como potencialmente mais válido do que de qualquer outro. Baseia-se na ideia de que a própria experiência se configura como principal demonstração do princípio de realidade do relato realizado. Nesse sentido, como ainda mostrarei, o projeto autobiográfico busca atinadamente fazer equivaler a identidade pessoal à identidade narrativa. Já a legibilidade se dá pela forma a partir da qual o autor busca ser interpretado e socialmente reconhecido. A legibilidade, então, é própria do modo de disposição de marcas enunciativas que permitem a facilitar a existência de uma leitura interessada de si mesmo por parte do outro. Busca-se que um sentido dominante sobre si – no caso, ser subversivo – possa ser mais publicamente reconhecido e consagrado do que questionado e reavaliado.

Tanto na autobiografia como na entrevista Dias Gomes procura se afirmar pela mesmidade subversiva e colabora da construção de sua própria imagem pública. O tema da subversão aparece no momento em que Pedro Bial lê uma declaração de Carlos Lacerda sobre Dias Gomes:

PEDRO BIAL: Você usou como epígrafe do seu livro um ataque típico de Carlos Lacerda que diz o seguinte: “Nelson Rodrigues pornográfico. Dias Gomes é pornográfico e subversivo. Se querem fazer revolução, peguem em armas”. Ele está comentando *O Berço do Herói*. Você acha que o tempo tem essa característica: transformar a ofensa em elogio?

DIAS GOMES: Sim, exatamente. Acabou que eu acabei pegando daí para me intitular como apenas um subversivo, que era como alguns talvez me julgassem como apenas uma pessoa incômoda, rebelde, rotulada mais comumente como subversiva. O Carlos Lacerda disse isso diante de uma comissão de atores que foi a ele pedir para liberar *O Berço do Herói*, que tinha acabado de ser censurada em sua estreia. Ele recebeu os atores foi dizendo logo: Não vou interceder coisa nenhuma, porque fui eu quem mandou proibir. Nelson Rodrigues é pornográfico, mas Dias Gomes é pornográfico e subversivo.

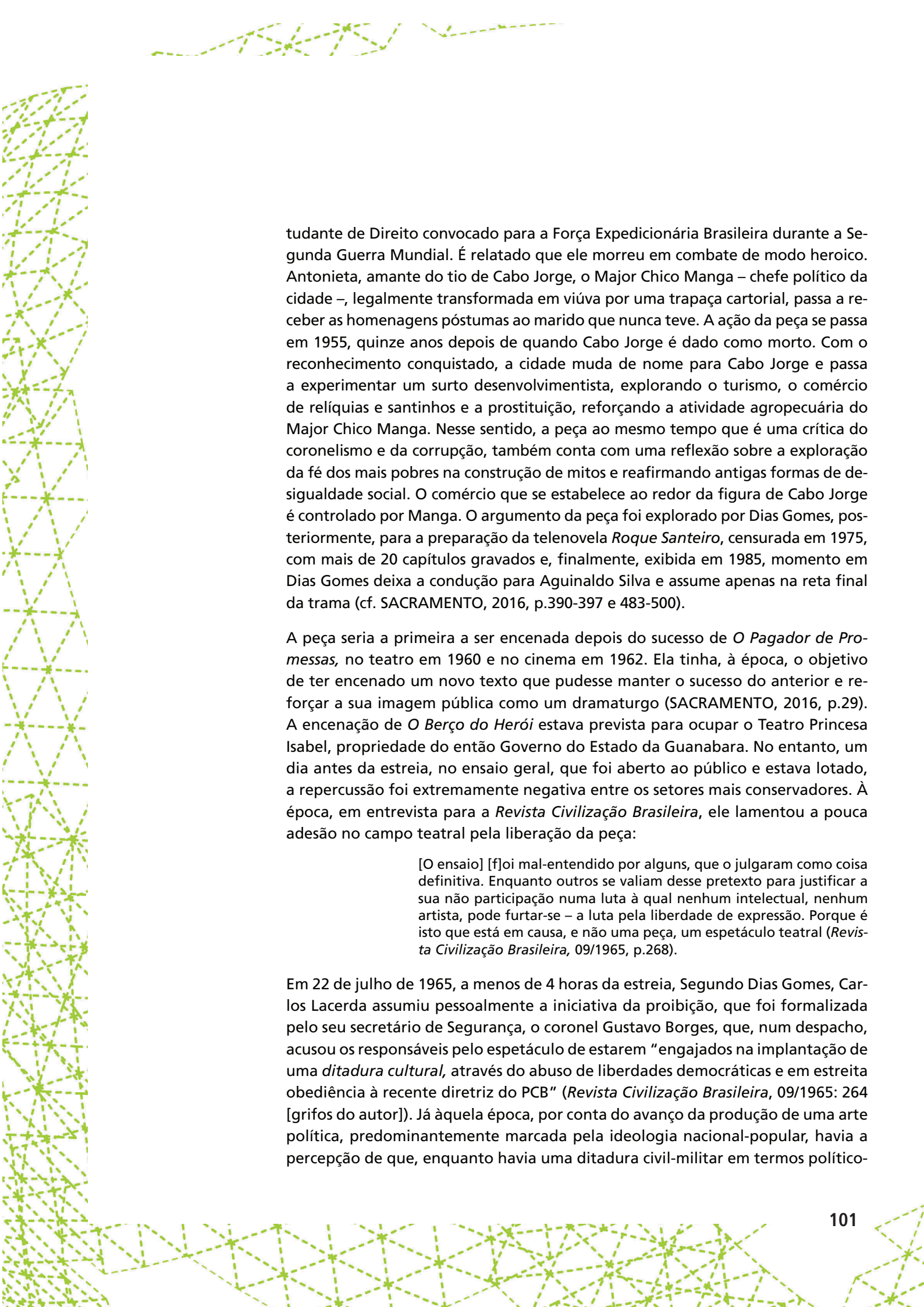
PEDRO BIAL: E você sabia que era subversivo?

DIAS GOMES: Hein?

PEDRO BIAL: Você era subversivo?

DIAS GOMES: Eu era por natureza. Desde criança... Eu sempre fui uma pessoa inconformada, rebelde, pouco adaptado às normas.

Nesse trecho, é interessante destacar quatro aspectos. O primeiro deles é o fato de Dias Gomes atribuir a Carlos Lacerda tal designação no contexto da censura de *O Berço do Herói*. Escrita em 1963, a peça contava a história do Cabo Jorge, um es-



tudante de Direito convocado para a Força Expedicionária Brasileira durante a Segunda Guerra Mundial. É relatado que ele morreu em combate de modo heroico. Antonieta, amante do tio de Cabo Jorge, o Major Chico Manga – chefe político da cidade –, legalmente transformada em viúva por uma trapaça cartorial, passa a receber as homenagens póstumas ao marido que nunca teve. A ação da peça se passa em 1955, quinze anos depois de quando Cabo Jorge é dado como morto. Com o reconhecimento conquistado, a cidade muda de nome para Cabo Jorge e passa a experimentar um surto desenvolvimentista, explorando o turismo, o comércio de relíquias e santinhos e a prostituição, reforçando a atividade agropecuária do Major Chico Manga. Nesse sentido, a peça ao mesmo tempo que é uma crítica do coronelismo e da corrupção, também conta com uma reflexão sobre a exploração da fé dos mais pobres na construção de mitos e reafirmando antigas formas de desigualdade social. O comércio que se estabelece ao redor da figura de Cabo Jorge é controlado por Manga. O argumento da peça foi explorado por Dias Gomes, posteriormente, para a preparação da telenovela *Roque Santeiro*, censurada em 1975, com mais de 20 capítulos gravados e, finalmente, exibida em 1985, momento em Dias Gomes deixa a condução para Aguinaldo Silva e assume apenas na reta final da trama (cf. SACRAMENTO, 2016, p.390-397 e 483-500).

A peça seria a primeira a ser encenada depois do sucesso de *O Pagador de Promessas*, no teatro em 1960 e no cinema em 1962. Ela tinha, à época, o objetivo de ter encenado um novo texto que pudesse manter o sucesso do anterior e reforçar a sua imagem pública como um dramaturgo (SACRAMENTO, 2016, p.29). A encenação de *O Berço do Herói* estava prevista para ocupar o Teatro Princesa Isabel, propriedade do então Governo do Estado da Guanabara. No entanto, um dia antes da estreia, no ensaio geral, que foi aberto ao público e estava lotado, a repercussão foi extremamente negativa entre os setores mais conservadores. À época, em entrevista para a *Revista Civilização Brasileira*, ele lamentou a pouca adesão no campo teatral pela liberação da peça:

[O ensaio] [f]oi mal-entendido por alguns, que o julgaram como coisa definitiva. Enquanto outros se valiam desse pretexto para justificar a sua não participação numa luta à qual nenhum intelectual, nenhum artista, pode furtar-se – a luta pela liberdade de expressão. Porque é isto que está em causa, e não uma peça, um espetáculo teatral (*Revista Civilização Brasileira*, 09/1965, p.268).

Em 22 de julho de 1965, a menos de 4 horas da estreia, Segundo Dias Gomes, Carlos Lacerda assumiu pessoalmente a iniciativa da proibição, que foi formalizada pelo seu secretário de Segurança, o coronel Gustavo Borges, que, num despacho, acusou os responsáveis pelo espetáculo de estarem “engajados na implantação de uma *ditadura cultural*, através do abuso de liberdades democráticas e em estreita obediência à recente diretriz do PCB” (*Revista Civilização Brasileira*, 09/1965: 264 [grifos do autor]). Já àquela época, por conta do avanço da produção de uma arte política, predominantemente marcada pela ideologia nacional-popular, havia a percepção de que, enquanto havia uma ditadura civil-militar em termos político-

1 Michel Pollak (1989) explica que há, na dialética entre lembrar e esquecer, gradações.

A lembrança é sempre enquadrada pela situação comunicativa em que ela se dá, pelos valores coletivos que a conformam, por determinações sociais e por demandas do presente. O silêncio está associado ao não dito, ao que é lembrado de uma determinada maneira em relação ao que deixa de ser narrado. Já o silenciamento está associado a práticas deliberadas de poder de não deixar ver, ouvir, perceber determinados grupos, questões e acontecimentos sociais do passado. O apagamento é quando essas práticas se dão de modo tão intenso que apagam os vestígios da existência de um passado incômodo. O esquecimento, portanto, pode ser tanto próprio da atividade mnemônica (não somos capazes de lembrar tudo que vivemos e fizemos), mas também configurado por processos políticos de gerenciamento da memória, que, portanto, conta com específicos interesses.

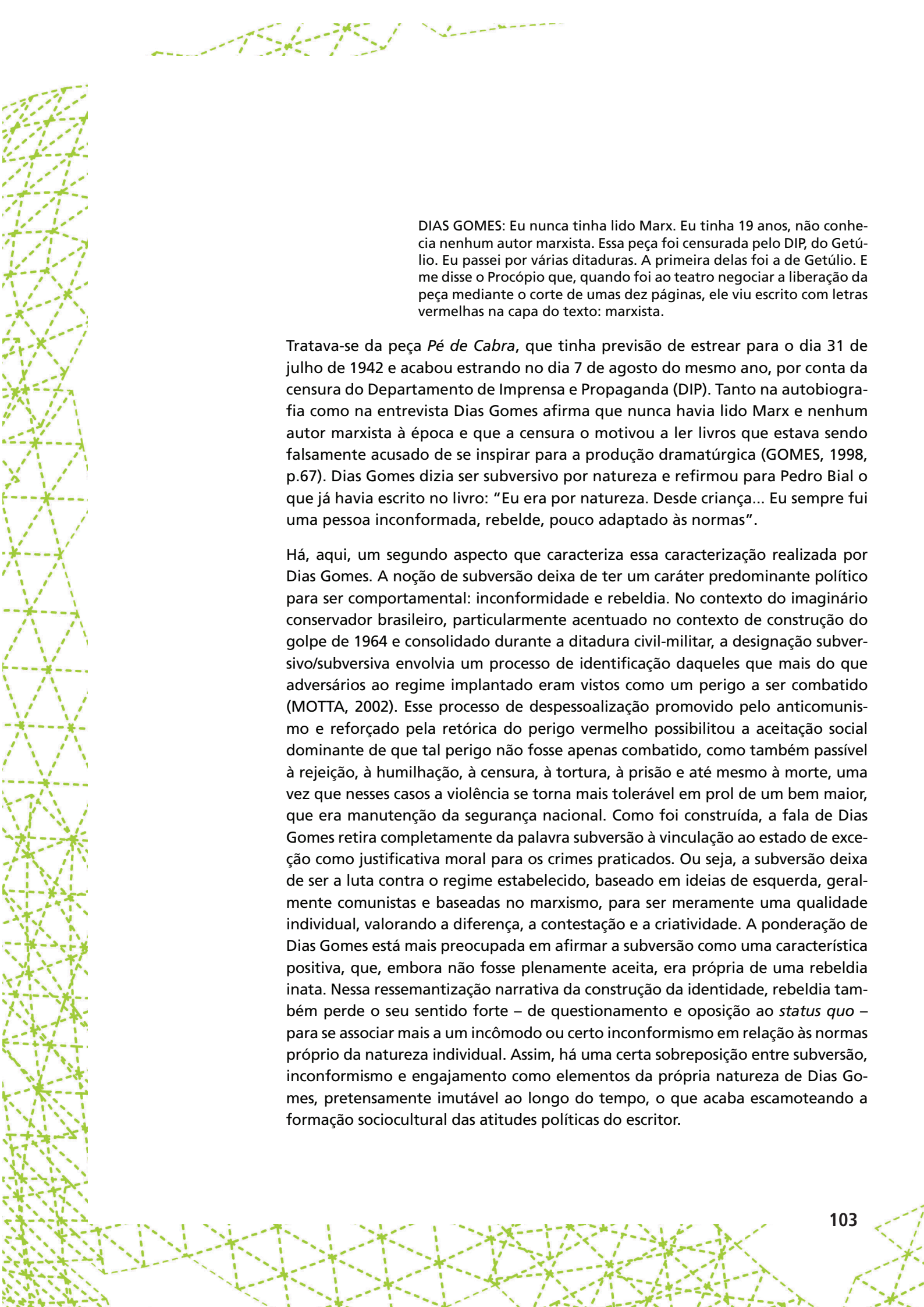
econômicos, havia uma efervescência artística caracterizada por elementos considerados como de esquerda (a valorização da cultura popular, a crítica da realidade brasileira, a busca da conscientização das classes trabalhadoras urbanas e rurais em prol de melhores qualidade de vida e direitos sociais, a redução das desigualdades sociais e exploração patronal) que predominava no campo cultural brasileiro, em termos de prestígio e reconhecimento entre a classe média escolarizada (RIDENTI, 2000; SCHWARTZ, 1978).

A rememoração de Dias Gomes do episódio da uma outra conotação ao evento, dando a entender que houve maior adesão da classe artística em relação à censura à peça. No entanto, àquela época, ele lamentava o contrário. Embora houvesse havido uma tentativa frustrada de convencimento do então governador do Estado da Guanabara acerca da proibição, não houve união suficiente para, a partir daquele evento, combater a censura. Muitos artistas presentes no ensaio, como relata Dias Gomes naquele texto para a *Revista Civilização Brasileira*, discordaram da peça, acharam-na conservadora ou politicamente menos contundente do que *O Pagador de Promessas*. Por isso, segundo acreditava, não iriam aderir na luta contra a censura de *O Berço do Herói*. Enquanto nesse momento ele estava ressentido pelo fato de se sentir abandonado pelos próprios pares, na entrevista, de modo a se afirmar como um dramaturgo respeitado e consagrado, ele lembra apenas da comissão de artistas que tentou interceder com o governador Lacerda pela peça.<sup>1</sup>

Como uma atividade enunciativa, o trabalho de memória atende, como bem definiu Halbwachs (2006), não só atende as demandas do presente, como também é uma construção situada no momento de sua enunciação. No contexto da entrevista a Pedro Bial, Dias Gomes estava mais preocupado em informar um reconhecimento marcante de seu caráter sendo associado à subversão. Desse modo, tempos depois, como concorda com o entrevistador, o escritor viu sendo transformada a acusação em elogio. Além disso, tratava-se de uma forma de insistir num certo sendo de continuidade à sua própria identidade pela subversão. Afinal, a memória é constituinte dos processos de construção do sentimento de identidade, tanto individual quanto coletivamente, na medida que “é um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p.05).

Desde o prestígio alcançado por Dias Gomes como um dramaturgo engajado – cuja assinatura ou marca autoral passou a estar associada a escrever peças como forma de comentário crítico da realidade a partir de *O Pagador de Promessas* –, ficou bastante comum em seus trabalhos de rememoração do passado a afirmação de que sempre fora engajado. Assim, outro caso de censura ao teatro dele, realizado antes de *O Pagador de Promessas*, também é lembrado dentro desse enquadramento:

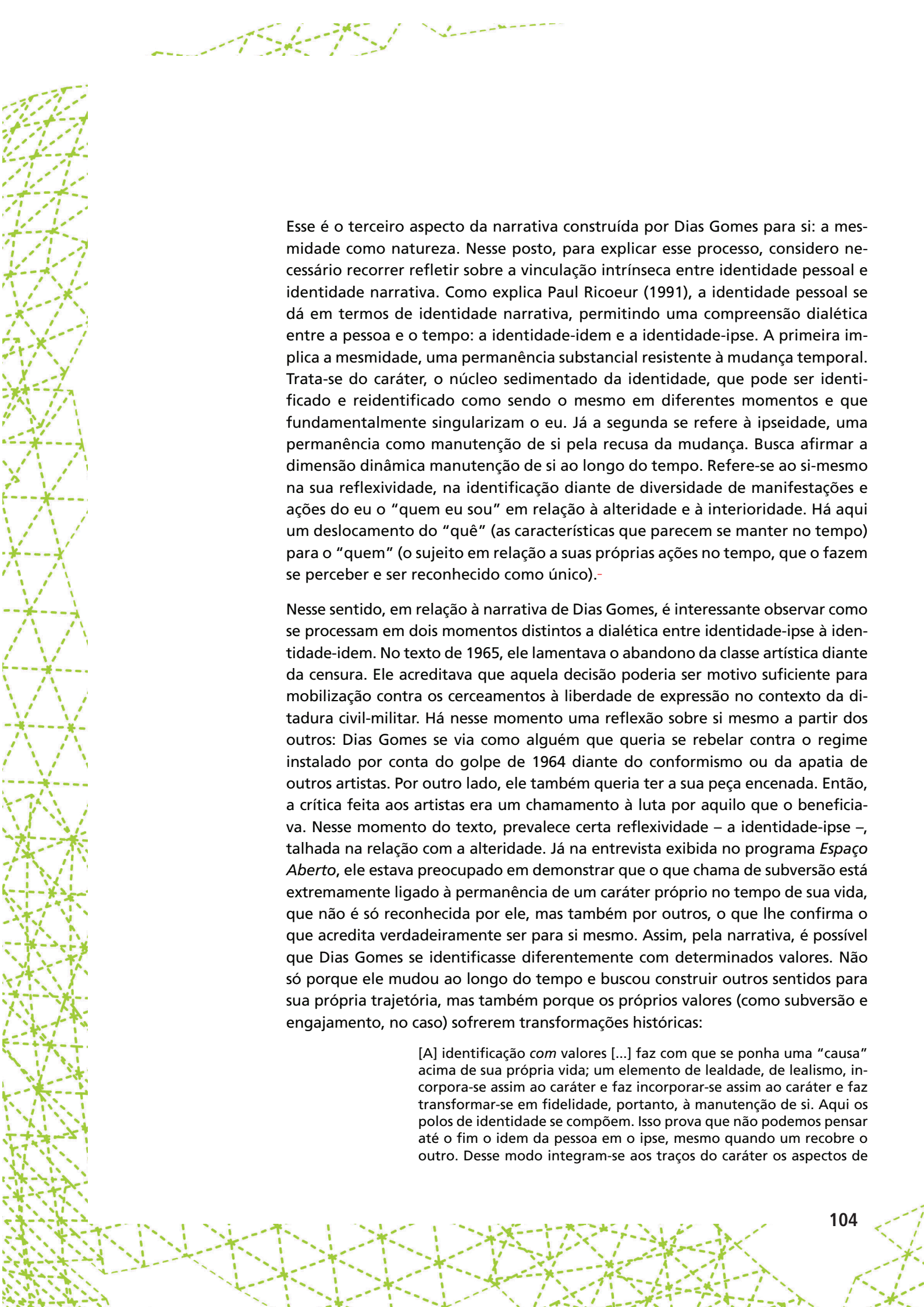
PEDRO BIAL: Na primeira peça que você escreveu para o Procópio Ferreira, você foi taxado de marxista, mas você não tinha lido Marx ainda...



DIAS GOMES: Eu nunca tinha lido Marx. Eu tinha 19 anos, não conhecia nenhum autor marxista. Essa peça foi censurada pelo DIP, do Getúlio. Eu passei por várias ditaduras. A primeira delas foi a de Getúlio. E me disse o Procópio que, quando foi ao teatro negociar a liberação da peça mediante o corte de umas dez páginas, ele viu escrito com letras vermelhas na capa do texto: marxista.

Tratava-se da peça *Pé de Cabra*, que tinha previsão de estrear para o dia 31 de julho de 1942 e acabou estrando no dia 7 de agosto do mesmo ano, por conta da censura do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Tanto na autobiografia como na entrevista Dias Gomes afirma que nunca havia lido Marx e nenhum autor marxista à época e que a censura o motivou a ler livros que estava sendo falsamente acusado de se inspirar para a produção dramática (GOMES, 1998, p.67). Dias Gomes dizia ser subversivo por natureza e refirmou para Pedro Bial o que já havia escrito no livro: “Eu era por natureza. Desde criança... Eu sempre fui uma pessoa inconformada, rebelde, pouco adaptado às normas”.

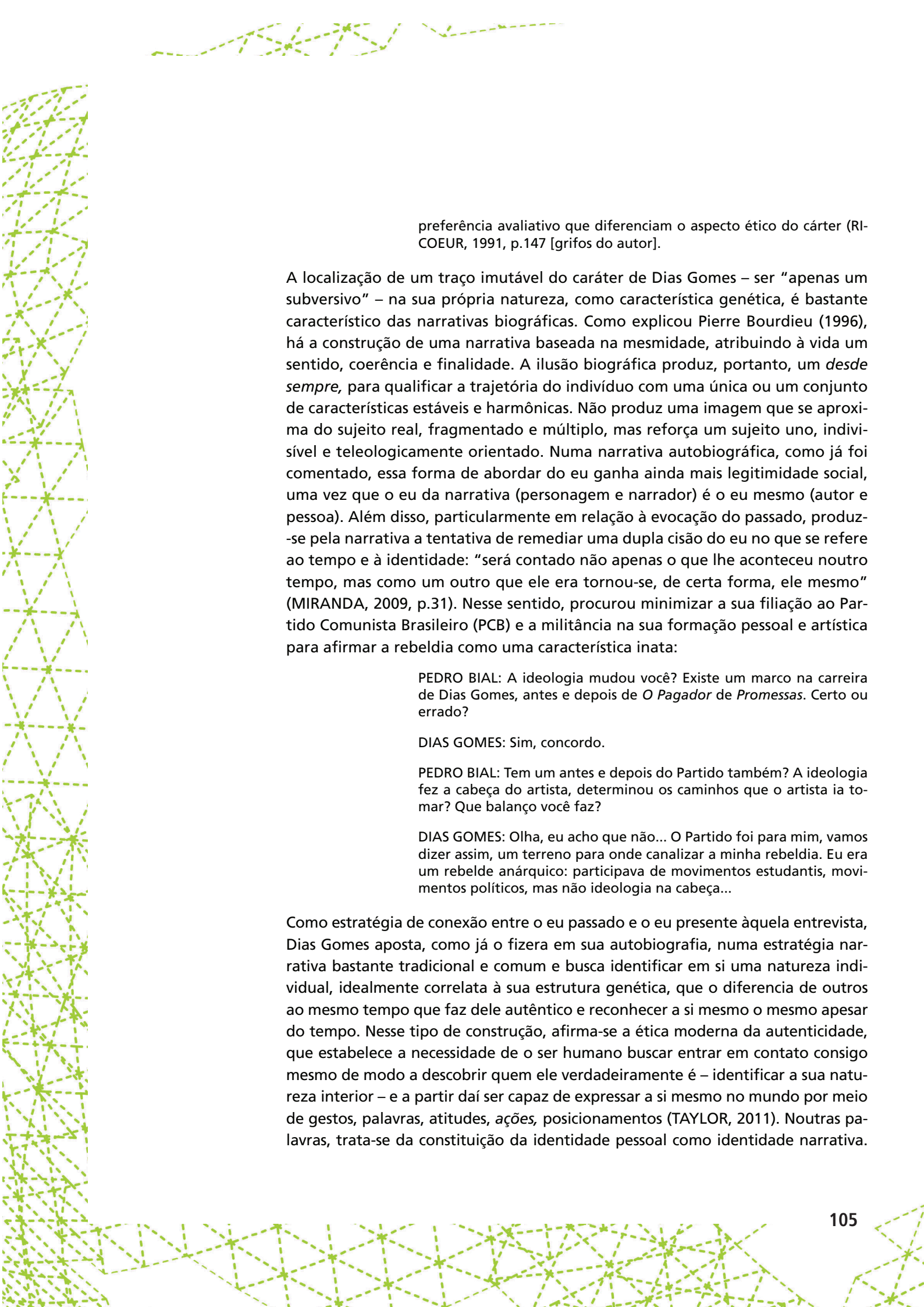
Há, aqui, um segundo aspecto que caracteriza essa caracterização realizada por Dias Gomes. A noção de subversão deixa de ter um caráter predominante político para ser comportamental: inconformidade e rebeldia. No contexto do imaginário conservador brasileiro, particularmente acentuado no contexto de construção do golpe de 1964 e consolidado durante a ditadura civil-militar, a designação subversivo/subversiva envolvia um processo de identificação daqueles que mais do que adversários ao regime implantado eram vistos como um perigo a ser combatido (MOTTA, 2002). Esse processo de despessoalização promovido pelo anticomunismo e reforçado pela retórica do perigo vermelho possibilitou a aceitação social dominante de que tal perigo não fosse apenas combatido, como também passível à rejeição, à humilhação, à censura, à tortura, à prisão e até mesmo à morte, uma vez que nesses casos a violência se torna mais tolerável em prol de um bem maior, que era manutenção da segurança nacional. Como foi construída, a fala de Dias Gomes retira completamente da palavra subversão à vinculação ao estado de exceção como justificativa moral para os crimes praticados. Ou seja, a subversão deixa de ser a luta contra o regime estabelecido, baseado em ideias de esquerda, geralmente comunistas e baseadas no marxismo, para ser meramente uma qualidade individual, valorando a diferença, a contestação e a criatividade. A ponderação de Dias Gomes está mais preocupada em afirmar a subversão como uma característica positiva, que, embora não fosse plenamente aceita, era própria de uma rebeldia inata. Nessa ressemantização narrativa da construção da identidade, rebeldia também perde o seu sentido forte – de questionamento e oposição ao *status quo* – para se associar mais a um incômodo ou certo inconformismo em relação às normas próprio da natureza individual. Assim, há uma certa sobreposição entre subversão, inconformismo e engajamento como elementos da própria natureza de Dias Gomes, pretensamente imutável ao longo do tempo, o que acaba escamoteando a formação sociocultural das atitudes políticas do escritor.



Esse é o terceiro aspecto da narrativa construída por Dias Gomes para si: a mesmidade como natureza. Nesse posto, para explicar esse processo, considero necessário recorrer refletir sobre a vinculação intrínseca entre identidade pessoal e identidade narrativa. Como explica Paul Ricoeur (1991), a identidade pessoal se dá em termos de identidade narrativa, permitindo uma compreensão dialética entre a pessoa e o tempo: a identidade-idem e a identidade-ipse. A primeira implica a mesmidade, uma permanência substancial resistente à mudança temporal. Trata-se do caráter, o núcleo sedimentado da identidade, que pode ser identificado e reidentificado como sendo o mesmo em diferentes momentos e que fundamentalmente singularizam o eu. Já a segunda se refere à ipseidade, uma permanência como manutenção de si pela recusa da mudança. Busca afirmar a dimensão dinâmica manutenção de si ao longo do tempo. Refere-se ao si-mesmo na sua reflexividade, na identificação diante de diversidade de manifestações e ações do eu o “quem eu sou” em relação à alteridade e à interioridade. Há aqui um deslocamento do “quê” (as características que parecem se manter no tempo) para o “quem” (o sujeito em relação a suas próprias ações no tempo, que o fazem se perceber e ser reconhecido como único).-

Nesse sentido, em relação à narrativa de Dias Gomes, é interessante observar como se processam em dois momentos distintos a dialética entre identidade-ipse à identidade-idem. No texto de 1965, ele lamentava o abandono da classe artística diante da censura. Ele acreditava que aquela decisão poderia ser motivo suficiente para mobilização contra os cerceamentos à liberdade de expressão no contexto da ditadura civil-militar. Há nesse momento uma reflexão sobre si mesmo a partir dos outros: Dias Gomes se via como alguém que queria se rebelar contra o regime instalado por conta do golpe de 1964 diante do conformismo ou da apatia de outros artistas. Por outro lado, ele também queria ter a sua peça encenada. Então, a crítica feita aos artistas era um chamamento à luta por aquilo que o beneficiava. Nesse momento do texto, prevalece certa reflexividade – a identidade-ipse –, talhada na relação com a alteridade. Já na entrevista exibida no programa *Espaço Aberto*, ele estava preocupado em demonstrar que o que chama de subversão está extremamente ligado à permanência de um caráter próprio no tempo de sua vida, que não é só reconhecida por ele, mas também por outros, o que lhe confirma o que acredita verdadeiramente ser para si mesmo. Assim, pela narrativa, é possível que Dias Gomes se identificasse diferentemente com determinados valores. Não só porque ele mudou ao longo do tempo e buscou construir outros sentidos para sua própria trajetória, mas também porque os próprios valores (como subversão e engajamento, no caso) sofrem transformações históricas:

[A] identificação *com* valores [...] faz com que se ponha uma “causa” acima de sua própria vida; um elemento de lealdade, de lealismo, incorpora-se assim ao caráter e faz incorporar-se assim ao caráter e faz transformar-se em fidelidade, portanto, à manutenção de si. Aqui os polos de identidade se compõem. Isso prova que não podemos pensar até o fim o idem da pessoa em o ipse, mesmo quando um recobre o outro. Desse modo integram-se aos traços do caráter os aspectos de



preferência avaliativo que diferenciam o aspecto ético do caráter (RICOEUR, 1991, p.147 [grifos do autor].

A localização de um traço imutável do caráter de Dias Gomes – ser “apenas um subversivo” – na sua própria natureza, como característica genética, é bastante característico das narrativas biográficas. Como explicou Pierre Bourdieu (1996), há a construção de uma narrativa baseada na mesmidade, atribuindo à vida um sentido, coerência e finalidade. A ilusão biográfica produz, portanto, um *desde sempre*, para qualificar a trajetória do indivíduo com uma única ou um conjunto de características estáveis e harmônicas. Não produz uma imagem que se aproxima do sujeito real, fragmentado e múltiplo, mas reforça um sujeito uno, indivisível e teleologicamente orientado. Numa narrativa autobiográfica, como já foi comentado, essa forma de abordar do eu ganha ainda mais legitimidade social, uma vez que o eu da narrativa (personagem e narrador) é o eu mesmo (autor e pessoa). Além disso, particularmente em relação à evocação do passado, produz-se pela narrativa a tentativa de remediar uma dupla cisão do eu no que se refere ao tempo e à identidade: “será contado não apenas o que lhe aconteceu noutra tempo, mas como um outro que ele era tornou-se, de certa forma, ele mesmo” (MIRANDA, 2009, p.31). Nesse sentido, procurou minimizar a sua filiação ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e a militância na sua formação pessoal e artística para afirmar a rebeldia como uma característica inata:

PEDRO BIAL: A ideologia mudou você? Existe um marco na carreira de Dias Gomes, antes e depois de *O Pagador de Promessas*. Certo ou errado?


DIAS GOMES: Sim, concordo.

PEDRO BIAL: Tem um antes e depois do Partido também? A ideologia fez a cabeça do artista, determinou os caminhos que o artista ia tomar? Que balanço você faz?

DIAS GOMES: Olha, eu acho que não... O Partido foi para mim, vamos dizer assim, um terreno para onde canalizar a minha rebeldia. Eu era um rebelde anárquico: participava de movimentos estudantis, movimentos políticos, mas não ideologia na cabeça...

Como estratégia de conexão entre o eu passado e o eu presente àquela entrevista, Dias Gomes aposta, como já o fizera em sua autobiografia, numa estratégia narrativa bastante tradicional e comum e busca identificar em si uma natureza individual, idealmente correlata à sua estrutura genética, que o diferencia de outros ao mesmo tempo que faz dele autêntico e reconhecer a si mesmo o mesmo apesar do tempo. Nesse tipo de construção, afirma-se a ética moderna da autenticidade, que estabelece a necessidade de o ser humano buscar entrar em contato consigo mesmo de modo a descobrir quem ele verdadeiramente é – identificar a sua natureza interior – e a partir daí ser capaz de expressar a si mesmo no mundo por meio de gestos, palavras, atitudes, ações, posicionamentos (TAYLOR, 2011). Noutras palavras, trata-se da constituição da identidade pessoal como identidade narrativa.





Dias Gomes identifica “quem é” no “o que é”: na subversão e em seus sentidos ressignificados pelo tempo (rebeldia, contestação, inconformismo e outros). Assim, encadeia narrativamente a multiplicidade da vida vivida a partir da permanência daquela característica na sua existência. É uma identidade marcada pela unicidade (um núcleo uno do que sou), pela semelhança (o que eu era antes é o que sou agora e o que serei futuramente), pela continuidade (linearidade ininterrupta no desenvolvimento de um ser do primeiro ao último momento de existência) e pela permanência (manter-se o mesmo apesar do tempo). A identidade-idem, certamente, confere segurança ontológica; no entanto, ela é constantemente reelaborada em distintos momentos para produzir sentidos de mesmidade na própria mudança pela construção da identidade-ipse. Sendo assim, o que estou procurando mostrar a partir da entrevista de Dias Gomes é como há trabalhos de memória nas intensas dinâmicas de construção de si mesmo em relação ao mundo vinculados a diferentes contextos de produção narrativa. O modo como ele lembra de si mesmo, como entende e quer fazer perceber a si mesmo, como avalia a si e aos outros em termos de ações, condutas e valores muda em consequência de um conjunto de transformações sociais que tecem o individual ao social, o biográfico ao histórico, em múltiplas dimensões, escalas e determinações.

No interior do campo da produção cultural, como já demonstrou Bourdieu (1968), todo artista tem de lidar com a construção social de sua imagem pública:

O que quer que faça ou queira, o artista tem que enfrentar a definição social de sua obra, isto é, concretamente, os sucessos e os revezes conhecidos por ela, as interpretações que lhe foram dadas aqui não posso alterar, pois está no original citado dessa forma a representação social, quase sempre estereotipada e simplificadora, que o público de amadores possui a seu respeito. Em suma, possuído pela angústia de salvação, o autor está condenado a esperar na incerteza os sinais sempre ambíguos de uma eleição sempre em suspenso: ele pode viver o revés como um sinal de eleição, ou o sucesso muito rápido e estrondoso como uma ameaça de maldição (em referência a uma definição, historicamente datada, do artista consagrado ou maldito), ele deve, necessariamente reconhecer em seu projeto criador a verdade de seu projeto criador dada pela recepção social de sua obra, porque o reconhecimento dessa verdade está contido num projeto que é sempre projeto de ser reconhecido (BOURDIEU, 1968, p.114).

No caso de Dias Gomes, o seu reconhecimento está fundamente associado ao sucesso de *O Pagador de Promessas*. Apesar de ele ter iniciado a carreira no começo dos anos 1940, ele se torna publicamente consagrado, como também pelos pares, pela vinculação entre teatro e política num sentido de transformação social.

Na próxima seção, procuro demonstrar como Dias Gomes na entrevista investiu no seu reconhecimento como um dramaturgo engajado numa estratégia de autolegitimação diante das mudanças no campo da produção cultural, particularmente do teatro.

## O engajamento como autoafirmação

Ao abordar a questão do engajamento na sua produção teatral, Dias Gomes inicialmente apresenta uma dissonância em relação à retórica da natureza interior imutável. Ainda em relação àquela declaração de Carlos Lacerda, a entrevista prossegue:

PEDRO BIAL: E nunca pensou em seguir o conselho do Lacerda e pegar em armas?

DIAS GOMES: Isso é uma tolice... Não sei porque ele disse isso. Eu não estava querendo fazer revolução.

PEDRO BIAL: Você não era do Partido Comunista naquela época?

DIAS GOMES: Eu era, sim.


PEDRO BIAL: Mas não queria fazer revolução?

DIAS GOMES: Não ia fazer revolução no teatro. O teatro não muda nada. O teatro pode levar o espectador no máximo à consciência da vontade de mudar, mas as coisas são feitas lá fora, não é? E podem até ser feitas pelas armas...

PEDRO BIAL: Mas você em nenhum momento acreditou que o seu teatro poderia ser um instrumento revolucionário? Você sempre teve essa clareza que você tem hoje? Naquela época, as pessoas acreditavam...

DIAS GOMES: Confesso que não. A minha geração foi muito influenciada por Bertold Brecht. E o Brecht acha que o teatro tinha o poder de transformar as pessoas. Não sei de onde ele tirou isso... E a minha geração chegou a acreditar nisso. Mas hoje eu acho que isso absolutamente não existe. O teatro não muda nada, não transforma ninguém. Agora, sem dúvida, ele é um instrumento de conscientização da necessidade de mudar as coisas.

Nessa declaração, é interessante observar o tom de despolitização do revisionismo de Dias Gomes. Desde o final dos anos 1980, as esquerdas brasileiras passaram a revisar suas posturas em relação à ditadura civil-militar, seja pela apatia, pela adesão, pela impossibilidade de denúncia, pela censura, pela tortura, pelo exílio, pela contestação e, também, pela luta armada. No campo cultural, essa prática rendeu inúmeras produções memorialistas ou preocupadas em colocar o passado a limpo apresentando acontecimentos que tinham de ser silenciados sob a pena de repressão (RIDENTI, 2000). Dias Gomes, por exemplo, em peças como *Amor em Campo Minado* (1979) e *Campeões do Mundo* (1984) revisitou aquele passado, mais recente à época, buscando denunciar os crimes de estado e avaliar as posturas das esquerdas, sobretudo do PCB. Dias Gomes foi filiado ao Partido de 1945 e 1969, numa relação marcada por idas e vindas, proximidades e afastamentos. Depois, apesar de seguir compartilhando certas ideias comunistas, deixou o partido por acreditar que as mudanças propostas não iriam se concretizar num contexto de mudanças políticas intensas no Brasil e no mundo. Essa mudança na postura se conecta ao desencanto com a possibilidade de efetivação do projeto comunista,




especialmente com a crise do socialismo real na União Soviética, a queda do muro de Berlim, o fim da Guerra Fria e a dissolução de governos socialistas. No Brasil, esse processo se acelera com o fim do bipartidarismo, permitindo a emergência de novos atores políticos, partidos e questões sociais.

Já no contexto de final dos anos 1990, quando se deu a entrevista, aquela postura revisionista estava amplamente difundida. No caso de Dias Gomes, ela estava associada, ainda, ao fato de sua aproximação ao Partido Social Democrata Brasileiro (PSDB), capitalizada pela figura de Fernando Henrique Cardoso, de quem era amigo e admirava intelectualmente. Não é inesperado, então, que nesse momento da entrevista, ele tenha minimizado a sua filiação ao PCB. Ele estava revendo a sua própria trajetória e, segundo Pedro Bial, com mais “clareza”. Essa clareza não está apenas relacionada à luta armada ou à nova aproximação político-partidária, mas também a pretensa ingenuidade em fazer revolução por meio do teatro. Dias Gomes disse que queria apenas conscientizar sobre a necessidade de mudar a realidade social. Obviamente, há nessa fala resquícios da concepção vanguardista de intelectual difundida pelo PCB, sobretudo entre os anos 1950 e 1960 (SACRAMENTO, 2016, p.306), mas também uma tentativa de diminuir a importância do teatro no processo de transformação social. O teatro deve ser crítico, mas não necessariamente revolucionário, na reavaliação de Dias Gomes.

Nesse trecho, ainda é interessante observar que Dias Gomes se coloca como sendo pertencente à geração de dramaturgos que nas décadas de 1950 e de 1960 acreditavam na possibilidade de fazer um teatro político popular (Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa e outros). Certamente, ele compartilhou com essa geração ideias, valores e práticas, mas ele apenas participou dos movimentos teatrais mais emblemáticos da busca por uma arte engajada bem pontualmente, quando teve encenada em 1968 a peça *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, uma coautoria com Ferreira Gullar, pelo Grupo Opinião (SACRAMENTO, 2016, p.257-271). De fato, Dias Gomes é de uma outra geração de dramaturgos. Iniciou a sua carreira nos anos 1940, escrevendo com moderado sucesso peças para Procópio Ferreira, mas apenas obteve amplamente consagração no campo teatral por conta de *O Pagador de Promessas*. Nesse sentido, Dias Gomes, na entrevista a Pedro Bial, procura se colocar como sendo parte daquela geração, num sentido harmonioso, o que, na ocasião daquela enunciação, lhe possibilitou tanto justificar suas escolhas político-estéticas quanto se legitimar como um artista engajado, reforçando a sua imagem pública. No entanto, embora houvesse valores compartilhados entre Dias Gomes e aqueles outros dramaturgos, havia tensões. Numa entre muitas vezes, ele demonstrou divergências e chegou a declarar sobre o episódio da falta de adesão de artistas contra a censura a *O Berço do Herói*:

Não, minha peça nada tem a ver com os espetáculos citados [*Opinião e Liberdade, Liberdade*]. Basta dizer que foi escrita muito antes deles, em 1963. É uma peça com início, meio e fim, e não um show. A única afinidade que se poderia encontrar seria a de ser também uma obra de denúncia (*Diário Carioca*, 16/07/1965: 08).



Na entrevista a Pedro Bial, Dias Gomes lamenta o fato de que o teatro brasileiro da época não contar mais com o modelo de produção que ele contribuiu para consolidar e do qual era um prestigiado defensor. Segundo ele, a falta de politização do teatro de final dos anos 1990 era resultado da censura às artes configurada pelo regime militar:

DIAS GOMES: Foi uma época que se liquidou com o teatro brasileiro. A dramaturgia brasileira foi liquidada. Todo aquele teatro de questionamento social foi proibido. Aí, o regime impôs um teatro intimista, um teatro que não questionava nada, que não pensava, como o de hoje, que não pensa também, que esqueceu de pensar, não é?

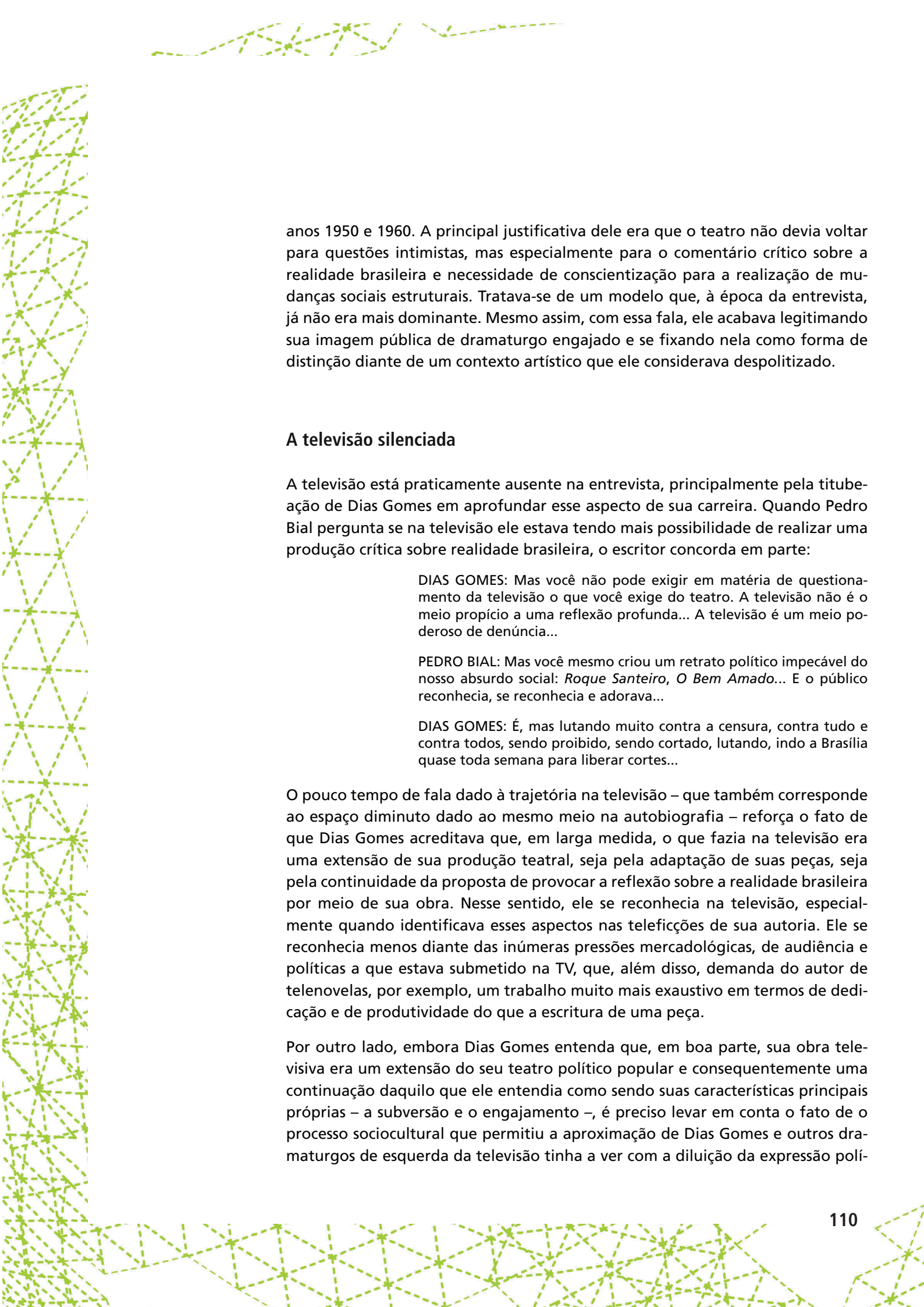
PEDRO BIAL: Você acha que por causa disso, por causa desse corte...

DIAS GOMES: Por causa disso... Foi um teatro imposto pela ditadura. O teatro dos anos 1970 era um teatro de probleminhas intimistas, porque a realidade tornou-se subversiva em si mesma, segunda a ditadura. Então, você não poderia mais questionar, nem sequer tentar de uma maneira neutra falar da realidade em si, porque a realidade em si era subversiva, de acordo com o regime. Então, esse tipo de teatro dos anos 50 e 60, que realmente deu origem àquele movimento todo de teatro brasileiro, foi alijado dos palcos. E não pensar mais, não questionar mais passou a ser a regra. Aí, depois retornarmos à democracia. Não sei se tornamos bem...

PEDRO BIAL: Mas retornamos...

DIAS GOMES: É, retornamos... E aí, pareceu que as pessoas esqueceram e passou até ser uma coisa meio antiga se querer fazer um teatro de questionamento social, fazer um panorama da realidade brasileira, questionar o nosso homem, o nosso gestual, os nossos sonhos, as nossas decepções. Essas coisas todas que envolvem o indivíduo social passaram a ser coisas do passado. Mesmo hoje, os diretores acham que é uma coisa antiga. Então, o teatro hoje não questiona e não pensa, o que é uma coisa lamentável.

Além do impacto da censura na produção cultural, o que Dias Gomes fundamentalmente lamenta é uma mudança de estalão. Em termos colocados por Bourdieu e Desaut (2008), podemos entender que recém-chegados ao campo teatral passaram adquirir maior capital simbólico, que acumularam em ganhos econômicos, políticos, temporais e outros, e acabaram sendo capazes de mudar as formas e temáticas dramáticas, desestabilizando a primazia dos estabelecidos, já consagrados e até então considerados dominantes. Essas mudanças implicaram uma mudança de mercado, havendo mais interesse de produtores e do público em outro tipo de texto teatral. Nesse sentido, depois de ter havido uma concorrência pela afirmação de um modelo, Dias Gomes e outros dramaturgos com quem formou as bases estético-políticas do teatro nacional-popular continuaram conseguindo reconhecimento, inserção e visibilidade, mas o que fizeram havia se tornado algo considerado antigo. A lamentação de Dias Gomes é uma forma de autoafirmação, buscando informar que o teatro efetivamente brasileiro foi aquele produzido por quem usava a arte como forma de questionamento social nos



anos 1950 e 1960. A principal justificativa dele era que o teatro não devia voltar para questões intimistas, mas especialmente para o comentário crítico sobre a realidade brasileira e necessidade de conscientização para a realização de mudanças sociais estruturais. Tratava-se de um modelo que, à época da entrevista, já não era mais dominante. Mesmo assim, com essa fala, ele acabava legitimando sua imagem pública de dramaturgo engajado e se fixando nela como forma de distinção diante de um contexto artístico que ele considerava despolitizado.

### A televisão silenciada

A televisão está praticamente ausente na entrevista, principalmente pela titubeação de Dias Gomes em aprofundar esse aspecto de sua carreira. Quando Pedro Bial pergunta se na televisão ele estava tendo mais possibilidade de realizar uma produção crítica sobre realidade brasileira, o escritor concorda em parte:


DIAS GOMES: Mas você não pode exigir em matéria de questionamento da televisão o que você exige do teatro. A televisão não é o meio propício a uma reflexão profunda... A televisão é um meio poderoso de denúncia...

PEDRO BIAL: Mas você mesmo criou um retrato político impecável do nosso absurdo social: *Roque Santeiro*, *O Bem Amado*... E o público reconhecia, se reconhecia e adorava...

DIAS GOMES: É, mas lutando muito contra a censura, contra tudo e contra todos, sendo proibido, sendo cortado, lutando, indo a Brasília quase toda semana para liberar cortes...

O pouco tempo de fala dado à trajetória na televisão – que também corresponde ao espaço diminuto dado ao mesmo meio na autobiografia – reforça o fato de que Dias Gomes acreditava que, em larga medida, o que fazia na televisão era uma extensão de sua produção teatral, seja pela adaptação de suas peças, seja pela continuidade da proposta de provocar a reflexão sobre a realidade brasileira por meio de sua obra. Nesse sentido, ele se reconhecia na televisão, especialmente quando identificava esses aspectos nas teleficções de sua autoria. Ele se reconhecia menos diante das inúmeras pressões mercadológicas, de audiência e políticas a que estava submetido na TV, que, além disso, demanda do autor de telenovelas, por exemplo, um trabalho muito mais exaustivo em termos de dedicação e de produtividade do que a escritura de uma peça.

Por outro lado, embora Dias Gomes entenda que, em boa parte, sua obra televisiva era um extensão do seu teatro político popular e conseqüentemente uma continuação daquilo que ele entendia como sendo suas características principais – a subversão e o engajamento –, é preciso levar em conta o fato de o processo sociocultural que permitiu a aproximação de Dias Gomes e outros dramaturgos de esquerda da televisão tinha a ver com a diluição da expressão polí-




tico-cultural do nacional-popular dos anos 1950 e 1960, nas décadas posteriores, como marca distintiva das produções midiáticas. O artista engajado foi paulatinamente sendo incorporado pela indústria cultural, especialmente pela televisão, na medida em que a esfera pública passou a ser cada vez mais reconfigurada pela presença da mídia (SACRAMENTO, 2016). Ou seja, a possibilidade de maior contato com o público efetivamente popular passou a ser dada pela televisão e não mais pelo teatro, que efetivamente, assim como outras produções artísticas engajadas, havia se restringido à classe média urbana escolarizada (SCHWARZ, 1978). Do ponto de vista do artista engajado, essa era uma justificativa bastante plausível para trabalhar na televisão. Era também a possibilidade de ampliar a sua visibilidade social e redefinir a dimensão do capital simbólico conquistado no campo teatral em acúmulo econômico e reconhecimento massivo, num momento em que a televisão brasileira buscava – por pressão de setores conservadores, sobretudo do Estado militar – construir uma programação de qualidade (SACRAMENTO, 2016, p.279-442). Especialmente nos anos 1970, os artistas engajados eram considerados pela notoriedade e prestígio obtidos os profissionais necessários a serem contratados para renovar a TV no Brasil.

### Considerações finais

Este artigo procurou demonstrar por meio da entrevista de Dias Gomes a Pedro Bial no programa *Espaço Aberto* um conjunto de estratégias acionadas pelo autor para dar coerência à sua existência pela continuidade de uma característica social legitimada de seu caráter – ser subversivo. Observei como há mudanças nos sentidos e valores constituintes dessa palavra, buscando apontar quais deles foram acionados por Dias Gomes para legitimar sua trajetória e sua imagem pública como um dramaturgo engajado. Desse modo, ao mesmo tempo que ele se identifica como tal ele é socialmente cobrado pelas instâncias de reconhecimento para ser e se expressar artisticamente assim. Essa tensão produziu em Dias Gomes a necessidade de investir na fixação dessa identidade pessoal como forma de manter o prestígio, a inserção e a visibilidade no campo da produção cultural, especialmente no teatro e na televisão.

A televisão, como comentei, foi negligenciada pelas narrativas de si de Dias Gomes. Por exemplo, em 1991, quando ele tomou posse na Academia Brasileira de Letras (ABL), ele fez apenas uma menção à televisão, como piada, e pautou todo seu discurso na sua produção teatral: lá naquele momento, como na entrevista analisada, ele se definia como um “homem de teatro”. Quando observei que Dias Gomes marcava como seu maior traço de continuidade a subversão entendida como inconformismo e engajamento, também pontuei que era por meio do teatro – particularmente produzido entre as décadas de 1950 e de 1960 – que ele se identificava mais plenamente com aquilo que tinha escrito e com o seu papel como artista: produzir questionamento social.



No contexto do envolvimento de dramaturgos de esquerda com a televisão a partir dos anos 1970, particularmente, é preciso considerar uma redefinição da intervenção na esfera pública, quando ela se torna cada vez mais marcada pela presença da mídia num amplo processo de reorganização das características e fronteiras entre o público, o privado e o íntimo. O que se deu à época foi um processo de incorporação da esfera pública, espaço privilegiado para a participação e atuação do artista engajado, pela cultura da mídia. Nesse sentido, intelectuais e artistas comunistas ou engajados à esquerda buscavam expandir o espectro de suas ações, opiniões e produções culturais num contexto marcado pela configuração de uma esfera pública midiaticizada (SACRAMENTO e ROXO, 2008).

Naquele momento, a apropriação cultural da dramaturgia nacional-popular pela televisão era tanto motivada pela busca de uma comunicação efetivamente popular quanto por uma estratégia de ampliar a classe média como público privilegiado da arte engajada (NAPOLITANO, 2001). Afinal, tal tipo de produção artística era tomada com valor simbólico de distinção no mercado de bens culturais, sendo generalizante consumida pela classe média escolarizada (MICELI, 1998). De certa forma, isso explica o fato de Dias Gomes ignorar a TV durante a entrevista e em outras declarações. Ele via o trabalho na TV como uma continuidade ou extensão de sua dramaturgia, mas também a si mesmo como “apenas um subversivo”. Independentemente do meio em que trabalhasse, ele se manteria o mesmo em relação a si mesmo.

Esse autorreconhecimento fez com que ele buscasse produzir entre o eu que narra e aquele que viveu o narrado uma relação de semelhança: trata-se do mesmo, da mesma essência, da mesma natureza individual, apesar do tempo. Dessa forma, numa narrativa autobiográfica como a de Dias Gomes na entrevista, o passado não é só negativamente o que acabou, mas o que foi e que, por ter sido de alguma maneira reconhecida como crucial, acaba sendo preservado no presente como forma de garantir a identificação e autoidentificação. No caso de Dias Gomes, a entrevista reforça a autobiografia e a ilusão autobiográfica: para ele e para muitos, ele era “apenas um subversivo”.

## Referências

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2010.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERGAMO, Alexandre. A reconfiguração do público. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart, SACRAMENTO, Igor e ROXO, Marco. (orgs.). **História da Televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaina e FERREIRA, Marieta Moraes (orgs.). **Usos & abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

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

\_\_\_\_ e DELSAUT, Yves. O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. In: BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Porto Alegre: Zouk, 2008.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: \_\_\_\_\_. **Ditos e escritos – estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

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

FREIRE FILHO, João. A TV, os literatos e as massas no Brasil. **Contracampo**, Niterói vol. 8, nº 1, p. 105-124, 2003.

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

\_\_\_\_\_. Depoimento. In: SILVA JÚNIOR, Gonçalo. **Pais da TV: a história da TV contada por --**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

LEJEUNE, Phelippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

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

MICELI, Sergio. O papel político dos meios de comunicação de massa. In: SCHWARTZ, Jorge e SOSNOWSKI, Saul (orgs.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Editora da USP, 1994.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva/Fapesp, 2002

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: \_\_\_\_\_. **Corpos escritos**. São Paulo: Edusp, 2009.

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

\_\_\_\_\_. O PCB e a resistência cultural comunista (1964-1968). In: SACRAMENTO, Igor e ROXO, Marco (orgs.). **Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012.





ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira - cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

\_\_\_\_. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, v.5, n.10, p.200-212, 1992.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Campinas: Papirus, 1991.

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

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

SACRAMENTO, Igor. A retórica autobiográfica em Dias Gomes. **Mosaico**, v.4, p. 1-25, 2010.

\_\_\_\_. **Dias Gomes: um intelectual comunista nas tramas comunicacionais**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016.

\_\_\_\_. Muito mais que apenas um subversivo: questões para a análise da trajetória artística de Dias Gomes. In: BARBOSA, Marialva; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. (orgs.). **Comunicação e História: partilhas teóricas**. Florianópolis: Insular, 2011.

\_\_\_\_ e ROXO, Marco. Os intelectuais e o espaço público midiaticado. In: **Comunicação e Espaço Público (UnB)**, v. 11, p. 162-178, 2008.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: \_\_\_\_\_. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

TAYLOR, Charles. **A ética da autenticidade**. São Paulo: É Realizações, 2011.