

A retórica autobiográfica em Dias Gomes: apenas um subversivo?

Igor Sacramento¹

¹ Doutorando em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ. Projeto de pesquisa-tese: “Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais”. Ori.: Ana Paula Goulart Ribeiro. E-mail: igorsacramento@gmail.com.

Resumo:

Neste artigo, analiso a construção do *ethos* de Dias Gomes na narrativa de sua autobiografia, “Apenas um subversivo”. Discuto como a narrativa se estrutura numa dupla forma: reforça a autoridade do indivíduo por ele ser autor, narrador e protagonista de sua própria história (maior especialista no seu próprio passado do que qualquer outro) e dialoga com a sua imagem pública (seu *ethos* prévio) e com o seu público na produção de um *eu* autobiográfico (o *ethos* enunciado). Desse modo, o *ethos* autobiográfico de Dias Gomes é construído na relação com outros discursos e na adequação com seu público imaginado. Não produz somente uma desvelação dos acontecimentos vividos, mas é fundamentalmente uma encenação de sentidos construída a partir de enquadramentos da memória de sua história como a de apenas um subversivo.

Palavras-chave: retórica, autobiografia, Dias Gomes, *ethos*, memória.

Abstract:

This article discusses the construction of ethos in the narrative of Dias Gomes’ autobiography, “Apenas um subversivo”. Discuss how the narrative is structure in two forms: strengthening the authority of the individual because he is author, narrator and protagonist of his own history (greater specialist in his own past than any other) and dialogues with its public image (ethos prior) and with your audience in the production of an autobiographical self (the ethos statement). Thus, the ethos autobiographical Dias Gomes is built on relationships with other discourses and the appropriateness with their audience imagined. Not only produces uncovering the events experienced, but is fundamentally a enactment of meaning frameworks constructed from memory its history as the only one subversive.

Introdução

Este artigo apresenta algumas reflexões que fazem parte da pesquisa para a minha tese de doutorado, provisoriamente intitulada “Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais”, cujo objetivo é propor e realizar uma *biografia comunicacional* da trajetória artística de Dias Gomes no tempo de sua duração, entre os anos 1940 e os 1990, esmiuçando as incursões dele no PCB e nas indústrias midiáticas brasileiras (no teatro, no rádio, no cinema e na televisão). Na *biografia comunicacional*, o foco não recai sobre a atividade individual, mas sobre o circuito comunicativo das produções discursivas imbricadas num indivíduo. Dessa maneira, as produções, os posicionamentos, os reconhecimentos e as imagens públicas produzidas sobre o biografado na tessitura social constituem processos comunicacionais a serem reconstruídos.

Para este texto, analisarei as construções autobiográficas de Dias Gomes na narrativa de “Apenas um subversivo”. Minha análise procura superar a ilusão romântica da representação de Dias Gomes como *apenas um subversivo*. Não desconsidero a subversão como uma ação contestatória. No entanto, reconhecer a subversão como fato natural e não social é uma forma de conservadorismo. Assim, ela deixa de ser uma forma de posicionamento crítico e passa a ser mera característica da natureza do sujeito. Ou, como chama atenção Raymond Williams (1979: 204), deixa de ser um compromisso alinhado com determinadas causas, lutas e utopias, cuja confirmação é disputada nas diferentes representações produzidas pelas instâncias de reconhecimento intelectual.

Em abril de 1998, foi lançada a autobiografia de Dias Gomes. O título “Apenas um subversivo” propõe um sentido único para a vida narrada por aquele que a viveu. Essa titulação foi uma forma de localização do sujeito autobiográfico numa cultura e num espaço social. Mas a localização também está presente no modo de narrar sua história de vida, de descrever situações de sua vida, de argumentar sobre os problemas significativos, recorrentes ou singulares, na sua vida. Então, o narrar sobre si mesmo localiza o sujeito no contexto de outras narrativas sobre e relacionadas a ele ao longo do tempo, mas parte de um tempo específico – o presente – no qual são produzidas as memórias. A autobiografia, portanto, é uma autolocalização: “um ato de navegação que fixa a posição em um sentido mais virtual do que real” (BRUNER e WEISSER, 1995: 141), ou melhor, mais verossímil do que verdadeiro.

A autobiografia como “mapa de navegação” tem duas características fundamentais para conquistar a confiança do público sobre o ser que inventa ao localizar. A legitimidade é conferida pelo fato de autor, narrador e personagens se sobrepuserem numa única pessoa. 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. A assinatura é uma credencial crucial na mobilização dessa confiança. Mas ela não é a única garantia de certeza. Ela faz parte de um sistema discursivo que propõe, dentro de consensos, convenções de leitura. A legibilidade, então, é própria do modo de disposição das marcas que permite a facilidade da leitura do *ser* narrado. Assim, ele é facilmente localizado e posicionado.

No caso da autobiografia de Dias Gomes, legitimidade e legibilidade já se apresentam na capa do livro. Já sabemos que ele classificou a sua vida como a de “apenas um subversivo” e, assim, classificou a si mesmo. A assinatura e o título procuraram estabelecer com o interlocutor um vínculo. A palavra “apenas” corresponde a uma ideia de exclusão e significa exclusivamente, unicamente, somente e só. Para além desse sentido denotativo de exclusividade, a palavra, em expressões coloquiais, designa também alguma modéstia. Isso se dá pelo sentido ambíguo do advérbio “apenas”. Ele corresponde tanto a algo comum como a algo especial. Na frase “apenas um subversivo”, o sentido corriqueiro foi reforçado pelo artigo indefinido “um”, que não o singulariza e o torna mais um entre os subversivos. Por outro lado, “apenas” pode ter o sentido oposto ao de “além” e de “mais que”. Sendo assim, reforça a singularidade, a exclusividade e a restrição. Se entendermos “um” como numeral, a caracterização de Dias Gomes como o único subversivo ganha mais densidade. Afinal, só existiria um único subversivo, e ele era Dias Gomes.

Sendo assim, ele pôde se definir como sendo nada mais do que um subversivo entre muitos outros. No entanto, essa modéstia, na verdade, é uma forma de valorização. A subversão é uma característica de importante valor na definição do intelectual crítico brasileiro no contexto dos anos 1960, época em o próprio Dias Gomes se consolidou como intelectual. Especialmente por conta da experiência da ditadura militar no país, a designação como subversivo era atribuída a todos aqueles que se opunham ao regime, de modo mais ou menos sistemático. Era uma designação corrente entre os militares e os setores conservadores da sociedade brasileira. No entanto, naquele contexto, a atitude subversiva para a contestação do regime era valorizada por diferentes setores da esquerda que lutavam pelo restabelecimento da democracia. Com o fim do regime militar, tal denominação continuou tendo valores negativos e positivos. Eram negativos na medida em que se associavam ao conservadorismo do anticomunismo (MOTTA, 2002). Eram positivos, quando remetiam à “missão revolucionária” dos comunistas na transformação da realidade num sentido mais justo (FERREIRA, 2002).

O marco de formação daquela valoração positiva se deu, no Brasil, nos anos 1960. Eram anos de Guerra Fria entre os aliados dos Estados Unidos e os da União Soviética, mas

surgiam esperanças de alternativas libertadoras nos países do Terceiro Mundo, inclusive no Brasil, que vivia um processo acelerado de urbanização e modernização da sociedade. Naquele contexto, certos partidos (o PCB, com destaque) e movimentos de esquerda de diversas ordens, seus intelectuais e artistas, valorizavam a sistematização de ações para transformar a realidade brasileira, constituindo-a a partir de um “homem novo” que não teria sido contaminado pela modernização urbana capitalista. Nesse sentido, foi valorizado o “homem do povo”, com raízes rurais, do interior, com passado, tradição e valores mais “puros”, justos e humanos. Em suma, essa geração de artistas e intelectuais buscou no passado uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada, no limite, socialista. O sentimento romântico-revolucionário brasileiro esteve articulado a traços do movimento internacional dessa mesma ordem: a liberação sexual, o desejo de renovação, a fusão entre o público e o privado, a ânsia de viver o momento, a fruição da vida boêmia, a aposta na ação em detrimento da teoria, os padrões irregulares de trabalho e o descompromisso da juventude de esquerda com a sua relativa precária situação econômica (RIDENTI, 2000).

Como veremos, na sua autobiografia, Dias Gomes expandiu a valoração positiva da subversão e fez uma apresentação de si como tendo a subversão como a característica estruturante do seu ser. Todavia, a subversão que Dias Gomes atribuiu a si mesmo o afastava da esquerda e de qualquer posição político-partidária, conferindo-lhe maior autonomia. Apesar de ter sido comunista, vinculado ao PCB, ele se apresentou como subversivo para se mostrar como livre de qualquer dogma político, ideológico, moral ou partidário. O seu compromisso, nesse sentido, era com ele mesmo. Nisso se concentrou a autorepresentação de sua subversão. Assim, ele acaba concebendo a sua natureza individual (subversiva) como o lugar de sua soberania e de sua sujeição. Essa valoração é própria da imaginação romântica que caracteriza a subjetividade moderna (LÖWY e SAYRE, 1993; TAYLOR, 2005).

Como toda narrativa, a autobiografia se configura num a posteriori. É produzida no presente em relação a um passado, ou seja, sempre depois do já acontecido (BARBOSA, 2007). Nesse sentido, Dias Gomes acabou se valendo da cristalização das representações do romantismo revolucionário dos anos 1960 e se representou como possuindo uma natureza subversiva: uma constância de quebras dos padrões estabelecidos. Mas ele fez isso na tensão entre o romantismo individualista (aquele que diz respeito à subjetividade) e o romantismo comunitário (que se refere à coletividade). No entanto, como veremos, essa tensão se resolveu muito mais no fato de ele ser o único subversivo do que somente mais um subversivo. Assim, sua autorepresentação reconheceu muito mais a presença da interioridade do que da coletividade na formação de seu caráter subversivo.

Como a autobiografia é uma situação específica de comunicação, ela é feita em relação e em direção a um público. Sua narração não é um relato “puro”, imediato e

totalmente verdadeiro. É direcional, argumentativo e verossímil. Ou seja, ele está se direcionando tanto àqueles leitores que reconhecem nele a subversão quanto àqueles que admiram nele a subversão. Assim, como veremos, ele estava se re-afirmando como subversivo, confirmando a sua “imagem pública” e fazendo um uso político dela. Mas a confiança nessa representação se dá segundo específicos procedimentos enunciativos.

O pacto autobiográfico foi definido por Philippe Lejeune (2008) como um compromisso duplo do autor com o leitor: por um lado, diz respeito a um “pacto de referencialidade” (a história narrada corresponde a algo que realmente aconteceu e, portanto, tem uma prova externa ao enunciado) e, por outro, constitui um “princípio de identidade” (o “eu” do enunciado é o mesmo que assina o livro e que se responsabiliza pelo que narra, ou seja, autor empírico, narrador – sujeito da enunciação – e personagem principal – sujeito da maior parte dos enunciados – são equivalentes). O “eu” agrega a identificação do autor como narrador e como protagonista. Sendo assim, o *nome próprio* é o lugar de articulação entre a pessoa e o texto. Ou, noutras palavras, é produzida uma relação de semelhança entre o que está *dentro do texto* e o que pode ser verificado *fora do texto* (ALBERTI, 1991). Essa aproximação é marcada, na maior parte das vezes, pelo uso da primeira pessoa.

Para produzirem verossimilhança, as narrativas autobiográficas, geralmente, estabelecem, numa composição lógica, relações de causalidade e sucessividade entre os acontecimentos vividos. Essa crença, ou confiança, está relacionada na aceitação da “ilusão autobiográfica” produzida por determinadas estratégias narrativas da história contada. Essa ilusão informa mais sobre a constância do sujeito em si mesmo do que sobre a sua mudança. A mudança se dá mais no tempo do que no caráter construído na narrativa – no *ethos* –, que se desenvolve, no mais das vezes, “num deslocamento linear, unidirecional, que tem começo (‘uma estréia na vida’), etapas e fim” (BOURDIEU, 2006: 183).

A “ilusão autobiográfica” realiza, portanto, a construção de um sentido para a vida, com um começo, um meio e um fim. Assim, torna a narrativa familiar. Essa familiaridade se dá duplamente: pela *linearidade* da narrativa e pela *semelhança* entre a representação literária e as representações públicas do sujeito. Sendo assim, para existir “uma única história coerente”, deve haver uma linearidade discursiva que possa recompor o acontecido numa vida de modo a eliminar o incerto. Esse efeito de “vida real” é conquistado pela reprodução do tempo linear progressivo na narrativa autobiográfica. Ao se fazer isso, cria-se a ilusão da recuperação de vida passada numa sequência cronológica de acontecimentos. Ou seja, a narrativa autobiográfica, geralmente, produz sensações de coerência – espacial, temporal e

subjetiva – que permitem a adesão do público àquela ilusão: a uma específica “encenação de si”.

O que está em jogo para Lejeune, na minha leitura, é o “trabalho vivo da intenção” que constituiu todo processo de produção de sentidos (BAKHTIN, 1990: 99). Isso não significa que intenção do autor preexista ao discurso, mas que ela existe no circuito de comunicação discursiva, nas relações, harmônicas, tensas ou conflituosas, entre proposições e expectativas, produção e reconhecimento. Ou seja, a intenção não existe em separada a interpretação. A identificação do sentido de um texto com a intenção do autor que produziu esse texto não se dá em relação à “vida interior” do autor, mas ao contexto social e situacional no qual ele enuncia. O autor não o único a produtor de sentidos no seu texto. Ele não controla totalmente os sentidos, mas negocia sentidos com outros discursos e com outras pessoas. Essa negociação apenas é completa no campo do reconhecimento, das interações e das disputas. A intenção, portanto, não é mais do que a interpretação dos sentidos sociais já existentes e o modo de negociar com eles a manutenção ou a conquista de uma posição social distinta. Esse é o “trabalho vivo da intenção”. A intenção se configura na vida social, nas relações e nos processos de comunicação. O discurso não espelha a “alma” de um indivíduo, mas se configura nas relações com outros indivíduos.

Por tudo isso, o discurso do autor é tanto individual quanto social. É individual na sua apresentação, mas é coletivo na sua organização, dentro de um gênero discursivo. A autobiografia se estrutura como um “tipo relativamente estável” de construção discursiva. O “pacto autobiográfico” corresponde a um conjunto de convenções narrativas.

Nesta seção, analiso a presença de marcas enunciativas do *pacto autobiográfico* na autobiografia de Dias Gomes. Esse pacto esteve presente nas formas de produção da referencialidade (na descrição, no uso de discurso direto, na articulação da vida a fatos históricos, na confissão e na justificação) e da identidade entre autor, narrador e personagem. Tal pacto conta também com estratégias de autolocalização (de “invenção de si”). Elas se dão de dois modos: pela legitimidade, o que foi chamado de “efeito de subjetividade” (a autoridade de “saber mais sobre si do que qualquer outro”), e pela legibilidade, pela facilitação da compreensão da história narrada. Nessa narração, produz-se, ainda, uma “ilusão autobiográfica”, com a linearidade dos acontecimentos e a continuidade ética do protagonista autobiográfico e, portanto, também do autor.

Logo no início de “Apenas um subversivo”, o narrador assume o seu compromisso com o leitor:

Nada mais fugidio, mais inconsistente, mais impalpável, tudo que me vem à mente remetido pelo passado chega translúcido, com a transparência dos fantasmas, corro atrás, e se dissolve no ar, como bolhas de sabão, deixando-

me frustrado e coberto de dúvidas, não consigo mesmo traçar uma linha divisória entre as imagens dos fatos acontecidos e aqueles criados pela minha própria imaginação. (GOMES, 1998: 13)

O narrador parte de uma definição de memória como um “armazenamento construtivo”. O armazenamento dos acontecimentos é também um processo de construção do passado. Nesse sentido, sua lembrança não pode ser mais do que um conjunto de imagens elaboradas a partir do presente.

O reconhecimento dessa imprecisão da memória também é uma forma de construir o universo de referência para a narrativa. Sua noção de memória não é tomada como um “depositário total da experiência”, impassível de erro. Já reconhece a intensa atividade entre o lembrar e o esquecer na produção mnemônica. Não se convenceria ninguém de que a autobiografia é a totalidade da lembrança da experiência de uma vida. No entanto, os acontecimentos lembrados têm de ser “honestos”, como escreveu Dias Gomes:

Não poderia nunca jurar dizer a verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade, tão forte é a imagem da mentira que vem junto, grudada, parasitada. **Não será a mentira, muitas, vezes, mais reveladora que a verdade? Como posso afirmar que a vida que sei que vivi é mais verdadeira que a que inventei para mim?** O que posso garantir é que está última tem muito mais a ver comigo. Vou tentar, mas não sei se gostaria de ser absolutamente verdadeiro, já que vivi apenas um terço, se muito, da vida que me estava destinada; os outros dois terços foram desvios por caminhos alheios, vidas que deveriam ser vividas por outras pessoas; é a impressão que tenho. Não digo isso para me eximir de culpa, assumo todos os erros. Apenas quero ser honesto e preciso ao precisar a imprecisão da minha memória. E o caráter compulsivo e empulhador de minha imaginação (GOMES, 1998: 13 [grifos meus]).

A memória, então, aparece como entre a verdade e a mentira. Existiria a memória verdadeira e a memória mentirosa: aquele que equivale ao realmente vivido e ao imaginado. Essa imprecisão, no entanto, poderia ser desfeita pelo próprio autor. Embora ciente da verdade (do realmente vivido), ele prefere a vida que inventou para ele. A crença na possibilidade de reconhecer e distinguir a verdade da mentira na memória é própria do sujeito moderno. A modernidade ocidental definiu uma “cultura na qual se espera que do sujeito venha a organização do mundo (não do mundo a organização do sujeito)” (CALLIGARIS, 1998: 45). Assim, somente ao sujeito o conhecimento sobre a verdade e a

mentira sobre si.

Dias Gomes se assume na figura do narrador onisciente como organizador de seu mundo. Na narração, ele não se revela, não reflete o seu interior, mas se produz. Ao reconhecer o caráter produtivo da narrativa autobiográfica, ele afirma a sua honestidade. Essa honestidade está, também, no reconhecimento da imprecisão de sua memória. Ao expor essa “verdade”, ao confessar a sua lógica de escritura de si, ele conquista a confiança do público. Dias Gomes revela até mesmo como se coloca diante das questões da narração autobiográfica e reflete sobre o seu modo de narrar. Essa sinceridade, na autobiografia, é muito importante (CALLIGARIS, 1998: 46). Embora possa estar factualmente mentindo (pode-se comprovar na confrontação com outros documentos e fontes), ele está sendo sincero ao admitir que tem mais interesse mais pela vida que inventou do que pela que viveu. Essa sinceridade configura o “efeito de intimidade” que referencia o autobiográfico.

Apesar da imprecisão, Dias Gomes diz que a primeira imagem de si de que se recorda é com três anos. Lembra do velório de seu pai (GOMES, 1998: 13-4). Não reconhece que a sua lembrança é “por tabela”. Apresenta como sendo suas as lembranças dos dados biográficos do pai, onde ele trabalhou, o que fez e como foi.

Depois, Dias Gomes comenta a sua “estreia na vida”: a exposição daquilo a que veio ao mundo. Cria-se uma continuidade com o que se veio a ser a partir de um “mito fundador”. Não são considerados os descaminhos: os caminhos projetados mais não percorridos, as dúvidas, as incertezas, as impossibilidades, as oportunidades. Diante do êxito da vida caminhada, os muitos sentidos possíveis dão lugar a um único. Essa linearidade é construída *a posteriori*, depois de ter vivido a vida que viveu e recebido as distinções que recebeu:

Frequentemente ouvia dela [de sua mãe] a frase: “Que vai ser desse menino?” De fato, em sã consciência, ninguém poderia apostar no meu futuro. A única coisa que chamava a atenção da família era a minha habilidade em organizar funções teatrais com meus primos, em dias de festa, encenando esquetes num palco improvisado, esquetes que imaginava, representava e dirigia, com a única finalidade de correr o pires depois e angariar alguns níqueis para ir ao cinema. **Foi esse o primeiro sintoma de uma maravilhosa enfermidade que viria a me atacar alguns anos depois – a paixão pelo teatro.** Mal crônico, congênito e incurável (GOMES, 1998: 23-4 [grifos meus]).

A paixão pelo teatro como uma “maravilhosa enfermidade congênita” reforça a noção de que a genialidade artística é natural. Desenvolve-se, ainda, durante a gestação, no estágio embrionário. Então, a infância de Dias Gomes foi o momento de aparecimento dessa característica, que foi se intensificando ao longo do tempo. Essa é uma típica construção romântica. O romantismo valorizou a natureza em pelo menos dois aspectos, no sentido ambiental do natural e dos seus “bons selvagens” como puros, mas também como subjetividade, isto é, na capacidade de autonomia dos desígnios da realidade exterior em prol da autodescoberta e da valorização da natureza individual (NUNES, 2008). Dias Gomes estava trabalhando nesse sentido subjetivo. No movimento próprio da autobiografia de narrar o próprio passado, ele produziu uma descoberta de sua natureza individual na vocação teatral. Ela era a sua vontade mais natural, mais genuína e autêntica.

O sintoma mais evidente dessa paixão pelo teatro se deu em família:

Mas foi sentado a essa mesma mesa, cercado por toda a família, que li os originais de minha primeira peça, A Comédia dos Moralistas. Estava já com 15 anos e morava no Rio; tinha ido passar as férias. A plateia, constituída de primos e primas, reagiu generosamente a esse meu incipiente trabalho. **Meu tio Alfredo julgou ter descoberto um gênio na família.** Imediatamente contratou uma gráfica para imprimir o texto e um crítico para elogiá-lo devidamente nas páginas do jornal A Tarde (GOMES, 1998: 26) [grifos meus]

Sendo assim, o sintoma não era somente o da paixão pelo teatro, mas o da genialidade artística. Todavia, o reconhecimento dela não se deu por ela mesma. Foi necessário que seu tio contratasse uma gráfica para imprimir o texto e um crítico para elogiá-lo. Mas isso não aparece como demérito. Na verdade, essa confissão reforça a construção da intimidade entre autor e leitor. Essa sinceridade atua para aumentar a confiança no que é dito.

No Rio de Janeiro, Dias Gomes conta que estudou no Ginásio Vera Cruz, “um educandário pretensamente moderno, que buscava ser eficiente, em que pesem as ideias pró-fascistas de um de seus donos, filiado à Ação Integralista Brasileira, liderada por Plínio Salgado, xerox nativa de Hitler” (GOMES, 1998: 36). Lá, outro traço de sua personalidade se confirmou. Ele sabia do lado que “deveria ficar” (GOMES, 1998: 37). Não teve dúvidas que tinha de se afastar dos “galinhas verdes” (como chamavam-se os integralistas) e que deveria se aproximar do comunismo. Aqui, mais uma vez, Dias Gomes estabeleceu uma lógica de coerência. Relacionou com um passado longínquo a explicação para as escolhas políticas que ele veio a estabelecer mais tarde.

O teatro e o comunismo aparecem como vocações. Assim, cria-se a ilusão de tendências existentes ao longo de uma vida. As tendências são estabelecidas a partir do presente. Ele se localiza no mundo, então, como dramaturgo e comunista. A reconstrução da vida se faz na produção de provas, ou indícios, que garantam a constância da personalidade e das ações. Desse modo, pode-se estabelecer a linearidade na vida a partir do que “deu certo”, ou, daquilo que conquistou o reconhecimento público.

Como a permanência no Rio de Janeiro apresentava dificuldades materiais, Dias Gomes tentou a vida militar. Na Escola Preparatória de Cadetes de Porto Alegre, ele teve a confirmação de que estava desviando-se do seu destino – da sua vocação. Lembra das palavras do comandante:

Estava há apenas dois meses na Escola e fui levado à presença do comandante, o coronel Setembrino, que me disse, paternamente:

– Meu filho, eu aqui tenho visto muitos jovens equivocados, sem um mínimo de vocação para a carreira militar, mas, como você, nunca. Quer um conselho? Antes que eu seja obrigado a expulsá-lo, peça desligamento, vá embora. (GOMES, 1998: 50)

O uso do discurso direto produz um distanciamento, uma separação do discurso do outro, e também uma hierarquia. A fala do outro fica subordinada à do eu. Trata-se de uma modalidade discursiva que parece mostrar diretamente aquilo que o outro realmente falou. Se fosse possível a manutenção da “veracidade textual” na transcrição da fala do outro, o contexto seria diferente. Com isso, o texto também se torna diferente, enquadra-se num outro projeto discursivo. A narração estabelece a contextualização, não só do texto do outro no tempo que foi lido, mas também no texto que dele lembra. O discurso citado estabelece como o contexto narrativo uma relação vital. Sem a narração, ele não existiria. Não teria sentido.

As palavras citadas, as “palavras de outrem”, fazem parte de toda produção discursiva. No entanto, o discurso direto não é uma forma de trazer integral e autenticamente a fala de outrem. Ele constituiu uma maneira interessada de transmissão do discurso alheio. Como explica Mikhail Bakhtin (2004: 148-154), existem dois conjuntos de procedimentos discursivos para a citação do outro. O primeiro é aquele que procurar forçar a fronteira nítida e estável entre o discurso do outro e o do eu. Trata-se do discurso direto. Na outra modalidade, são realizadas formas mais sutis e versáteis que permitem ao autor se infiltrar na fala do outro com comentários, réplicas e posicionamentos. Trata-se do discurso indireto ou do indireto livre. Os dois recursos foram utilizados por Dias Gomes para confirmar a personalidade construída e os fatos que tinha vivido.

De volta ao Rio de Janeiro, ele foi trabalhar na Rádio Vera Cruz como redator. Teria um programa, uma série de episódios intitulada “As Grandes Batalhas da História”, mas apenas um episódio foi transmitido. O produtor sumiu com o dinheiro dos anunciantes.

Meu único lucro nessa primeira incursão no rádio foi que aí conheci Huguette, uma morena de tipo aciganado, enxuta de carnes, cabelos muito negros com uma mecha branca que lhe dava um ar de bruxa. Devia já beirar os 40 anos, eu completara 18. Enquanto estava no estúdio, dirigindo o programa, eu a via olhando-me da cabine técnica. Não sabia quem era nem por que estava ali. Quando saí, ela me agarrou no corredor e me deu um beijo no rosto, jogando os cabelos sobre meus olhos. Fiquei cego por alguns segundos.

– **Menino, você tem talento.**

E puxou-me pelo braço; num minuto estávamos na rua.

– Que é que você vai fazer agora?

– Nada...

Na verdade, eu teria que voltar, procurar o produtor, saber se tinha ficado satisfeito com o meu trabalho, mas aquela mulher me deixava atordoado. (GOMES, 1998: 54) [grifos meus]

Além da vocação para o teatro e para o comunismo, ele também era sedutor. Mas o talento aparece como uma característica ambígua. No contexto narrativo, está relacionado tanto ao profissional quanto ao íntimo. Além de talento para o rádio, tinha para o amor. Dias Gomes e Huguette foram amantes.

Três anos depois, em 1942, Dias Gomes estreou no teatro profissional com a comédia “Pé de cabra”, encenada no Rio de Janeiro e, depois, em São Paulo, pela Companhia Procópio Ferreira. A parceria com Procópio Ferreira rendeu a Dias Gomes um contrato de exclusividade para escrever quatro peças por ano. Esse contrato o fez escrever “Zeca Diabo”, “Doutor ninguém”, “Um pobre gênio”, “Sinhazinha”, “Eu acuso o céu” e “João Cambão”, todas durante o ano de 1943. Ainda naquele ano, Dias Gomes ingressou na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, que abandonaria dois anos depois. Em 1944, ele aceitou um convite de Oduvaldo Vianna para trabalhar em São Paulo na recém-inaugurada Rádio Panamericana. No ano seguinte, transferiu-se para a Rádio Tupi-Difusora, também de São Paulo. Em 1948, saiu da Rádio Tupi-Difusora e foi para a Rádio América. Logo em seguida, foi para a Rádio Bandeirantes, onde assumiu a direção artística e escreveu diversos programas. Durante todo esse período, publicou vários romances: “Duas sombras apenas” (1945); “Um amor e sete pecados” (1946); “A dama da noite” (1947) e “Quando é amanhã” (1948). Em 13 de março de 1950, ele se casou com Janete Clair. Os dois vieram morar no Rio de Janeiro, onde passou a trabalhar na Rádio Tupi (dos Diários Associados) e, em seguida, na

Rádio Tamoio (também daquele grupo) e na Rádio Clube do Brasil (do Grupo Wainer). Em 1954, no Rio de Janeiro, enquanto seguia trabalhando no rádio, Dias Gomes voltou a ter encenado um texto dramático. Tratava-se da peça “Os Cinco Fugitivos do Juízo Final”, sem muito sucesso.

Por isso, o retorno ao Rio de Janeiro foi comemorado:

Minha volta ao Rio era como uma correção de rumo, um retorno à rota principal após seis anos de descaminhos – essa era a sensação que trazia comigo. Nunca encarara o rádio senão como um meio de subsistência – meus desesperados esforços para levá-lo a sério e conferir dignidade ao meu trabalho soavam falsos a mim mesmo –, **meu afastamento do teatro importava numa perda de identidade** que nem minhas equivocadas incursões na literatura conseguiram suprir. (GOMES, 1998: 123) [grifos meus]

Essa afirmação revela a construção da linearidade de uma vida a partir de um conjunto específico de características. No caso, Dias Gomes confessa que o seu caminho era o teatro. O trabalho no rádio e os romances eram descaminhos. No entanto, é preciso observar que é uma confissão exclusivamente íntima. Ele está confirmando aquilo que na sua trajetória artística que conferiu maior consagração e distinção: o teatro. Ele, portanto, toma sua imagem pública para construir a sua identidade autobiográfica ancorada no dramaturgo. Não só a identidade, mas a necessidade da continuidade da vocação. Não haveria como fugir ao predestinado.

Nesse sentido, sua concepção de identidade reforçava muito mais o essencialismo individualista. O conceito essencialista de identidade se baseia na noção de sujeito iluminista, o qual possui uma identidade centrada, fixa, unificada e inalterável. Porém, ao mesmo tempo em que uma identidade busca opor-se à outra, também reivindica aquela identidade verdadeira e autêntica (HALL, 2004). Por conta disso, era possível para ele reconhecer uma “perda” de identidade. Isso só é possível porque ele constrói a sua identidade partir de um centro, de um núcleo interior, que emergiu quando ele nasceu e se desenvolveu ao longo da vida. Então, a “perda” correspondia a um afastamento do centro, da referência, daquilo que o permitia ser contínuo e idêntico a ele mesmo ao longo de toda a sua existência. Por reconhecer aquilo que identificava como mais autêntico. Nesse sentido, o rádio era apenas uma forma subsistência, não era algo que ele reconhecia como parte do “eu”. Na verdade, por partir dessa definição romântica, ele não se reconhece nessa multiplicidade de “eus”, mas na manutenção do mesmo, daquilo que deveria ser imutável (TAYLOR, 2005).

Outro recurso usado é o da articulação da vida pessoal à história política do país. Essa não é só uma forma de localização temporal, mas um modo de situar-se na história.

Depois do ensaio geral de “Os Cinco Fugitivos do Juízo Final”, Dias Gomes narrou:

Entrei num bar que fazia esquina com a Rua do Catete; de lá via-se bem o Palácio com suas águias nos quatro cantos do telhado. Pedi um chope e fiquei observando. Estava confuso. Não discutia a linha do Partido [Comunista Brasileiro], mas temia pelo que viesse a acontecer. Livrávamos de Getúlio e ficávamos nas mãos de quem? De Lacerda? Dos generais que traíam Vargas naquele momento? Alguém gritou “Morra Getúlio!”. Um grito isolado, na madrugada, que resvalou nos rostos tomados de ansiedade, todos parecendo aprová-lo. [...].

Cheguei à Standard [agência de publicidade na qual trabalhava escrevendo textos para a televisão] às 8 e 30, como sempre. Mal entrei na minha sala, percebi as fisionomias tensas. Sangirardi aumentou o volume do rádio, e todos puderam escutar, perplexos, Heron Domingues, locutor do *Repórter Esso*: “Atenção, atenção! O presidente Getúlio Vargas acaba de suicidar-se com um tiro no coração” (GOMES, 1998: 151).

Assim, ficamos sabendo que a madrugada na qual terminou o ensaio geral da sua peça foi a mesma do suicídio de Vargas: de 23 para 24 de agosto de 1954. Esse recurso conferia à narrativa maior contextualização. No entanto, é um tipo de contextualização que o colocava dentro da história. Ou seja, embora ele não fosse o protagonista, era testemunha. Participou em alguma medida da história política do país. Desse modo, ele se atribuía importância naquele contexto e nos rumos do país. A morte de Getúlio Vargas, como lembrada por Dias Gomes, já era algo esperado. A recordação dessa expectativa era tanto uma forma de demonstrar o seu papel de testemunha ocular da história.

Nessa lembrança, ele fez uso de uma ênfase sentimental. Assim, narrou como as pessoas estavam se sentindo naquele momento e como ele se sentia. Evidentemente ele não recuperou as emoções daquele momento, mas as inventou. Na narração autobiográfica, como em outras narrativas especialmente após o romantismo, é fundamental a dimensão emocional, subjetiva, das personagens. Também nesse sentido a autobiografia sofre uma espécie de romancização (BAKHTIN, 1990) e, como num romance, se concentra nas emoções do seu protagonista e no modo como interpreta a dos outros. Ou seja, o mundo é visto a partir de um mundo interior.

Esse protocolo ficcional configura um tipo particular de referencialidade. Ela se dá na construção do seu interior uma referencialidade própria, no “mundo do texto” (RICOEUR, 1977). Dentro do mundo texto autobiográfico, há intensos cruzamentos entre as matrizes românticas e realistas de construção de determinados procedimentos narrativos. Correspondem à matriz romântica os seguintes aspectos: o apelo emocional e a

concentração na primeira pessoa (no “eu”), reforçando o relato como subjetivo, de exposição da interioridade e de estabelecimento de intimidade. A dimensão realista se configura na dimensão testemunhal (o narrador se compromete a escrever sobre o que viveu com o próprio corpo), no tom de verdade íntima (que só pode ser contada pelo “eu”) e no detalhamento excessivo, fazendo crer que a narrativa é uma lembrança integral dos fatos (SARLO, 2007: 52-57).

Naquele trecho, esses cruzamentos apareceram no testemunho, detalhamento, no tom verdade íntima, mas também na ênfase emocional e na concentração da experiência própria do “eu”. Certamente, isso aconteceu em vários momentos do texto de Dias Gomes. Afinal, trata-se de uma dimensão estruturante das narrativas autobiográficas contemporâneas (SARLO, 2007). No entanto, no caso de “Apenas um subversivo”, como estamos vendo, os procedimentos realistas estão a favor da imaginação romântica.

Em 1959, Dias Gomes escreveu “O Pagador de Promessas”. A peça foi encenada em 1960, com muito sucesso. Numa das passagens da autobiografia, ele reforça a noção romântica de autoria:

O Pagador é uma peça nascida compulsivamente da necessidade interior de entender o mundo. Mas não é uma peça didática e, muito menos, panfletária. Ao contrário, muito embora ela tenha como tema fundamental a liberdade de escolha, ante o qual me posiciono, não tive, ao escrevê-la, a menor preocupação de expelir qualquer mensagem política. Muito menos sofri qualquer influência partidária; procurei mesmo evitá-la a todo custo – jamais discuti o texto com qualquer dirigente ou membro do Comitê Cultural, do qual fazia parte. Acredito mesmo que poderia haver restrições ideológicas não muito graves, caso a peça fosse submetida à análise do Partido. (GOMES, 1998: 178-9) [grifos meus]

Há, aqui, o esforço para colocar o autor como fonte única da significação da obra. Assim, a produção artística seria mera continuação da “necessidade interior” de um sujeito. Essa é uma noção romântica de autoria. No entanto, a própria defesa de Dias Gomes desse modelo autoral para a sua atividade apresenta contra-argumentos. Mesmo que não tenha sofrido explicitamente controle ideológico do PCB, a sua “necessidade interior” não é necessariamente interior. Ela é produzida nos processos de socialização, e não como um ato subjetivo isolado das mediações socioculturais.

Na sua narração, Dias Gomes comenta uma dessas mediações: a “influência partidária”. Mas, de certa forma, nega-a. Assim, reforça a concepção romântica do sujeito, na qual ele é visto como “fazendo-se a si mesmo” (WILLIAMS, 1992: 102). Assim, mais do que os

homens comuns, o autor teria condições ideais. O autoengendramento do artista passou a ser a sua liberdade. No romantismo, a libertação individual consiste na independência de qualquer determinação social (TAYLOR, 2009). Os determinantes sociais ameaçariam o caráter genuíno da identidade do homem. Essa concepção tornou-se o fundo comum das representações sociais do autor na sociedade. Ao confirmar que a sua produção artística é a extensão de sua “necessidade interior”, livre das mediações e pressões socioculturais, ele está reforçando o senso comum sobre autoria, revigorando o pacto de leitura e se colocando como um autor legítimo.

Quando contou sobre a adaptação de “O Pagador de Promessas” para o cinema, a legitimidade da autoria voltou ser o tema. Dias Gomes tinha se comprometido com Flávio Rangel: se peça viesse a ser filmada, ele seria o diretor. Rangel fora o diretor da peça. No entanto, não estava conseguindo produtor para o filme. Foi então que algo aconteceu:

[Flávio Rangel] convidou Oswaldo Massaini e Anselmo Duarte para assistirem ao espetáculo no TBC, e seu sonho passou para a cabeça dos dois. Um dia, trouxe para Anselmo a minha casa e disse:

– Dias, eu queria muito fazer esse filme, mas não consigo produtor. Anselmo tem um produtor, Oswaldo Massaini, e eu abro mão da exclusividade que você me deu.

Hesitei muito. Anselmo, para mim, era galão das chanchadas da Atlântida, não tinha visto seu primeiro filme e duvidava que fosse o melhor diretor para *O Pagador*. Consultei meus amigos do Cinema Novo, Alex Vianny, Leon Hirshman, que acharam uma temeridade. Anselmo sentiu minha resistência, mas a ideia instalara-se em sua mente como uma obsessão.

– **Se você me der essa peça, eu vou com ela ganhar a Palma de Ouro, juro por Deus.**

Foi essa afirmação, feita com voz firme, olhando dentro dos meus olhos, que me venceu. Não que eu acreditasse naquele momento que ele iria de fato a Palma, mas sua determinação deu-se a certeza de que ele iria lutar para fazer o melhor. Mesmo assim, **no contrato que assinei com Oswaldo Massaini, fiz uma cláusula: uma vez o roteiro definitivamente aprovado, o diretor seria obrigado a segui-lo cena por cena; queria assegurar inteira fidelidade à minha história.** (GOMES, 1998: 182-3)

A promessa de Anselmo Duarte nesse diálogo demonstra a fabulação constitutiva na memória. Pode ser que ele tenha realmente dito isso. Pode ser que nunca tenha dito. Na verdade, isso não importa tanto diante da confirmação da memória coletiva sobre o filme por parte dessa lembrança. Por ele ter realmente ganhado a Palma de Ouro, é estabelecida

uma continuidade com o que viria, mas que no ato da lembrança já tinha há muito ocorrido. Então, Anselmo Duarte e Dias Gomes estavam certos, um pelo vitória no festival e outro pela existência da “inteira fidelidade” ao seu texto. Assim, Dias Gomes poderia garantir não só a fidelidade, mas a sua identidade artística e a certeza na consagração.

A adaptação estava sendo tomada como inferior ao original e que, portanto, deveria se submeter a ele. Assim, a função da adaptação seria sempre a transposição e nunca a transmutação. Adaptar seria somente válido se pudesse manter intacto “espírito” da obra-fonte. Nessa concepção, acredita-se que todo produto audiovisual (acusados de mais adaptar e “deformarem” as obras literárias) teria de submeter à exigência de ser fiel não apenas à obra original, mas o sentido dado pelo autor do original – o autêntico. Adaptar, sem tal zelo, é comumente visto como um processo de perda e, portanto, como um desserviço à literatura. Desse modo, autor do original teria a autoridade para manter o sentido que criou para a obra e, assim, preservar o seu reconhecimento público. No caso de Dias Gomes, a transmutação – automática e inexorável a todo processo de adaptação (STAM, 2006) – poderia colocar em xeque o engajamento político da peça. Ou seja, Dias Gomes, portanto, confirmou as posições de uma hermenêutica romântica, na qual se enfatiza a necessidade de o adaptador, no caso, entrar no “mundo do texto” e se fazer como um igual para ser capaz de compreendê-lo, capturando a “alma” do autor e as suas intenções para produzir discursos fiéis ao original (RICOEUR, 1977). Dias Gomes estava desconfiando que essas compreensões e imersões, condições para a manutenção da fidelidade à sua obra (suas intenções e sua “alma”), seriam conquistadas por Anselmo Duarte. Afinal, ele não era um igual: não era de esquerda e não estava envolvido nos movimentos artísticos de vanguarda nos anos 1960, no caso o Cinema Novo. Por isso, Dias Gomes procurou preservar a sua obra. No contrato para a sua adaptação cinematográfica, ele exigiu que o filme reproduzisse, cena a cena, o roteiro. Assim, preservava a si mesmo, a sua autoria e a identidade, ambas concebidas de acordo com o essencialismo romântico.

As filmagens já iam em meio quando, no intervalo de um espetáculo teatral, no Rio, encontrei Glauber Rocha, com quem tinha pouca ou nenhuma intimidade.

– Anselmo está lá na Bahia filmando sua peça – disse-me. – Você está preocupado com isso?

– Preocupado eu estou.

– Será que ele está culturalmente preparado para dirigir *O Pagador*?

Esse diálogo, no seu contexto narrativo, demonstra que Dias Gomes já era reconhecido pelo seu trabalho e que Anselmo Duarte, por não ter esse reconhecimento, não estava “culturalmente preparado”, não tinha nem capital cultural nem simbólico para dirigir o filme. Ao citar falas de Glauber Rocha, tido como o principal cineasta do Cinema Novo, Dias

Gomes, na verdade, está convocando a autoridade daquele para duvidar da capacidade de Anselmo Duarte tornar o filme tão político quanto a peça. Esse discurso de fidelidade retifica a posição de Dias Gomes como autor e a de Duarte como mero executor. Mas, mesmo para executar – dirigir o filme tal e qual o texto da peça –, a capacidade dele era questionada. Ele não tinha reconhecimento como um artista politizado e, muito menos, como membro do Cinema Novo.

Quando narrou o seu trabalho na televisão, Dias Gomes procurou confirmar uma ilusão autoral:

[Seu desafio era] 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 garantiria contra um desastre; nem mesmo minhas experiências anteriores e fortuitas na tevê, 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 seria minha temática, pensei. Arrebanhei minhas personagens, meu pequeno universo, e como quem muda de casa, mas conserva a mobília, lancei-me à aventura.** (GOMES, 1998: 256)

Assim, o autor seria uma constância em si mesmo, tendo uma modalidade de escrita própria, única e reconhecida na linearidade da continuidade. Além disso, caberia ao autor a verdade sobre a sua obra. Afinal, somente ele saberia a “real intenção” do que foi produzido. Sendo assim, seria mais autoral aquele sujeito que não perderia a sua autenticidade, aquele que manteve a autenticidade, isto é, a mesma escritura “desde sempre” e independentemente das mudanças e determinações socioculturais. Na televisão, ele, ao manter a sua “temática” na televisão, estaria preservando a continuidade de si mesmo como sujeito e autor. Enfim, ele “mudaria de casa, mas conservaria a mobília”.

Essa afirmação da autoridade autoral é tomada por Dias Gomes, tanto para confirmar a sua distinção como “autor legítimo” (aquele capaz de mudar de mídia, mas manter-se o mesmo) quanto para reforçar o pacto autobiográfico. Por isso, Dias Gomes investiu na construção de uma imagem de si reconhecida como autêntica e personalizada. Ele é, então, original e singular. São essas características que se esperam de um autor, na produção artística e na autobiografia (ALBERTI, 1991).

A memória autobiográfica narrada por Dias Gomes destaca a sua produção teatral. Esse destaque confirma, no contexto narrativo, que a vocação dele é o teatro. Mesmo

atuando em outras mídias, no rádio, no cinema ou na televisão, ele estava procurando fazer teatro. A vocação teatral é combinada à militância. O teatro e militância foram tomados como traços marcantes de sua personalidade.

A narrativa autobiográfica implica construções do caráter daquele que fala (do enunciador). Na autobiografia, como o autor (o sujeito empírico), o narrador (o sujeito da enunciação) e o protagonista (o sujeito do enunciado) são colocados numa relação de equivalência, o processo de caracterização, posicionamento e de legitimação do “eu” incide sobre um único nome próprio, sobre uma única pessoa: no nosso caso, Dias Gomes. Assim, o *ethos* autobiográfico como fenômeno discursivo combina-se ao status social do autor.

Se, como nos ensinou Pierre Bourdieu (1996), o poder das palavras deriva da adequação entre a função social do narrador e seu discurso e o discurso não poderá ter autoridade se não for pronunciado pela pessoa legitimada a pronunciá-lo a determinado público, o autobiógrafo teria mais autoridade do que qualquer outro para poder caracterizar-se a si mesmo. No entanto, essa autoridade não significa autonomia. O *ethos* enunciado na autobiografia é constituído pelas relações que mantém com o *ethos* prévio. Mostrarei na próxima seção como Dias Gomes baseou a confiança na sua narrativa autobiográfica na construção ética

O *ethos* autobiográfico

A noção de *ethos* é tributária da sistematização aristotélica da prática retórica. Corresponde ao “efeito do caráter moral do orador, quando o discurso procede de maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de confiança” (ARISTÓTELES, 2006: 33). Esse efeito se dá quando leva os ouvintes a sentirem uma paixão, pois, como explicou o filósofo, os juízos são consonantes às experiências de aflição ou alegria, amizade ou ódio. Para tanto, os oradores se valem de técnicas de produção de discursos permitem demonstrar o que parece ser verdade (o que é provável) para indivíduos na mesma condição. Sucessivamente, foram definidas as três estruturas fundamentais da retórica: o *ethos*, o *pathos* e o *logos*.

A retórica trabalha sobre o verossímil e, portanto, como o provável: com tudo aquilo que pode ter provas. Aristóteles observou a existências de três provas: as éticas (relativas à honestidade do orador e ao quanto podemos confiar nele), as patéticas (relacionadas às paixões mobilizadas em nós pela atuação de determinado orador) e as lógicas (próprias da estrutura de argumentação desenvolvida pelo discurso do orador).

No contexto contemporâneo, os campos da Análise de Discurso (cf. MAINGUENEAU, 2008), da Sociologia (cf. BOURDIEU, 1996) e dos Estudos Culturais (cf. BAUMLIN e BAUMLIN,

1994) destacaram a noção de *ethos* como categoria análise fundamental para observarem, respectivamente, a construção de “uma apresentação de si” no discurso, da autoridade da palavra dita e do posicionamento político através do discurso. Não se tratam de perspectivas divorciadas, mas elas constituem campos específicos do saber e disputas (AMOSSY, 2008).

Para a minha análise do *ethos* autobiográfico em “Apenas um subversivo”, a partir do legado da reflexão aristotélica, pretendo observar como a apresentação de Dias Gomes por ele mesmo configura a sua autoridade para escrever sobre si o relato mais verossímil de todos, porque comprovado pela sua própria experiência, e estabelece seus posicionamentos políticos. Reforço o legado aristotélico pelo vigor de sua sistematização, para confirmar o fundamental na noção de *ethos*: a construção do caráter do enunciador no discurso.

A associação aristotélica do *kharaktér* (χαρακτήρ) ao *ethos* (ἦθος) permite que se entenda como se dá a composição do enunciador como personagem principal do discurso. *Ethos* tem uma dupla significação, como morada do homem e dos animais em geral e como aquilo que diz respeito ao hábito, ou seja, ao comportamento de repetição dos mesmos atos. *Kharaktér* significa o cunho que grava, a marca distintiva e a individualidade moral. Nesse último caso, correspondem às características (atitudes, estilos, costumes, posições e posturas) que distinguem um indivíduo de outros. Para a análise retórica dos discursos, essa distinção sempre se dá dentro de uma atividade discursiva específica.

Toda atividade discursiva deixa marcas formais que remetem à pessoa do enunciador, com vistas ao público (PINTO, 2009: 42-43). A apropriação latina do grego *kharaktér* (como *character*) ocasionou, na língua inglesa (como *character*), uma semelhança do significado do termo à noção latina de personagem: o ser envolvido na ação de uma narrativa. Em grego, *prosōps* (πρόσωπον) significa falar através. Os atores do teatro grego antigo usavam máscaras através das quais poderiam amplificar suas vozes, assim como caracterizaram seus personagens. O nome dessa máscara também foi *prosōps*. Na tradução latina, ficou como *persona*. E foi deste vocábulo que derivaram *personagem* (aquele que fala através da *persona*) e *pessoa* (o indivíduo). No caso de uma autobiografia, como já vimos anteriormente, as marcas discursivas que caracterizam a *pessoa* do enunciador são associadas simultaneamente ao sujeito do enunciado (o personagem), ao da enunciação (o narrador) e ao empírico (ao indivíduo). A análise dessas marcas é o objetivo principal deste texto.

O primeiro momento em que Dias Gomes caracteriza a sua *subversividade* remonta à sua adolescência. Estudante do Colégio Universitário do Rio de Janeiro, ele se engajou no movimento contra o fim daquela instituição de ensino, que contava, além dos três anos do então ensino ginásial (atual ensino médio), com mais dois anos de formação complementar

em diferentes áreas de conhecimento.

No meio do ano [de 1939], já me desinteressava da engenharia e assistia às aulas do curso de direito, para o qual me transferi no ano seguinte, já então no Colégio Pedro II, pois o Colégio Universitário havia sido extinto pelo ministro da Educação, Gustavo Capanema, fato que provocou uma revolta estudantil, a primeira de que participei e que me deu a oportunidade não só de libertar minha **rebeldia congênita**, como também de ver de perto o ditador. (GOMES, 1998: 52) [grifos meus]

O fato de nomear a sua rebeldia como “congênita” implica numa forma naturalizadora do pessoal. O congênito diz respeito à característica adquirida durante a gestação. Normalmente, o adjetivo é associado a alguma doença ou defeito. Nesse sentido, a rebeldia de Dias Gomes, adquirida antes do nascer, seria algo a curar, para tornar o corpo saudável, ou algo a corrigir, para tornar o indivíduo correto. Mas, aqui, o *desajuste* da “rebeldia congênita” foi tomado como uma qualidade de sua personalidade. Essa valoração *mostra* Dias Gomes como anormal, fora dos padrões, raro. Como a construção do *ethos* é sempre uma construção pública – em relação a determinado público –, o enunciador está partindo de um pressuposto: se a rebeldia é um defeito, é melhor ser defeituoso. No entanto, para ele, o defeito era congênito. Não dependeria de sua escolha, mas de sua natureza.

Essa naturalização da subversão lhe confere uma distinção ambivalente. Se, por lado, ele já nasceu diferente dos outros, por outro, ele apenas estaria reproduzindo as suas determinações naturais. Todavia, a comprovação do *ethos* pela “natureza” individual é uma forma praticamente irrefutável. Como refutar aquilo que é “natural”? Voltarei a esse ponto. Agora, mostrarei como essa argumentação se estrutura com formas discursivas do senso comum.

Durante a Segunda Guerra Mundial, a polarização entre os países aliados (França, Inglaterra, EUA e URSS) e do eixo (Alemanha, Itália e Japão) fez com que Dias Gomes, ainda adolescente, se engajasse no movimento popular pró-aliados, liderado por Osvaldo Aranha. “A União Nacional dos Estudantes promovia passeatas e comícios. **Rebelde sem causa**, engajei-me no movimento” (GOMES, 1998: 60) [grifo meus].

A “rebeldia sem causa” é um estigma atribuído à juventude. Esse tipo de construção é próprio do determinismo biológico que impera no senso comum. A “etapa da vida” que compete à adolescência e a juventude seria um “período de crises e tempestades”. Esse aspecto “natural”, ao mesmo tempo que justificava o comportamento desregrado, serve como mote para a manutenção de estratégias e práticas de controle e de *ajuste* (cf. FREIRE FILHO, 2006).

Ao se apresentar jovem como rebelde, ele estava se caracterizando como muitos outros jovens. A “natureza” rebelde que configuraria a juventude também se manifestou no jovem Dias Gomes. Isso, certamente, é uma estratégia de aproximação e justificação do caráter dele pela valoração do senso comum. Todavia, o que o torna especial? Na sua narração autobiográfica, não é somente o seu engajamento político.

Ao prosseguir o seu relato da sua participação numa manifestação do movimento pró-aliados, ele continua:

Uma concentração nas escadarias do Teatro Municipal foi dissolvida pela polícia com bombas de gás lacrimogêneo; uma delas estourou a um palmo do meu rosto quando rolava escadaria abaixo, empurrado pela multidão em pânico; a impressão era a de que havia explodido dentro de minha cabeça e pulverizado meus miolos. Cheguei a casa ainda atordoado, os olhos como dois coágulos sangrentos. Passei a noite debruçado na pia, banhando os olhos, João Metran às gargalhadas:

– Tá querendo ser revolucionário... Deixa disso, rapaz, trata da tua vida.

Eu tratava da minha vida, escrevia uma peça atrás da outra, sonhava com o teatro, uma paixão quase carnal, mas em que mundo iria viver esse sonho? Embora distante da guerra, o Rio era uma cidade triste. (GOMES, 1998: 60) [grifos meus]

Nesse sentido, o tratamento para a “rebeldia congênita” de Dias Gomes era o teatro. No teatro, ele estava canalizando esse sua rebeldia, dando a ela um lugar específico para a sua manifestação. O teatro confere um tipo de distinção artística que as passeatas não têm. Como dramaturgo, Dias Gomes poderia ter o reconhecimento como autor. A autoria na produção artística, portanto, se dá no reconhecimento pelo isolamento. A rebeldia do jovem Dias Gomes poderia se destacar – ser trabalhada e vista – como arte. Não seria mais o revolucionário inconsequente, mas o artista revolucionário. Isso era uma forma de afirmação de superioridade e de consequência. No entanto, esse tipo de construção só é possível, depois da vida vivida. Dias Gomes apenas pôde atribuir a importância do teatro na sua trajetória pelo reconhecimento que teve.

Como conta em sua autobiografia, o contato de Dias Gomes com profissionais do teatro foi por intermédio de familiares. Sua prima Sara era casada com o Augusto Meyer. Ele conhecia autor teatral Henrique Pongetti, muito bem-sucedido na elaboração de peças cômicas. Dias Gomes tinha pronta a peça “Ludovico”, uma comédia sobre o casamento de um septuagenário com uma menina de 18 anos. O texto foi levado por Meyer para Pongetti, que, por sua vez, o entregou Jayme Costa. O ator-empresário se dispôs a encená-lo, sob a

condição de que o papel feminino principal fosse mais desenvolvido. Ele caberia à então estrela da Companhia Jayme Costa, Ítala Ferreira. “Ludovico” não chegou a ser encenada. Por conta da Segunda Guerra, ele escreveu “Amanhã Será Outro Dia”, um texto antinazista. Apresentou o texto a Jayme Costa, que recusou:

– Não sou louco de encenar isso – disse, engolando as palavras e mastigando o charuto. – E se o Brasil entrar na guerra a favor dos alemães? Me quebram o teatro.

Amanhã Será Outro Dia seria encenada no ano seguinte pela Comédia Brasileira, a companhia oficial, depois de o Brasil ter declarado guerra ao eixo, evidentemente. Embora recusando o texto, **Jayme parece ter-se convencido de que eu era um autor que merecia respeito**. Chamou-me ao seu camarim, no Teatro Rival e confidenciou-me:

– Sabe que eu tenho uma ideia na cabeça. Encerrar uma peça que possa ser apresentada com o subtítulo “réplica a *Deus Ihe Pague*”. Acho que você, menino, tem talento e coragem para escrever essa peça. (GOMES, 1998: 62) [grifos meus]

Ao optar pelo discurso indireto para a qualificação – “um autor que merecia respeito” – de Jayme Costa, ele também está se qualificando como tal. Essa apresentação reforça a indubitabilidade da capacidade de Dias Gomes como autor. Sendo assim, aquilo que tinha sido uma previsão passa a ser uma certeza. Jayme Costa estava certo ao reconhecer o talento do jovem autor q. Essa certeza está relacionada, portanto, muito mais ao que Dias Gomes *veio a ser* do que ao que ele *foi*. Afinal, o que ele *foi* (seu passado) está condicionado ao que ele *veio a ser* (seu presente). Somente por conta disso, a narrativa autobiográfica pode restabelecer a vida num tempo linear, como uma sucessão de acontecimentos.

Aquele reconhecimento de Jayme Costa, no decorrer da narrativa, funciona como um prenúncio. Ou seja, Dias Gomes se tornou um autor respeitado. Novamente, foi utilizado o recurso do discurso indireto para combinar duplamente a qualificação e a autoqualificação. Essa estratégia foi usada por diversas vezes. Em discurso direto ou indireto, ele se elogia através da fala do outro. Isso se deu quando ele procurou afirmar, por exemplo, o seu talento artístico, o seu bom desempenho como amante e a sua vocação subversiva.

Continuando a história sobre a sua entrada no circuito teatral profissional, Dias Gomes conta que partiu do conselho de Jayme Costa, mas produziu uma sátira ao estilo de Joracy Costa, e não uma réplica a uma de suas peças. “Pé de Cabra” foi a primeira peça encenada de Dias Gomes. Mais uma vez, Jayme Costa recusou um texto de Dias Gomes. Conta ele que o ator-empresário ficou “preocupado com o sentido da peça, que lhe pareceu **meio subversivo**” (GOMES, 1998: 63 [grifos meus]).

Depois da recusa de Jayme Costa, Dias Gomes ofereceu o texto para o seu maior rival, Procópio Ferreira. De pronto, ele aceitou encenar a peça. “Pé de Cabra”, porém, apenas estreou uma semana depois do previsto. Foi censurada.

O DIP tinha proibido a peça. Soube mais tarde que os censores do Estado Novo haviam considerado meu texto marxista. Juro por Deus que até então, não havia lido só uma linha de Marx ou por qualquer discípulo do marxismo. (Veio daí o meu interesse posterior pelo marxismo). (GOMES, 1998: 67)

Nesse sentido, mesmo que ele ainda não conhecesse o marxismo, ele já tinha, nele mesmo, um posicionamento “meio subversivo” que o faria, posteriormente, se aproximar do marxismo. Ou seja, é como se a subversão dele lhe fosse natural.

Oswaldo [Vianna] considerava-me meio desmiolado e sentia-se um pouco responsável por mim, não sei por quê. É bem verdade que eu continuava sem saber para onde dirigir o meu **inconformismo nato**, vendo o mundo como algo tremendamente injusto, mas sem ter soluções para nada. (GOMES, 1998: 96) [grifos meus]

Esse trecho confirma o inconformismo de Dias Gomes como natural (já dado pela sua natureza individual) e não como cultural (próprio das relações, regras e práticas sociais, isto é, das ordenações construídas pela vida social e que determinam sistemas simbólicos específicos). Sabemos, no entanto, que onde a regra se manifesta tem-se a cultura. Ela se dá no domínio dos costumes, das ações, dos discursos, das técnicas e das instituições. O natural corresponderia àquilo que suplantaria tanto o individual quanto o coletivo. É universal, comum a todos os humanos (LEVI STRAUSS, 1976). O inconformismo, portanto, é num só tempo cultural e social. É cultural porque se configura como um modo de vida dentro de um sistema simbólico. É social porque se faz nas relações entre práticas e ordenações sociais.

A construção autobiográfica do inconformismo como natural não está restritamente ligado à distinção entre natureza (universal) e cultura (particular) da antropologia moderna. Aquela concepção de “natural” remete à noção romântica de cultura, ou seja, à vida interior, à subjetividade e às singularidades que são expressas em todas as realizações de cada indivíduo. No caso, o inconformismo é uma característica singular da personalidade de Dias Gomes. A presença do romantismo na construção desse *ethos* autobiográfico é um recurso para ressaltar uma especialidade individual, que não havia sido socialmente forjada, mas que lhe era própria, exclusiva e única.

Dias Gomes se aproximou de Oduvaldo Vianna, por conta do convite que ele lhe para trabalhar na recém-criada Rádio Panamericana, em 1944, em São Paulo. Oduvaldo era comunista e aproximou Dias Gomes do PCB. Ele ficou até 1950 trabalhando em emissoras paulistas de rádio. Mudou-se para o Rio de Janeiro, depois que se casou com Janete Clair. No entanto, estava convencido de que seria uma paixão passageira, que acabaria com uma grande decepção dela: “Minha fama de boêmio parecia confirmar essa expectativa” (GOMES, 1998: 110).

Desse modo, apresenta-se uma nova característica de Dias Gomes: a boemia. Isso o fez colocar em risco o seu casamento: “Por culpa minha, claro, de minha índole boêmia e absoluta fraqueza diante das mulheres. Essa minha debilidade fez com que Arlete [uma de suas amantes] se atravessasse perigosamente no meu caminho” (GOMES, 1998: 114). No entanto, essas suas características foram atenuadas pelo amor pela esposa, com foi casado por 33 anos, mesmo que suas posições políticas fossem diferentes.

Dias Gomes narra, também, que num dia houve a reunião, em sua casa, do organismo de base do PCB de qual fazia parte. Agildo Barata, membro do Comitê Central, veio com a missão de “explicar o inexplicável”. Durante o XX Congresso do Partido Comunista da URSS, realizado entre 14 e 26 de fevereiro de 1956, Nikita Khrushchev denunciou as violências, as execuções os expurgos e as limitações à liberdade impostas pelo regime de Stálin, seu predecessor. Dias Gomes estava convencido de que deveria ser extirpado do regime socialista o culto à personalidade.

Terminada a reunião, ele foi ao encontra da mulher.

Subi para meu quarto; Janete já estava dormindo, despertou, assustada, vendo-me sentado na borda da cama, vergado sobre mim mesmos, olhos cravados no chão. Não existe angústia maior do que querer chorar e não conseguir.

– Que está acontecendo?

– Nada. Vá dormir.

– Não adianta querer me esconder, eu ouvi quase tudo daqui. É horrível. Por que você não deixa o Partido?

Não respondi, não saberia responder. Ela se virou de lado e cerrou os olhos. Mas o diálogo continuou na minha imaginação.

– Já pensou que pode ser uma grande tolice essa sua ideia fixa de mudar o mundo?

– Mas, sem essa tolice, que sentido pode ter a vida?

(GOMES, 1998: 163)

Desse modo, há a permanência de uma construção romântica do *ethos*. Outro aspecto do romantismo é conceber o indivíduo como dono de uma vontade interior a partir

da qual estabelece as suas ações. Nesse sentido, a vontade de transformação social, mesmo que seja uma “tolice”, é a forma como ele estabelece o sentido de sua vida. Essa teleologia vai ao encontro da narração autobiográfica construída por “Apenas um subversivo”. A principal característica que percorre a trajetória de Dias Gomes é subversão. Ela não só confere singularidade como regularidade à vida dele.

No entanto, além da boemia e da “fraqueza diante das mulheres”, outra característica de Dias Gomes é apresentada: a timidez. Ele foi a um dos ensaios de *O Pagador de Promessas* e não teceu nenhum comentário aos atores. Flávio Rangel, o diretor, o repreendeu.

- Rapaz, você não disse uma palavra para os atores.
- E precisava?
- Claro! Eles estão pensando que você odiou o ensaio.
- Me desculpe. Foi timidez. Porque eu adorei. Leonardo Villar está comovente, Nathalia Timberg é fantástica, Cleide láconis, magnífica.
- E por que você não disse tudo isso a eles? Esta noite eles não vão dormir. Eu comentaria esse erro mais algumas vezes, por timidez. Um erro realmente imperdoável. (GOMES, 1998: 172)

Mas era na escrita das peças que ele apresentava mais de si no discurso. Era no ofício como dramaturgo que ele tinha maiores possibilidades de “gravar” suas marcas subversivas. Essa “gravação” corresponde à ilusão romântica de que o autor livremente se expressa em suas obras.

No teatro preponderava o pensamento participante, a noção de um teatro engajado nas transformações sociais, que tinha sua expressão no Teatro de Arena, de São Paulo, e no Centro Popular de Cultura da UNE, no Rio. Em ambos os grupos eu tinha amigos e companheiros e seria lógico que participasse de um deles, como deveria ter participado do Teatro do Estudante ou dos Comediantes, nos anos 40, do Grupo Opinião, que se formaria no Rio após o golpe militar de 64. **Minha timidez sempre me isolou, tornou-me avesso a grupos.** Não era um “socialista insociável”, como se auto-intitulou Bernard Shaw, era apenas um revolucionário portador de inadmissível inibição. **Tudo isso parece contraditório já que eu continuava militando no Partido Comunista, mas o ser humano é mesmo contraditório.** (GOMES, 1998: 186) [grifos meus]

Apesar do seu isolamento, ele admite compartilhar da mesma *estrutura de sentimento* com outros grupos artísticos. No entanto, embora continuasse militando no PCB, era “avesso a grupos”. Essa aversão, então, o isolava. Assim, ele poderia criar solitariamente,

mesmo em diálogo com determinados grupos e tendências.

Em uma das poucas menções que faz a seu trabalho na televisão, ele comenta que faria a adaptação de sua peça “O Berço do Herói”, de 1965, para a TV Globo. No teatro, o texto havia sido, àquela época, censurado.

Dez anos depois, eu tentaria levar *O Berço do Herói* à televisão em forma de novela, com o título trocado para *Roque Santeiro*. Enquanto trabalhava na adaptação, recebi um telefonema de Néelson Werneck Sodré. Confidenciou-me o que estava fazendo.

– Não passa – disse Néelson – os milicos não vão deixar.

– Mas eu mudei o título e os nomes das personagens. Também o protagonista não é mais cabo da Força Expedicionária, é fazedor de santos. Claro, o sentido da história continua o mesmo.

– Ah, assim é capaz de passar, esses milicos são muito burros.

(GOMES, 1998: 223-4)

Em 1975, a adaptação televisiva de “O Berço do Herói”, “Roque Santeiro”, foi censurada. Dias Gomes acredita que isso ocorreu, porque o seu telefone estava grampeado e a conversa com Néelson Werneck Sodré havia sido gravada. Para ele, os censores não seriam espertos o suficiente (“são muito burros”) para poderem identificar a semelhança entre as obras. Somente com o recurso do grampo telefônico, eles puderam impedir que a telenovela fosse exibida.

Desse modo, cria-se uma conexão entre a racionalidade e a concepção romântica de autoria. Para poder fazer com que o “sentido da história” se mantivesse o mesmo (crítico e contestador), ele deveria se valer de esperteza, usando estratégias que parecem tornar o texto outro, mudando o título, os nomes dos personagens e a profissão do protagonista. Nisso, consiste imbricadamente o racionalismo e o romantismo. Associa-se o sentido do texto exclusivamente ao seu autor. Ou seja, independentemente da mídia em que ele seja produzido ou das mudanças que se façam nele, o sentido do texto pode se manter o mesmo se assim é a vontade do autor. Dias Gomes coloca-se como “o dono da significação”. A manutenção da mesmice no sentido do texto, nesse caso, confirmaria o controle total do autor de sua obra. Essa concepção de autor é a mais difundida. Ela ignora as negociações e lutas pelos sentidos que envolvem os processos de produção e reconhecimento para celebrar o autor como criador (BUESCU, 1998).

Com o recrudescimento do regime militar, a partir de 1968, o PCB estava dividido, como narra Dias Gomes, entre aqueles que acreditavam num “caminho pacífico para o

socialismo” e aqueles que viam na luta armada a única possibilidade.

Em minha análise pessoal, considerava [a luta armada] uma atitude romântica, uma desvairada utopia. Assim mesmo, magoava-me que aqueles companheiros nem sequer tentassem cooptar-me. Talvez me considerassem inteiramente incapaz de empunhar um fuzil. Segundo o poeta Moacyr Félix, seu colega Thiago Mello, que chegou a enamorar-se da guerrilha, teria dito nessa ocasião:

– **Não se pode fazer revolução com o Dias, ele ri muito.**

Thiago era partidário de uma revolução sisuda. (GOMES, 1998: 244) [grifos meus]

Nesse sentido, o próprio bom humor de Dias Gomes também é subversivo. Ele não se adequava ao comportamento esperado por um militante comunista. A disciplina era uma característica fundamental, porque ela permitia o cumprimento das diretrizes partidárias e a manutenção de sua coesão e articulação internas. Ser comunista exigia abnegação, dedicação a causa comum, espírito de renúncia ao comodismo, capacidade de resistir ao sofrimento, submissão da vida privada às deliberações da vontade coletiva representada pelo partido. O militante deveria também ser bom marido, pai e profissional (FERREIRA, 2002: 71-88). Essa caracterização do comunista está em forte sintonia com a doutrina militar. O militante era um soldado, a direção era o comando, o partido era um exército, a Internacional Comunista, o Estado Maior (PANDOLFI, 1995: 41). Por “rir muito”, Dias Gomes não era reconhecido como um comunista exemplar.

A concepção de intelectual de Dias Gomes se afasta do leninismo presente nas diretrizes do PCB, em que caberia a uma “vanguarda intelectual”, disciplinada e séria, a função de transformar a sociedade capitalista numa outra, mais justa e igualitária. Ele, então, reconhece que, no contexto contemporâneo, o papel do intelectual havia passado a ser o de “crítico de seu tempo”. Essa concepção demonstra a descrença na revolução comunista como possibilidade real de transformação para um regime igualitário. A experiência soviética foi traumática. Com o stalinismo houve, em nome do regime, o cerceamento as liberdades individuais, assassinato e atos sistemáticos de violência. Sendo assim, o papel do intelectual, como relata Dias Gomes, é esvaziado de seu caráter revolucionário e preenchido por certo liberalismo.

Certa vez, numa entrevista, defini-me como anarco-marxista-ecumênico e sensual, não estava brincando. Conservando ainda os mesmos ideais que me haviam levado ao Partido, era obrigado a

reconhecer que nunca me ajustara à disciplina partidária, que ela me incomodava e me tolhia. Sempre discordara da linha do Partido em vários aspectos e sempre fora obrigado a recolher minhas discordâncias em nome do centralismo democrático e de um objetivo maior. **Procurara ser disciplinado, refreando minha tendência natural à indisciplina.** Isso não me fazia feliz nem ajudava o Partido. E, quando um casal não é feliz, o melhor é que se divorcie, sem ódios, sem ressentimentos e sem escândalo. (GOMES, 1998: 269) [grifos meus]

De modo mais contundente, Dias Gomes se apresenta como tendo uma “tendência natural à indisciplina”. Embora esse “fato biológico” o tenha levado ao PCB, foi ele também que motivou o seu afastamento. Nesse momento, mais uma vez, a liberdade aparece como forma crucial para o engajamento. Assim, livre, isolado e acima da sociedade, como intelectual, ele poderia ser o seu vigilante – a voz da sabedoria, que enxerga além dos olhos comuns. Nesse sentido, a noção de intelectual com que trabalha Dias Gomes é a mesma de Jean-Paul Sartre. O intelectual é dotado de uma consciência soberana que apenas pode se manifestar na independência do mundo. Assim, ele é capaz de criticar as manobras, ações e posições políticas que atuam no mundo. Ou seja, o engajamento corresponde à necessidade do intelectual voltar-se para a análise de situações concretas: dos acontecimentos sociais e políticos de seu tempo. A condição primeira para o engajamento é a liberdade. Assim, o intelectual pode estar comprometido com a ação (SARTRE, 2002).

Mais uma vez, a conexão entre liberdade e engajamento é romântica. A atuação do intelectual só é possível se ele não é privado de sua liberdade e, portanto, de sua subjetividade. No entanto, a subjetividade é uma experiência histórica concreta. Não é mero resultado da expressão da interioridade. A subjetividade se dá no espaço das relações entre múltiplas “experiências sociais vividas”. Sendo histórica, processual, ela é algo inacabado, em processo de acabamento, permeado por conflitos e pressões determinantes, bem como por agenciamentos coletivos ativos que não sucumbem aos determinismos estruturais e que, por isso, podem lhe oferecer resistências (THOMPSON, 2001: 53).

A memória discursiva construída por Dias Gomes se funda em três grandes eixos: na vocação teatral, na timidez e no talento como conquistador. Esses eixos se sustentam no solo da subversão, característica mais fundamental de sua personalidade autobiográfica. Ela faz com que aqueles outros eixos não sejam contraditórios entre eles, mas são partes articuladas de um mesmo “eu”. A construção de si realizado por Dias Gomes, enfocando muito mais o teatro do que outras formas de produção cultural como a televisão na sua trajetória, é uma

forma de produção de sua identidade. A elaboração desse personagem para si é uma forma de se projetar como artista. No momento em que escreveu “Apenas um subversivo”, no Brasil, o teatro é coletivamente mais reconhecido como arte do que a televisão, industrial e culturalmente inferior. A memória discursiva de sua autobiografia é, como toda a memória, ambígua: recupera o passado, ao mesmo tempo em que apaga e silencia (POLLAK, 1989). A televisão, no caso de Dias Gomes, correspondeu ao passado *quase* silenciado pela operação biográfica. É *quase* porque ele aparece na medida em que demonstra continuidade com a sua produção teatral e a sua subversão.

Como a memória de um indivíduo é sempre a construção de uma imagem de si, para si e para os outros (POLLAK, 1992), ela depende dos modos como é apresentada, para conquistar a confiança alheia e própria na representação produzida no discurso e reproduzida nos discursos dos outros. Os periódicos, quando da morte de Dias Gomes, enfocaram a subversão e a televisão. Então, se, por um lado, as memórias midiáticas sobre o autor se associaram às dele (no caso da subversão), por outro, se afastaram, reconhecerem os trabalhos televisivos como sendo os mais importantes de sua trajetória artística.

Ao se apresentar como dono de uma “rebeldia congênita”, de um “inconformismo nato” e de uma “tendência natural à indisciplina”, Dias Gomes como um autor livre para criar textos críticos. Ele reconhece as pressões e as relações sociais como sistemas de constrangimento ou de associação, mas não como constitutivos do seu processo de produção artística.

Não é à toa, portanto, que a sua ênfase é na produção teatral. O teatro, celebrado como arte, permitiria *aparentemente* maior liberdade do que a televisão, muito mais industrial e comercial. No entanto, a minha análise vai mostrar que essa distinção também faz parte de um conjunto de construções ideológicas que atribuiu valores específicos – em termos de teor artístico e qualidade estética – aos diferentes campos de produção cultural. Dias Gomes sofreu constrangimentos, políticos e mercadológicos, na sua produção artística. E eles não foram poucos. Por exemplo, o teatro que Dias Gomes realizou fazia parte de um sistema de produção cultural marcado pelo comércio e pela industrialização, contanto com pressões, constrangimentos e lógicas próprias das empresas de entretenimento. São elementos “esquecidos” pelas narrativas biográficas.

Ao contrário de reconhecer isso, Dias Gomes se valeu da imagem do teatro como “arte superior”, livre de coerções. Por isso, narrou mais sobre a sua experiência como autor de teatro do que como de televisão. Apesar disso, ele foi muito mais popularmente conhecido pelas telenovelas. Quando morreu, os jornais e revista da época lembram o

novelista o subversivo, a mais popular “faceta” dele (cf. SACRAMENTO, 2009).

Considerações finais

Ao se apresentar como dono de uma “rebeldia congênita”, de um “inconformismo nato” e de uma “tendência natural à indisciplina”, Dias Gomes como um autor livre para criar textos críticos. Ele reconhece as pressões e as relações sociais como sistemas de constrangimento ou de associação, mas não como constitutivos do seu processo de produção artística. Como vimos, o sujeito na matriz romântica é imaginado como entrosamento entre a individualidade orgânica da natureza e a individualidade singular do indivíduo. A questão da unidade com a natureza confere ao individualismo romântico uma característica peculiar que o diferencia do individualismo racionalista. O valor da unidade na totalidade confere ao sujeito romântico um lugar ao mesmo tempo ego-centrado (NUNES, 2008), mas também transindividual, em sua comunhão com o universo e a humanidade, mas também, de modo mais particular, com uma comunidade. Outro grande valor da visão de mundo romântica é a unidade do “eu” com duas totalidades englobantes: por um lado com o universo inteiro, ou com a natureza; por outro como universo humano, com a coletividade humana. Se o primeiro valor do romantismo representa seu momento individual – e até mesmo individualista –, o segundo revela um momento transindividual (LÖWY e SAYRE, 1993: 26).

Dias Gomes, apesar de compartilhar valores com os movimentos artísticos engajados dos anos 1960, atribuiu a mais uma característica natural a sua falta de articulação com eles: a timidez. Nesse sentido, sujeito à sua própria natureza, ele não se associou aos grupos, mas reconheceu a importância deles. Ao se manter autônomo, ele estava se mantendo subversivo e, portanto, mais fiel a si mesmo. A autonomia foi trabalhada por ele como uma forma de manter o seu prestígio como algo próprio. Sua obra era a materialização do seu mundo interior. Assim, ele se matinha dentro do ideal de autenticidade: “cada pessoa tem a sua medida, vivendo a vida de uma maneira própria sem imitar a vida de outrem” (TAYLOR, 2009: 42). Nesse sentido, não sendo “verdadeiro consigo mesmo” o ser humano fracassaria naquilo que significa o ser humano moderno: autodeterminado e autêntico. Ou seja, quanto menos ele se submetia às restrições sociais mais ele era ele mesmo: apenas um subversivo. Ao longo de sua autobiografia, como vimos, ele desenvolveu uma série de procedimentos narrativos para confirmar essa identidade romantizada.

Não é à toa, portanto, que a sua ênfase é na produção teatral. O teatro, celebrado como arte, permitiria maior liberdade do que a televisão, muito mais industrial e comercial. Ao se identificar mais como autor de teatro do que de televisão, ele, muito mais

popularmente conhecido pelas telenovelas, estava se firmando como autor de teatro, e não meramente como romancista.

No entanto, não foi essa a imagem que se colou a ele. Nas reportagens que lembravam a sua vida no momento de sua morte, foi destacado o sucesso de Dias Gomes como autor de novelas. Certamente, isso se deu para promover a identificação com os mais diversificados leitores. A partir disso, posso concluir que o autoreconhecimento de Dias Gomes como subversivo é feito *a posteriori*. Está articulado a um conjunto de reconhecimentos outros que construíam um *ethos* prévio dele como romancista e subversivo. Desse modo, a autobiografia não apenas confirma, como também especifica e autoriza, esse tipo de representação de Dias Gomes: a de apenas um subversivo.

Referências bibliográficas

ALBERTI, V. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 66-81, 1991.

AMOSSY, R. Da noção retórica de *ethos* à análise do discurso. In: _____ (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BARBOSA, M. *Percursos do olhar: comunicação, narrativa e memória*. Niterói: EdUFF, 2007.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.

_____. *O discurso no romance*. In: _____. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1990.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: AMADO, J. e FERREIRA, M. M. *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006.

BRUNER, J.; WEISSER, S. A invenção do ser: autobiografia e suas formas. In: OLSON, D.; TORRANCE, N. (orgs.). *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1995.

BUESCU, H. C. *Em busca do autor perdido: histórias, concepções, teorias*. Lisboa: Cosmos, 1998.

CALLIGARIS, C. Verdades autobiográficas e diários íntimos. In: *Estudos Históricos*, vol. 11, nº 21, Rio de Janeiro, FGV, 1998.

FERREIRA, Jorge. *Prisioneiros do mito: cultura e imaginário dos comunistas no Brasil*. Rio de

Janeiro: Mauad, 2002.

FREIRE FILHO, J. Formas e normas da adolescência e da juventude na mídia. In: Freire Filho, J.; Vaz, P. (orgs.). Construções do tempo e do outro: representações e discursos midiáticos sobre a alteridade. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

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

HALL, S. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

LEJEUNE, P. O pacto autobiográfico. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LEVI STRAUSS, C. As estruturas elementares do parentesco. Petrópolis: Vozes, 1976.

LÖWY, M. e SAYRE, R. Revolta e melancolia: o romantismo a contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1993.

MOTTA, R. Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2002.

NUNES, B. A visão romântica. In: GINZBURG, J. (org). O romantismo. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PANDOLFI, D. Camaradas e companheiros: história e memória do PCB. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

PINTO, M. Retórica e análise de discursos. In: SACRAMENTO, I. e LOPES, F. L. Retórica e mídia: estudos ibero-brasileiros. Florianópolis: Editora Insular, 2009.

POLLAK. Memória e identidade social. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992.

_____. Memória, esquecimento e silêncio. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RICOEUR, P. Interpretação e ideologias. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora: 1977.

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

SACRAMENTO, I. Memórias Póstumas de Dias Gomes. In: InTexto (UFRGS. Online), Porto Alegre, v. 1, p. 133-150, 2009.

SARLO, B. Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARTRE, J.P. O que é literatura. São Paulo: Ática, 1993.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: Ilha do Desterro, Florianópolis, nº 51, p. 19-53, jul/dez de 2006.

TAYLOR, C. A ética da autenticidade. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. As fontes do self. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

THOMPSON, E. P. A peculiaridade dos ingleses e outros artigos. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.

WILLIAMS, R. Cultura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. Marxismo e literatura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.