



Recebido em 13/10/2021

Aceito em 01/04/2022

<https://doi.org/10.26512/emtempos.v1i40.40372>

ARTIGO

Encenando Ditadores: O Autoritarismo Latino-Americano na Dramaturgia Brasileira em 1968

Staging Dictators: Latin American Authoritarianism in Brazilian Dramaturgy in 1968

Mariana Rosell

Universidade de São Paulo

<https://orcid.org/0000-0001-5443-9113>

RESUMO: A partir de meados da década de 1950, a dramaturgia brasileira passou por um processo de politização que buscou trazer para os palcos debates teóricos, políticos e estéticos que fizeram dessa linguagem importante agente da linha de frente de resistência ao regime militar que se instalaria no Brasil a partir do golpe civil-militar de 1964. O objetivo deste trabalho é analisar como duas peças brasileiras escritas em 1968, *Papa Highirte* (Oduvaldo Vianna Filho) e *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (Dias Gomes e Ferreira Gullar), se inserem no debate político e artístico da época por meio da representação crítica de personagens ditadores que provocam a reflexão acerca do papel do autoritarismo, seus aliados e modos de operar na trajetória histórica da América Latina, especialmente no século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Autoritarismo. América Latina. História e Teatro.

ABSTRACT: From the mid-1950s onwards, Brazilian dramaturgy experienced a politicization process that brought to the stage theoretical, political and aesthetic debates that made this artistic language an important front-line agent of resistance to the military regime that would be settled in Brazil by the civil-military coup of 1964. This article aims to analyze how two Brazilian plays written in 1968, *Papa Highirte* (Oduvaldo Vianna Filho) and *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (Dias Gomes and Ferreira Gullar), are inserted in the political and artistic debates of that moment by the critical representation of dictator characters that provoke reflection about the role of authoritarianism, its allies and ways of operating in the historical trajectory of Latin America, especially in the 20th century.

KEYWORDS: Authoritarianism. Latin America. History and Theater.

“enquanto ele perguntava-se confundido em seu esconderijo que houve com o mundo que nada se alterava com o embuste de sua morte, como é que havia saído o sol e havia voltado a sair sem dificuldade, porque este ar de domingo, mãe, porque o mesmo calor sem mim”

(MÁRQUEZ, 2019, p. 31)

Introdução

A partir de meados da década de 1950, a dramaturgia brasileira passou por um processo de politização que buscou trazer para os palcos debates teóricos, políticos e estéticos que fizeram dessa linguagem importante agente da linha de frente de resistência ao regime militar que se instalaria no Brasil a partir do golpe civil-militar de 1964. Em 1968, foram escritas *Papa Highirte* (Oduvaldo Vianna Filho) e *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (Dias Gomes e Ferreira Gullar), peças que se inserem no debate político e artístico da época por meio da representação crítica de personagens ditadores que provocam a reflexão acerca do autoritarismo e seu papel na trajetória histórica e política da América Latina.

O objetivo deste trabalho é analisar como essas duas peças abordam o processo histórico latino-americano pelo viés do autoritarismo encarnado por ditadores enlacrados entre o apego ao poder e à popularidade e a solidão da derrota, do deslocamento e do exílio – concreto ou simbólico –, em outro país ou no quarto do Palácio do Catete. Escritas no mesmo ano e por significativos artistas de teatro brasileiros, *Papa Highirte* e *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* constroem um diálogo entre si e com o contexto em que são elaboradas, sendo alertas e sintomas de um momento em que o teatro protagonizou intensos debates internos ao campo teatral e colaborou enormemente para a reflexão política e artística sobre a história latino-americana e as dinâmicas ditatoriais que volta e meia controlam o continente.

Sujeitos, diálogos e sociabilidade

Papa Highirte foi escrita em 1968 por Oduvaldo Vianna Filho – o Vianinha –, importante homem de teatro e militante político brasileiro. Filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) desde a juventude, herdou dos pais, além da militância política no partido, a inserção no universo teatral; era filho de Oduvaldo e Deocélia Vianna, artistas significativos do rádio e do teatro. Aos 19 anos, em 1955, fundiu esses dois eixos estruturantes de sua vida ao integrar o grupo da União da Juventude Comunista (UJC) que fundou o Teatro Paulista do Estudante (TPE), evento que seria fundamental para a politização da dramaturgia nacional, que se modernizava paulatinamente desde meados da década anterior.¹

Dr. Getúlio, sua vida e sua glória foi escrita também no simbólico ano de 1968 por Dias Gomes e Ferreira Gullar, intelectuais de renome no campo cultural brasileiro desde décadas anteriores. Assim como Vianinha, Gomes e Gullar tiveram sua vida marcada pela militância no PCB, que entremeou sua produção artística. Dias Gomes teve grande destaque em várias linguagens do campo cultural brasileiro desde a década de 1940 até sua morte, em 1999. Trabalhou no rádio, no teatro e na televisão, sempre imprimindo e defendendo em sua obra a referência de seu engajamento político de tendências comunistas. Ferreira Gullar foi escritor e pensador da cultura brasileira e dialogou fortemente com o campo teatral, integrando o núcleo permanente do Grupo Opinião, no

1 Ainda em 1955, o TPE passaria a colaborar com o Teatro de Arena de São Paulo, um dos principais grupos de teatro do período. Pouco tempo depois, em 1956, os dois grupos se fundiriam definitiva e oficialmente, dando início ao processo de politização do teatro moderno brasileiro em São Paulo.

qual reafirmou, por alguns anos, a parceria com Vianinha, com quem dialogava desde o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE).

Em alguma medida, já é possível perceber que os sujeitos implicados diretamente nas produções culturais analisadas neste trabalho, apesar da relativa diferença de idade – Gomes nasceu em 1922, Gullar em 1930 e Vianinha em 1936 –, compartilharam *redes de sociabilidade intelectual* direta ou indiretamente, dialogando de maneira intermediada ou não no campo cultural progressista, moderno e de resistência ao regime militar e no campo político do comunismo pecebista. Tratamos das redes de sociabilidade tal qual conceituou Jean-François Sirinelli (2003), para quem a sociabilidade intelectual se dá de duas maneiras: por forças de adesão e de exclusão ou pela formação de microclimas, que representam o conjunto de práticas e ações que mobilizam um grupo específico de intelectuais.

No que se refere aos intelectuais aqui envolvidos, podemos identificar uma sociabilidade marcada por afinidades político-ideológicas que giravam em torno da produção teatral entremeada pelo alinhamento com a agenda política do Partido Comunista Brasileiro, pelo microclima baseado na defesa do engajamento político como “prática de liberdade”² e meio de libertação, pela circulação em espaços como a Revista Civilização Brasileira (RCB)³, pela proximidade e parceria entre Vianinha e Gullar no CPC da UNE e no Grupo Opinião.

Além de compartilharem os espaços e experiências, Vianinha e Gullar haviam sistematizado, juntos, em 1966, a escrita da peça de criação coletiva do Grupo Opinião – ao qual ambos pertenciam no momento – *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, encenada pelo grupo no Teatro de Arena de São Paulo. Nela, Gullar desempenhou papel semelhante ao que teve em *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, ficando responsável, especialmente, pela versificação do texto da peça. Já no que se refere à relação entre Dias Gomes e o Opinião, *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* foi a primeira peça de sua autoria montada pelo grupo e, segundo Igor Sacramento (2012), isso se dá em função da relativa autonomia que norteou o trabalho do dramaturgo, que nunca pertenceu a um grupo ou núcleo de teatro específico, como os outros dois sujeitos aqui analisados.

O Grupo Opinião foi importante referência do teatro engajado brasileiro, sendo forjado a partir de espetáculo homônimo que se consagrou como a primeira manifestação cultural de resistência ao regime militar.⁴ Vianinha e Gullar estavam entre os fundadores do grupo e ali participaram da produção de importantes peças e discussões que ajudariam a construir uma espécie de modelo para a resistência cultural de matriz nacional-popular e em diálogo com a agenda do PCB. Entre 1967 e 1968, o primeiro deixa o Opinião para fundar o Teatro do Autor, ao lado de Paulo Pontes, com quem dialogou bastante nos seus últimos anos de vida (ODUVALDO, 2021). É possível notar,

2 Ver GOMES (1968).

3 Ferreira Gullar e Dias Gomes foram membros do conselho de redação da revista, tendo também contribuído com artigos em vários números da RCB. Além disso, no ano enfocado neste trabalho, 1968, seria publicado o Caderno Especial nº2 da revista, intitulado *Teatro e Realidade Brasileira*, que sintetiza os debates estéticos e políticos dos artistas de teatro e para o qual contribuíram Gomes e Vianinha. Para saber mais sobre a importância da RCB no campo cultural brasileiro, ver CZAJKA (2010).

4 O *Show Opinião* estreou no Rio de Janeiro em 11 de dezembro de 1964, tendo no elenco Nara Leão, Zé Ketí e João do Vale (OPINIÃO, 2021).

portanto, que, em que pesem as diferentes relações estabelecidas por Vianinha, Gomes e Gullar com o Grupo Opinião ao longo do tempo, entre idas e vindas, fundações e rupturas, o grupo teve importante presença na vida dos três antes e durante o ano de 1968, marco cronológico central neste trabalho.

Essas diferentes maneiras de se relacionar com o Grupo Opinião, a Revista Civilização Brasileira e o Partido Comunista nos remetem à lembrança de que o compartilhar de redes e estruturas de sociabilidade não implica, necessariamente, numa afinidade completa e imaculada, podendo ser marcado por cisões e debates, chamadas por Sirinelli de forças de exclusão. As forças de exclusão seriam, portanto, aquelas que marcam as tensões e conflitos entre membros de um mesmo grupo, apesar de partilharem afinidades, como é o caso aqui estudado.

Cabe destacar aqui outro conceito que consideramos fundamental para a análise que se desenvolve neste trabalho: o de *desentendimento*, segundo Jacques Rancière. Para o filósofo francês, o *desentendimento* é um

tipo determinado de situação de palavra: aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro. O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco, mas não entende a mesma coisa, ou não entende de modo nenhum que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura [...] O desentendimento não é de modo nenhum o desconhecimento [...] Não é tampouco o mal-entendido produzido pela imprecisão das palavras. (RANCIÈRE, 2018, p. 10).

Nesse sentido, o desentendimento não se dá entre polos opostos, como seriam os apoiadores e os resistentes ao regime militar, por exemplo, mas entre semelhantes que se desentendem, que não se compreendem, que discordam. Ou seja, entre integrantes do campo de oposição ao regime militar que propõem diferentes modos de agir diante de um cenário comum, muitas vezes, para atingir o mesmo objetivo.

Ainda segundo Rancière,

A situação extrema de desentendimento é aquela em que X não vê o objeto comum que Y lhe apresenta porque não entende que os sons emitidos por Y compõem palavras e agenciamentos de palavras semelhantes aos seus. [...] essa situação extrema diz respeito, essencialmente à política. Ali onde a filosofia encontra ao mesmo tempo a política e a poesia, o desentendimento se refere ao que é ser um ser que se serve da palavra para discutir. As estruturas de desentendimento são aquelas em que a discussão de um argumento remete ao litígio acerca do objeto da discussão e sobre a condição daqueles que o constituem como objeto. (RANCIÈRE, 2018, pp. 11- 12).

Ao analisar comparativamente as duas peças que são objeto deste trabalho, identificamos, como se apontará adiante, alguns aspectos comuns – como o protagonismo de ditadores e a reflexão sobre o papel do capital estrangeiro nas dinâmicas políticas latino-americanas – e aspectos distintos – como as maneiras de representar os ditadores e a construção narrativa acerca de suas mortes. Acreditamos que as semelhanças sejam oriundas dessas redes de sociabilidade compartilhadas pelos sujeitos envolvidos na escrita das peças e que as diferenças se manifestem, entre outros fatores, como estruturas de desentendimento, que são reiteradas pela maneira como

cada um destes sujeitos se coloca no *comum*⁵ da resistência ao regime militar, no qual vivenciaram esses possíveis desentendimentos.

Segundo Marcelo Ridenti, “as propostas de revolução política, e também econômica, cultural, pessoal, enfim, em todos os sentidos e com os significados mais variados, marcaram profundamente o debate político e estético” (RIDENTI, 2003, p. 135) da década de 1960. Assim, a compreensão dos diferentes projetos que buscavam articular política e cultura na construção da resistência ao regime militar é parte fundamental da compreensão mais ampla acerca deste período. Por isso, o que se propõe neste trabalho, portanto, é analisar e compreender os diálogos travados por Vianinha, Dias Gomes e Ferreira Gullar no campo teatral brasileiro do ano de 1968 a partir das dissonâncias e consonâncias que reverberam nas duas peças que escreveram naquele momento: quais são os pontos de intersecção de seu debate político? Quais são os pontos de distanciamento? Como esses sujeitos dialogam? O que propõem de comum? Quais as origens desses pontos comuns? O que propõem de diferente? Quais as origens dessa polifonia? São alguns dos questionamentos que nortearam a análise que a seguir se apresenta.

Os diálogos dissonantes entre *Papa Highirte* e *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*

De início, faz-se fundamental apresentar os eixos narrativos de ambas as peças, bem como suas personagens principais. A peça *Papa Highirte* traz à cena a personagem fictícia Juan Maria Guzamón Highirte, ex-ditador de uma localidade latino-americana também fictícia chamada Alhambra. Após ser deposto por um golpe tramado pelo General Pepe y Mejia, que outrora conduzira seu governo com mãos de ferro, o político tenta rearticular forças para retomar o poder enquanto está no exílio em Montalva, também um lugar fictício do continente. Lá, ele vive de lembrar o passado e lamentar seu deslocamento político, vivendo entre os “delírios” que permeiam projetos de retorno ao poder. Sua segurança e isolamento são “rompidos” pela chegada de Pablo Mariz, que na verdade se chama Diego, antigo militante de oposição do governo Highirte que se infiltra na sua equipe do exílio para vingar o assassinato de Hermano Arrabal, o Manito, amigo-irmão de Mariz e militante da luta armada contra a antiga ditadura que vigorava em seu país sob o comando de Highirte. Manito foi morto sob tortura após Mariz (Diego) delatá-lo, também sob tortura, e teve seu corpo encontrado boiando num rio.

Em Montalva, Highirte vive cercado de poucas pessoas – uma empregada, Grissa, que também é tia de Manito; uma amante, Graziela; e um segurança, Morales – às quais Mariz consegue se somar graças à mediação de Graziela, de quem também é amante. Entrelaçando frequentemente planos temporais do passado e do presente, a peça busca expor acontecimentos de quando Highirte ainda governava Alhambra que comentam e dialogam com as referências feitas ao período no presente do exílio em Montalva e, ao mesmo tempo, orientam os projetos e ações das personagens no presente, especialmente Pablo Mariz, atormentado pelo próprio projeto de vingança e a inocuidade do feito de assassinar Highirte quando este já é uma carta fora do baralho das dinâmicas políticas

⁵ Tomamos o termo *comum* a partir do conceito de RANCIÈRE (2005).

de Alhambra. Com esse enredo, a peça se inseriu “no interior de um debate estético e político presente no seio da esquerda brasileira, na década de 60, [e] elaborou por meio de arquétipos um modelo de análise para a trajetória de poder na América Latina” (PATRIOTA, 1996, p. 388).

Já a peça *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* se estrutura sobre dois eixos narrativos que se entrelaçam e reiteram: um plano coetâneo à escrita da peça que representa uma escola de samba ensaiando um enredo sobre a “vida e a glória” de Getúlio Vargas e, outro, que representa o próprio desenrolar do enredo, centrado na fase final do segundo governo Vargas, seu período democrático e que finda com o suicídio do presidente, portanto. Conforme observou a historiadora Kátia Paranhos (2016), a peça apresenta dois planos temporais, a **representação do que acontece** e a **representação do acontecido**, que se entrelaçam verbalmente pelas referências que o primeiro faz ao segundo.

Há também aspectos formais que entrelaçam ambos os planos temporais: os atores que interpretam os protagonistas e antagonistas de cada um dos planos são os mesmos. Simpatia, presidente democrático da escola de samba corresponde, no seu plano, a Vargas; enquanto Tucão, bicheiro ex-presidente da escola de samba e insatisfeito com a derrota eleitoral que sofre para Simpatia é uma analogia de Carlos Lacerda, representado como o antagonista de Getúlio e um dos principais responsáveis pelo encadeamento de fatos que levam ao suicídio do presidente. A interrelação se dá não só pela referência concreta entre atores, mas também em termos de analogia simbólica, já que os rumos das vidas de Simpatia e Tucão, em alguma medida, dialogam com os rumos das vidas de Vargas e Lacerda. Na visão dos autores da peça, assim como Vargas, Simpatia morre ao final assassinado por Tucão. Assim como Tucão assassina Simpatia, Lacerda ajuda simbolicamente a puxar o gatilho da arma que mata Getúlio.

Cabe destacar ainda que a peça de Gomes e Gullar é um musical, cujo ritmo de encenação e de desenvolvimento narrativo é marcado pela constante entoação do samba-enredo que a escola ensaia e por interferências sonoras da bateria. Além disso, no plano da representação do que acontece, os diálogos entre as personagens são travados em verso, enquanto no plano da representação do acontecido, estão em prosa. Tal diferenciação cumpre uma função de demarcar as diferenças entre os dois planos temporais, bem como evidenciar tal diferenciação para o público, que assiste sempre aos mesmos atores em cena.

É possível perceber, portanto, que as duas peças têm alguns aspectos formais semelhantes, como a existência de dois planos temporais que se mesclam, se completam e se orientam no desenvolvimento da narrativa e o flerte com traços do teatro épico. Entre esses traços, podemos destacar a maneira como os planos temporais se interpõem, e o despojamento do espaço cênico orientado pelas rubricas. Na rubrica inicial da peça *Papa Highirte*, é possível ler: “O cenário conterà, simultaneamente, os diversos locais em que se passam as cenas, inclusive as de *flashback*. Esta simultaneidade obrigará uma cena realista nos elementos, mas expressiva da totalidade no seu conjunto” (VIANNA FILHO, 2019, p. 15). Já na primeira rubrica da peça *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, podemos ler: “A ação transcorre, toda ela, na quadra de uma Escola de Samba. É um grande pátio, onde não há móveis, utensílios de qualquer natureza.

Apenas um praticável onde fica a Bateria” (GOMES; GULLAR, 1968. p. 5). As primeiras orientações dos dramaturgos para os futuros encenadores, portanto, em ambas as peças indicam que ações do passado e do presente acontecem no mesmo espaço, que é composto por poucos ou nenhum objeto cênico.

Em *Papa Highirte*, há constante interposição entre os planos do passado e do presente, com representações paralelas e simultâneas, além do uso de recursos de luz e música para marcar transições e planos do passado e do presente. Em muitos momentos, o jogo de luz coloca personagens como se estivessem no mesmo espaço e tempo, porém, sem estarem. Isso fortalece e sofisticada o discurso cênico, potencializando as analogias, quebrando a ordem dramática e evidenciando para o público relações que poderiam não estar tão explícitas. Já em *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, também temos a versificação das falas no plano da representação do que acontece e o papel do coro e da música como comentadores dos acontecimentos. O samba-enredo, constantemente entoado, demarca o ponto de vista dos dramaturgos acerca de Getúlio Vargas, como se discutirá mais adiante, mas também reitera com frequência a analogia entre as personagens de ambos os planos temporais.

Para além disso, em termos de discurso e narrativa, as duas peças se estruturam tendo como grande destaque a personagem de um ditador, seja ele real – Getúlio Vargas – ou fictício – Papa Highirte. Tem-se, aqui, um ponto de intersecção fundamental entre elas, já que o debate acerca do autoritarismo era mais do que profícuo no Brasil e na América Latina do período. No momento da escrita das peças, o Brasil vivenciava um regime ditatorial e outros países latino-americanos haviam passado, estavam passando e/ou iriam passar, em breve, por experiências semelhantes.⁶ Ainda se faz importante notar que, apesar de se passar com personagens e em ambientes fictícios, a narrativa de *Papa Highirte* é explicitamente latino-americana⁷, como se pode notar no excerto de cena a seguir:

Papa Highirte: [...] Morales. Me dê o pulque (*Morales volta. Traz a garrafa*) Não diga nada ao meu médico... Na volta passe no mercado e compre tamales... (*Saem. Papa bebe longos goles pelo gargalo*) Queima, pulque... Queima, incendeia... Estão todos assim, pulque... Incendiados... (*Bebe. Longa pausa. Semicantarola*) [...] (*Para de cantarolar. Bebe. Atira a garrafa. Levanta-se. Pega uma longa lança que completa seu brasão pendurado no cenário. Coloca-a no chão. Sobre ela dança a chula. A música é sempre a mesma para todas as quadras. Canta baixo e dança sem denodo*) (VIANNA FILHO, 2019, pp. 47-48).

É justamente por não trabalhar com um personagem real específico, mas com características fundamentais e comuns a muitos ditadores do continente e a outras representações dessa personagem política específica, que a peça de Vianinha incentiva

6 As ditaduras militares perpetradas no Brasil, entre 1964 e 1985; na Bolívia, entre 1964 e 1982; na Argentina, entre 1966 e 1973 e, depois, entre 1976 e 1983; no Chile, entre 1973 e 1990 e, por fim, no Uruguai, entre 1973 e 1985, são os principais exemplos desse tipo de processo.

7 Entre outros aspectos que ajudam a construir a personagem e o contexto da peça como latino-americanos, podemos destacar, entre outros, o hábito de Highirte de beber pulque e dançar chula, o constante uso de termos em espanhol, a referência a nomes de cidades que remetem à América Latina – Abolición, Cruz de los Muertos, Alvorado –, o nome do jornal do país que é fechado pelo governo de Highirte – Clarín.

a reflexão mais ampla acerca dos processos históricos comuns, ainda que guardem particularidades, da América Latina.

Esse aspecto é reforçado pela indicação de rubrica em que Vianinha orienta que “Sempre que há um *flashback* há um fundo musical, música típica latino-americana toca baixo” (VIANNA FILHO, 2019, p. 15). Da maneira como a orientação está descrita nesta rubrica, podemos pensar em duas interpretações possíveis: 1) a sugestão de que existiria uma única música típica latino-americana, o que fortalece a ideia de que o dramaturgo lê a América Latina com aspectos de unidade ou pelo menos se preocupa, naquele momento, em pensar uma latinoamericanidade que busca encontrar e reiterar os pontos comuns do processo histórico e cultural de todos os países do continente; 2) a orientação para que fossem executadas, durante os *flashbacks*, músicas típicas dos países latino-americanos, o que também reforçaria a unidade latino-americana, porém destacando certa pluralidade cultural. Independente do caminho seguido por futuros encenadores, a rubrica colabora para a reiteração da noção de latinoamericanidade na construção da peça.

Além disso, Papa Highirte poderia ser Vargas ou Perón, comumente associados à esfera do populismo latino-americano, mas também poderia ser um dos ditadores, especialmente os personalistas, que governaram os países latino-americanos ao longo da segunda metade do século XX. E o pode porque a personagem reúne elementos que buscam construí-la como uma espécie de personagem-tipo, que tem certas características particulares ao mesmo tempo em que reproduz padrões de comportamentos arquetípicos de um governante da América Latina: autoritário, popular, crente de que age em nome do “povo” e de que somente ele é capaz de articular estratégias políticas que promovam certas conquistas para as classes mais baixas com o controle do processo por grupos “de cima”. Acredita que tem uma missão a cumprir, que deve combater a “subversão” e que é rondado pela traição – local ou estrangeira – ao mesmo tempo em que constroi uma quimera de que seu retorno ao poder é certo, está próximo e será apoiado pelo “povo”.⁸

Ele governa apoiado e sustentado por práticas sistemáticas de tortura, mas ora as atribui a subalternos, especialmente militares, ora nega a existência e a necessidade dessas práticas ou finge desconhecimento, conforme se pode observar no diálogo a seguir:

Papa Highirte: Não admito torturas no meu governo, coronel Perez y Mejia!

Perez y Mejia: O jornal Clarín é quem faz acusações, não há torturas, senhor presidente.

Papa Highirte: Não preciso de tortura, me basta a lei, a lei forte, coronel Perez y Mejia.

Perez y Mejia: Estranha muito que o senhor dê ouvidos ao jornal Clarín, senhor presidente.

Papa Highirte: Meu governo é de autoridade, não de violência, coronel Perez y Mejia.

8 Esse padrão de comportamento, inclusive, apareceu em outras produções culturais latino-americanas do período, em linguagens como a literária e a cinematográfica, denotando que o tema estava muito em voga para as esquerdas e artistas engajados latino-americanos das décadas de 1960 e 1970. Ver, entre outros, CABEZAS (1970), CARPENTIER (1985), publicado originalmente em 1974; EL RECURSO (1978); MÁRQUEZ (2019), publicado originalmente em 1975; TERRA (1967).

Perez y Mejia: Estranha muito que o senhor dê ouvidos ao jornal Clarín, senhor presidente. Ele deveria estar fechado.

Papa Highirte: Basta a vigilância, manter a subversão desorganizada, coronel Perez y Mejia.

Perez y Mejia: Estranha muito que o senhor...

Papa Highirte: Estranha muito que o senhor se dirija a mim nestes termos, coronel Perez y Mejia. (VIANNA FILHO, 2019, pp. 18-19)

Highirte crê que tomou medidas fundamentais para os trabalhadores, cita decretos e leis criadas por ele, além de destacar que é querido pela população:

Papa Highirte: O povo de Alhambra gosta de mim, Alhambra gosta de mim, general Perez y Mejia.

Perez y Mejia: As pessoas não se movem, o povo negaceia, é preciso criar tensão, muita tensão.

Papa Highirte: Nosso povo é orgulhoso, demora para reconhecer que está errado. Mas ele vai ver nossas estatísticas, nossos planos.

Perez y Mejia: Os planos ficam na sua mesa, Papa Highirte; as estatísticas que lhe mostram são falsas, Papa. O país está parado, negaceia, negaceia.

Papa Highirte: Recebi mais de duas mil cartas no dia do meu aniversário. (VIANNA FILHO, 2019, p. 22)

Qualquer semelhança com a própria trajetória de Getúlio Vargas no período entre sua deposição ao fim do Estado Novo e seu retorno pela via eleitoral e popular no início de seu segundo governo dificilmente pode ser considerada uma mera coincidência. A prática do envio de cartas para esses governantes por parte das populações comuns por eles governadas foi constante, sendo utilizada para diversos fins, parabenizações, mas também cobranças e pedidos variados. Conforme Mayra Lago,

as milhares de cartas enviadas para Perón [...] foram amplamente valorizadas e utilizadas pelo governo, inclusive com algumas de suas partes transcritas e divulgadas pelo regime em discursos políticos, jornais, livros infantis e revistas governamentais. Ainda que no Brasil nós não tenhamos identificado uma convocação política de Vargas de tamanha magnitude, as milhares de cartas enviadas para o governante também foram amplamente valorizadas e utilizadas (LAGO, 2021, p. 29).

Nesse sentido, a referência ao recebimento de cartas pelo ex-governante bem como sua utilização como meio de autopromoção parte de uma prática real, sendo retomada pelo próprio Papa Highirte como exemplo do carinho que o povo de Alhambra teria por ele; construindo, em seu discurso e em sua memória, uma autoimagem que não necessariamente era compartilhada pelo povo e por outros sujeitos da dinâmica política.

Já na peça de Dias Gomes e Ferreira Gullar, a imagem de Vargas é mobilizada nos dois planos temporais, sendo que, no passado, as palavras do próprio Getúlio têm destaque nesse processo. A título de exemplo, observemos que, quando acontece o Atentado da Rua Toneleros⁹ e a situação de Vargas se complica ainda mais, ele afirma em diálogo com a filha, Alzira, “Eu não tenho o que esconder e espero que os meus

9 “Atentado ocorrido na madrugada de 5 de agosto de 1954, na rua Toneleros, no Rio de Janeiro, então Distrito Federal, contra o jornalista Carlos Lacerda, um dos principais opositores do presidente Getúlio Vargas. Tendo resultado na morte do major-aviador Rubens Florentino Vaz, o episódio teve ampla repercussão nas áreas política e militar, agravando a crise que se desenrolava praticamente desde a posse de Vargas na presidência da República e que culminou com seu suicídio” (TONELEROS, 2021).

amigos e as pessoas de minha família também não tenham. Isto é, eu esperava” (GOMES; GULLAR, 1968, p. 86). Vemos que Getúlio assume uma posição de quem de fato não sabia do atentado contra Lacerda nem tenta proteger Gregório Fortunato¹⁰ ou qualquer outro culpado. Ele age como inocente. Ao narrar os bastidores do poder dessa maneira, os autores da peça inocentam Getúlio de qualquer envolvimento no ocorrido, o que colabora para reforçar sua heroicização.

Quando se trata do plano do presente, a maior referência nesse sentido é o próprio samba-enredo da escola, que pode ser conferido integralmente na sequência:

Foi em 1930
que à frente da Revolução
Getúlio Vargas assumiu
a Presidência do Brasil.
Era um tempo novo que se abria
o desenvolvimento industrial
as leis trabalhistas ele cria
e a Previdência Social.
Eram anos de conquistas
e de grande agitação pelo poder,
de 32 a 37,
aquêlê estadista
reprimiu os paulistas
comunistas e integralistas.
Mas não há quem esconda
seu valor idealista,
basta falar em Volta Redonda,
basta falar na Petrobrás,
símbolos vivos dos anseios nacionais.

Em 45
Getúlio Vargas foi deposto
por um golpe militar
para voltar em 51 ao mesmo posto
nos braços do povo
eleito pelo voto popular.

Lalalará lará
lalalará lará
lalalará lará
lalalará lará.

Na última etapa de seu Governo
Getúlio enfrentou o inferno
e a incompreensão.
Sob a fúria assassina
das aves de rapina
que queriam o ouro e o sangue da Nação,
ofendido e humilhado
pelo próprio povo abandonado,
na solidão,

10 Gregório Fortunato era o chefe da guarda pessoal de Getúlio Vargas e foi implicado e condenado como mandante do atentado contra Carlos Lacerda.

Getúlio já
coberto de calúnias e de glória
meteu uma bala no coração:
saiu da vida para entrar na História.
E daquela carta derradeira
o povo fez sua bandeira,
na luta pela emancipação.
Onde êle afirma muito bem:
“O povo de quem fui escravo
não será mais escravo de ninguém” (GOMES; GULLAR, 1968, pp. 10-11).

Como é possível perceber, o samba-enredo da escola narra a trajetória de Vargas ao longo dos vários períodos em que esteve no poder procurando destacar as ações consideradas positivas para a Nação e as camadas menos privilegiadas da população. Por meio dessa escolha, reitera, em alguma medida, a autoimagem construída por Getúlio na sua Carta-Testamento, cujo trecho encerra o samba-enredo, constituindo a “palavra final” sobre o assunto. Ainda que comente a repressão promovida por Vargas, o faz de maneira extremamente breve, optando por desenrolar a narrativa mencionando a Petrobrás, Volta Redonda e a Previdência Social, procurando lembrar o espectador de que Vargas foi o responsável por essas criações e, portanto, construindo uma imagem positiva do governante, silenciando sobre suas ações autoritárias.

A crítica mais adensada a Vargas e suas práticas autoritárias aparece em falas de Tucão, personagem construída como vilão na narrativa da peça, associado a Carlos Lacerda ao assassinar Simpatia, a figura que representa Getúlio Vargas em todos os sentidos. Ao final da primeira parte da peça de Gomes e Gullar, Tucão afirma “Esse Getúlio bonzinho/que vocês estão mostrando/nunca existiu de verdade./É um Getúlio inventado/para engambelar o povo./Vai, pergunta ao deputado o que foi o Estado Novo./Era gente na cadeia,/era cara torturado,/”telefone”, “pau-de-arara” (GOMES; GULLAR, 1968, p. 47). Embora a sua afirmação tenha razão de ser, ao aparecer na boca do bicheiro mau caráter e vilanizado, a crítica perde força e capacidade de recepção diante do público. Nesse sentido, aqui reside mais um aspecto em que *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* se distancia de *Papa Highirte*, na qual, em que pese a autoimagem quase delirante construída pela personagem-título, as ações autoritárias e repressoras de Papa são reiteradas por meio de menções e encenações em vários momentos.

A grande dissonância nas representações dos protagonistas das duas peças, portanto, não reside no simples fato de que um ditador é baseado numa personagem real específica e o outro não. Mas sim no que se refere à maneira como essas personagens são construídas, representadas e enredadas no desenrolar narrativo das peças. As escolhas feitas pelos dramaturgos nesse sentido denotam um importante ponto de desentendimento entre eles e, conseqüentemente, entre as duas peças. Enquanto *Papa Highirte* representa o ditador em seu exílio, no que seria uma espécie de interregno na sua trajetória política pessoal, *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* escolhe centrar a representação de Vargas nos anos finais do seu segundo governo, ou seja, no período em que chegou ao poder pela via de eleições livres e vivenciou uma das fases mais críticas de sua presidência, porém, inserida numa dinâmica democrática do governante.

Tais escolhas denotam a própria compreensão dos dramaturgos acerca do período em que trazem (ou tentam trazer, no caso de Vianinha)¹¹ esses personagens à cena e dialogam com a constante disputa de memória em torno da figura de Getúlio Vargas. Ainda que a peça de Vianinha não represente Vargas explícita e especificamente, sua obra dialoga com a figura de Vargas, assim como com a de outros políticos latino-americanos. Segundo Marieta de Moraes Ferreira (2006), a memória de Vargas foi reelaborada ao longo do tempo que sucedeu o seu suicídio e essas diferentes reelaborações “expressam estratégias de controle do passado para poder comandar o presente, e nesse sentido são marcos de mutações sociais” (FERREIRA, 2006, p. 2). Sendo assim, a escrita e a produção da peça *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* – e de *Papa Highirte* – estão inseridas nessa dinâmica de reelaborações que representam disputas em torno da memória de Getúlio e respondem às dinâmicas coetâneas ao seu período de feitura.

Ferreira analisa que, no ano de 1964, quando se lembrou a efeméride de 10 anos do suicídio de Vargas poucos meses após o golpe civil-militar que estabeleceu o regime militar, a memória de Getúlio estava abalada, já que o golpe, seus agentes e seus apoiadores consideravam estar dando fim ao legado trabalhista ao derrubar Jango, visto como o grande herdeiro desta linha política. Para a pesquisadora, em 1964,

se não era possível deixar de mencionar a importância de Vargas na história do país na passagem dos dez anos de sua morte, as possibilidades de expressão e de valorização de sua herança eram muito restritas, uma vez que seus principais herdeiros políticos estavam sendo alvo das perseguições do regime militar (FERREIRA, 2006, p. 4).

Em alguma medida, podemos considerar que a memória de Vargas em 1968 dialogava com esta identificada por Ferreira nas lembranças feitas quatro anos antes. É partindo dessa premissa que Ízís Mueller e Maria Aparecida Silva de Sousa (2020) analisam a lembrança de Getúlio Vargas na peça. As autoras afirmam que

Dias Gomes e Ferreira Gullar reelaboram uma crítica contra o presente concreto e histórico em que estavam imersos, através da lembrança de um passado supostamente mais justo, cuja continuidade teria sido interrompida, a seu ver, pelas mesmas forças políticas e econômicas que no presente sustentavam a ditadura civil-militar [...] É nesta conjuntura que Gomes e Gullar elaboram o texto [da peça], uma homenagem à memória do estadista em contraposição ao discurso do Estado militarizado, mas em consonância com a tradição intelectual de esquerda que lhes era contemporânea” (MUELLER; SOUSA, 2020, pp. 78-79).

Na peça de Gomes e Gullar, a narrativa da vida de Vargas se materializa em diálogo com a tragédia aristotélica, conforme observou Ízís Mueller (2015):

o objeto de imitação de caráter elevado apresentado desde o título do texto é, pois, a “vida e a glória” de Getúlio Vargas, cujo caráter é expresso na sucessão de atos organizados num encadeamento coerente, num enredo de extensão clara, onde estão definidos o seu início, meio e fim. Soma-se a isso a rima e a métrica próprias a um samba enredo de carnaval, que dão conta da linguagem ornamentada com ritmo, harmonia e canto, exigências estéticas de uma tragédia (MUELLER, 2015, p. 6).

11 A peça *Papa Highirte* não pode ser encenada quando de sua escrita, pois foi integralmente vetada, assim como a publicação de seu texto em formato de livro.

A referência da tragédia grega é fundamental nesse aspecto porque, segundo a compreensão dos autores tal qual expressaram na elaboração narrativa da peça, a tragédia e a morte de Vargas são vistas como a tragédia e a morte do próprio povo brasileiro e do projeto político mais progressista que havia tentado se realizar no Brasil até aquele momento. Embora Getúlio não tenha sido visto como o único político vinculado a ela e tenha deixado “herdeiros”, é tido como seu grande nome e referência e, provavelmente essa é uma das razões que justificam o tom positivo com que essa figura política, no mínimo controversa, foi lembrada na peça em questão. Tal aspecto pode ser observado no samba-enredo já citado, especialmente quando este afirma que Vargas foi derrubado por um golpe militar em 1945 – aproximando-o de Jango em 1964 – e, retomando a canção, “sob a fúria assassina/das aves de rapina/que queriam o ouro e o sangue da Nação,/ofendido e humilhado/pelo próprio povo abandonado,/na solidão,/Getúlio já/coberto de calúnias e de glória/meteu uma bala no coração:/saiu da vida para entrar na História” (GOMES; GULLAR, 1968, p.11). Atenua-se a crítica à Vargas em nome da defesa do projeto político ao qual se vinculava parte da esquerda brasileira, especialmente a esquerda pecebista, da qual faziam parte Dias Gomes e Ferreira Gullar.

Já no que se refere à peça de Vianinha, que também fazia parte dessa mesma esquerda pecebista, como já foi apontado, a personagem do ditador e sua morte são construídas de maneira mais matizada, já que seu fim trágico não é análogo ao do povo. Tanto em *Papa Highirte* quanto em *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, existe um esforço de humanização da personagem do ditador, especialmente por meio da representação de suas fragilidades íntimas. No entanto, a leitura que Vianinha faz dessa figura política (arquetípica da América Latina difere daquela feita pelos companheiros de partido. Se na peça de Gomes e Gullar o suicídio de Vargas é visto como o ato final que visa a salvar o “povo” e o projeto político que o representa, na peça de Vianinha o ditador é morto pelas mãos do militante que busca mais uma vingança pessoal que o delineamento de um projeto político efetivo e novo.

Quem parece perceber isso é o próprio assassinado, que em suas palavras finais afirma: “Foi inútil... Não vou voltar mais, entende? Inútil... Me ajude aqui, canalha... Vão saber que eu morri, vamos tomar o poder... Vou ser enterrado no Panteão Nacional... Vai ser feriado em Alhambra, canalha... Bandeiras de luto cobrirão o país...” (VIANNA FILHO, 2019, p. 92). Após afirmar para Mariz que não adiantou nada matá-lo, Highirte parece crer que seu assassinato daria forças para sua corrente e apoiadores políticos, conduzindo-os novamente ao poder. Seria apenas mais um delírio do ex-ditador ou sua análise de conjuntura política estaria correta? Essa é a última cena da peça, não sabemos como a situação se desenrola.

Na peça de Vianinha, a morte do ditador não é trágica – como o é na peça de Gomes e Gullar –, ela é inócua, vazia de significados políticos imediatos, já que tira de cena, literalmente, alguém que já está isolado e vencido politicamente. Nesse sentido, cabe a reflexão: seria essa morte um convite às esquerdas brasileiras para o debate acerca do que fazer com a memória política de ditadores considerados populistas? Será que o dramaturgo está tentando levar à cena suas angústias acerca da necessidade de “assassinar” essas figuras contraditórias a fim de construir um processo realmente popular? Em *Papa Highirte*, o povo está ausente, o que evidencia o quanto os processos

políticos latino-americanos historicamente foram controlados pelas elites – econômicas, políticas, intelectuais, sociais. Será que a inocuidade da ação final de Pablo Mariz representa a inocuidade das ações das esquerdas das quais o povo também não participa? O final talvez seja proposital no sentido de despertar a reflexão e a discussão: vale a pena matar personagens sem destruir estruturas? Vale a pena destruir indivíduos se as dinâmicas sociais são garantidas por grupos?

Conforme observado por Mueller (2015), em *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, os dramaturgos figuram o “povo” brasileiro na personagem do autor do samba-enredo da escola, o que sugere que eles conferem a esse povo o poder de determinar, interferir e transformar os rumos da História. Nesse sentido, é possível associar a leitura que os autores dessa peça fazem do processo histórico com a perspectiva da teleologia revolucionária que orientou boa parte da produção artística engajada brasileira entre meados da década de 1950 e finais da década de 1960. Partindo dessa premissa, será que podemos reconhecer na peça de Vianinha um primeiro passo para a ruptura que o teatro engajado empregaria com essa perspectiva na década de 1970 e na qual o próprio dramaturgo teria um papel importante?¹² Será que podemos compreender que, para o autor de *Papa Highirte*, somente “assassinando” as memórias positivadas e a aposta numa figura autoritária – ainda que popular – é que seria possível que o povo latino-americano de fato fosse capaz de conduzir sua história?

Os dramaturgos, as peças e a *partilha do sensível*

Compreender as consonâncias das peças talvez seja tarefa mais simples do que compreender a origem de suas dissonâncias, considerando que os dramaturgos compartilham redes de sociabilidade diversas, como já foi apontado. Contudo, acreditamos ser fundamental compreender também as dissonâncias entre os sujeitos e obras aqui analisadas e, para isso, é muito importante observar o cenário político e artístico em que as peças se inserem e Gomes, Gullar e Vianinha circulavam à época.

Para isso, é importante destacar que analisamos esses elementos a partir das lentes rancièrianas da partilha do sensível. Para Rancière, *a partilha do sensível* é “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2005, p. 15. Grifo do autor). Nesse sentido, há que se compreender que a categoria de partilha do sensível é, essencialmente, histórica, construída e mutável ao longo do tempo, fazendo-se necessário, portanto, explicitar a qual comum nos referimos quando mobilizamos essa categoria.

Neste trabalho, tomamos como *comum* o campo de oposição ao regime militar e destacamos uma de suas partes mais importantes: a militância pecebista, na qual os três artistas e as duas obras sobre as quais aqui refletimos se inserem e que acabou por instituir uma espécie de *polícia* para a resistência cultural ao autoritarismo. A noção de *polícia* não se refere à corporação policial em si, mas ao “conjunto dos processos pelos

12 Para saber mais sobre esse processo de ruptura, conferir o conceito de “dramaturgia de avaliação”, criado por CARDENUTO (2012) e mobilizado por ROSELL (2020).

quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição” (RANCIÈRE, 2018, p. 10). A *polícia* é, portanto, a ordem, o conjunto de regras que tentam controlar o *comum*, estabelecendo o que é visível, dizível e sensível e os modos de se dizer, de se ser e de se ver.

No que se refere ao comum da resistência ao regime militar, o projeto político pecebista e suas manifestações culturais formaram parte fundamental, mesmo em momentos de crítica e questionamento, especialmente por parte das vanguardas artísticas que ganharam força no Brasil da década de 1960. Gomes, Gullar e Vianinha foram nomes de extremo significado para essa parte fundamental do *comum*, constituindo-se em referências tanto à época quanto posteriormente. Dessa forma, esses artistas sempre tiveram *parte* no *comum*, estando em diálogo direto com a *polícia* da oposição ao regime militar. Contudo, como vimos ao longo deste trabalho, isso não significou que todos fizessem a mesma leitura ou proposta de intervenção política e artística no ano de 1968.

Retomando Mueller, cabe lembrar que “o Vargas rememorado no texto dramático [de *Dr. Getúlio*] é um ente ficcional, [...] um ponto de vista materialmente ancorado e limitado objetivamente pelas circunstâncias históricas e pelo posicionamento de seus criadores dentro desta malha social” (MUELLER, 2015, pp. 8-9). Já o personagem fictício que Highirte representa é um arquétipo latino-americano ancorado na síntese da contradição política que havia marcado a história do continente até então e sua construção na peça de Vianinha se propõe como meio de interpretação do passado, longínquo e recente, para levar a uma ação no presente que transforme o futuro.

Embora haja diálogo formal e leituras semelhantes acerca do processo político e histórico da América Latina, enquanto Gomes e Gullar amenizam as críticas à figura de Vargas em nome de uma crítica mais direta aos autoritários do presente, Vianinha evidencia suas incertezas diante da manutenção do apoio pecebista a Getúlio e à sua memória. As estratégias adotadas pelos dramaturgos diferem e, no mesmo ano, sugerem ações que se contrapõem. Para os primeiros, é necessário deixar de lado, mesmo que temporariamente, o autoritarismo de Vargas em nome do apoio popular que ele recebeu e do projeto nacional-desenvolvimentista que aplicou ao país. Já para o segundo, era necessário romper de vez com essas figuras políticas de tendências populistas para que o povo pudesse efetivamente entrar em cena e tomar as rédeas do processo histórico.

Sendo assim, as leituras distintas feitas pelos artistas, como já foi apontado, evidenciam que mesmo dentro da mesma *parte* do *comum*, mesmo compartilhando *redes de sociabilidade intelectual*, é possível e recorrente que ocorram *desentendimentos*. A adesão ao projeto político pecebista não evitou a construção de microclimas nem as divergências acerca de qual a melhor maneira de agir num cenário adverso como o que atingiu o campo artístico progressista do Brasil de 1968 e que só recrudesceria por um longo tempo.

Se Gomes e Gullar construíram uma narrativa mais diretamente alinhada à agenda pecebista do momento, que tinha em Vargas um ponto de apoio para se contrapor aos militares e à sujeição do Brasil aos interesses dos EUA em contexto de Guerra Fria, Vianinha já começava a adotar uma linha de intervenção política e artística que seria

uma das marcas de sua existência a partir daí: a expressão de dúvidas, angústias e reflexões, inclusive em relação às escolhas do PCB, cuja agenda sempre representou. Na sua última década de vida, o dramaturgo usou de sua legitimidade e de sua condição privilegiada no *comum* para tensioná-lo, questioná-lo e reconfigurá-lo, fazendo uso de seu privilégio na *polícia* para exercer a *política*.

Para Rancière, a *política* é a intervenção no *comum* fugindo à regra e, por isso mesmo, se contrapondo à *polícia*. A ação política se dá quando se busca intervir sobre o dizível, o sensível e o visível, a partir das práticas que visam reorganizar o *comum* e redistribuir suas *partes*. E Vianinha foi um dos grandes nomes daquele contexto nesse sentido. Por isso, acreditamos que, ao desafiar o campo comunista pecebista a romper de vez com a memória de Getúlio Vargas, Vianinha estava, não sem incertezas, tensionando a *polícia* instituída pelo PCB e propondo uma ação mais efetiva, que seria mais capaz de transformar o processo político latino-americano incluindo de vez a figura do “povo”, que deveria protagonizar e conduzir sua história.

Referências:

CABEZAS cortadas. Direção de Glauber ROCHA. Brasil; Espanha, 1970. 94 min.

CARDENUTO, Reinaldo. Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970. *Estudos Avançados* (USP. Impresso), v. 26, p. 311-332, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47560/51289>. Acesso em: 12 de outubro de 2021.

CARPENTIER, Alejo. *O recurso do método*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1985.

EL RECURSO del método. Direção de Miguel LITTÍN. Cuba; França; México, 1978. 164 min.

CZAJKA, Rodrigo. A revista civilização brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968). *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, v. 18, n. 35, p. 95-117, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/31598/20150>. Acesso em: 13 de outubro de 2021.

FERREIRA, Marieta de Moraes. *Getúlio Vargas: uma memória em disputa*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/6722>. Acesso em: 12 de outubro de 2021.

GOMES, Dias. O engajamento: uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Caderno Especial nº2, pp. 7-18, jul. 1968.

GOMES, Dias; GULLAR, Ferreira. *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LAGO, Mayra Coan. *Exmo. Sr. Getúlio Vargas, Mi Querido General Perón: imaginários populares no varguismo e no peronismo*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021, 305 f. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-22062021-195720/pt-br.php>. Acesso em: 27 de dezembro de 2021.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *O outono do patriarca*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

MUELLER, Izis. Dr Getúlio, sua vida e sua glória: A comemoração de Getúlio Vargas na obra de Dias Gomes em plena Ditadura Civil-Militar. In: XXVIII Simpósio Nacional de História - Lugares dos Historiadores: Velhos e Novos Desafios, 2015, Florianópolis. Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História - Lugares dos Historiadores: Velhos e Novos Desafios, 2015. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1433383494_ARQUIVO_IzisAnpuh2015.1.pdf. Acesso em: 12 de outubro de 2021.

MUELLER, Izis; SOUSA, Maria Aparecida Silva de. O problema do herói Getúlio Vargas: o tempo da escrita e seus interesses na atualização de personagens históricos. *Revista de Literatura, História e Memória*, Cascavel, v. 16, n. 27, p. 61 – 82, 2020. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/24794/16075>. Acesso em: 12 de outubro de 2021.

ODUVALDO Vianna Filho. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26597/oduvaldo-vianna-filho>. Acesso em: 05 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia.

OPINIÃO. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento401317/opiniao>. Acesso em: 23 de dezembro de 2021. Verbete da Enciclopédia.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Dias Gomes, 'Dr. Getúlio' e o teatro musical: engajamento, sonoridades e encenação no Brasil sob a ditadura militar. *Revista de Estudos Teatrais Pitágoras*, v. 10, p. 69-78, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8647183/14097>. Acesso em: 12 de outubro de 2021.

PATRIOTA, Rosângela. “Papa Highirte: reflexões sobre a militância de esquerda frente ao autoritarismo latino-americano.” In: DAYREL, Eliane Garcindo; IOKOI, Zilda (coords.). *América Latina contemporânea: desafios e perspectivas*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: EDUSP, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

REVISTA Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, Caderno Especial nº2, jul. 1968.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: Ferreira, Jorge; Almeida Neves Delgado, Lucília. (Org.). *O Brasil republicano, volume 4 - O tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

ROSELL, Mariana. “*Ator sem consciência é bobo da corte*”: o teatro engajado brasileiro nos anos 1960 e 1970. 1. ed. Jundiaí: Paco Editorial, 2020.

SACRAMENTO, Igor. Dias Gomes com Opinião: o individual e o coletivo na consolidação da dramaturgia nacional-popular. *Baleia na Rede* (UNESP. Marília), v. 9, p. 92, 2012. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/2837>. Acesso em: 12 de outubro de 2021.

SIRINELLI, Jean-François. Os Intelectuais. In: REMOND, René. *Por uma História Política*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003.

TERRA em transe. Direção de Glauber ROCHA. Brasil: Difilm, 1967. 106 min.

TONELEROS, Atentado da. CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/toneleros-atentado-da>. Acesso em: 27 de dezembro de 2021.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Papa Highirte*. São Paulo: Temporal Editora, 2019.