



ROSARIA DE MARCO

Università degli Studi "Suor Orsola Benincasa"  
iaia.demarco@gmail.com

IN MEMORIA DI UN DRAMMATURGO  
SOVVERSIVO DIAS GOMES (1922-1999)

### 1. Anniversario

Venti anni fa, il 18 maggio 1999, a São Paulo, in un incidente stradale, moriva Alfredo de Freitas Dias Gomes, romanziere, drammaturgo e sceneggiatore, nato a Salvador de Bahia il 19 ottobre 1922. Un artista dalla vita non lunghissima ma intensa che avrebbe lasciato una traccia indelebile nell'industria dello spettacolo brasiliana.

La vicenda creativa di Dias Gomes è paradigmatica del Brasile, un mondo ancora non del tutto decifrabile dall'esterno, che trova nel termine "paradoxal" l'equivalente identitario di "saudade" per il Portogallo. Il suo itinerario artistico incrocia ripetutamente l'azione repressiva di governi illiberali che cercano di ridurlo al silenzio, vietando la rappresentazione delle sue opere. Proprio a causa di tanta perseverante ostilità, Dias Gomes diverrà "l'inventore" della *telenovela brasileira*, sfruttando il linguaggio differente dell'allora nuovo medium, la TV. La qualità paradossale, già fin qui evidente, assume ulteriore consistenza se spingiamo lo sguardo un po' più a fondo nelle circostanze storiche.

Dalle prime decadi del Novecento, la modernizzazione è per il Brasile un imperativo condiviso dai vari regimi che si avvicendano al potere, un obiettivo il cui perseguimento passa necessariamente per l'integrazione e la coesione di un Paese ancora diviso da condizioni

economiche così diverse da legittimare la metafora del gigante sospeso tra arretratezza e progresso.

In questo sforzo di modernizzazione lungo cinquant'anni, la televisione, il più potente mezzo di comunicazione di massa, gioca un ruolo di primissimo piano. E con il paradosso di non essere mai stata pubblica.

Negli anni trenta del secolo scorso, il presidente Getúlio Vargas accorda concessioni radio a gruppi d'impresе che in cambio gli garantiscono sostegno politico. È un'operazione che gli consente di centralizzare il potere, subordinando le oligarchie regionali al suo progetto. Ed è anche la genesi delle promiscue relazioni Stato-televisione, consolidate durante i governi della dittatura militare e ancora oggi vive e vegete. Dopo la breve parentesi libertaria e visionaria del presidente Juscelino Kubitschek, che pure non contrasta le politiche in favore delle imprese di telecomunicazioni, i generali, al potere dal 1964, raccolgono il testimone, favorendo lo sviluppo di una sofisticata rete in grado di unire l'intero territorio nazionale, con l'impiego di ingenti risorse pubbliche e con esenzioni fiscali in favore degli imprenditori privati del settore che, pertanto, diviene uno dei principali sostenitori della loro politica autoritaria e accentratrice. Il risultato precoce di tali politiche conduce il Brasile, tra i primi, a inaugurare la televisione a colori e collegare la rete terrestre al sistema di trasmissioni satellitari.

Il clima favorevole determina una moltiplicazione di emittenti, tutte private, che aggiungono competitività allo sviluppo tecnologico, imprimendovi un'ulteriore accelerazione. Molto presto, tuttavia, la "Rede Globo", afferma il proprio primato. Secondo il modello fordista, la "Globo" riassorbe al proprio interno l'intera filiera produttiva: sceneggiatura, teatri di posa, registrazione, montaggio, pubblicità (sui media a stampa, prima, on line poi), funzioni di misurazione e analisi dell'audience, marketing.

L'uso politico della TV è sistematico, vengono creati enti statali addetti alla produzione culturale finalizzata principalmente a rendere il Paese più omogeneo, mediante l'imposizione di un'egemonia ideolo-

gica. Una missione che, com'è ovvio, non può tralasciare funzioni di controllo (censura).

Per altro verso, la concezione di arte impegnata che caratterizza il dibattito politico e culturale nazionale nel passaggio tra gli anni cinquanta e i sessanta del Novecento inclina alla cultura popolare di massa, spingendo intellettuali e artisti del teatro o del cinema verso i nuovi ambiti lavorativi offerti dalle emittenti televisive. Qui, sviluppano forme espressive idonee al mezzo, continuando però a riversarvi inquietudini e speranze rispetto alle scelte politiche e sociali che si prospettano per i brasiliani.

Democrazia e dittatura, modernizzazione e arretratezza, crescita e miseria, basi arcaiche della cultura colonizzata e processo di industrializzazione, cultura di massa internazionale e radici native, non possono intendersi semplicemente come opposizioni dualistiche, ma come elementi integrati in una logica contraddittoria paradossale e complessa che distingueva e, allo stesso tempo, includeva il Brasile nel mondo.

In questo scenario, nasce e si sviluppa fino a diventare il motore dell'industria dello *show business* brasiliano, la *telenovela*, il risultato di un'imprevedibile sinergia tra la forma narrativa più tradizionale (e popolare) e la tecnologia più avanzata, probabilmente una delle migliori realizzazioni dell'Antropofagia teorizzata negli anni venti del Novecento.

La produzione di *telenovelas* richiama drammaturghi e sceneggiatori le cui opere non possono essere rappresentate, perché non autorizzate dalla censura. Gli autori scorgono nel linguaggio visuale del nuovo medium elettronico potenzialità comunicative diverse che consentono loro di non tradire i propri ideali, senza per questo arrendersi alla condanna del silenzio: raccontare con le immagini ciò che non può essere detto con le parole.

Tra gli autori che migrano nella TV si ritrovano nomi legati alla drammaturgia d'impegno, originaria dei *Centros Populares de Cultura*, e simpatizzanti del *Partido Comunista Brasileiro*, come, appunto, Dias Gomes.

## 2. **Apenas um subversivo** (autobiografia, 1998)

Nel 1941, il diciannovenne Dias Gomes scrive il dramma *Amanhã Será Outro Dia* (Domani è un altro giorno) sull'invasione nazista della Francia, l'esilio dei perseguitati politici nelle Americhe e il siluramento di navi brasiliane. L'opera gli attira l'attenzione di Procópio Ferreira, attore tra i grandi nomi del teatro brasiliano. Questi, però, considerando la ancora incerta posizione del Brasile rispetto allo scenario bellico, trova inopportuna la messa in scena di una pièce anti-nazista e sollecita all'autore una commedia, qualcosa che faccia sorridere il pubblico, distraendolo dall'atmosfera cupa del momento.

Il sodalizio artistico sarà così inaugurato da *Pé de Cabra* (Piè di Capra), una satira alla maniera di Joracy Camargo, il più celebrato drammaturgo dell'epoca. Ma anche questa opera, sospettata di contenuto marxista, incapperà, inizialmente, nelle maglie della censura dello *Estado Novo* di Getúlio Vargas, e solo grazie all'influenza di Procópio e al costo del taglio di dieci pagine di testo effettuato dal DIP (Dipartimento di Stampa e Propaganda) sarà poi autorizzata. E sarà un successo.

Detto a margine, solo anni dopo Dias Gomes si unirà al Partito Comunista Brasiliano, al tempo in cui scrive *Pé de Cabra* non aveva mai letto nulla di Marx o di qualsiasi altro pensatore di sinistra. Nella sua autobiografia ricorda:

A curiosidade pelo marxismo, despertada pela censura do DIP a minha peça [*Dr. Ninguém*, São Paulo, 1944 n.d.r.] na estréia, seria reforçada no ano seguinte por minha filiação ao Partido Comunista.<sup>1</sup>

Dal 1944, adatta per la radio oltre cinquecento romanzi e racconti di tutta la letteratura internazionale. Dal 1945 al 1947, per la "Emissoras Associadas", conduce una trasmissione quotidiana, *As Vidas das Palavras*,

---

<sup>1</sup>A. Dias Gomes, *Apenas um subversivo:1922-1999*, Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1998. (La curiosità per il marxismo, suscitata dalla censura del DIP alla prima della mia pièce, si sarebbe rinforzata l'anno seguente con la mia adesione al Partito Comunista. Trad. mia).

un contenitore di musica, folclore, storia, umorismo, teatro. Qui conosce Janete Emmer, nota come Janete Claire, che diventerà la sua compagna di vita. Nel 1964, è licenziato dalla *Rádio Nacional*, di cui era direttore artistico, in forza dell'*Ato Institucional n. 1* (gli *Atos* erano un escamotage con cui il regime militare si garantiva una parvenza di legalità senza abrogare la Costituzione, ma "sostituendola" con decreti), mentre la sua pièce *O Pagador de Promessas* (*Il pagatore di promesse*) debuttava a Washington e *A Invasão* (*L'invasione*) andava in scena a Montevideo. Da quel momento in poi, il drammaturgo parteciperà a varie manifestazioni contro la censura e in difesa della libertà di espressione.

A causa dell'adesione al *Partido Comunista*, durante il periodo del regime militare ogni sua creazione sarà colpita dal divieto di rappresentazione. Nel 1966, lo scrittore subisce addirittura una perquisizione in casa da parte di ufficiali militari.

La pièce *Vamos soltar os Demônios* (*Liberiamo i demoni*) che mette in discussione la condizione dell'intellettuale in un regime politico autoritario, andrà in scena al Teatro Santa Isabel di Recife solo nel 1984. La censura, di fatto, non fermerà mai completamente la sua attività creativa e, nonostante tutto, numerosi suoi lavori andranno in scena tra il 1968 e il 1980.

Oltre all'attività di drammaturgo, Dias Gomes partecipa al comitato di redazione del bimestrale "*Revista Civilização Brasileira*" fin dal suo lancio, nel 1965. La rivista fu di notevole rilevanza politica e culturale, poiché si costituiva programmaticamente come uno spazio di riorganizzazione della sinistra disaggregata dal colpo di Stato del 1964. Il progetto editoriale consisteva nel promuovere e ospitare un dibattito sulla cultura ampio e pluralista, rappresentativo dei diversi orientamenti, attraverso cui incrementare approfondimenti, elaborazione teorica e riflessione pubblica. La rivista, in definitiva, ambiva a costituirsi come nuovo campo di articolazione delle varie resistenze al regime, come si legge nel suo primo editoriale:

dentro desses limites amplos e com esses propósitos definidos é que surge a *Revista Civilização Brasileira*. Pretende ser o veículo em que

esses estudos e pesquisas da realidade nacional serão divulgados. Quer ser, também, um amplo e dinâmico fórum de debates. Seus colaboradores permanentes ou ocasionais são pessoas que têm algo de oportuno e importante a dizer.<sup>2</sup>

I ventidue numeri della rivista furono pubblicati tra il marzo 1965 e il dicembre 1968.

Roberto Schwarz, citato da Czajka nell'art. in nota, ha osservato ed evidenziato il fatto che, in un periodo segnato dalla repressione dell'amministrazione militare, dalla scomparsa di molte formazioni di sinistra, dalla polverizzazione del *Partido Comunista Brasileiro* e dalla frammentazione di altri partiti politici in piccoli gruppi di militanti che alimentavano la guerriglia urbana e, infine, dalla chiusura degli spazi di discussione e dibattito liberi, non solo si sia mantenuta viva una vasta produzione culturale e artistica rivolta a un pubblico di *aficionados*, attratto dai temi classici della sinistra e dall'impegno culturale, ma che abbia addirittura cominciato ad accrescersi. La "Revista" rappresenta bene tale fenomeno cui aggiunge, per il suo intrinseco legame con il mercato, un *quid* foriero di importanti evoluzioni. L'industria del consumo culturale si sviluppa in ambiente avverso, per così dire, ovvero sotto un'egemonia culturale di sinistra.

Nel 1969, Dias Gomes, dopo il licenziamento da "Rádio Nacional", accetta l'invito di Boni, direttore di "Rede Globo", a lavorare per l'emittente carioca. Qui, con lo pseudonimo di Stela Calderón, cui ricorre per schivare i prevedibili problemi con il governo, scrive la riduzione televisiva del romanzo *A Ponte dos Suspiros* (Il ponte dei sospiri) di Michel Zevaco, ambientato, com'è intuibile dal titolo, nella Venezia del XVI secolo. Lo sceneggiato a puntate va in onda dal 6 giugno 1969 al 15

---

<sup>2</sup> R. Czajka, *A Revista Civilização Brasileira: Projeto Editorial e Resistência Cultural (1965-1968)*, in "Revista de sociologia e política, v.18, n°35 2010, cit. p. 106. (All'interno di questi limiti ampi e con questi propositi definiti, nasce la Revista Civilização Brasileira. Intende essere il veicolo di divulgazione studi e ricerche sulla realtà nazionale. Vuole essere, inoltre, un ampio e dinamico forum di dibattito. I suoi collaboratori permanenti o occasionali sono persone che hanno qualcosa di pertinente e importante da dire. Trad. mia).

novembre dello stesso anno. La prima telenovela a sua firma è *Verão Vermelho* (Estate rossa) trasmessa dal 17/11/1969 al 17/7/1970. Stavolta l'ambientazione è tipicamente brasiliana, localizzata nella città di Bahia, e immersa nella cultura popolare con le sue feste, i *candomblé*, le *capoeiras*. È un punto di svolta: lo sceneggiato televisivo dismette i velluti dei costumi e abbandona l'esotismo dei paesi lontani tipici della produzione latino-americana, per calarsi nella realtà brasiliana, raccontandone i luoghi, le persone, le dinamiche sociali.

Più tardi, per la "TV Globo", Dias Gomes sarà autore di numerose telenovelas, serial e mini-serial.

Nel 1973, scrive *O Bem Amado*, la prima telenovela a colori trasmessa nel Paese e prima a essere venduta all'estero. In precedenza, infatti, il Brasile esportava solo i testi, non il prodotto finito.

In memoria della moglie, a sua volta scrittrice e autrice feconda, nel 1985 fonda la "Casa de Criação Janete Clair", associazione culturale operante all'interno della "TV Globo", impegnata nella formazione di nuovi autori, attività che dirigerà personalmente fino al 1987.

L'11 aprile 1991, Dias Gomes diventa membro dell'Accademia di lettere brasiliana, occupando il seggio numero 21. Al suo posto oggi siede lo scrittore Paulo Coelho.

### **3. Drammaturgia**

Nel decennio 1960-1970, l'ideologia estetico-politica di tendenza nazionalpopolare, preponderante a sinistra, influenza la forma e i temi della creazione artistica di Gomes in cui si fondono tradizioni popolari, umorismo, critica sociale. La genialità dell'autore si riassume nel miscelare sapientemente il ritratto della cultura brasiliana marginalizzata, la riflessione sulla natura umana, il sacrificio e una certa tendenza all'eroismo nella vita.

Il linguaggio è disseminato di regionalismi che imprimono ai testi un'accattivante curvatura di oralità, conferendo verosimiglianza al discorso dei personaggi. La rappresentazione dicotomica di bene e male è netta, affidata alla trama e all'azione, più che all'introspezione

psicologica. Nella sua autobiografia, Dias Gomes scrive di sé che divenne gradualmente un maestro di “falegnameria” – termine con cui, in teatro, è designata la propensione alla prevalenza dell'azione e della trama, rispetto alla complessità psicologica dei personaggi.

I personaggi sono popolari, tratteggiati con le tinte forti della tipizzazione metaforica o allegorica: il *coronel*, il prete, il baciapile, il bracciante ribelle. I temi, dipanati dall'angolazione soggettiva dei personaggi, sono quasi sempre sociali (riforma agraria, il Nordest sottosviluppato, la siccità, l'ingiustizia, la miseria, l'oppressione). Il risultato è un teatro di protesta, necessariamente alla ricerca di forme espressive oblique per eludere la repressione di regime.

Questo background spiega, forse, l'approdo “naturale” di Dias Gomes alla *telenovela* di cui ha cambiato la storia, determinando un salto di qualità nella tele-drammaturgia brasiliana.

In circa sessant'anni di attività, in tutte le fasi della sua evoluzione artistica, come pure nelle numerose opere inedite, è possibile rintracciare un'unità fondamentale: la dissonanza tra i valori umani e la realtà sociale e politica del Brasile (e del Mondo). Lo sguardo dell'Autore non si stacca mai dai personaggi “popolari”, vittime, resistenti o oppositori del Potere, in linea, negli anni sessanta del Novecento, con l'onda di riattivazione del nazionalismo critico che scommetteva sulla carica rigeneratrice della cultura genuinamente brasiliana. Nella pièce *O Pagador de Promessas*, per esempio, Dias Gomes mette in scena la cesura tra la cultura rurale e quella urbana, l'incomunicabilità tra due realtà opposte. Il conflitto è sintetizzato nello scontro tra le credenze popolari, il sincretismo, alla base della tradizione religiosa brasiliana, e il dogmatismo, la ritualità rigorosa e burocratica della Chiesa. E si fa rappresentazione metaforica dello iato prodotto nel Paese da una modernizzazione che funzionava bene per la nuova classe media, ma restava incomprensibile a chi non aveva accesso al consumo. Ma, soprattutto, come lui stesso scrive in una nota che accompagna il debutto al “Teatro Brasileiro de Comédia” di São Paulo, il testo nasce dalla sua profonda convinzione che l'uomo, nel sistema capitalista, sia un essere in lotta

contro un ingranaggio socio-economico che tende alla sua distruzione, mentre, formalmente dichiara di agire a tutela della sua libertà individuale. Chi non si adatta a quel meccanismo soccombe. *O Pagador* è la storia di un uomo che non consente e viene distrutto.

O Pagador de Promessas nasceu, principalmente, dessa consciência que tenho de ser explorado e impotente para fazer uso da liberdade que, em princípio, me é concedida. Da luta que travo com a sociedade quando desejo fazer valer meu direito de escolha para seguir o meu próprio caminho e não aquele que ela me impõe. Do conflito interno em que me debato permanentemente sabendo que o preço da minha sobrevivência é a prostituição total ou parcial. *Zé-do-Burro* faz aquilo que eu desejaria fazer – morre para não conceder. Não se prostitui. E sua morte não é um gesto de afirmação individualista, porque dá consciência ao povo, que carrega seu cadáver como bandeira.<sup>3</sup>

Dias Gomes è ormai consacrato come autore nazionale e comincia a essere tradotto in varie lingue, la pièce sarà adattata per il cinema e vincerà la Palma d'oro al festival di Cannes, nel 1962.

#### **4. Teledrammaturgia**

Bandito dai palcoscenici di tutto il Paese durante il periodo di regime militare, nel 1969 Dias Gomes inizia la sua collaborazione con la TV Globo dove è assunto come scrittore di teleromanzi. Lungi dal considerare la *telenovela* un genere minore, accoglie la sfida a sperimentare un nuovo mezzo di espressione, la televisione.

---

<sup>3</sup> A. Dias Gomes, op. cit. pp. 179-180. (*O Pagador de Promessas* è nato soprattutto dalla coscienza che ho di essere sfruttato e impotente nel far uso della libertà che, in linea di principio, mi è concessa. Della lotta che combatto contro la società quando voglio far valere il mio diritto di scelta per seguire la mia strada e non quella che essa mi impone. Del conflitto interiore in cui mi dibatto perennemente, sapendo che il prezzo della mia sopravvivenza è la prostituzione totale o parziale. *Zé-do-Burro* fa quello che vorrei fare io – muore per non consentire. Non si prostituisce. E la sua morte non è un gesto di affermazione individualista, perché da coscienza al popolo che porta a braccia il suo cadavere come una bandiera. Trad. mia).

Minha geração de dramaturgos – a dos anos 60 – erguera a bandeira do teatro popular, que só teria sentido com a conquista de uma grande platéia popular, evidentemente. Um sonho impossível, o teatro se elitizava cada vez mais, falávamos para uma platéia a cada dia mais aburguesada, que insultávamos em vez de conscientizar. Agora ofereciam-me uma platéia verdadeiramente popular, muito além dos nossos sonhos. Não seria inteiramente contraditório virar-lhe as costas? Só porque era agora um autor famoso? (...). Arrebanhei minhas personagens, meu pequeno universo e, como quem muda de casa, mas conserva a mobília, lancei-me à aventura.<sup>4</sup>

La telenovela *Roque Santeiro*, per esempio, era un adattamento della sua pièce *Berço do Herói* (La culla dell'eroe) di cui la censura aveva vietato la rappresentazione nel 1965, adducendo le usuali motivazioni di blasfemia, oscenità, vilipendio dei valori patriottici. La storia, ambientata nel periodo della Seconda Guerra Mondiale, racconta di una città che vive nel culto di un falso eroe militare. In sostanza, si trattava della decostruzione romanzata del mito identificativo dei militari al potere, cosa che, con tutta evidenza, il regime non poteva digerire. La trasmissione di *Roque Santeiro* sarà annunciata una prima volta nel 1975 e annullata alla vigilia della messa in onda. Il provvedimento di censura era scattato in seguito alla registrazione di una conversazione telefonica in cui Dias Gomes svelava l'origine della sceneggiatura. Solo con il ritorno alla democrazia, nel 1985, andrà finalmente in onda, raggiungendo indici di ascolto senza precedenti.

Con l'abolizione della censura federale, l'Autore avverte l'esigenza di una riconversione espressiva che metta fine alla "dramaturgia de

---

<sup>4</sup> Ibid., pp. 255-256. (La mia generazione di drammaturghi – quella degli Anni 60 – si era eretta a bandiera del teatro popolare che avrebbe avuto senso solo con la conquista di una grande platea popolare, evidentemente. Un sogno impossibile, il teatro diventava sempre più di élite, parlavamo a una platea sempre più imborghesita che insultavamo, anziché rendere cosciente. Ora mi avevano offerto una platea davvero popolare, molto al di là dei nostri sogni. Non sarebbe stato del tutto contraddittorio girarle le spalle? Soltanto perché ero un autore famoso? [...]. Radunai i miei personaggi, il mio piccolo universo e, come chi cambi casa, conservando i mobili, mi lanciai all'avventura. Trad. mia).

*resistência*”, alimentata dalla metafora, in favore di nuovi e più diretti linguaggi. Ma, non ancora spenta l’ultima eco della censura politica, un’altra e forse più insidiosa forma di controllo allunga i suoi artigli:

Tendo ajudado a enterrar a Censura Federal, sabia que sobreviviam muitos outros tipos de censura, principalmente a econômica. A adaptação para tevê de *O Pagador*, em forma de minissérie, teve seus 12 capítulos reduzidos para oito em consequência da furiosa reação dos latifundiários, capitaneados por Ronaldo Cayado, da União Democrática Ruralista e pelo banqueiro Amador Bueno, do Bradesco, que ameaçaram de drásticas sanções econômicas as empresas Globo.<sup>5</sup>

La storia del *Pagador*, infatti, toccava un tema allora tabù, la riforma agraria, attraverso le drammatiche esperienze di vita del bracciante sfruttato e senza diritti. I latifondisti temevano che il coinvolgimento emotivo suscitato nei telespettatori avrebbe generato una solidarietà diffusa verso le ragioni della riforma.

Dias Gomes è stato un convinto sostenitore del ruolo sociale che la *telenovela* poteva disimpegnare, portando sullo schermo la realtà e i problemi dei brasiliani, in un contesto di povertà e ordinaria manipolazione dell’informazione.

Si tenga presente che, per motivi rigorosamente commerciali, il rapporto con gli spettatori di *telenovelas*, fin dagli esordi, è sempre stato di tipo interattivo, sul modello *folhetim* (*feuilleton*): gli utenti sono mobilitati e monitorati da indagini e misurazioni di mercato, necessarie per valutare il successo del prodotto, che recepiscono non solo il livello generale di gradimento, ma anche gli orientamenti di giudizio, fino a tradurli in aggiustamenti di trama, o cambi di personaggi. Paradossal-

---

<sup>5</sup> A. Dias Gomes, op. cit., p. 340. (Avendo contribuito a seppellire la Censura Federale, sapevo che erano sopravvissuti altri tipi di censura, soprattutto quella economica. Non immaginavo, però, che potesse essere tanto violenta quanto la prima, se non di più, quando si toccano i suoi interessi. L’adattamento in mini-serie di *O Pagador*, ha subito la riduzione delle sue dodici puntate a otto in seguito alla furibonda reazione dei latifondisti, capitanati da Ronaldo Cayado dell’Unione Democratica Rurale e dal banchiere Amador Bueno, del Bradesco, che hanno minacciato drastiche sanzioni economiche alle imprese Globo. Trad. mia).

mente, il sistema di controllo industriale basato sui *forum* offre l'opportunità ai telespettatori di confrontare le proprie opinioni sui contenuti, sui personaggi, sugli eventi trasmessi e, cosa più importante ancora, di discutere le proprie interpretazioni. Insomma, la *telenovela* è anche un'agorà elettronica di discussione civile e confronto politico.

La *telenovela* brasiliana ha rigenerato il romanzo sentimentale d'intonazione melodrammatica di stampo europeo con contenuti e ambientazioni locali, sviluppando un linguaggio proprio, coerente con il medium che utilizza, in grado di rappresentare il Brasile. O meglio, citando Dias Gomes, *os Brasis*, i Brasili, delle mille differenze geografiche, culturali, economiche.

### 5. *O Bem Amado*

Un buon esempio delle originali creazioni di Dias Gomes è *O Bem Amado*, prima *telenovela* a colori, andata in onda per 178 puntate, da gennaio a ottobre 1973, con la colonna sonora composta da Toquinho e Vinicius de Moraes (particolarmente memorabili i brani *Meu Pai Oxalá*, *Cotidiano n. 2* e *No Colo da Serra*). È la trasposizione della sua opera teatrale *Odorico, o Bem Amado* (1962), feroce e divertente satira del Brasile al tempo del regime militare, rappresentato dalla figura dei *coroneis* (colonnelli), cioè politici e *fazendeiros* che esercitano un potere incontrastato sul popolo, ricorrendo senza scrupoli alle maniere forti, come alla demagogia, pur di perpetuare il proprio dominio.

La storia è ambientata a Sucupira, nome fittizio per una tipica cittadina del litorale baiano, frequentata dai turisti per le sue bellezze naturali e da convalescenti per la salubrità del suo clima. Nelle prime scene, la prospettiva è quella dal ferry boat in avvicinamento e restituisce i colori vividi e seducenti del paesaggio tropicale. Poi la ripresa si avvicina alle spiagge, ai pescatori bruciati dal sole, agli attrezzi per la pesca, alle piccole case dai tetti di paglia e dagli interni disadorni, con focolari di pietra per cucinare e amache in luogo di letti. Quindi, si raggiunge la piazza centrale della città, ordinatamente alberata, con vialetti pedonali, panchine e, proprio nel centro, un

armonium, usato per le esibizioni musicali e come palco per i comizi politici.

La ossatura narrativa essenziale – rimpolpata da analesi disvelanti e agnizioni sorprendenti, intersecata da numerose trame parallele, secondo il format tipico del genere – ha quale protagonista principale il sindaco Odorico Paraguaçu, un politico demagogico e corrotto che inganna il popolo semplice con i suoi discorsi prolissi e infiammati. L’obiettivo prioritario della sua amministrazione è la costruzione di un cimitero in città. Il progetto è avversato dall’opposizione guidata dal capo della polizia, Donana Medrado, dal dentista, Lulu Gouveia, e dal giornalista Neco Pedreira, capo redattore del giornale locale.

Il braccio destro di Odorico in comune è la segretaria e le sue principali sodali sono le sorelle Cajazeiras: Dorothea, Dulcinea e Judicéia, tre donne falsamente devote. Due di esse sono zitelle, mentre Dulcinea è sposata con Dirceu Borboleta, un uomo timido, balbuziente e impacciato che desidera solo cacciare insetti e si sottrae ai doveri coniugali, avendo fatto voto di castità. Ognuna mantiene una relazione segreta con il sindaco, all’insaputa delle altre.

Odorico trama affinché qualcuno muoia in città, permettendogli, finalmente, di inaugurare il monumentale cimitero promesso in campagna elettorale. I suoi sforzi, però, restano senza successo. Nemmeno i vari tentativi di suicidio, tutti frustrati, di Liborio, il farmacista depresso, né il desiderio potenzialmente rischioso del pescatore nero Zelão di volare come un uccello, né uno sparo in piazza, un crimine o un moribondo in città favoriscono la realizzazione dei suoi sogni.

Allora il sindaco partorisce l’idea di richiamare a Sucupira il famoso assassino Zeca Diabo per commissionargli l’omicidio di una vittima qualsiasi. Ma il killer, roso dai rimorsi per il suo passato criminale, si è ormai ritirato dall’attività, votandosi alla cura della vecchia madre.

Odorico deve fronteggiare anche le insolenze del dr. Juarez Leão, un medico umanista e alcolista, traumatizzato dalla perdita della moglie avvenuta tra le proprie mani, durante un intervento chirurgico, ma

che fa un buon lavoro a Sucupira, salvando vite – per la disperazione di Odorico. È lo straniero, l'outsider che funziona come un'interferenza nella prevedibile quotidianità della cittadina. Difende i poveri dalle ingiustizie e dalle malefatte del sindaco e contrastando un imprenditore che sfrutta i pescatori. Com'è intuitivo, il personaggio rappresenta l'intellettuale che si rivolge al popolo per scuoterlo dall'apatia della rassegnazione, richiamandolo alla difesa dei propri interessi.

I soprusi del grande proprietario terriero e signore locale – il *coronel* e il suo sistema di potere – sono percepiti dai cittadini come naturali. Nelle varie puntate, si vede un popolo povero e sofferente, passivo e inerte, che soltanto grazie all'opera dell'avanguardia intellettuale sarà capace di uscire da questo stato e agire.

La nobiltà d'animo e l'anticonformismo del dottor Juarez, come è ovvio, rapiscono il cuore di Telma, la figlia del sindaco, educata nella capitale e spirito libero a sua volta, molto critica dei metodi del padre cui, per di più, addebita la responsabilità della scomparsa della madre.

La circostanza della ingiustificabile gravidanza di Dulcinea ispira a Odorico una perfida macchinazione: fare credere al vago Dirceu Borboleta che la moglie lo tradisce con il giornalista Maneco Pedreira, sperando che l'uomo punisca il tradimento con l'uccisione della fedifraga.

L'intrigo, però, sarà sventato dallo stesso Maneco e dal suo giornale che, rendendolo pubblico, fomenta una rivolta contro il sindaco dell'intera città, inclusi gli alleati politici, con l'unica eccezione di Dorotea Cajazeiras.

Odorico ha un disperato bisogno che accada "alguma coisa que colocasse o povo do meu lado novamente" (qualcosa che metta di nuovo il popolo dalla mia parte), così architetta un piano ingegnoso: simulare un attentato al Comune che lo trasformi da reo in vittima. Mette il suo ufficio a soqqadro e chiede a Zeca Diabo che, convocato con un pretesto, sopraggiunge a messinscena allestita, di sparare qualche colpo in aria per rendere verosimile l'aggressione. Ma Zeca non ha nessuna intenzione di prestarsi al nuovo intrigo. Al contrario,

dichiara di essere lì per ammazzarlo, perché un traditore, tanto più se di una fanciulla, non merita di vivere.

Sarà così che, infine, inaugurerà il cimitero proprio Odorico. La sua morte commuove tutti, al punto che nell'orazione funebre sono pronunciate queste parole: "il suo 'spirito pubblico' era tale da morire per dare alla città un'opera monumentale".

*O Bem Amado* disturbò i militari, perché ironizzava sul *coronelismo* attraverso la figura del sindaco corrotto, autoritario e populista. In realtà, come abbiamo visto, a infastidirli era l'autore, considerato un comunista che usava i suoi testi come una forma di resistenza e opposizione al regime. Da parte sua, Dias Gomes non perdeva occasione per provocare. In questo caso, oltre a disobbedire all'ordine di dare a *O Bem Amado* un'ambientazione d'epoca che ne avrebbe evitato qualsiasi accostamento a eventi reali, aveva attribuito ai personaggi moralmente più discutibili, Odorico e il pistolero Zeca Diabo, rispettivamente gli appellativi di colonnello e capitano. La censura la ebbe vinta, obbligando la produzione a cancellare dai dialoghi i due termini.

Il linguaggio e i possibili messaggi subliminali erano il grande timore dei censori, che finivano così per tagliare spesso brani o parole, anche solo ambigui.

A me pare, però, che in questo caso agli occhiuti esaminatori sia sfuggito il pericolo implicito in due nomi "parlanti": i cognomi del sindaco demagogo e del medico libertario, rispettivamente Paraguaçu e Leão, cioè macaco e leone, nomi che, con immediatezza figurale, evocano i caratteri di rudezza e ridicolaggine del primo e di coraggio e audacia del secondo.

In nome della moralità dei costumi, gli interventi censori si concentrano anche sul comportamento dei personaggi, come nei casi di Telma, ragazza di mentalità tutt'altro che provinciale, che fu tacciata di libertinaggio e di Odorico stesso, il cui flirt con le tre sorelle Cajazeiras fu giudicato decisamente scandaloso. Obiettivo della censura era la difesa dell'autorità e della morale, i due pilastri del regime e i due obiettivi della critica di Dias Gomes.

Trentasette delle centosessant'otto puntate di questa *telenovela* subirono tagli.

L'azione di controllo e repressione era così pervasiva da indurre, probabilmente, anche qualche forma di autocensura. Nella drammaturgia teatrale originaria, infatti, il finale che parodiava il suicidio di Getúlio Vargas, avvenuto nel pieno della campagna diffamatoria ai suoi danni orchestrata dell'opposizione e che suscitò la commozione popolare così profondamente da ribaltare lo scenario di ostilità, era molto più evocativo che nella *telenovela*, nella quale il suicidio parodistico di Odorico, quel patetico colpo al piede che, di rimbalzo, lo colpisce al cuore, si è trasformato nell'omicidio commesso da Zeca Diabo.

## 6. Paradoxal

Sul quotidiano "Folha de São Paulo" del 19 maggio 1999, il giorno dopo il mortale incidente, in un trafiletto dal titolo *Autor escrevia sobre Vargas*, la notista Anna Lee informa sull'ultima attività di Dias Gomes. Per rendergli omaggio nel trentennale della sua collaborazione, la "Rede Globo" gli aveva affidato il coordinamento della produzione di una miniserie nell'ambito del progetto *Brasil 500*. Era dal 1982, scrive Lee, che Dias Gomes aveva pronto un testo sul periodo immediatamente precedente il suicidio di Getúlio Vargas (1954). Il testo, *Um Tiro no Coração* (Un colpo al cuore) – trasposizione della sua opera teatrale omonima, scritta nel 1968 – all'epoca fu censurato e pertanto non prodotto. Adesso, l'autore vi stava lavorando per adattarlo, come ogni scrittore avrebbe fatto, alla prospettiva della distanza.

Ma il Caso è arrivato prima di lui a scrivere la parola "fine".

Cosa avrebbe pensato, vent'anni dopo, e cosa avrebbe scritto del Brasile del presidente Bolsonaro? *Paradoxal*. Probabilmente. E avrebbe continuato a resistere.