

Dias Gomes y los espectáculos musicales: cultura, arte en Brasil bajo la dictadura militar [1]

Kátia Paranhos (Universidad Federal de Uberlândia/UFU/CNPq/Fapemig/Brasil)

Teatro y música

La práctica del teatro musical en Brasil remonta a la segunda mitad del siglo XIX, sobretudo a sus tres últimas décadas. Género de vigencia inestable, que ha conocido momentos productivos seguidos por períodos menos ricos, el musical tuvo como una de sus fases más fecundas en el país las décadas de 1960 y 1970. En esos años, el teatro brasileño a menudo se organizó bajo el formato de espectáculo cantado para responder de modo crítico al régimen militar instaurado en 1964. Las soluciones estéticas que se movilizaban en dichas obras reeditaron las prácticas nacionales de la farsa y el teatro de variedades, asimilaron influencias extranjeras (como la de los alemanes Erwin Piscator y Bertold Brecht, así como del musical estadounidense) y, antes que nada, afirmaron caminos artísticos originales capaces de involucrar al público. Vale la pena recalcar que los textos musicales registraron instantes históricos, a la vez en que fijaron tendencias que trascendieron aquella coyuntura específica, dejando lecciones estéticas a las que hoy se puede volver; entre estas, las estrategias épicas, o sea, las narrativas (por ejemplo, la manera como se inserta la música en el enredo) y los diálogos en versos.

Dias Gomes en escena

El dramaturgo y escritor Alfredo de Freitas Dias Gomes nació en el barrio de Canela, ciudad de Salvador, Bahía, el 19 de octubre de 1922 y falleció a los 76 años, el 18 de mayo de 1999, víctima de accidente de tránsito en la ciudad de São Paulo. Escribió su primera obra teatral, *A comédia dos moralistas* (*La comedia de los moralistas*) a los 15 años de edad, en 1937. Aunque no fue puesta en escena, fue galardonada en 1939, en un concurso del Servicio Nacional de Teatro y publicada el mismo año por Fênix Gráfica de Bahía, con edición pagada por un tío entusiasta, Alfredo Soares da Cunha. La siguieron *Esperidião* (*Esperidião*, 1938), *Ludovico* (*Ludovico*, 1940), *Amanhã será outro dia* (*Mañana será otro día*, 1941) y *O homem que não era seu* (*El hombre que no era suyo*, 1942). En 1942, el joven autor tiene su primera realización teatral exitosa con *Pé de cabra*, producida y puesta en escena por el actor Procópio Ferreira y que viajó por diversas capitales brasileñas entre 1943 y 1944. La obra fue prohibida al estrenar, el 31 de julio de 1942, porque se la consideró como marxista. Liberada más adelante, sirvió, sin embargo, para caracterizar a Dias Gomes como comunista mucho antes de que realmente ingresara al Partido Comunista Brasileño.[2]

Para muchos críticos, la trayectoria de Dias Gomes puede organizarse en dos períodos: el de las “obras de juventud”, en las décadas de 1940 y 1950, y el del “*Pagador de promessas*”, a partir de 1960, con la puesta en escena de su obra (*El pagador de promesas*) en el Teatro Brasileño de Comedia/TBC en São Paulo. Para el dramaturgo, su producción podría “dividirse” en dos fases: la primera, de 1942 a 1944, en la cual vivió del contrato de exclusividad con Procópio Ferreira, y la segunda, en la cual buscó la radio, la televisión y nuevamente el teatro como medios de producción y supervivencia (DIAS GOMES, 1981). Dejando a un lado el criterio orientador de la “madurez” literaria y política del autor, que examino en otro trabajo,[3] en ese artículo trato de la importancia política del teatro musical en la obra de Dias Gomes.[4] Tomo por base *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (*Dr. Getulio, su vida y su gloria*, 1968) / *Vargas* (1983), recalcando como característica fundamental la mezcla de música, dramaturgia comprometida y puesta en escena. De paso, comento, asimismo, las obras *As primícias* (*Las primicias*, 1978) y *O rei de Ramos* (*El rey de Ramos*, 1979).

“Dr. Getúlio”

El 10 de agosto de 1968, estrenó en Porto Alegre, en el Teatro Leopoldina, *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, bajo la dirección de José Renato y con música de Silas de Oliveira y Walter Rosa. Puso en escena la obra el Grupo Opinião. Fundado inmediatamente después del golpe de 1964, el grupo carioca contaba con artistas vinculados al Centro Popular de Cultura (CPC) de la Unión Nacional de Estudiantes (UNE), que en ese entonces se encontraba ilegal, así como con otros interesados en las discusiones sobre el teatro de protesta y la difusión de la dramaturgia nacional-popular. Su hito fundacional está en la realización del musical *Opinião* (*Opinião*), con Zé Kéti, João do Vale y Nara Leão (a quien luego sustituye Maria Bethânia), bajo la dirección de Augusto Boal, del Teatro de Arena. La experiencia fue tan exitosa que el grupo recibió el nombre de Opinião. Entre los involucrados, los más activos fueron Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha), Paulo Pontes, Teresa Aragão, Armando Costa, João das Neves, Pichin Plá y Denoy de Oliveira.

La estrategia que adoptó Opinião tomaba como fundamental la involucración de las capas populares en un proceso de concientización revolucionaria, buscando, como en una catarsis cívica, el encuentro entre actores y público, cómplices en un ritual de protesta (MOSTAÇO, 1982, p. 77). El grupo proponía el musical como formato más apropiado para una “plataforma político-cultural”, tanto en el contenido como en la forma, para la construcción de un “frente amplio” de resistencia democrática a la dictadura (COSTA, 1987, p. 102). También compartía esa posición la mayoría de los integrantes de la dirección del Partido Comunista Brasileño (PCB), contraria al enfrentamiento armado (RIDENTI, 2000, p. 127).

Al lado de Ferreira Gullar, ex participante del CPC y miembro del PCB, Dias Gomes escribió *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, que abarca dos historias paralelas. En el plano de la representación de lo que ocurre, la escuela de samba - con Simpatía, Tucão, Marlene, danzarinas y músicos - ensaya el enredo sobre la trayectoria de Getúlio Vargas, destacando los momentos finales de su vida. En el plano de la representación de lo ocurrido, las escenas de la vida de Getúlio, ensayadas en el patio de la sede de la escuela de samba, se materializan ante los asistentes. Se trata, por lo tanto, de una puesta en escena en el interior de la puesta en escena, teatro en el teatro, en un lenguaje marcadamente metalingüístico. Sea dicho de paso, el actor que representaba a Getúlio Vargas también actuaba como Simpatía. Se utilizaba el mismo recurso en los casos de Alzira Vargas/Marlene, Autor/MolequeTião, Gregório Fortunato/Bola Sete, Bejo Vargas/Quibe y Oswaldo Aranha/Gasolina.

Al final de la obra, las dos tramas se entrelazan y la muerte de Getúlio, el personaje del enredo, será también la de Simpatía, el presidente de la escuela de samba que lucha para mantener su puesto, conquistado mediante voto, con el *bicheiro* (jefe de quiniela ilegal) Tucão, ex-presidente, que no aceptaba su derrota en las elecciones que habían hecho de Simpatía el nuevo líder. Marlene, ex-amante de Tucão y actual novia de Simpatía, personifica otro motivo del odio entre los dos hombres.

Ya en la primera acotación de la obra se indica lo siguiente: “La acción transcurre, toda ella, en el patio de clase de la escuela de samba. Se trata de un gran espacio en donde no hay muebles ni utensilios de ningún tipo. Únicamente una tarima sobre la cual está la batería” (DIAS GOMES, 1972, p. 681, v. 2). En la mayoría de las veces, la batería introduce la samba-enredo que se ejecuta repetidamente en el transcurso de la obra, permaneciendo en silencio durante el ensayo en el cual se cuenta parte de la trayectoria de Getúlio Vargas. Toca también en los momentos finales, cuando su función es decisiva para suscitar una atmósfera sonora de suspenso respecto del desenlace de las vidas de Getúlio y de Simpatía, víctimas de un golpe. En este sentido, resulta muy evidente el paralelo que establece con el golpe de 1964 (FERREIRA GULLAR, 2006).

Para diferenciar lo factual de lo ficcional, se cambia la estructura de los diálogos. En prosa están los diálogos entre los personajes basados en la vida real - Getúlio, su hermano Benjamim, Alzira Vargas y Carlos Lacerda - en verso, las frases del autor, que asume las funciones de un narrador, y las conversaciones de Simpatía y Tucão. De esa manera, se produjo el siguiente efecto paradójico: las escenas del enredo, la dramatización de momentos de la vida de Getúlio Vargas, adquieren aspectos realistas, mientras que las que corresponden a la vida de los personajes de la escuela de samba, revisten un tono lúdico, que se les confieren los versos y la música.

Para Dias Gomes, Ferreira Gullar y los integrantes de Opinião, la obra mezcló arte popular, experimentalismo estético y participación política al incorporar el humor y la musicalidad de las escuelas de samba para promover la concientización social y la lucha popular contra las injusticias sociales (SCHWARCZ, 1999, p. 123).

Ferreira Gullar había escrito en alianza con Vianninha, para el Grupo Opinião, la farsa musical en verso *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*[5] (*Entre la espada y la pared*),

basada en la literatura de cordel.* Con Dias Gomes, mezcló prosa y verso en el drama musical *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, cuyo título remite a la samba que presenta la escuela de samba de la obra como enredo de su desfile. Esta obra, así como otras de Dias Gomes, incorpora rasgos del teatro épico brechtiano a una estructura predominantemente dramática: el tiempo (la duración de un ensayo), el lugar (el patio) y la acción (la disputa entre el actual y el anterior presidente de la Escuela de Samba por el poder y por la mujer que, sintomáticamente, sustituyó al segundo por el primero). Sin embargo, la profundización psicológica, otra característica fundamental del drama, se deja a un lado en favor de la mistificación de Getúlio Vargas y la importancia de la toma de conciencia y la lucha popular (COSTA, 1987, p. 105).

No hay duda de que prevalecieron la complacencia y el rechazo a abordar de frente un tema como el mito Getúlio Vargas, aún más si consideramos que el golpe de 1964 fue asociado al golpe militar de 1945, que depuso a Vargas, y que la autodenominada “Revolución de 1964” asumió claro y manifiesto sentido político anti-Vargas/antipopulista (WEFFORT, 1978; TOLEDO, 1982). Bajo esta perspectiva, hablar de Vargas era hacer que militares e civiles golpistas se tragaran un tema indigesto, algo que adquiriría, aunque fuera por vías oblicuas, un carácter desafiante. Sea como sea, no se afrontó el mito de acuerdo a las exigencias del teatro épico. En la samba-enredo de Silas de Oliveira y Ferreira Gullar, se alaban claramente al entonces presidente, a la “revolución de 1930”, “a las leyes laborales y la Seguridad Social”, que supuestamente creó el “estadista” [6], o a “Getúlio [que] ya cubierto de calumnias y gloria/ se metió una bala en el corazón: salió de la vida para ingresar a la historia / y de aquella carta postrera el pueblo hizo su bandera en la lucha por la emancipación” (DIAS GOMES y FERREIRA GULLAR, 1968, p. 11).

La crítica acogió *Dr. Getúlio* con gran entusiasmo,

que creyó haber visto en la obra la materialización de un importante proceso de investigación experimental; algunos, como Maria Helena Kühner, incluso ven en ella un camino para el teatro político o, como Anatol Rosenfeld, la clasifican como ‘una de las más brillantes obras políticas de la actualidad’ (COSTA, 1987, p. 103).

Para Antônio Callado, autor del prefacio a la obra publicada en 1968, “[...] la encarnación de Getúlio en Simpatía y el esfuerzo de Simpatía en representar a Getúlio dan dignidad inesperada a la muerte de Simpatía y una especie de religiosidad popular a la muerte de Getúlio”. En ese sentido, “ambas pasiones-y-muertes, urdidas en la misma trama carnavalesca y sangrienta, resultan en la tapicería fabulosa de la realidad brasileña” (CALLADO *apud* DIAS GOMES y FERREIRA GULLAR, 1968, página sin numeración).

Para el director, actor, periodista y ensayista Fernando Peixoto, *Dr. Getúlio* resumía

toda la tragedia histórica del país. Y el Brasil de hoy es, más que nada, el resultado de su dictadura, sus contradicciones aparentemente incomprensibles, su habilidad política no siempre coherente, su gobierno que oscila entre ellaborismo y el fascismo, entre a aceptación del capital extranjero y las campañas paralelas por la libertad económica del país.[...]Creo en la posibilidad de comunicación de la obra con un público popular; para Copacabana, sin embargo, Dr. Getúlio [...] seguramente no es sino un entretenimiento izquierdoso y divertido. La culpa, obviamente, la tiene el público, no el texto, que lleva a cabo una investigación formal seria y con excelentes resultados.[...]La importancia y los aciertos que logra en la investigación de una estructura teatral popular confieren valor especial en la dramaturgia brasileña a este primer acercamiento a la figura de Getúlio Vargas, realizado por los dos intelectuales que más se empeñan en una renovación efectiva del teatro nacional.[7]

En cierta medida, la puesta en escena y el montaje diferenciado se superponían a cualquier tipo de discusión más profundizada sobre el significado de los gobiernos Vargas para la sociedad brasileña. Al contrario, si el nacionalismo, el denominado “nuevo desarrollismo”, la creación de las leyes sociales, por una parte asustaban a los golpistas de 64, por otra parte alimentaban los sueños de buena parte del imaginario de izquierda.

En 1983, año del centenario de nacimiento de Vargas –cuando la dictadura vivía sus estertores, pero todavía subsistía, por muy tambaleante que estuviera–, *Dr. Getúlio* volvió al escenario en una versión titulada *Vargas*, que estrenó el 3 de octubre en el Teatro João Caetano, en Río de Janeiro. [8] Básicamente, es el mismo tema, la misma propuesta formal, con algunas modificaciones en la coreografía, el decorado, el vestuario y, principalmente, la concepción escénica de Flávio Rangel y la música de Edu Lobo y Chico Buarque. La samba-enredo del famoso dúo reedita, una vez más, viejos argumentos:

Fue el jefe más amado de la nación

Desde el éxito de la revolución

Liderando a los liberales

Fue el padre de los más humildes brasileños

Luchando contra grupos financieros

Y altos intereses internacionales

Dio inicio a un tiempo de transformaciones

Guiado por los anhelos de justicia

Y libertad social

Y después de obligado a alejarse

Volvió por los brazos del pueblo

En campaña triunfal

Abran camino que Gegê va a pasar

Miren la evolución de la historia

Abran camino que Gegê va a desfilar

En la memoria popular

Fue el jefe más amado de la nación

A nosotros entregó su corazón

Que no dejaremos jamás

No, pues nuestros corazones han de ser nuestros

La tierra, nuestra sangre, nuestros pozos

El petróleo es nuestro, nuestros carnavales

Sí, punió a los traidores con si perdón

Y llenó de bríos todo nuestro pueblo

Pueblo que a nadie será servil

Y al partir nos dejó una lección

Que la Patria sea por fin libre

O que se muera por Brasil

Abran camino que Gegê va a pasar

Miren la evolución de la historia

Abran camino que Gegê va a desfilar

En la memoria popular. [\[9\]](#)

Registremos la crítica, de octubre de 1977, de Sábato Magaldi a Vargas:

Para la gran mayoría de los que vivieron bajo la dictadura del Estado Nuevo y las que la sucedieron en los últimos años, se hace necesario un doloroso esfuerzo mental al oír “el jefe más amado de la Nación” a propósito de Vargas, obra recién estrenada en el Teatro João Caetano de Río de Janeiro. Lo cierto es que Dias Gomes y Ferreira Gullar lograron escribir un buen texto, Chico Buarque y Edu Lobo, componer una bonita música, y Flávio Rangel, realizar, con sólido elenco central y bello decorado de Gianni Ratto y vestuario de Kalma Murtinho, un espectáculo de calidad. El ejercicio de exención abarca por lo menos dos fases: distinguir al sanguinario dictador, que manchó el país de 1937 hasta su deposición en 1945, del presidente electo por voto popular y que se suicidó en un gesto de indiscutible grandeza trágica; y creer que la figura de Getúlio Vargas estaba al margen del “mar de barro” de su gobierno constitucional. Para quienes guardan un rencor no disociado del intento de violación de su adolescencia, resulta casi imposible aceptar la imagen simpática que propone el montaje.

Sin embargo, una cosa es la ideología, otra es el arte. [...]El hallazgo de Vargas es la narrativa de los episodios finales de la vida del presidente, hecha a la manera de enredo de escuela de samba, durante los ensayos para el desfile de carnaval. El recurso del metateatro fue muy útil a los propósitos de los dramaturgos. [...]Texto, música y danza se conyugan de forma perfecta, sin ningún hiato. [...] [El montaje] representa un hito en la afirmación del musical brasileño (MAGALDI, 2014, pp 966-967).

En la transición de la década de 1950 a la de 1960, el teatro épico brechtiano se tornó, de alguna manera, el estándar para una parte de la dramaturgia militante. Sin embargo, Dias Gomes no produjo una ruptura más intensa con los formatos dramáticos, como la que se vio en otros grupos teatrales formalmente más radicales, como Teatro de Arena y, más adelante, CPC y Opinião. Buscó para sus obras un lugar entre las formas épicas y las dramáticas. En ese “entre-lugar”, sus obras combinaron características de una y de otra estética teatral, generando, una vez más, un híbrido entre lo tradicional y lo moderno desde el punto de vista de las vanguardias artísticas de la época. Sus obras resultaban de la combinación de varios estilos dramaturgicos que, al coexistir, permiten varias formas de identificación e interpretación.

Dicha hibridación de matrices estético-culturales (dramáticas y épicas) formaba parte de la perspectiva lukacsiana que adoptó el Comité Cultural del PCB en los años 1960, que Dias Gomes integraba (FREDERICO, 1998; COSTA, 1987). En los movimientos artísticos simpáticos al comunismo, la hibridación resultó evidente como estrategia orientada a establecer una comunicación popular más directa e intensa. Era necesario que los artistas comprometidos se apropiaran de aspectos de la cultura popular (imaginarios, valores, creencias, formas simbólicas y materiales, personajes típicos y folclóricos) para, de alguna manera, promover la identificación, la concientización y, supuestamente, la reacción política de las capas populares al capitalismo y sus formas perversas de dominación.

Para Dias Gomes

aún los autores más importantes de la época [años 1940 y 1950] -Oduvaldo Vianna (el padre), Gastão Tojeiro, por ejemplo, que eran una especie de continuadores de Martins Pena-, [...] que buscaban a los tipos que se tenían como brasileños, [...] [eran] en realidad, superficiales. Eran tipos sin profundización, y la realidad que se presentaba era una realidad romántica, con un enfoque pintoresco, se buscaba el lado pintoresco. No se metía de lleno en lo que es el ser humano, la realidad. Ello solo empezó a existir en la dramaturgia [...] a partir de los años 1950. Hasta entonces había aquella cosa del hombre del campo brasileño, el caipira, valorizado, dándole lecciones al hombre de la ciudad, las cosas que caracterizan un cierto tipo de teatro de los años 1930, 1920. Pero ello no iba al fondo de las cosas, no se buscaba la verdad del hombre brasileño en su realidad, en la sociedad en la cual vive, sus conflictos, su forma de ser y pensar, con sus anhelos y aspiraciones. No se preguntaba sobre los problemas que tiene ese hombre, sobre quienes lo aplastan. Esas preguntas no se planteaban de ninguna manera. Se enfocaba únicamente lo pintoresco de la cosa (DIAS GOMES, 1981, p. 38).

Hay que destacar que, entre los varios modos de acercamiento al público, uno de los más eficaces seguramente era la utilización de la música en los espectáculos. Los primeros indicios de música y acción dramática en las obras de Dias Gomes aparecen en *Pagador de promessas (Pagador de promesas)*, con la rueda de *capoeira*, luego con el tema del baile *Bumba-meu-boi* en *Revolução dos beatos (Revolución de los beatos)* y la samba tema de Bola Sete en *Invasão (Invasión)*. En las canciones de *O berço do herói (La cuna del héroe)*, a su vez, se pone claramente de manifiesto la influencia brechtiana: no tienen el objeto de hablarle al sentimentalismo fácil o suscitar exaltación emocional, sino que están orgánicamente integradas a la acción y al pensamiento, haciendo avanzar la trama o comentándola críticamente. Así, pues, Brecht contribuía con su teorización y el ejemplo de su dramaturgia para volcar prejuicios contra el musical, incluso los del propio Dias Gomes. Efectivamente, la música no tenía que “diluir y sofocar la fuerza de las ideas” (DIAS GOMES, 1992, p. 9).

A la misma posición había llegado, en torno de esa época, la gran mayoría de los autores, directores de teatro y grupos o compañías que constituían la vertiente más actuante y progresista del teatro brasileño. Dramaturgos como *Gianfrancesco Guarnieri*, Plínio Marcos, Vianninha, Ferreira Gullar, Paulo Pontes, João das Neves, entre tantos otros, se comprometieron intentando crear un tipo de teatro musical que fuera a la vez popular y auténticamente brasileño (PARANHOS, 2012).

Si, por una parte, *Dr. Getúlio no desconstruye el mito*, como se dijo anteriormente, por otra parte abre una ventana poco explorada por la literatura teatral: el enredo de la escuela de samba como estructura básica del género dramático-musical, o sea, un modo propio de organizar y desarrollar la narrativa dramática, liberándola de la rigidez del encadenamiento causal entre las escenas y ateniéndose, brechtianamente, a los momentos capitales y más expresivos de la acción dramática. En este caso, el texto teatral se destina explícitamente a comentar la realidad político-social. El centro del debate es el golpe militar de 1964 (João Goulart X Getúlio Vargas). Recurso intencional, que exploran hábilmente los autores, hace que los personajes de la escuela de samba, siendo ficcionales, hablen siempre en versos rimados, mientras que los personajes históricos hablan en prosa coloquial.

En 1978, la editorial Civilização Brasileira publica *As primícias (Las primicias)* –una alegoría político-sexual en siete cuadros, aún hoy inédita en los teatros-. En dicha fábula, que recibió los tratamientos musicales de Denise Emmer, Carlos Lyra y Paulo César Pinheiro, los personajes, Lua y Mara, los siervos, se rebelan contra el señor feudal y sus imposiciones y determinaciones. La obra, escrita en un periodo que todavía era de intensa represión y rigurosa censura, combina texto y música que, en algunas situaciones, parece desear suplir el grito de las palabras impronunciadas y los sentimientos que, coaccionados, tenían que mantenerse velados.

Su vuelta a los escenarios se dará con la comedia musical *O rei de Ramos* el 11 de marzo de 1979, inaugurando el nuevo Teatro João Caetano, en Río de Janeiro, bajo la dirección de Flávio Rangel y con música de Chico Buarque y Francis Hime, obteniendo extraordinario éxito de público, al lado de la *Ópera do malandro (Ópera del malandrín)*, escrita por Chico Buarque y bajo la dirección de [Luís Antônio Martinez Corrêa](#). La obra cuenta la historia de una disputa entre malhechores, Mirandão y Brilhantina, feroces rivales. Los *bicheiros* (del juego de quiniela ilegal) afrontan el amor inesperado entre Taís, hija de Mirandão, y Marco, hijo de Brilhantina.

Examinar esos musicales equivale, de alguna manera, a revisitar el momento que se vivió en Brasil, que esas obras denuncian y subvierten, mientras nos posibilitan un acercamiento a estilos narrativos diferenciados de representación del poder institucionalizado. Siguiendo esta línea, entiendo que el discurso musical afecta al espectador no sólo por intermedio de sus parámetros sonoros, sino también por su capacidad de sugerir imágenes e inventar espacios y lugares al crear figuraciones escénico-dramáticas.

Por fin, entiendo como pertinente la discusión que involucra el contrapunto entre los lenguajes musicales y plásticos en la composición de la polifonía intrínseca al teatro de Dias Gomes. De ello deriva, más específicamente, el interés en analizar la convergencia de la música y la obra teatral como expresiones de participación política (BENTLEY, 1969) e intervención sonora, que flúan en los escenarios y desde estos en los tiempos difíciles de la dictadura militar brasileña, que todavía tendría aliento para perdurar, con mayor o menor fuerza, por largos 21 años.

BIBLIOGRAFÍA

BENTLEY, Eric. 1969. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar.

COSTA, Iná Camargo. 1987. *Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular*. Dissertação: Mestrado em Literatura. São Paulo: Universidade de São Paulo.

FREDERICO, Celso. 1998. “A política cultural dos comunistas”. In: Moraes, João Quartim de (org.). *História do marxismo no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998, v. 3, pp. 275-304

DIAS GOMES e FERREIRA GULLAR 1968. *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

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

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

_____. 1989 (v. 1); 1990 (v. 2); 1991 (v. 3); 1992 (v. 4, “Os espetáculos musicais”); 1994 (v. 5). *Coleção Dias Gomes*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

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

FERREIRA GULLAR. 2006. “Fim de papo”. In: *Resmungos*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, pp. 143-145.

MAGALDI, Sábato. Vargas. 2014. *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.

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

PARANHOS, Adalberto. 2007. *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Boitempo.

PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). 2012. *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. 2017. “Dias Gomes entre textos e cenas: a construção e a reconstrução de um autor”. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 19, n. 35, Uberlândia, Edufu, pp. 139-152. Disponível em <<http://www.artcultura.inhis.ufu.br>>. Acesso em 23 dez. 2017.

PEIXOTO, Fernando. 2002. “O ‘Dr. Getúlio’, de Dias Gomes e Ferreira Gullar”. In: *Teatro em aberto*. São Paulo: Hucitec/Primeiro Ato, pp. 215-217.

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

SCHWARZ, Roberto. 1999. “Nunca fomos tão engajados”. In: *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 172-177.

TOLEDO, Caio Navarro de. 1982. *O governo Goulart e o golpe de 64*. São Paulo: Brasiliense.

WEFFORT, Francisco. 1978. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

NOTAS

[1] Este artigo integra investigación financiada por CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) y Fapemig (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais).

[2] “La curiosidad respecto del marxismo, despertada por la censura del DIP a mi primera obra, sería, al año siguiente, por mi afiliación al Partido Comunista” (DIAS GOMES, 1998, p. 93). Dias Gomes se mantuvo en los rangos del PCB desde los años de 1940 hasta la década de 1970, como miembro de su comité cultural y secretario-general del Instituto Brasil-Cuba.

[3] Ver PARANHOS, 2017

[4] Ver PARANHOS, 2017.

[5] La editorial Civilização Brasileira publicó *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* en 1966. “Bicho” inauguró la colección Teatro Hoje, coordinada por Dias Gomes.

*Cuadernillos impresos sin encuadernar y exhibidos para su venta en tendedores de cuerdas.

[6] Para un análisis crítico involucrando la asociación que se establece entre Getúlio Vargas y el mito del “ofrecimiento” de la legislación laboral, ver PARANHOS, 2007.

[7] Crítica de Fernando Peixoto publicada en *Correio da Manhã* el 3 de octubre de 1968 y republicada en PEIXOTO, 2002, pp 215-217.

[8] DIAS GOMES, 1992, pp 33-35, v. 4 Integraban el elenco, entre otros, Paulo Gracindo (Getúlio Vargas/Simpatia); Osvaldo Loureiro (Tucão); Isabel Ribeiro (Alzira Vargas/Marlene); Grande Otelo (Autor/MolequeTião); Milton Gonçalves (Gregório Fortunato/Bola Sete); Jorge Chaia (Bejo Vargas/Quibe); y Zózimo Bulbul (Oswaldo Aranha/Gasolina).

[9] Música de Edu Lobo y Chico Buarque *apud* DIAS GOMES, 1992, pp 42-43, v. 4.