

O TÚNEL, DE DIAS GOMES: um drama, uma trama, uma alegoria

O TÚNEL, BY DIAS GOMES: a drama, a plot, an allegory

Marcio da Silva Oliveira (Unioeste/Cascavel-PR/Brasil)¹

Rosemary de Oliveira Schoffen Turkiewicz (Unioeste/Cascavel-PR/Brasil)²

Resumo: Este artigo apresenta uma análise da peça teatral *O túnel* ([1968] 1991), de Dias Gomes, com o objetivo de refletir sobre como os recursos discursivos e estéticos mobilizados, assim como o emprego de estratégias escriturais bakhtinianas (ironia, dialogia, polifonia e paródia) podem favorecer, no teatro brasileiro moderno, rupturas com o drama clássico, além de possibilitar a reflexão sobre memória e ressignificação histórica pelas vias da ficção. Como aporte teórico para a análise do *corpus*, pautamo-nos nas obras de Bakhtin ([1965] 1987; [1929] 2013; [1979] 2015), e nos escritos de Rosenfeld (1982; 1985), Peixoto (1983), Pallotini (1988), Oliveira (2020), Figueiredo (2013), entre outros. Os resultados deste estudo evidenciaram que: a) embora consista em uma peça curta, quase um esquete, apresenta profundidade em termos de recursos estéticos, como a presença da paródia e do insólito; b) a obra denota demarcações discursivas obtidas por meio de diversos elementos, como a ironia, o dialogismo, as tipificações, a crítica política aos movimentos de direita e também de esquerda; c) o gênero dramático constitui-se como propício para a problematização e ressignificação histórica, possibilitando desconstruções em relação à denominada “forma aristotélica” do drama; e d) a obra de Dias Gomes permite captar elementos que focalizam tanto o contexto histórico quanto os recursos literários, possibilitando vislumbrar a ficção e a história na dramaturgia brasileira como vias pertinentes de confronto ao discurso oficializado nos tempos da ditadura militar brasileira.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Drama; Dias Gomes; Estratégias discursivas e estéticas bakhtinianas; Ressignificações do passado; História e ficção.

Abstract: This article presents an analysis of the play *O Túnel* ([1968]1991), by Dias Gomes, to consider if the discursive and estetic resoucers used, as the scriptural strategies by Bakhtin (irony, dialogy, polyphony, carnivalization, and parody) can break the classic drama, which possibilities the discussion about political, historical, and social politics. As a theoretical basis, to analyze the

¹ Doutor em Letras. Atualmente em estágio de pós-doutorado na área de Literatura Comparada, pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná-UNIOESTE/Cascavel-PR/Brasil. Integrante do grupo de pesquisa “Ressignificações do passado na América Latina: processos de leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção – vias para a descolonização”, liderado pelo professor Gilmei Francisco Fleck. E-mail: prof.marciooliveira2015@gmail.com

² Mestre em Letras. Professora da rede estadual de Ensino e Coordenadora de Língua Portuguesa no Núcleo Regional de Educação de Goioerê-Paraná/Brasil. E-mail: rost.pr@gmail.com

corpus we choose the Bakhtin works ([1965] 1987; [1929] 2013; [1979] 2015), on Rosenfeld's writings (1982;1985), Peixoto (1983), Pallotini (1988), Oliveira (2020), Figueiredo (2013), and others. This study results evidenced that a) however it consists in a short play, almost an skit, it presents deep estetic resourcers by the presence of parody and of the unusual; b) the play denotes discursive marks which occurs by many different elements, such as irony, parody, dialogism, typifications, political criticism to the right and to left movements; c) the dramatic genre is propitious to problematize the historical resignification, which possibilities a deconstruction to the named "Aristotelian form" of drama; d) the Dias Gomes's work possibilities to caption elements which focalize the historical context and the literary resources, it possibilities glimpses the fiction and the history on Brazillian dramaturgie as pertinent ways of fight against the oficial discourse from the Brazilian Military Dictatorship.

Keywords: Compared Literature; Drama; Dias Gomes; Discursive and esthetic strategies of Bakhtin; Re-meanings of the past; History and fiction.

Introdução

Os gigantes que fabricam automóveis e combustíveis, negócios quase tão rentáveis quanto armas e drogas, convenceram-nos de que o motor é o único prolongamento possível do corpo humano [...]. O carro, essa máquina de ganhar tempo, devora o tempo humano. Nascido para nos servir, coloca-nos a seu serviço: ele nos obriga a trabalhar mais e mais horas para poder alimentá-lo, rouba nosso espaço e envenena nosso ar [...]. Em nome da liberdade de empresa, da liberdade de circulação e da liberdade de consumo, o ar urbano tornou-se irrespirável [...]. Não existe pior colonialismo do que aquele que nos conquista o coração e nos apaga a razão.

A automovelcracia – Eduardo Galeano

Dentre os gêneros literários, o drama apresenta-se como uma das manifestações mais antigas, presente em várias culturas, em diferentes momentos históricos. A manifestação artística em forma de encenação remonta não somente à sua importância na Grécia Antiga, pelas tragédias e comédias, mas à necessidade sempre presente no espírito humano de manifestar seus sentimentos, anseios e respeito às divindades e aos ancestrais mediante rituais e contação de histórias.

Ao longo do tempo, muitas discussões têm sido empreendidas em torno desse gênero, incluindo a polêmica entre seu valor como arte dramática, como texto/literatura, ou como expressão genuína de arte e sua possível perda

artística em prol da conquista comercial, na busca exacerbada em atrair a atenção do público. Debates sobre isso se refletem em pesquisas e estudos dessa arte ao longo dos anos, demonstrando, ainda hoje, a sua complexidade e profundidade.

Para esta breve reflexão inicial, recorreremos a Peixoto (1983), quando afirma que o teatro “desde muitos séculos até nossa era nunca deixou de existir: há algum impulso no homem, desde seus primórdios, que necessita deste instrumento de diversão e conhecimento, prazer e denúncia.” (PEIXOTO, 1983, p. 7). Para o autor, o teatro acompanha as transformações da sociedade ora como instrumento de legitimação de discursos oficiais e religiosos, ora como ferramenta de denúncia das mazelas, dos vícios e das estratégias de dominação que consolidam a desigualdade social. Como processo em transformação, está sujeito às necessidades do homem, às suas relações de produção, às forças produtivas materiais da sociedade. Assim, em sua trajetória histórico-social, o drama assume diferentes tendências e perspectivas, com função social diversa, o que provoca “alterações substantivas na maneira de conceber e realizar teatro. Muitas vezes negando princípios e técnicas que pouco antes pareciam essenciais e indispensáveis.” (PEIXOTO, 1983, p. 12).

Das muitas nuances assumidas desde as primeiras tentativas de definição do gênero dramático, passamos por várias perspectivas ou, até mesmo, por vários teatros. Dentre tais manifestações, vamos deter-nos às tendências de maior apelo à crítica político-social e que fundamentam o processo de modernização do teatro brasileiro³, o que nos remete aos apontamentos de Peixoto sobre o teatro de Brecht:

Brecht formula os caminhos de um processo de trabalho e a concepção de uma estética produtiva, socialmente útil enquanto instrumento de transformação e vigilância crítica do cotidiano político-social. Seu pensamento está apoiado nos princípios básicos do marxismo: o ser social determina o

³ Por modernização entendemos aqui o conhecimento das estéticas mais contemporâneas. Para os propósitos desse trabalho, destacamos a aclimatação de tal conceito à realidade brasileira, mostrando que o que busca o teatro brasileiro nesse processo de modernização é o entendimento da obra de arte como parte indispensável da sociedade. (OLIVEIRA, 2018, p. 13).

pensamento, o homem é uma realidade em processo. [...] Seu teatro recusa a dramaturgia aristotélica, fundamentada na técnica da identificação, que ele substitui pela técnica do distanciamento ou estranhamento [...] tornar insólito aquilo que é cotidiano, historicizar mesmo o processo histórico contemporâneo para revelar com mais nitidez as contradições do comportamento que os homens estabelecem entre si num determinado período histórico. (PEIXOTO, 1983, p. 109).

Alguns desses elementos estéticos inaugurados por Brecht reverberam em obras de autores em busca da construção de um drama popular, um teatro brasileiro que fizesse refletir, no palco, as contradições históricas. Aspectos esses como a crítica político-social, a presença do insólito naturalizado, o diálogo entre ficção e história com vistas à ressignificação de um discurso tornado oficial.

No intuito de analisarmos essa trajetória discursiva obtida pela combinação de elementos advindos da tendência clássica, do teatro épico⁴ e até mesmo do teatro do absurdo⁵, selecionamos como *corpus* a peça *O túnel* (1991), representativa da dramaturgia de Dias Gomes, um dos expoentes desse moderno drama nacional.

Recorremos, como aporte teórico, às formulações conceituais de Bakhtin, considerando a concepção de cultura popular, advinda da obra *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), para a leitura da paródia carnavalesca. O intuito é verificar a presença desse aspecto da cultura popular, avessa à cultura canônica, permeada pela sátira, pela ambiguidade, pela literatura paródica e pelo riso na obra de Dias

⁴ Referimo-nos, aqui, ao teatro épico brechtiano que, buscando distanciar-se do caráter universal e atemporal do drama tradicional aristotélico, propõe um teatro que se utiliza de elementos como abandono do espaço fictício, quebra da ilusão provocada pela catarse, técnicas de distanciamento e valorização das determinantes históricas. Como destaca Flory (2013, p. 21): “Importa, sobretudo, romper com a naturalização das relações sociais e descortinar a exploração encoberta pela ideologia e pelo discurso dominante”.

⁵ “Teatro do absurdo é uma expressão cunhada pelo crítico inglês Martin Esslin (1918-2002) no fim da década de 1950 para abarcar peças que, surgidas no pós-Segunda Guerra Mundial, tratam da atmosfera de desolação, solidão e incomunicabilidade do homem moderno por meio de alguns traços estilísticos e temas que divergem radicalmente da dramaturgia tradicional realista. Trata-se, porém, não de um movimento teatral organizado, tampouco de um gênero, mas de uma classificação que visa colocar em destaque uma das tendências teatrais mais importantes da segunda metade do século XX.” (ENCICLOPÉDIA Itaú, 2021).

Gomes, como forma de reflexão sobre a realidade histórica, social e política do Brasil. Em suas peças, ele

[...] procura apresentar uma visão crítica do homem que não se satisfaz com a realidade política e social na qual se insere. Dessa premissa emanam imagens, representações e expressões do dramaturgo brasileiro no contexto da América Latina. Suas personagens são, constantemente, construídas de modo a questionar valores sociais vigentes e a desmascarar as hipocrisias nas quais se sustentam as ideologias dominantes na sociedade. (OLIVEIRA, 2020, p. 262).

Pretendemos, ainda, analisar a presença de elementos discursivos e estéticos como a ironia, a dialogia, a polifonia, para introduzir esse novo teatro buscado pelos dramaturgos brasileiros, que tensiona os diferentes posicionamentos de forma sutil e não maniqueísta. Acreditamos que a obra de Dias Gomes é um convite a essa reflexão e que ressalta, a partir de sua ficção, o recurso do insólito para fazer ressoar as vozes e eventos históricos do contexto da ditadura militar no cenário brasileiro a partir do golpe de 1964. A construção da peça, das personagens, dos diálogos, propõe uma quebra de visão da abordagem do teatro clássico, através de uma alegoria sobre a situação política brasileira que, no seu entrecho, manifesta-se sob a metáfora do cenário caótico do trânsito das grandes cidades.

O texto, desse modo, está estruturado em três subseções. Na primeira, trazemos uma breve contextualização sobre o *corpus* de análise e abordagem de aspectos da vida e da obra do dramaturgo Dias Gomes, para inserir o leitor no universo dessa dramaturgia. A seguir, mostramos, mediante fragmentos da peça, como as categorias bakhtinianas de análise e aspectos estéticos estabelecem diálogo com a sua dramaturgia. Por último, destacamos os resultados da análise, ressaltando as estratégias estéticas e discursivas mobilizadas pelo autor para compor sua alegoria sobre a situação política brasileira na década de 1960.

O Drama: A obra e seu criador

A produção teatral de Dias Gomes é, comumente, classificada pelos críticos em duas fases. A primeira, na qual estão contidas suas 'peças da

juventude', compreende as décadas de 1940 e 1950 e mostra, já nesse período, o objetivo do autor de representar, no palco, personagens oriundas das periferias, seja dos grandes centros urbanos, seja do sertão brasileiro. Entretanto, embora com conteúdo progressista, tais peças, quando representadas, abriam pouco espaço a problematizações desses assuntos populares, por estarem ligadas a companhias teatrais tradicionais, cujo objetivo estava em não confrontar a ordem oficial estabelecida. As 'peças da maturidade' - cujas principais foram escritas nas décadas de 1960 e 1970 -, embora, muitas vezes, também ligadas a companhias tradicionais, transpunham ao palco os anseios da classe marginalizada, pela desnaturalização de discursos hegemônicos, em contextos ditatoriais. Em resumo:

O retrato dos contrastes e conflitos da realidade brasileira, com temáticas de cunho social, está muito presente nas produções de sua primeira fase, embora essas ideias ainda se apresentem de modo superficial e difuso. Tais traços só ganharão profundidade a partir do início da década de 1960, com a publicação de *O Pagador de Promessas*. (FLORY; OLIVEIRA, 2018, p. 08).

A peça *O túnel*, escrita em 1968, apresenta essas características de modo peculiar e contundente. Segundo Oliveira (2018), esse texto dramático nasceu da proposição do diretor José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso), que liderava, na época, o *Teatro Oficina*⁶, ao inquirir: "O que você pensa do Brasil, hoje?"

Ao lermos a intrincada trama engendrada de entrechoques de vozes e discursos, primorosamente implícitos nas entrelinhas desse drama, percebemos que a proposição de Zé Celso encontrou ecos nas palavras ruidosas de Dias Gomes, que manifestou sua responsividade em uma criativa metáfora do grande engarrafamento no túnel. A peça não chegou a ser

⁶ Influyente e importante companhia ao longo dos anos 1960, [o teatro Oficina] transforma-se em grupo nos anos 1970, tendo como esteio a figura do encenador José Celso Martinez Corrêa. [...] O *Oficina* soube abrir-se e incorporar, paulatinamente, as mais significativas transformações da cena ocidental, sempre em posição de vanguarda, vindo a alcançar um destaque absoluto com sua encenação de *O Rei de Vela*, em 1967, obra que catalisa o movimento tropicalista. (ENCICLOPÉDIA Itaú, 2021).

encenada na época em que foi escrita, provavelmente em virtude do contexto de censura, uma vez que o próprio autor sofreu coerções face ao seu papel social de escritor engajado, ou subversivo como ele próprio se definiu em sua autobiografia – *Apenas um subversivo* (1998).

Somente em 2009 a peça ganhou os palcos com a primeira montagem ao público pelo grupo teatral Cia. Teatro Epigenia, em Angra dos Reis, na Festa Internacional de Teatro de Angra – FITA, sob a direção de Gustavo Paso⁷.

Quando escreveu *O túnel*, em 1968, Dias Gomes já figurava como importante dramaturgo brasileiro, cujo trabalho contribuiu de modo relevante ao chamado teatro de resistência. Segundo Rosenfeld (1982, p. 57), suas peças problematizam “um mundo de contradições, atitudes e tradições cerceadoras, de forças mancomunadas com a inércia, a estreiteza ou a hipocrisia”.

Apesar do reconhecido caráter engajado de sua obra, o autor não se filiou a nenhum grupo teatral em particular, não produziu uma ruptura muito intensa com os formatos dramáticos, situando-se entre as formas épicas brechtianas e as dramáticas. Em suas páginas e cenas perpassam as tragédias, traços naturalistas, tragicomédias, peças psicológicas e populares. Rosenfeld (1982, p. 56) caracteriza *O túnel* ([1968]1991) como “uma espécie de parábola política”. Para o crítico, o teor popular da obra de Gomes é acentuado em quase todas as peças, constituindo uma dramaturgia compromissada com representantes da população brasileira, a qual está figurativamente retratada nas personagens, com seus costumes, condições históricas e sociais, mesmo quando os conflitos abordados alcançam dimensões universais. “As peças transpiram vida popular brasileira de todos os poros, também graças à linguagem saborosa, direta, rica de regionalismos, expandindo-se num diálogo espontâneo e comunicativo.” (ROSENFELD, 1982, p. 57).

Com esse caráter popular e a coloquialidade da linguagem evidenciada, o escritor obtém a identificação popular com suas peças; gente que vivencia,

⁷ Informações adaptadas de notícia veiculada em: (KOBELITZ, 2009, s/p). Disponível em <<https://oglobo.globo.com/projetos/fita2009/mat/2009/11/09/tunel-texto-de-dias-gomes-encenado-pela-primeira-vez-914666562.asp>>. Acesso em 20 de fev. 2021.

sente na pele as lutas, os choros e risos cotidianos por meio da movimentação cênica, diálogos e postura das personagens e até do próprio espaço cênico. Ao trazer a representação dos opostos das dores e alegrias, do lamento que vira riso, das personagens típicas, o autor manifesta sua veia cômica. “A comicidade, porém, se abranda e aprofunda pelo enfoque humorístico, isto é, pela complacência com que são vistas as fraquezas humanas.” (ROSENFELD, 1982, p. 57).

A diegese de *O túnel* (1991) apresenta dois quadros. Tal divisão tem razão de ser, erigindo-se como marca discursiva da passagem temporal na obra. É como se cada quadro constituísse um cronotopo diferente, construindo dois tempos narrativos, distantes cronologicamente em quatro anos. Esses dois planos da peça possibilitam vislumbrar perspectivas diferentes sobre as cenas e o cotidiano das personagens, como abordaremos ao longo do texto.

O espaço da ação é urbano, situado na cidade do Rio de Janeiro, incidindo sobre as vias públicas centrais de intenso fluxo e tráfego de veículos. Esse recorte tão específico do espaço cênico confere um aspecto inovador ao cenário da peça, como observamos na rubrica inicial do primeiro quadro: *A ação se passa dentro de um grande túnel, onde algumas centenas de veículos provocam um terrível engarrafamento. E dão origem a uma louca e ensurdecidora sinfonia de buzinas.* (GOMES, 1991, p. 219). O modo como o dramaturgo dispõe o espaço cênico é de grande importância a um teatro que se pretende engajado:

Espaço teatral e cenografia caminham juntos. A inteligência do cenógrafo geralmente se manifesta em dois planos: sensibilidade para usar e renovar, em cada trabalho, o espaço tido como habitual em seu tempo ou perspicácia histórica de ser um agente transformador deste espaço. (PEIXOTO, 1983, p. 39).

As personagens constituem tipos, são figuras metonímicas sem denominações e assim evidenciadas: a) O Homem da Mercedes; b) O Homem do Fusca; c) O Homem da Kombi; d) A Loura; e) O Carteiro. Há também as vozes do alto-falante, como uma presença outra, que fiscaliza, vigilante na trama. Embora as personagens não tenham um nome próprio, a alcunha que recebem

está grafada com letra maiúscula, demonstrando a representação de determinadas pessoas ou segmentos, seres humanos nominados na vida social, com papéis sociais e históricos definidos.

A diegese tem início com o seguinte emaranhado discursivo: VOZES: “Essa droga anda ou não anda?” – “Passa por cima!” – “Imbecil!” “Quer vender a buzina?” – “Navalha!” – “Olha aqui, oh!” – “Vá à merda!” (GOMES, 1991, p. 219). São vozes anônimas, populares, da “praça pública”, representantes do povo. Em um diálogo polifônico, as personagens vão se expressando com a própria voz – com palavrões (merda, droga), chavões (“Essa droga anda ou não anda?” – “Passa por cima!”); ofensas (“imbecil!” / “Olha aqui, oh!”); ironia (“Quer vender a buzina?”), retratando o burburinho e confusão instaurados. Esse trecho já anuncia que as personagens “não são apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso.” (BAKHTIN, 2015, p. 5). Destaca-se, assim, um painel de vozes plenivalentes que, simbolicamente, representam a instauração do caos. Isso superficialmente, pois, no decorrer da trama, o nível de manipulação advinda de um discurso oficial é suficiente para convencê-las dos ‘benefícios’ de uma sociedade colapsada.

É nesse contexto que as personagens passam a ser descritas: primeiramente na própria rubrica e, posteriormente, por meio do diálogo, seguindo a característica dramática do total apagamento da voz narrativa, absorvida pela dinamicidade da troca de interlocutores. Mais importante, no confronto discursivo entre vozes opostas, que, embora dialoguem, permanecem incomunicáveis em suas ‘ilhas’ ideológicas, a peça mostra a necessidade de ressignificação de um contexto histórico específico, “página infeliz de nossa história”, como canta Chico Buarque.

A Trama e a Alegoria: entre a dor e o riso, história e a ficção

O *túnel* (1991) traz para a cena política e histórica do Brasil uma alegoria, um painel composto de várias vozes que apresentam uma visão paródica, caótica e grotesca do mundo e da sociedade. Essa reflexão é explorada na obra, quer pela criação inesperada do cenário – o túnel –, quer

pelos personagens-tipo, identificadas socialmente pelas ações, manifestações discursivas e veículos que possuem. O jogo semântico entre as expressões e terminologias usadas na esfera do tráfego, explorando a ambiguidade ao associá-las ao contexto e discurso político, é outro aspecto estilístico que merece toda a atenção.

A primeira parte da peça apresenta uma perspectiva mais verossímil, considerando-se apenas o plano discursivo do engarrafamento do trânsito. Podemos vislumbrar cenas nas quais as personagens sofrem com o calor e com a falta de informação: “Tem carros virados em todas as direções. [...]” (GOMES, 1991, p. 221); “[...] E o meu cãozinho está morrendo de sede. Desci do ônibus por causa disso, também lá está um calor insuportável. /Temo que não estejam fazendo nada.” (GOMES, 1991, p. 226).

Na passagem para a segunda parte da obra, há uma quebra de expectativa via percepção das imagens, sons, alegorias do trânsito “emperrado” no túnel, com traços do insólito como pertencente a elementos que transitam no mundo real, contendo traços de verossimilhança. “Os fatos insólitos são metáforas do mundo exterior e explicitam uma camada mais profunda do real, pois remetem aos muitos absurdos, não alheios à vida das pessoas, mas intrínsecos a seu cotidiano”. (TREVISAN, 2013, p. 29).

Esses dois planos narrativos ficcionais que se desenham estão repletos de pontos convergentes e divergentes, oferecendo duas leituras distintas: uma ingênua e uma crítica, engajada. Ambas compõem o enredo da peça, que, bem ao estilo de Dias Gomes, não se propõe dicotômico ou moralista, mas como uma representação vívida, capaz de envolver os leitores/espectadores na situação cênica, causando ora o riso, ora a desconfiança, mas nunca a indiferença.

O que provoca o riso (mesmo que um pouco tenso) nos leitores e na plateia é a percepção da mudança, da trajetória transformadora de atitudes e situação aparentemente verossímil, “normal”, para um enredo permeado de aspectos que desaguam no insólito, no tragicômico, próximo a manifestações do teatro do absurdo. Conforme as personagens se revelam pela movimentação, interação, relacionamentos no “mundo do túnel”, o público

começa a questionar aquilo que se iniciou como um rotineiro engarrafamento e refletir sobre as ambiguidades desnudadas pelo absurdo das circunstâncias, que os lança na situação de ordem político-social, tomando rumos inesperados.

Sendo assim, pela técnica do distanciamento pelo grotesco, a peça, parodicamente, desnaturaliza um discurso tornado oficial, ridicularizando-o. Para Bakhtin (1987, p. 10), a paródia, em seu caráter carnavalesco, “caracteriza-se [...] pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”) [...]”. Ao revestir-se da linguagem do outro, o texto paródico atribui-lhe uma orientação semântica oposta, deformando, ridicularizando e desconstruindo o seu discurso. Em *O túnel* (1991), quando o dramaturgo toma de empréstimo o discurso político do progresso, do sacrifício em prol da economia, é para desvelar-lhe como absurdo, incoerente, opressivo. Nada mais simbólico do que se parodiar o progresso propagado pela classe política em um espaço como um túnel, escuro, de pouca ou nenhuma visibilidade, com carros engarrafados em um emaranhado labirinto.

A expectativa pelo desenrolar dos acontecimentos, pelo final do enredo, a leitura dos elementos históricos que se dá nas entrelinhas, na ambiguidade, na metáfora, na paródia, transformam em riso um quadro social caótico, turbulento. Como exemplo, tais jogos semânticos se manifestam no trecho abaixo:

TODOS: Mudaram a mão?!

LOURA: A mão é pra lá, pra esquerda; mudaram pra direita. Não avisaram ninguém, não puseram nenhum sinal, entraram carros dos dois lados e se encontraram no meio do túnel. Aí deu bolo.

HOMEM DO FUSCA: Como é que fazem uma coisa dessas!

HOMEM DA KOMBI: Sem avisar nada, sem colocar um sinal!

HOMEM DA MERCEDES: É, isso assim não está direito. O Regulamento de Trânsito...

LOURA: (*Interrompe.*) Lá no ônibus onde eu estava ouvi dizer que o Diretor de Trânsito foi demitido. O novo foi que mudou a mão. Dizem que vai haver uma revolução no tráfego. (GOMES, 1991, p. 224).

Nas expressões que pertencem ao campo semântico do trânsito – *mudar a mão, para a esquerda, para direita, diretor de trânsito demitido* –, constroem-se dois planos de sentido: primeiro no “nível das linhas” (história do trânsito engarrafado), que denota tanto uma situação verossímil dos grandes centros urbanos; quanto “nas entrelinhas”, por meio da alegoria e construção paródica cujo enfoque reside no golpe de 1964 – de direita –, com a destituição do então presidente - de esquerda -, João Goulart. Assim, as mesmas expressões ganham a conotação político-social, de posição partidária, de ruptura violenta, de centralização autoritária. O dramaturgo arquiteta a paródia de um dado contexto, valendo-se da metaforização para a construção do tempo (ditadura), do espaço (túnel), de figuras reais e fictícias e propõe um verdadeiro emaranhado das experiências subjetivas de suas personagens e de acontecimentos históricos e políticos vivenciados no Brasil.

Essa subjetividade é refletida no aspecto dialógico manifestado nas vozes sociais e discursos das personagens que se revelam, dicotomicamente, nos posicionamentos ideológicos de esquerda, de engajamento social, evidenciados pelo Homem da Kombi e do Fusca; pela manipulação e alienação, na figura da Loura; e pelo discurso voltado à direita, em defesa ao poder oficial, à aceitação das novas regras, expresso pelo Homem da Mercedes e pelo novo Diretor de Trânsito. Tal enfoque ratifica o princípio bakhtiniano de dialogismo que se constitui nas “relações entre sujeitos - relações personalistas: relações dialógicas entre enunciados, relações éticas, etc. [...] As relações entre consciências, verdades, influências mútuas, o amor, o ódio, a mentira [...]” (BAKHTIN, 2015, p. 374). Como se nota, são vozes discursivas que, em diálogo, confrontam-se e demarcam suas ideologias.

HOMEM DA KOMBI: Não podiam mudar a mão... É evidente que não podiam. Não se muda assim de um golpe a direção das águas de um rio. Há leis no tráfego, há leis na natureza e há leis na História. Dialeticamente...

HOMEM DA MERCEDES: Não podiam, mas mudaram. E se mudaram é que podiam. (GOMES, 1991, p. 225).

Esse discurso dicotômico é desvelado, como vimos, pela tipicidade desses personagens. Já na rubrica inicial são descritos como: Homem da

Mercedes – *meia idade, aparenta prosperidade, perfeito equilíbrio emocional*. (GOMES, 1991, p. 219); Homem da Kombi – *mais velho que o do Fusca e mais jovem do que o da Mercedes. Parece perplexo* (GOMES, 1991, p. 221). Há a oposição entre equilíbrio emocional e perplexidade, além da condição econômica diversa expressa pela diferença entre as marcas e modelos dos automóveis de cada personagem: Mercedes x Kombi. “Os personagens, todos anônimos, se caracterizam pelos seus carros; as suas atitudes e reações correspondem mais ou menos ao que se pode esperar (tanto dos donos como) das marcas automobilísticas que os marcam.” (ROSENFELD, 1982, p. 81).

As personagens tipificadas apresentam-se ou mais integradas ao ambiente urbano, às grandes corporações, como o Homem da Mercedes, ou ao mundo pequeno burguês, Homem do Fusca e a Loura, até os mais suburbanos como o Homem da Kombi. A Loura é assim descrita na rubrica: *É jovem, vistosa, alienada e desinibida. Está com uma saída de praia, de cores berrantes, sobre o biquíni. Usa enormes óculos escuros e tem nos braços um cãozinho de raça*. (GOMES, 1991, p. 223, grifos do autor). Como se nota, trata-se de uma mulher sensual, interesseira, que necessita de um protetor/provedor e se aproveita do momento, vive de oportunidades, sem maiores envolvimento emocionais.

HOMEM DA MERCEDES: Na minha Mercedes tem uma geladeira portátil.

LOURA: Que maravilha!

HOMEM DA MERCEDES: Tenho também ar refrigerado e televisão.

LOURA: (mostra-se **ofendida, mas de maneira não muito convincente**) O senhor está me cantando? (GOMES, 1991, p. 226. grifos nossos).

A construção alegórica está presente nesse texto. A imagem de um engarrafamento, do qual não se avista início nem fim, totalmente sem saída, é originada pela mudança de direção – da esquerda para a direita – evento contextualizado no ano de 1964. Nada mais significativo do que trazer para a diegese da peça o mundo dos carros, símbolo de liberdade e progresso, em um país subdesenvolvido em processo de industrialização. Gomes o faz, desmascarando, parodicamente, tal discurso amplamente explorado pelo

capitalismo liberal, apresentando o seu oposto: o encarceramento e a submissão ao capital estrangeiro.

A ambientação das cenas ocorre na informalidade, constituindo-se as vias públicas em palco, em arena de debates e reflexões e indivíduos populares postos como elementos nucleares do espetáculo. A título de comparação, Gomes já havia realizado tal estratégia na peça *A invasão*, de 1962, onde o cenário/espaco era o esqueleto de um prédio público abandonado invadido por um grupo de sem-teto.

A contradição é exposta no ruidoso som das buzinas, gerado em virtude da mudança de direção do trânsito, arquitetada por leis silenciosas. A dicotomia entre o ruído do corre-corre das grandes cidades e o silêncio das decisões tomadas na calada da noite demarcam o caráter caótico da diegese. A desobediência ou não observância de novas regras confusas e injustificadas ocasiona sanções e as passagens abaixo nos transportam para esse universo:

HOMEM DA KOMBI: Subitamente... Escurece tudo, para tudo. Como se o túnel tivesse desmoronado, ou tivessem fechado as duas bocas. Nem pra frente, nem pra trás. (GOMES, 1991, p. 223).

HOMEM DA MERCEDES: Psiu!... Não grite, é proibido...

HOMEM DO FUSCA: É proibido gritar, é proibido discutir, buzinar, mijar... (GOMES, 1991, p. 244).

Nesses trechos, a metaforização da situação histórica do país fica evidente. Reverbera a confusão instaurada na sociedade, que se encontra paralisada diante dos acontecimentos, sem saber o que esperar, como reagir, acuada pela publicação dos primeiros Atos Institucionais (AI)⁸ que, aos poucos, instituíam proibições, coerções e medo. O leitor/espectador da peça é

⁸ Após a instauração do golpe de 1964, com o discurso pautado pela luta contra a corrupção e contra o comunismo para “restaurar a democracia, o novo regime começou a mudar as instituições do país, através de decretos, chamados Atos Institucionais” (FAUSTO, 1995, p. 465). Dentre os tais decretos, destaca-se o AI-5, que foi instaurado em 1968 e se estendeu até 1979. Por esse decreto, “ficou suspensa a garantia de *habeas corpus*, [...] o núcleo militar do poder concentrou-se na chamada comunidade de informações, isto é, naquelas figuras que estavam no comando dos órgãos de vigilância e repressão. Abriu-se um novo ciclo de cassação de mandatos, perda de direitos políticos e expurgos no funcionalismo, abrangendo muitos professores universitários. Estabeleceu-se, na prática, a censura aos meios de comunicação; a tortura passou a fazer parte integrante dos métodos do governo (FAUSTO, 1995, p. 480).

transportado para aquele contexto histórico ditatorial, conduzido pela linguagem artística que recria um momento e o ressignifica ante a reação do público. “Dias Gomes registra na literatura ambientes e espaços sociais viciados e corruptos, parodiando a realidade social, conduzindo, pela arte, o olhar do leitor - espectador para o mundo.” (LANGARO, 2017, p. 246).

Há, ainda, uma forte crítica social à inércia da população, à acomodação diante de uma realidade imposta. Gomes problematiza a ausência de liderança, denunciando o modo como a população é facilmente manipulada, convencida pelos discursos veiculados pela mídia. Duas cenas da peça ressaltam tais aspectos:

HOMEM DA KOMBI: Mas ninguém está proibido de buzinar por que não buzina? Naturalmente porque já se convenceram que não é essa a solução.

HOMEM DO FUSCA: Nada disso! É porque são uns carneiros. Quer ver? (sobe no volante e começa a buzinar insistentemente e é imediatamente seguido por dezenas de buzinas.) [...] É a falta de um líder. [...]

HOMEM DA MERCEDES: Estou muito bem. Não quero sair. E se eu não quero sair, não estou privado de nada. Só existe cerceamento da liberdade quando se proíbe a alguém alguma coisa que alguém quer fazer. [...] (GOMES, 1991, p. 227; 245-246).

Esse trecho denota como o autor problematiza a ideia de liberdade, pondo em confronto o discurso crítico, que analisa e procura vias para se rebelar contra a ordem estabelecida, e o discurso conformista, estagnado. Assim, “em *O túnel*, o engarrafamento significa estagnação ou, em outras palavras, a perda da liberdade marcada pela premissa de que, no estado em que se encontravam, nenhum dos envolvidos tinha condições de decidir nada sobre as próprias vidas.” (OLIVEIRA, 2018, p. 265). Conformar-se remete à perda da liberdade, à desumanização.

Outra cena relevante é o momento em que as personagens se questionam sobre a qualidade de vida no túnel, a preocupação com a poluição do ar, com a falta de oxigênio. O Homem da Kombi apresenta cálculos e conclui que se mantiverem os motores desligados, sobreviverão uns seis meses. “O senhor está pensando em ficar seis meses aqui dentro?” (GOMES,

1991, p. 232). É a primeira vez que as personagens se dão conta da gravidade da situação em que se encontram, constituindo a primeira “pista” aos interlocutores do que está para se desenrolar na trama. Mais do que a alegoria do país/engarrafamento, destaca-se, nesse trecho, o desencadeamento de um ambiente insustentável. Estagnação, asfixia e encarceramento são termos nucleares para compreender como Gomes representa alegoricamente a situação do Brasil na década de 1960.

Como se nota, os diálogos e ações das personagens, em diferentes momentos da peça, assim como o cenário escolhido, por várias vezes nos transportam para o contexto mais sombrio da ditadura militar. Para discutir esse aspecto, damos destaque ao diálogo entre o Homem da Mercedes e a Loura, que mostra a oposição entre a notícia veiculada/manipulada pela mídia, devidamente autorizada pelos órgãos de censura e o que ocorre, de fato, nos porões da ditadura:

HOMEM DA MERCEDES: Não são os números que incomodam, é o mau-cheiro.

LOURA: Não fique falando essas coisas que tomam você por comunista. Você não ouviu o que disse na televisão aquele gordinho de óculos? Provou por A mais B que não há mau-cheiro e nunca morreu ninguém aqui no Túnel.

HOMEM DA MERCEDES: E os enterros que saem todos os dias?

LOURA: É a neurose do túnel que dá esse tipo de alucinação. O gordinho falou. (GOMES, 1991, p. 239).

Ao reportar-se ao odor dos corpos putrefatos, há o recurso da ambiguidade como insinuação de que algo “cheira mal” na nova ordem social, aparentemente organizada, no microcosmo do Túnel⁹. A última fala é de uma ironia fina, ao trazer a demarcação de diferentes vozes: do locutor televisivo,

⁹ De acordo com publicação no Jornal *O Globo*, a Comissão Nacional da Verdade (CVN), criada pela Lei 12528/2011, com o objetivo de apurar graves violações aos Direitos Humanos ocorridos entre 1946 e 1998 no Brasil, apresentou documentos que confirmam a tortura a presos políticos logo após a instauração da ditadura militar – e não a partir do AI-5, como comumente se divulgava. Sendo assim, os mortos mencionados por Gomes na citação em destaque podem ser uma referência do escritor aos presos políticos torturados pelo regime – taxados de comunistas – cujas mortes nos porões das delegacias eram escamoteadas, com o aval da imprensa, constantemente vigiada pelos órgãos de censura. (ÉBOLI; PIERRY, 2014, s/p). Disponível em <<https://oglobo.globo.com/brasil/comissao-da-verdade-torturas-comecaram-em-1964-antes-do-ai-5-8451346>>. Acesso 03 de mar. 2021.

hábil comunicador discursivo, como “porta voz” das vozes oficiais e que manipula a informação para atender aos ditames do poder dominante; da Loura, representante “ingênua” da população ilhada no túnel (representante máxima da alienação de alguns personagens); do próprio dramaturgo na construção ambígua e irônica que serve como uma “perturbação” paródica ao comodismo do leitor/espectador da obra.

O interlocutor atual do texto é provocado a refletir sobre o contexto de produção da peça e, ao mesmo tempo, perceber que determinadas questões acontecem de forma cíclica, pois os posicionamentos e vozes conflitantes ocorrem em diferentes cronotopos, mas marcados pelas mesmas ideologias. O trecho permite atitude responsiva ao momento histórico-social vivenciado contemporaneamente no Brasil (2020/2021) – em tempo de pandemia -, assolado pelo ‘negacionismo’ diante de questões relevantes para os diferentes sujeitos, como, por exemplo, discursos que ‘provam por A mais B’ que a terra é plana, que a vacina para imunização da COVID 19 faz mal ou mesmo que tal vírus é uma farsa e as mortes são frutos da neurose coletiva, mesmo que os enterros saiam todos os dias.

Isso demonstra a preocupação de Gomes em analisar as ações e sensações humanas como indissociáveis dos processos históricos. As determinantes sociais compõem a engrenagem consolidadora da opressão e não mais a inexorabilidade do destino, como na tragédia grega. O homem “deixa de ser entendido como ser imutável e definitivo (assim como as leis sociais) para tornar-se dialético, em processo de transformação de si e do mundo” (OLIVEIRA, 2018, p. 160).

Embora haja traços polifônicos nos trechos da peça, que mobiliza vozes e posicionamentos diversos refletidos e refratados nas personagens, cujas ações e diálogos dispensam tanto a presença de um narrador quanto a figura de um só herói/protagonista, evitando-se manifestar explicitamente um único posicionamento ideológico, não há total autonomia dessas vozes na constituição da totalidade da peça. A voz discursiva do autor revela-se no posicionamento implícito de crítica à instauração do golpe de 1964, que permeia a arquitetura do texto dramático, ao selecionar os elementos literários

e dramáticos com os quais articula os dois quadros da peça e as diferentes vozes e interdiscursos; tal voz manifesta-se nas rubricas, na relação espaço-tempo, nas articulações de cenas e no recorte temporal.

Ao aproximar personagens-tipo, representantes de contextos sociais e culturais diversos, que revelam suas marcas históricas por meio dos discursos expressos em forma de diálogo, a peça orchestra dialeticamente, na contradição dialógica, uma só ‘melodia’ composta por esses diferentes tons, ressoando a criticidade, a denúncia aos desmandos políticos e sociais do país. Conforme Sobral (2009), “o discurso ‘tendencialmente dialógico’ é aquele que se mostra, nesses mesmos termos, voltado para tornar presentes, tanto em termos de incorporação como de negação, as vozes que o constituem.” (SOBRAL, 2009, p. 38).

Outra referência dialógica ao contexto histórico e político gerado pelo regime ditatorial está presente na cena em que as personagens da Kombi e do Fusca refratam diferentes posicionamentos políticos e ideológicos que permeavam a realidade político-social de esquerda daquele momento histórico do Brasil. Trata-se das divergências existentes entre os militantes quanto à forma de enfrentar a situação opressora vivenciada: pela luta armada ou pela luta reivindicatória por direitos, metaforizadas no “sangue” e no “manifesto”.

HOMEM DO FUSCA: Mas isso não vai se resolver sem sangue! Estamos há quatro anos aqui dentro e vocês ainda não compreenderam isto? [...]

HOMEM DA MERCEDES: (*Aterrorizado*). Tire essa bomba da mão dele! Pode explodir...

HOMEM DA KOMBI: (*Muito tranquilo*). Pode ser que tenha de correr sangue. Mas não me parece que uma bomba resolva o problema. [...] Eu tenho uma proposta realista. (*Tira do bolso um papel*). Leiam e assinem.

HOMEM DO FUSCA: Que é isto?

HOMEM DA KOMBI: Um manifesto [...]. (GOMES, 1991, p. 250).

Como se nota, embora tenhamos uma peça notadamente de esquerda, Gomes não lhe dá contornos maniqueístas, mas utiliza-se dela para problematizar a ideia de verdade única, universal, assim como os caminhos da esquerda na luta política. No entrechoque de vozes, tensiona-se os diferentes

posicionamentos de forma figurativa, metaforizada, demonstrando, por um lado, as escolhas ideológicas dessas personagens tipificadas e, por outro, as limitações e falhas das mesmas. Tal situação remonta ao dialogismo bakhtiniano: “A verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce entre os homens, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica.” (BAKHTIN, 2013, p. 124).

A peça, como se nota, desenrola-se como representação do exagero que beira ao absurdo, ao insólito e ao grotesco, favorecendo o efeito cômico provocado pela naturalização da “vida construída no túnel”, que comemora 4 anos de engarrafamento. As personagens moram nos próprios veículos, tratados como residências, participam de eventos sociais e religiosos, como o batizado dos filhos.

LOURA: Vou à manicure do Fusca verde. Tenho que me preparar para o batizado.

HOMEM DA MERCEDES: Que batizado?

LOURA: Oh, benzinho, como você está por fora... Não sabe que vai haver um batizado no Aero Willis? Aquele padre do ônibus é quem vai batizar. Aliás, dizem que o garoto não é filho do homem do Aero Willis e sim do rapaz do Karman-Ghia... Também, aquela fulana anda de carro em carro... (GOMES, 1991, p. 237-238).

O dia a dia no túnel, as fofocas, idas à manicure e eventos sociais, apontam para uma naturalização à nova condição sócio-histórica, uma “acomodação” à realidade instaurada. É o despontar de um “universo”, fora dos padrões anteriores, instalando uma realidade outra, paralela: uma sociedade dentro da sociedade, um microcosmo imerso no cenário macro do Brasil, num sistema ditatorial.

Segundo Rosenfeld (1982), “seu ligeiro toque de absurdo, manifesto na triunfal e gostosa abolição das regras de verossimilhança, demonstra que o homem é um bicho extremamente adaptável, flexível como um verme: mesmo nas circunstâncias mais extravagantes, a vida continua”. (ROSENFELD, 1982, p. 82). Em outras palavras, a peça remonta à *Alegoria da Caverna*, de Platão, na qual indivíduos acorrentados de costas para a porta acabam por conformar-se com o que lhe é imposto por essa realidade: de que as sombras que se

refletem na parede, por causa da fogueira, são a única verdade, não existindo nada fora disso. A rotina, desse modo, normaliza o absurdo de uma vida encarcerada.

Outro elemento digno de nota na peça é a voz no alto-falante. Desumanizada, distante da realidade daqueles que vivenciam o dia a dia no túnel e próxima aos detentores do poder, ela manifesta-se primeiro como anônima – como a mão invisível do capitalismo pairando acima dos (sobre)viventes do túnel –, depois como a personagem do novo Diretor de Trânsito – alegoria do poder político –, como mostram as duas cenas que destacamos abaixo:

a) a primeira marca o início do 2º quadro da peça, destaca o tempo decorrido no túnel, rompendo definitivamente com qualquer traço de verossimilhança ao instaurar o insólito de se viver quatro anos, sem saída, desterrados, e ainda comemorar. “Voz: [...] Dentro de poucos minutos, como parte das festividades com que se comemoram quatro anos de engarrafamento, o Diretor do Trânsito ocupará o nosso microfone para dirigir uma saudação aos engarrafados.” (GOMES, 1991, p. 236). É a clara representação de um sistema político parasitário, que se nutre da desigualdade incutindo na cabeça do cidadão um progresso químico;

b) a segunda, constituída pelo discurso do Diretor de Trânsito, ao final da peça, metaforiza a representação de autoridade, oficial do estado, manipuladora e voltada aos próprios e escusos interesses, transmutado, ideologicamente, como discurso em prol do bem comum. Refere-se, dialogicamente, à influência predatória estadunidense, mesmo que velada, no contexto da América Latina, marcadamente no Brasil, e que dita os rumos caóticos da situação política daquele momento.

VOZ DO DIRETOR: É para mim uma satisfação dirigir-lhes a palavra no dia de hoje, **dia festivo** para todos nós, pois com a graça de Deus, **comemoramos quatro anos de bem sucedido engarrafamento**. [...] Entramos agora numa nova etapa, em que o túnel será desobstruído, pouco a pouco, sob a direção de um **técnico americano, especialista em desengarrar túneis, já tendo desengarrado vários, na Ásia e na América Latina**. [...] Este será aterrado e entregue

ao Ministério da Agricultura, que deverá lotear a área entre os agricultores. (GOMES, 1991, p. 254-255. grifos nossos).

Toda a situação constitui-se de uma paródia que “se pode definir como o jogo consciente com a inadequação entre forma e conteúdo” (ROSENFELD, 1985, p. 156). A paródia e a ironia podem causar estranhamento ao espectador/leitor, conduzindo-o a vivenciar um distanciamento como forma de romper com a naturalização dos fatos, proporcionando reflexão. Institui uma nova atitude quanto à arquitetura do drama clássico, no qual predomina a quebra de linearidade e maior dinamismo em cena. Basta o uso de termos paradoxais como “comemoramos” ou “bem sucedido engarrafamento” para que o leitor/espectador perceba o quanto o discurso político é nocivo e manipulador.

O efeito discursivo alcançado com a irrupção do insólito e do grotesco, além de obter ambiguidade e causar o riso, contribui para driblar a censura, possibilita refletir sobre a realidade histórica, refratar a cena política e trazer variações de uma visão cômica de mundo: “o riso deve desembaraçar a alegre verdade sobre o mundo das capas da mentira sinistra que a mascaram, tecidas pela seriedade que engendra o medo, o sofrimento e a violência.” (BAKHTIN, 1987, p. 150).

Quando insere as preocupações sociais em seu processo de criação, utilizando-se da linguagem paródica, atenuada pelos aspectos da comicidade e do riso, Gomes nos conduz a pensar como suas peças absorvem e refratam a realidade brasileira. O aspecto paródico carnavalesco compreende, assim, as manifestações de subversão política aos valores de uma sociedade; ao mesmo tempo em que faz o público rir ao recuperar imagens do grotesco, por exemplo, perpassa uma crítica que mobiliza o espectador: o que vemos em nossa realidade empírica?

Ao provocar a reflexão, a obra filia-se a outras que, a exemplo do Teatro Épico de Brecht, propunham-se à desconstrução da “quarta parede” – quebra da ilusão –, inserindo o leitor/espectador no diálogo com as personagens, com o contexto, com o texto. Propõe o riso reflexivo como estratégia de denúncia contra os contratos políticos absurdos que promovem a constante centralização

do poder em mãos corruptas e autoritárias. Em outras palavras, estabelece a cumplicidade com o leitor/espectador, que ri da situação opressiva em que se encontra a sociedade e, ao mesmo tempo, reflete sobre ela.

Considerações Finais

Como viemos acompanhando, Dias Gomes, utilizando-se da alegoria, propõe, em *O túnel* (1991), uma reflexão sobre a realidade histórico-social no contexto do golpe de 1964, que originou o período de ditadura militar no Brasil. Através de um recorte temporal de quatro anos – da instauração do golpe às vésperas do AI-5 –, o dramaturgo problematiza a sociedade, utilizando-se habilmente de recursos de escrita que, ao mesmo tempo, denotam a encruzilhada na qual se encontra o país, marcada pelo uso demagógico da política com fins de romantizar a tragédia, e a total falta de perspectiva frente a uma realidade que beira à distopia.

O autor seleciona os recursos literários e dramáticos ao recortar o segmento espacial (túnel) e temporal (1964-1968), conseguindo (re)criar, por meio desses recortes e ações/interdiscursos, o movimento do caos inicial, da confusão de ideias acerca do que realmente ocorria no país, às diversas reações provocadas nos diferentes sujeitos: flerte com ideias de revolução, (in)conformismo e aceitação do “novo normal”, manifestadas no tempo decorrido em que as personagens permaneceram “confinadas” ou “desterradas” no mundo à parte do túnel.

Embora possamos considerar que a ditadura ainda não estava totalmente consolidada (a peça é escrita um pouco antes da instauração do AI-5), o desfecho simbólico do texto, metaforizado no discurso de “normalização” apresentado pelo diretor, repercute como um prenúncio do dramaturgo à consolidação ditatorial que viria sob ato institucional em dezembro desse mesmo ano. Em todas as suas peças, Dias Gomes analisa ações e “tradições cerceadoras, de forças mancomunadas com a inércia, a estreiteza ou a hipocrisia; mundo carregado de pressões e conflitos que tende a suscitar a luta [...] coerente ou não, pela liberdade e pela emancipação, pela dignidade e pela valorização humanas.” (ROSENFELD, 1982, p. 57).

Além do contexto de produção da obra, a perenidade da arte literária e dramática, obras do grande tempo, permitem-nos perceber o quanto a peça remete à realidade contemporânea, na qual os entechos da direita e da esquerda e as polarizações a esse respeito irrompem no cenário político brasileiro atual, formando uma espécie de encruzilhada ideológica. É inegável que vivemos encarcerados em um ‘túnel’ em pleno 2021 e o que, outrora, imaginávamos ser uma crise de dias, estende-se indeterminadamente. A extrema-direita, tal como no contexto da peça, dita as regras do jogo sócio-político em um momento de crise acarretada por uma epidemia global. ‘Comemoramos um ano de engarrafamento’ e as lideranças políticas ainda insistem no discurso da ‘normalidade’, enquanto o sistema de saúde entra em colapso e o número de mortos ultrapassa a casa dos 300 mil. Tal como na peça, continuamos, 53 anos depois, adentrando no distópico terreno do absurdo.

A obra teatral de Dias Gomes, por seu caráter dialógico, convida a esse mergulho no ontem e no hoje, a um processo de distanciamento provocado pelo estranhamento manifesto em recursos estilísticos literários que exploram o insólito, o absurdo, o grotesco e a paródia. Tais elementos estão muito presentes na literatura da América Latina, pois, como destaca Figueiredo (2013, p. 250): “Os escritores latino-americanos viam o insólito surgir da própria realidade, permeando a nossa história, inscrevendo-se no cotidiano.” Esses aspectos, tão presentes em *O túnel* (1991), constituem técnicas consoantes à ressignificação do passado pela literatura, pela arte dramática, possibilitando vias para a descolonização de um país latino-americano de tão grandes extensões, como é o caso do Brasil.

Referências

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume, 1987.

BAKHTIN, M. M. *Problema da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

ÉBOLI, E.; PIERRY, F. Comissão da Verdade: torturas começaram em 1965, antes do AI-5. *O Globo*: Atualizado em 14/03/2014. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/brasil/comissao-da-verdade-torturas-comecaram-em-1964-antes-do-ai-5-8451346>> Acesso em 24 fev 2021.

FAUSTO, B. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 1995.

FLORY, A. V. Intermedialidade e Teatro Épico a partir de A Ópera dos Três Vinténs, de Brecht: Teatro e Cinema. *Terra Roxa e Outras Histórias: Revista de Estudos Literários*. Vol. 25: nov. 2013. Disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol25/TR25b.pdf>. Acesso em 24 de fev. 2021.

FLORY, A. V.; OLIVEIRA, M. da S. A crítica social do teatro da juventude de Dias Gomes em *Eu acuso o céu* (1943). *Revista Cerrados: Universidade de Brasília*, v. 27, n. 46, 2018. Disponível em <<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/19635/18166>> Acesso 03 mar 2021.

GOMES, D. O túnel. In: *Os caminhos da revolução*. Coleção Dias Gomes, Vol. 3. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil S.A: 1991.

KOBLITZ, P. O Túnel, texto de Dias Gomes, é encenado pela primeira vez. *O Globo*: publicado em 09/11/2009. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/projetos/fita2009/mat/2009/11/09/tunel-texto-de-dias-gomes-encenado-pela-primeira-vez-914666562.asp>>. Acesso em 24 de fev. 2021.

OLIVEIRA, M. da S. *O lugar de Dias Gomes no teatro brasileiro: contribuições para uma modernização crítica*. 2018. 403f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá – UEM, Maringá/PR.

OLIVEIRA, M. da S. O Santo Inquérito, de Dias Gomes: recepção e resistência no moderno teatro brasileiro. In: FLECK, G. F.; OLIVEIRA, M. da S.; CERDEIRA, P. de L. (orgs). *Imagens da América: Representações, expressões, resistências*. Curitiba: editora CRV, 2020. p. 251-276.

PEIXOTO, F. *O que é Teatro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROSENFELD, A. *O mito do herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SOBRAL, A. *Do dialogismo ao gênero*: Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2009.

TEATRO do Absurdo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13538/teatro-do-absurdo>>. Acesso em: 19 fev 2021. Verbetes da Enciclopédia.

TEATRO Oficina. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112413/teatro-oficina>>. Acesso em: 24 fev 2021. Verbetes da Enciclopédia.

TREVISAN, A. L. Caminhos da Representação do Real. In: *Caderno Globo Universidade: Realismo Mágico*, n. 3, Rio de Janeiro, Globo, 2013. p. 27-31.

LANGARO, C. S. *Dias Gomes Pantagruélico: diálogos e Saramandices entre Gargântua e Pantagruel, O Berço do Herói, Saramandaia e Sucupira Ame-a ou Deixe-a*. 2017. Tese (Doutorado em Letras, área de Concentração em Linguagem e Sociedade) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel.