

DOLORES PUGA ALVES DE SOUSA

***PODE SER A GOTA D'ÁGUA: EM CENA A TRAGÉDIA BRASILEIRA
DA DÉCADA DE 1970***

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA – MG
2009

DOLORES PUGA ALVES DE SOUSA

***PODE SER A GOTA D'ÁGUA: EM CENA A TRAGÉDIA BRASILEIRA
DA DÉCADA DE 1970***

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos

UBERLÂNDIA – MG
2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S725p

Puga, Dolores, 1984-

Pode ser a Gota D'água: em cena a tragédia brasileira da década de 1970 / Dolores Puga Alves de Sousa. – 2009.

237 f. : il.

Orientadora: Rosangela Patriota Ramos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.

Inclui bibliografia.

1. História e teatro - Brasil - Teses. 2. Buarque, Chico, 1944 - Gota d'água - Crítica e interpretação - Teses. 3. Pontes, Paulo, 1940-1976 - Gota d'água - Crítica e interpretação - Teses. 4. Vianna Filho, Oduvaldo, 1936-1974 - Medéia - Crítica e interpretação - Teses. I. Ramos, Rosangela Patriota. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930.2:792

DOLORES PUGA ALVES DE SOUSA

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos – Orientadora
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Prof.^a Dr.^a Heloísa Maria Murgel Starling
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

*Para minha mãe Vera e meu irmão Diego,
companheiros do cotidiano,
amores sempre presentes em todas as
dificuldades e vitórias.*

AGRADECIMENTOS

DEDICAÇÃO E conquista nunca foram sinônimos de solidão. Por trás dessas simples palavras, há muito de amizade, carinho, prestatividade, apoio, paciência. Uma vez mais, minha pesquisa não teria esse resultado sem a existência de determinadas pessoas e instituições que fizeram parte do meu convívio pessoal e profissional.

Primeiramente gostaria de agradecer à Deus, pela oportunidade de mais uma etapa da minha vida. À minha querida mãe Vera, pois sem seu amor, sua vontade de me fazer vencer e sua eterna prontidão, eu nada seria. Ao meu pai, que continua a olhar por mim lá de cima e meu irmão, pelo seu divertido afeto.

Agradeço novamente à minha orientadora Prof.^a Rosangela Patriota, pela competência e profissionalismo, pelo auxílio e confiança em meu trabalho. Não poderia deixar de falar do Prof. Alcides Ramos e nossas ricas discussões durante as aulas do mestrado e na minha qualificação. Obrigada pelas ótimas e valiosas idéias. Um agradecimento também à Prof.^a Kênia pelas sugestões poéticas e leituras novas no exame de qualificação. Sou grata ao Prof. Pedro Caldas, pelo interesse constante e pelos questionamentos suscitados em sua disciplina. Agradeço minha madrinha Raquel por apostar mais uma vez na minha capacidade, pelo apoio e alegria em ver meu crescimento intelectual. Às Prof.^{as} Maria Clara e Heloísa Pacheco pelas preocupações e conselhos. À Prof.^a Heloísa Starling por ter aceito participar da banca na defesa de minha dissertação.

À Divisão de Pesquisa e Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, pelas documentações, tão importantes para o desenvolvimento da minha pesquisa. Obrigada Joyce e Gabriel, por serem funcionários exemplares. Agradeço igualmente a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e seu Centro de Documentação e Informação em Arte, pelo apoio na obtenção das fontes deste trabalho. Obrigada Márcia Cláudia pela simpatia e praticidade infindas, por deixar sempre mais fácil a realização dos meus estudos. Ao Museu Lazar Segall, pelos documentos e bibliografias consideráveis. Agradeço Paulo pela ajuda e gentileza.

Aos meus colegas do NEHAC, pela assistência permanente. Nesta jornada, devo uma gratidão excepcional à minha “co-irmã” Talitta, por ser mais do que amiga,

por ser a “luz no fim do túnel”. Obrigada pelo eterno zelo, por ser parte ativa na minha vida e nessa pesquisa, pelas dicas, formatações e grandes achados na internet. À Eliane, pelo companheirismo novamente prestado. À Kamilla, pela amizade, aventuras e pela inspiração. À Carol e à Maria Abadia, pelo sorriso no rosto, pela ajuda nos momentos difíceis e por nossas preciosas conversas. À Nádia e à Kátia pelas risadas e passeios, pela força e afeto. Ao Rodrigo, Thaís, Victor, Christian, Sandra e Jacques, pela capacidade intelectual e pelo amparo com as discussões de suas pesquisas. Devo ao Christian também um agradecimento pelo material compartilhado. Ao André, Renan, Julierme e Jaílson, pelos instigantes debates. À Catarina e à Fernanda, pelo carinho e apoio.

Um agradecimento enorme ao meu querido Fernando (Pão) por se prontificar mais uma vez no trabalho das imagens e por nunca perder as esperanças na minha vitória. Agradeço à Marina, pelo exemplo de persistência, por sua amizade revigorada e pelo carinho de seus filhos.

Obrigada Elita, por cuidar de mim sempre que preciso e obrigada Dianna por ser tão meiga comigo. Agradeço minhas amigas de infância Flávia e Viviane e sua mãe Neida, pela companhia sempre agradável, e meus “amigos do teatro” Bruno, Castor, Dângela, Natália, Caroline e Amanda por continuarem a alimentar em mim a paixão pela arte. À todos os meus familiares, presenças fundamentais para a sanidade desta que vos fala e pelo amor incondicional. Sou grata especialmente pela torcida da minha madrinha Maria, meu avô Alaor e minha avó Titita (*in memorian*).

SUMÁRIO

Resumo	01
Abstract	02
Introdução	03
Capítulo I:	
Do clássico ao popular: as resignificações da tragédia	16
O texto dramático e a tragédia grega	17
Em busca das apropriações históricas	24
Entre a razão e a paixão: as resignificações do trágico	33
A tragédia moderna	38
Capítulo II:	
Dos versos e canções de <i>Gota D'água</i>: pensamentos sócio-políticos e a estrutura dramática do texto teatral	41
Entre a forma e o conteúdo: influências e particularidades de <i>Gota D'água</i>	42
Análises estruturais: linguagem de <i>Medéia</i> (Vianinha) – versos e músicas de <i>Gota D'água</i>	71
Capítulo III:	
Os múltiplos olhares de um período histórico: entre a produção e a recepção de <i>Gota D'água</i>	100
Uma experiência estética: a polêmica “nacional” e “popular” em <i>Gota D'água</i>	101
Arte no mercado: o debate “grupos” versus “teatro empresa”	114
Capítulo IV:	
<i>Gota D'água</i> vai aos palcos: os elementos da cena e da direção de Gianni Ratto	146
Considerações Finais	218
Fontes Documentais	227
Referências Bibliográficas	230

RESUMO

PUGA, Dolores. **PODE SER A GOTA D'ÁGUA: EM CENA A TRAGÉDIA BRASILEIRA DA DÉCADA DE 1970**. 2009. 237 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

A PESQUISA buscou construir um diálogo entre Arte e Sociedade, partindo da reflexão dos textos dramáticos *Medéia* de Eurípides (431 a. C.), *Medéia* de Oduvaldo Vianna Filho (1972), e *Gota D'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes (de 1975), compreendendo de que forma a idéia de tragédia se resignifica com o movimento de dois tempos históricos diferentes: a Grécia antiga e o Brasil da década de 1970. Trata-se de duas reapropriações trágicas brasileiras da peça de Eurípides, com o intuito de construir uma fundamentação crítica acerca do “milagre econômico” da ditadura militar, seu autoritarismo, e a dinâmica de um sistema capitalista que impunha cada vez mais a desigualdade social.

Os escritos das obras foram analisados, juntamente aos versos e canções de *Gota D'água* – objeto principal deste trabalho. O teatro musical brasileiro do período ditatorial foi levado em consideração para a abordagem da peça, além do desenvolvimento de seu espetáculo dos anos de 1975 à 1977 pelo diretor Gianni Ratto, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Compreendeu-se a trajetória profissional dos autores, de Vianinha e de Ratto para localizar suas idéias estéticas e políticas durante esse momento histórico. Para investigar a encenação, o programa da peça e as fotografias do espetáculo foram pontos relevantes na pesquisa. Da mesma maneira, foi necessária um exame categórico sobre a avaliação que os críticos tiveram de *Gota D'água*, apontando suas visões acerca de um teatro efetivamente “engajado” para o período, sustentando um posicionamento de que a encenação da peça representou aquilo que eles denominariam de “comercial”; um “teatrão”, e, por isso, apenas empresarial, visto que foi realizado em grandes salas de espetáculos. Na historiografia do teatro brasileiro, mesmo tendo sucesso de público, esta obra ficou marcada como reprodutora do discurso do poder e do governo para muitos intelectuais.

PALAVRAS-CHAVE: História/teatro; *Gota D'água*; Tragédia grega/brasileira; Encenação/recepção; Década de 1970; Ditadura Militar.

ABSTRACT

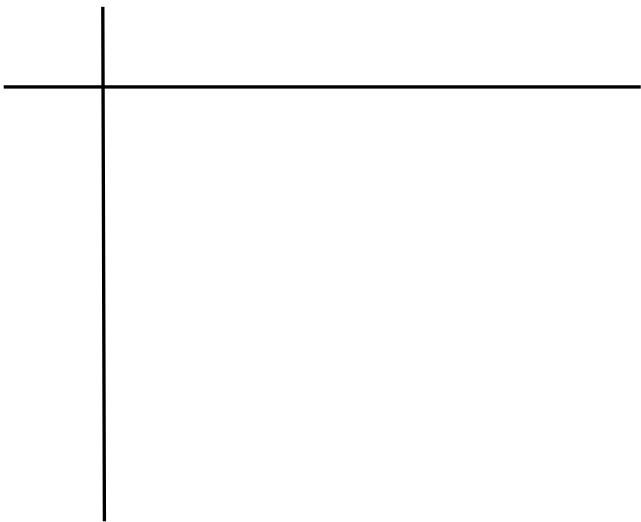
PUGA, Dolores. ***PODE SER A GOTA D'ÁGUA: EM CENA A TRAGÉDIA BRASILEIRA DA DÉCADA DE 1970***. 2009. 237 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

The investigation aims to build a dialogue between art and society, from the reflection of the dramatic texts *Medea* of Euripides (431 BC), *Medea* Oduvaldo of Vianna Filho (1972), and *Gota D'água* by Chico Buarque and Paulo Pontes (from 1975), including how the idea of tragedy is redraw with the movement of two different historical periods: the ancient Greece and Brazil in the 1970's. These are two of the Brazilian reappropriate tragic piece of Euripides, in order to build a critical reasoning about the “economic miracle” of the military dictatorship, its authoritarianism, and the dynamics of a capitalist system that required more social inequality.

The written works were analyzed, along the verses and songs from *Gota D'água* – main subject of this work. The musical theater of the Brazilian's dictatorship period was taken into account for the approach of the play, beyond the development of her show the years 1975 to 1977 by director Gianni Ratto, in Rio de Janeiro and São Paulo.

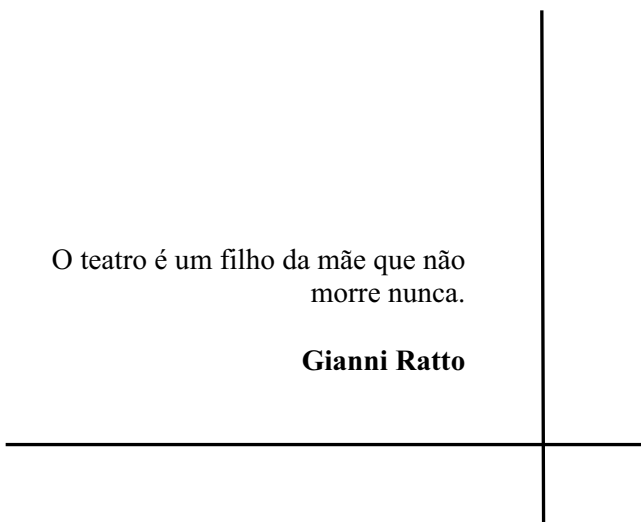
Understood the career of the authors, Vianinha and Ratto to find their esthetic and political ideas during this historic moment. To investigate the production, the program part of the show and the photos were relevant points in the research. Similarly, an examination was necessary on the categorical assessment that the critics had of *Gota D'água*, indicating their views about a theater actually “engaged” for the period, holding a position that the staging of the play was what they called “commercial”; “big theater”, and therefore only business, as was done in large rooms for shows. In the historiography of Brazilian's theater, even with success in public, this work has been characterized as replication of the speech of the government's power for many intellectuals.

KEYWORDS: History/Theater; *Gota D'água*; Greek tragedy/Brazilian tragedy; Staging/Reception; The 1970's; Military Dictatorship.



O teatro é um filho da mãe que não
morre nunca.

Gianni Ratto



INTRODUÇÃO

Sabemos bem que toda obra tem que ser imperfeita, e que a menos segura das nossas contemplações estéticas será daquilo que escrevemos. Mas imperfeito é tudo, nem há poente tão belo que o não pudesse ser mais, ou brisa leve que nos dê sono que não pudesse dar-nos um sono mais calmo ainda. E assim, contempladores iguais das montanhas e das estátuas, gozando os dias como os livros, sonhando tudo, sobretudo para o converter na nossa íntima substância, faremos também descrições e análises, que, uma vez feitas, passarão a ser coisas alheias, que podemos gozar como se viessem na tarde.

Fernando Pessoa

ESTE TRABALHO teve início em uma pesquisa de Iniciação Científica, financiada pelo CNPq, durante a graduação. No desenvolvimento da monografia de final de curso, priorizou-se como documento o texto teatral *Gota D'água*, escrito por Paulo Pontes e Chico Buarque em 1975. Para tanto, foram sistematizados estudos das obras pelas quais *Gota D'água* possuía influência, como a tragédia grega *Medéia* de Eurípedes (431 a.C.) – cuja peça brasileira realiza a adaptação – além da teledramaturgia *Medéia* de Oduvaldo Vianna Filho (de 1972), uma primeira tentativa de re-significação da obra de Eurípedes para a realidade do país naquele período. Tal investigação se manteve no mestrado, compreendendo a forma como a tragédia se re-elabora com o passar dos tempos e quais os sentidos que ela produz, tanto na Grécia antiga, quanto no Brasil da década de 1970.

Entre a tentativa de refletir sobre a história profissional dos autores da peça, além de Vianinha, analisou-se a maneira como eles sustentaram críticas ao “milagre econômico” da ditadura militar, discutindo a opressão e a dinâmica do capitalismo no país. Esta temática foi ampliada com o debate sobre a realização do espetáculo de *Gota D'água* – nos anos de 1975 à 1977 (Rio de Janeiro e São Paulo) – e com estudos acerca de seu diretor, Gianni Ratto.

Toda obra vem carregada de uma historicidade inerente a valores e costumes determinados, revelando, cada uma, um tipo de sentido, de significado. Assim ocorre com as peças trágicas, cuja essência se modifica com o passar dos tempos, mesmo sendo uma adaptação ou re-elaboração contemporânea de uma peça grega, já apresentada há mais de dois mil anos. Por este viés, Raymond Williams considera que:

Entre muitos motivos, pela simples e boa razão de que textos teatrais nem sequer fazem sentido se a sua leitura não assumir o pressuposto óbvio de que foram escritos para encenação em condições físicas, culturais e políticas determinadas; só em seu contexto é possível atinar com a sua linguagem, tanto no sentido estritamente físico (emissão vocal, ênfases e demais tópicos dos quais se ocupa a retórica) quanto no sentido gestual (o plano das relações entre personagens e entre estas e sua circunstância). Com isso, fica estabelecido que a leitura do texto descontextualizado é falha, ou unilateral, para ser gentil mesmo que a ilusão de produtividade possa ser cultivada quando se trata de poesia ou romance.¹

Por essa perspectiva, o primeiro capítulo da pesquisa se estabeleceu no estudo sobre a existência de uma teoria trágica formulada com o intuito de ser seguida e analisada de maneira atemporal – a *Poética* de Aristóteles² –, mas, ao mesmo tempo, na existência de apropriações e re-significações dessa teoria para que seus fundamentos tivessem sentido na prática de diversos tempos e na compreensão dos diferentes públicos. Dessa forma, o trabalho buscou refletir o curso da tragédia e suas mudanças, da antiguidade clássica – e as influências da mitologia neste período histórico – à contemporaneidade. Neste sentido, mantêm-se o diálogo entre o passado e o presente, visando compreender – em um duplo movimento de tempos históricos – a apropriação que o teatro brasileiro faz da peça *Medéia* de Eurípides, refigurada por meio da adaptação de Vianinha e, principalmente, da re-elaboração de Chico Buarque e Paulo Pontes, como forma de expressão da resistência democrática durante a ditadura militar no Brasil.

As análises de Raymond Williams em seu livro “Tragédia Moderna”³ foram essenciais neste capítulo, uma vez que demonstrou a existência das resignificações do trágico para que o sentido aconteça em qualquer período histórico. Juntamente a

¹ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 09.

² ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

³ WILLIAMS, 2002, op. cit.

Williams, Roger Chartier em seu livro “Formas e sentido”⁴ auxiliou o trabalho na medida em que fundamentou o conceito de apropriação. E, para aprofundar nas questões mitológicas, foi necessária a abordagem de livros como “Medéia: direito à ira e ao ciúme” de Olga Rinne⁵ e “Jasão e os Argonautas” de Menelaos Stephanides,⁶ ambos discutindo a figura da Medéia e de Jasão nas lendas gregas antigas.

De maneira geral, os autores presentes no livro “História da vida privada no Brasil”,⁷ volume 4, auxiliaram o trabalho na busca pela compreensão do período ditatorial brasileiro. Além disso, o livro “A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade (1964-1984)”,⁸ de Maria José de Rezende foi pertinente ao estudo do discurso e da autoridade do poder neste momento histórico.

No segundo capítulo da dissertação buscou-se compreender a peça, analisando suas canções e personagens por intermédio do texto dramático. As questões sócio-culturais, políticas e econômicas que a obra levanta foram apontadas para refletir sobre as ideologias de Vianinha e os dramaturgos de *Gota D'água* no momento em que realizaram suas produções. O teatro musicado brasileiro é colocado em pauta, sobretudo para constatar as concepções desses intelectuais ao utilizarem muitas vezes dessa estética em seus trabalhos. Nestes termos, a primeira parte da pesquisa procurou criar um diálogo entre a *Medéia* de Vianinha e a peça de 1975, entendendo de que forma a canção se constitui nesta última obra; seja para contrapor ou sustentar o discurso das personagens e onde se situa a presença de Pontes e Chico na construção da estrutura dramática.

A busca constante da pesquisa pela análise das particularidades das épocas e seus sujeitos históricos, bem como de uma peça teatral e suas personagens, não deixa de estar presente ainda nos estudos referentes à imagem de Chico Buarque com o passar dos tempos – sobretudo com o fim da ditadura militar. Essa proposta possibilitou pensar como há um mito por trás do músico/dramaturgo.

⁴ CHARTIER, Roger. **Formas e sentido** – cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

⁵ RINNE, Olga. **Medéia: o direito à ira e ao ciúme**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

⁶ STEPHANIDES, Menelaos. **Jasão e os argonautas**. 2. ed. São Paulo: Odysseus, 2000.

⁷ NOVAIS, Fernando; SCHWARCZ, Lília Moritz. (Orgs.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. v. 4.

⁸ REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade (1964-1984)**. Londrina: Editora UEL, 2001.

O tempo foi um dos fatores cruciais para compreender a sistematização desse pensamento e sua passagem para outros momentos históricos; da geração que viveu o começo da carreira de Chico (década de 1960 e início dos anos de 1970), para a geração que recebeu ativamente e se apropriou dessas informações (meados da década de 1970 em diante, até a contemporaneidade), cada qual com a sua maneira de interpretar os fatos. Paul Ricoeur fornece possibilidades para pensar a constituição do tempo histórico por meio das memórias entrelaçadas de um passado delineado e um presente em construção: o tempo através da sequência de gerações:

A memória do antepassado está em interseção parcial com a memória de seus descendentes, e essa interseção se realiza num presente comum, que pode ele próprio apresentar todos os graus, desde a intimidade do nós até o anonimato da reportagem. É assim lançada uma ponte entre passado histórico, entendido como tempo dos mortos, e tempo de antes do meu nascimento. [...] a narrativa do ancestral já introduz a mediação dos signos e pende para o lado da mediação muda do documento e do monumento, que faz do conhecimento do passado histórico algo completamente diferente de uma memória ampliada, exatamente como o mundo dos contemporâneos se distinguia de nós pelo *anonimato* das mediações.⁹

É justamente por meio dos signos fornecidos pelos antepassados que a figura de Chico Buarque é formulada através dos tempos. Memórias individuais re-significaram suas letras de músicas, suas peças teatrais, sua participação em movimentos como a Passeata dos Cem Mil, e que, nos documentos, postularam e estruturaram o “monumento Buarque”, ao qual os contemporâneos tomam contato. A re-elaboração das idéias e ações do artista são assim colocadas à prova de um “anonimato de mediações”, como afirma o próprio Ricoeur.

Nesta parte do trabalho, a tese de Fernando Marques¹⁰ foi relevante, na medida em que ampliou estudos acerca do teatro musical brasileiro desenvolvido durante os anos ditatoriais. Sobre Vianinha, suas idéias para um teatro que utiliza canções e para a discussão sócio-política e cultural dos anos de 1970, Rosangela Patriota e a “Crítica de

⁹ RICOEUR, Paul. Entre o tempo vivido e o tempo universal: o tempo histórico. In: _____. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus, 1997, p. 193-194. V. 3

¹⁰ MARQUES, Fernando. “**Com os séculos nos olhos**” – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. 386 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <http://btdt.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1524>. Acesso em: 19 abr. 2008.

um teatro crítico”,¹¹ assim como “Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo”¹² auxiliaram no desenvolvimento da pesquisa. Para compreender as influências na estrutura dramática de *Gota D’água* quanto ao teatro de revista e às teorias brechtianas do uso de coreografias e músicas, os livros de Neyde Veneziano “O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções”¹³ e “Teatro dialético”¹⁴ de Brecht, respectivamente, foram leituras necessárias. Além disso, foi considerável a teoria de Peter Szondi¹⁵ sobre os estudos entre forma e conteúdo e as relações do drama com seu período histórico.

No terceiro capítulo, a problemática se determina na recepção de *Gota D’água*. Qual o lugar social dos críticos e o que eles apontam sobre a peça em comparação com as idéias dos autores? Analisando os jornais da época, verifica-se que, embora tenha um grande sucesso de público, com a defesa sempre presente de seus idealizadores por um teatro popular, o espetáculo sofre considerações de ser “comercial”, voltado para o mercado e condizente com as idéias do governo ditatorial. Em resumo, a terceira parte da dissertação procura compreender como a crítica cênica baliza o debate acadêmico, visto que seus escritos são estudados e considerados até hoje dentro da historiografia do teatro brasileiro, sobretudo acerca a produção cultural dos anos de 1970. Para tanto, foram utilizados diversos livros e periódicos que discutiam o tema da peça e suas condições de produção.

Por meio desta problemática, a pesquisa propôs para a análise as várias perspectivas e olhares em conflito naquele momento. Qual seria a melhor produção teatral para 1975 no Brasil que conseqüentemente significasse a “melhor solução” para os problemas enfrentados na ditadura militar? Dentro de todo o período em que foi encenada (se nos pautarmos não apenas no espetáculo de 1975), *Gota D’água* foi, ao mesmo tempo, aposta para os artistas que participaram de sua montagem e desgosto para muitos daqueles que a criticaram, embora tenha sido um grande sucesso de público. Pensar nessas questões é, antes de tudo, se envolver nos indeterminados preâmbulos da Estética da Recepção. Sobre o assunto, defende o autor e diretor teatral José Sanchis Sinisterra:

¹¹ PATRIOTA, Rosangela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

¹² Id. **Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

¹³ VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

¹⁴ BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético** – ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

¹⁵ SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Um espetáculo, uma obra, não é uma emissão unilateral de signos, não é uma doação de significados que se produzem a partir da cena na intenção da platéia – ou a partir do texto e visando o leitor – mas sim um processo interativo, um sistema baseado no princípio da retroalimentação, em que o texto [ou a encenação] propõe estruturas indeterminadas de significado e o leitor [ou o espectador] preenche essas estruturas indeterminadas, esses vazios, com sua própria enciclopédia vital, com sua experiência, com sua cultura, com suas expectativas. E assim se produz um movimento que é o que gera a obra de arte ou a experiência estética.¹⁶

Para compreender esse movimento e a variedade de instâncias capazes de desenvolvê-lo socialmente, cabe ao pesquisador de uma obra dramática um exercício específico. Buscando aprofundar nas reflexões sobre o trabalho do historiador cultural, Roger Chartier nos fornece uma linha metodológica presente nos mais diversos estudos, e esclarece a necessidade de perceber e analisar a multiplicidade de visões dentro de um mesmo período histórico. As possibilidades nos apontam os mais diversos caminhos.

Enfim, renunciando o primado tirânico do recorte social para dar conta das variações culturais, a história em seus últimos avanços mostrou, conjuntamente, que é impossível qualificar os motivos, os objetos ou as práticas culturais em termos imediatamente sociológicos e que sua distribuição e seus usos em uma sociedade dada não se organizam necessariamente de acordo com divisões sociais prévias, identificadas a partir das diferenças de estado e de fortuna. As novas perspectivas abertas para pensar outros modos de articulação entre as obras ou as práticas e o mundo social são, pois, sensíveis ao mesmo tempo à pluralidade das clivagens que atravessam uma sociedade e à diversidade dos empregos de materiais ou de códigos partilhados.¹⁷

As palavras de Chartier são fundamentais para se pensar as disputas de idéias entre as várias personagens envolvidas na produção e recepção de *Gota D'água*. A partir dessas considerações é possível pensar como uma mesma obra suscitou debates que dividiram opiniões em uma mesma sociedade: o Brasil dos anos de 1970 e seus temas recorrentes, tais quais a situação do país e sua produção cultural dentro de um sistema capitalista.

A exemplo do embate entre os artistas envolvidos com a peça e alguns de seus críticos, analisa-se também questões estéticas que permeiam escolhas da direção do espetáculo e a maneira como esta foi recebida. Por considerar o cenário apenas como

¹⁶ SINISTERRA, José Sanches. Dramaturgia da recepção. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 73, abr./jun. de 2002.

¹⁷ CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia – A História entre Certeza e Inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 67.

um instrumental para o espetáculo como um todo – enfatizando sobretudo o texto dramático – o diretor da peça, Gianni Ratto,¹⁸ foi criticado por intelectuais tal qual Sábato Magaldi. De acordo com o crítico, “[...] preocupada em realçar o belíssimo texto, a encenação ficou-lhe submissa e é quase ilustrativa do que se diz. Inevitável um certo cansaço do público”.¹⁹

Para Magaldi, após a inicial relação com o texto, a cenografia deve falar por si própria, não se reduzindo ao posto de simples instrumental quando em seu contato com a platéia. Neste ponto, uma questão surge: dar vazão às falas das personagens, com o intuito de passar claramente a mensagem ao público; ou construir uma cenografia que dialogue com as possibilidades de exploração do texto?

Sei que não é fácil levar à cena a complexidade de situações de *Gota d'água*. Os diversos locais de ação precisam ambientar-se de forma simplificada, para evitar as delongas das mudanças de cenários. Provavelmente para concentrar-se na direção, o ótimo cenógrafo Gianni Ratto confiou a cenografia a Walter Bacci, que pôs no palco um dispositivo único, com avanço e recuo apenas na sala de trabalho de Egeu.

Walter Bacci fez uma construção em vários andares, reservando o centro para o poderoso Creonte. São tantas as escalas e as plataformas, que Gianni Ratto deve ter sentido uma enorme dificuldade em ocupá-las. A utilização do espaço torna-se com frequência forçada, porque não havia justificativa para esse cenário grandioso, sem uma racional distribuição de áreas.

Talvez o amplo espaço tenha rarefeito a ação. O ritmo é lento e falta dinamismo ao encadeamento de cenas. A tragédia exigiria uma atmosfera densa e nervosa, enquanto os diálogos parecem arrastados.²⁰

Para um historiador da cultura, os apontamentos de Magaldi são referências importantes sobre o espetáculo. Todavia, como se vê, suas palavras são tomadas por determinações estéticas, cuja defesa de conceitos e idéias só podem ser compreendidos como qualidades fornecidas por sujeitos históricos, observadas, então, sob pontos de vista diferenciados. De acordo com Jacques Leenhardt, um pesquisador da crítica: “[...] a determinação do significado, não estando jamais assegurada de forma definitiva pela

¹⁸ Sobre o assunto, Cf. Ratto, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

¹⁹ MAGALDI, Sábato. O Universal brasileiro. **Chico Buarque** – site oficial, p. 1. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_gota_universal.htm>. Acesso em 24 jun. 2007.

²⁰ Ibid.

própria obra, torna-se apanágio do público e, eventualmente, daquele que é como uma voz provisória deste: o crítico”.²¹

Por isso, para o historiador de uma obra artística é necessário situar, de antemão, que o próprio contato com uma peça teatral já vem carregado de significados anteriormente debatidos e apontados pelos sujeitos em seu envolvimento particular com a realidade social, bem como com a produção cultural que se propôs a pensar essa mesma realidade. Sobre esse ponto de reflexão, Robert Paris assim se posiciona, ao buscar compreender o movimento operário no século XIX utilizando uma peça teatral musicada como documento histórico: o chamado *Vaudeville*:

À diferença do seu colega que exuma uma peça inédita de arquivo, o historiador, aqui, não é nunca o primeiro leitor do documento. Ele aborda esse documento através de uma escala, um sistema de referências, uma “história da literatura”, que já separou o joio do trigo hierarquizando as escritas, as obras e os autores. Portanto, é necessário, sem ocultar o valor estético das obras, lhes creditar *a priori* uma igual carga documental, sujeita à verificação posterior.²²

As palavras de Paris tornam-se fundamentais, primeiramente para compreender, a partir de um exame posterior e minucioso da obra, o movimento de discussão que os responsáveis pela produção de *Gota D'água* buscaram levantar. Em segundo lugar, para se analisar que algumas considerações acerca da recepção do espetáculo (tanto no Rio de Janeiro, como em São Paulo), foram determinantes de visões que, muitas vezes linearizaram o debate sobre as estratégias de luta de um teatro engajado, “nacional” e “popular”.

Assim, sistematizações tais quais o termo “populismo” vão surgir das idéias dos críticos da peça e se fundamentar no decorrer do processo histórico até períodos distantes da apresentação. Por isso, o pesquisador tem, partindo-se das reflexões da própria peça, contato com as considerações de cunho estético-político que permeavam o debate da época em que *Gota D'água* foi encenada: eis as razões porque ela possui uma carga documental cujas análises posteriores fazem-se necessárias para a compreensão daquela realidade social.

²¹ LEENHARDT, Jacques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: MARTINS, Maria Helena. (Org.). **Rumos da Crítica**. 2. ed. São Paulo: Senac São Paulo / Itaú Cultural, 2007, p. 21-22.

²² PARIS, Robert. A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um “Vaudeville”. In: CORRÊA, A. M. M. et. al. (Orgs.). **Revista Brasileira de História** – Sociedade e Cultura, São Paulo, ANPUH/Marco Zero, v. 8, n. 15, p. 84, set. 1987/fev. 1988.

Dentro dos mais variados pontos de vista, a historiografia do teatro (de forma geral) encontra desde idéias que defendem a literalidade dos significados do criador sobre a obra para sua determinação nos tempos, como pode descobrir fundamentações tais quais a de parte dos críticos da peça de Paulo Pontes e Chico Buarque, responsáveis por legitimar um conhecimento não apenas do campo teatral, como também sócio-político. De acordo com Umberto Eco, que desenvolveu investigações no campo da interpretação:

Pode existir portanto uma estética da infinita interpretabilidade dos textos poéticos que se concilia com uma semiótica da dependência da interpretação do autor, assim como pode existir uma semiótica da interpretação unívoca dos textos que, no entanto, nega a fidelidade da intenção do autor e remonta antes a um direito da intenção da obra.²³

Seguindo as idéias de Umberto Eco, pode-se afirmar que obras como *Gota D'água* se situaram na historiografia dentro do segundo caso explicitado. Não se pode negar que a década de 1970 foi um período comum no levantamento de polêmicas acerca da produção cultural em uma época de autoritarismo às custas de uma ideologia do “milagre econômico” governamental. Para a peça de Buarque e Pontes, as apostas em jogo também estavam presentes e se autodefiniam nos textos dos mais diversos intelectuais e jornalistas que rotularam quais seriam os significados que a peça realmente estava lançando mão, negando muitos dos objetivos apontados pelos próprios idealizadores da obra.

Em um momento complexo de embate nacional, os críticos se situavam de maneira consciente na cobrança por espetáculos que para eles fossem “significadamente engajados” e que demonstrassem uma “real” luta contra o poder ditatorial. As “cartas” estavam na “mesa” dentro desse campo em conflito: o melhor seriam as produções independentes – os chamados “grupos” teatrais, os quais não se envolviam com patrocínio de empresas – ou, (segundo a defesa de intelectuais como Vianinha e Paulo Pontes), a busca por não se fazer o teatro “morrer” em meio à censura e as dificuldades financeiras, realizando grandes produções como *Gota D'água*?

Em se tratando da relação palco e platéia, por exemplo, houve uma forte discussão a respeito do público pelo qual a obra buscava atingir, mas que, segundo os críticos, tornou-se o seu maior ponto fraco: o fato de se auto-intitular uma obra que dizia

²³ ECO, Umberto. **Os Limites da Interpretação**. Tradução de José Colaço Barreiros. 2. ed. Lisboa: DIFEL, 2004, p. 29-30.

respeito às vivências do “povo brasileiro”, um espectador ideal que não existia na prática, uma vez que as apresentações ocorriam em uma grande sala de espetáculos, com um alto valor de ingresso, e, portanto, não realmente voltado para as “camadas subalternas” – termo utilizado pelos autores no programa da peça. No entanto, o debate se tornou complexo. Para alguns dos próprios participantes da produção de *Gota D’água*, falar diretamente à classe média era uma forma de atuação, na medida em que era possível, assim, levantar questionamentos e suscitar reflexão.²⁴ Acerca das expectativas que uma produção constrói sobre o público, Sinisterra afirma:

[...] creio que se pode dizer que todo o problema da dramaturgia e/ou da encenação consiste fundamentalmente em transformar o espectador real – esse senhor senhora ou jovem que, com um pouco de sorte, entrará para ver o espetáculo – no receptor implícito, no espectador ideal que havíamos desenhado no trabalho da escrita e/ou da encenação.²⁵

Com o próprio decorrer da trama do espetáculo, *Gota D’água* se posiciona ao tentar passar a mensagem à platéia. Coube à recepção da peça julgar as estratégias escolhidas, fundamentando um determinado tipo de concepção cênica que representasse as questões advindas da complexidade pelo qual o país se encontrava.

Para a análise dos elementos da encenação e do momento histórico em que esta foi realizada, o quarto capítulo busca esmiuçar as características políticas e estéticas na criação do programa de *Gota D’água*, bem como das fotografias da peça existentes em arquivos e jornais. Nesta parte, procura-se compreender as concepções de Gianni Ratto para uma montagem teatral e como ele, juntamente aos dramaturgos sistematizam a obra em um caráter realista, embora contenha em si recursos da teoria brechtiana nas canções e coreografias das personagens.

²⁴ O jornal Folha de São Paulo do ano de 1977 realizou uma entrevista com o ator Francisco Milani sobre a questão do público a que *Gota D’água* deveria atingir. O ator, considerando as dificuldades do teatro após 1968 com o AI-5 e, seguindo a linha de pensamento de Paulo Pontes “[...] explicou a importância da classe média para o teatro. Muitas questões, banais na aparência foram explicadas por Milani como uma consequência da situação do teatro nacional nos últimos anos [...] Para Milani: ‘durante doze anos o teatro se viu relegado ao deboche, à piada. Nesses doze anos, uma Coluna do Castelo num jornal carioca, ou uma tira do Henfil era mais densa em termos de realidade brasileira do que qualquer espetáculo teatral. [...] A peça de Chico e do Paulinho é um painel da realidade brasileira nos últimos doze anos. Um depoimento, um testemunho sobre nosso país atual.’ Um depoimento com endereço certo, isto é, a classe média. Observando que procurava transmitir o pensamento de Paulo Pontes, Milani disse: ‘Gota D’água é uma pergunta dirigida a um determinado público – atenção classe média, qual é?’”. MILANI, Francisco. (Entrevista). GOTA D’ÁGUA Com Chico, uma lição de realidade. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 abr. 1977.

²⁵ SINISTERRA, José Sanches. Dramaturgia da recepção. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 75, abr./jun. de 2002.

Nesta parte do trabalho foram utilizados os dois livros do diretor da peça: “Antitratado de Cenografia”²⁶ e “A mochila do mascate”,²⁷ além de diversas revistas sobre teatro – incluindo a “Folhetim”,²⁸ que contém uma entrevista com Gianni Ratto. Foram necessárias, também, as análises fotográficas de Arlindo Machado²⁹ e Boris Kossoy,³⁰ além de Ginzburg em “Mitos, emblemas e sinais”,³¹ que auxiliou a pesquisa na compreensão do programa da peça e suas fotos como indícios da efemeridade do espetáculo. Para o debate estético de *Gota D’água*, o capítulo se fundamentou das teorias de Jean-Jacques Roubine em seu livro “A linguagem da encenação teatral”,³² Bernard Dort para o “Teatro e sua realidade”³³ e Roland Barthes em “Crítica e verdade”.³⁴

De maneira geral, os trabalhos de Thaís Leão,³⁵ Rodrigo Costa,³⁶ Victor Miranda,³⁷ Sandra Rodart,³⁸ Jacques Carvalho³⁹ e Christian Martins⁴⁰ foram importantes

²⁶ RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: SENAC São Paulo, 1999.

²⁷ Id. **A mochila do mascate**. São Paulo: Hucitec, 1996.

²⁸ Id. O teatro é um filho da mãe que não morre nunca – entrevista com Gianni Ratto. **Folhetim**, n.5, outubro de 1999.

²⁹ MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular** – Introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

³⁰ KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

³¹ GINZBURG, Carlo. **Mitos Emblemas Sinais** – Morfologia e história. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

³² ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral** 1880-1980. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1982.

³³ DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

³⁴ BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

³⁵ LEÃO, Thaís. **Vianinha no centro popular de cultura (CPC da UNE)**: nacionalismo e militância política em *Brasil – Versão Brasileira* (1962). 2005. 154f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

³⁶ COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de resistência democrática**: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto. 2006. 226f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

³⁷ RODRIGUES, Victor Miranda Macedo. **Fernando Peixoto como crítico teatral na imprensa alternativa**: jornais Opinião (1973-1975) e Movimento (1975-1979). 2008. 258f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

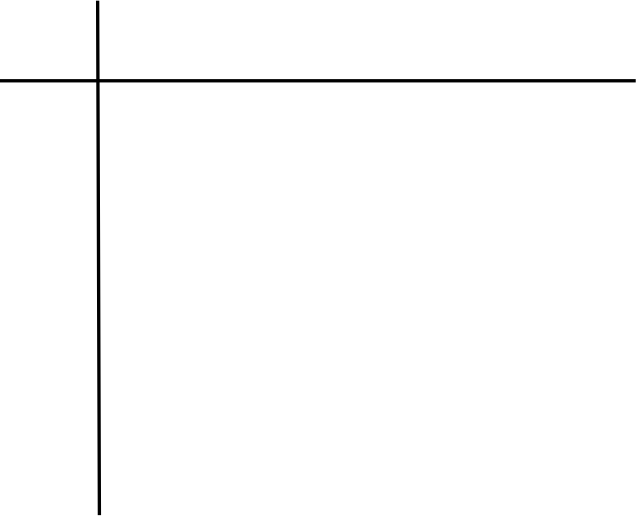
³⁸ ARAÚJO, Sandra Rodart. **Corpo a Corpo (1970) de Oduvaldo Vianna Filho**: do texto dramático à encenação do Grupo Tapa de São Paulo (1995). 2006. 175 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

para a construção do diálogo arte, sociedade e história, sobretudo no que tange as discussões concernentes à produção teatral brasileira da década de 1970. Por meio de constantes debates no Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), as pesquisas criaram contatos nas análises das problemáticas enfrentadas pelos diversos intelectuais, mas, principalmente, pelos artistas da resistência democrática, e as maneiras pelas quais situaram seus posicionamentos e atuações naquele momento histórico.

Ao analisar as várias questões da pesquisa, salienta-se que as peculiaridades não somente são observadas no texto e no espetáculo teatral *Gota D'água*, como também entre os agentes históricos que a criaram e, para além deles, os críticos e espectadores, responsáveis por receber os sinais da peça. Identificar os detalhes de um processo histórico é perceber, assim, suas várias possibilidades.

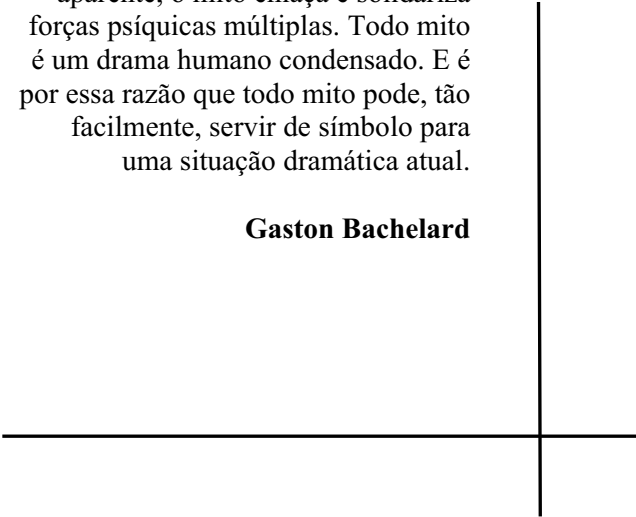
³⁹ CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso**: embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral *Roda Viva* (1968). 2006. 177 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

⁴⁰ MARTINS, Christian Alves. **Diálogos entre passado e presente**: *Calabar – O Elogio da Traição* (1973) de Chico Buarque e Ruy Guerra. 2007. 201f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.



De fato, em sua simplicidade
aparente, o mito enlaça e solidariza
forças psíquicas múltiplas. Todo mito
é um drama humano condensado. E é
por essa razão que todo mito pode, tão
facilmente, servir de símbolo para
uma situação dramática atual.

Gaston Bachelard



CAPÍTULO I

DO CLÁSSICO AO POPULAR: AS RESIGNIFICAÇÕES DA TRAGÉDIA

O TEXTO DRAMÁTICO E A TRAGÉDIA GREGA

Veze sem número a mulher é temerosa,
Covarde para a luta e fraca para as armas;
Se, todavia, vê lesados os direitos
Do leito conjugal, ela se torna, então,
De todas as criaturas a mais sanguinária!

Eurípides [*Medéia*]

COM O INTUITO de pensar o drama em sua totalidade, é preciso englobar para a análise não somente a realização do espetáculo, mas também a obra escrita. Nesse sentido, tornou-se válida a reflexão acerca do texto teatral, encarando-o, muitas vezes, como uma maneira aproximada da visão do autor sobre a peça. A partir desse exame literário, é possível situar as convenções seguidas, ou as escolhas tomadas. Segundo Raymond Williams, “[...] for a convention is not just a method: an arbitrary and voluntary technical choice. It embodies in itself those emphases, omissions, valuations, interests, indifferences, which compose a way of seeing life, and drama as part of life”.⁴¹

O estudo do texto dramático tornou-se válido quando pesquisadores perceberam que elementos característicos de sua estrutura poderiam demonstrar, mesmo que de maneira imaginativa, a vontade do autor sobre a performance. Como “[...]”

⁴¹ WILLIAMS, Raymond. **Drama in performance**. New York: Culture Discovery, 1968, p. 180.

“Uma convenção não é somente um método: uma escolha técnica voluntária e arbitrária. Ela engloba, dentro dela, ênfases, omissões, valores, interesses, indiferenças, que compõem uma maneira de ver a vida, e o drama como parte da vida”. (Tradução nossa)

vestígio de uma encenação passada e mapa de todas as encenações futuras [...]”,⁴² a rubrica – um dos elementos do texto – e a preocupação pela sua análise serviram para um maior aprofundamento investigativo de peças teatrais como a clássica *Medéia* de Eurípides – um dos objetos de estudo desta pesquisa –, cuja época encontra-se muito distante para uma visão dos espetáculos ocorridos. As variações nos sentidos e na importância da rubrica dependem do contexto ao qual cada historiador se remete. Essas diferenciações nos sentidos e na importância dada à rubrica – também chamada *didascália* – provocam transformações gerais em todo o texto, posicionando-a de maneira significativa, não somente de representação do espetáculo – principalmente na falta deste, assim como já foi dito – mas, igualmente, de representação das mais variadas práticas que compõem os diversos tempos.

De acordo com Luiz Fernando Ramos, em seu livro “O parto de Godot e outras encenações imaginadas: a rubrica como poética da cena”,⁴³ ao voltarmos nossa atenção à Grécia, quando o teatro colocava-se em uma função primordial ritualística ao deus Dioniso (deus do vinho e das festas), sua concretização em performance era essencial, até mesmo pela falta de acesso dos textos dramáticos à maioria da sociedade, sobretudo a tragédia, que começava a ser considerada uma das melhores expressões artísticas sobre as problemáticas sociais, determinando, no processo histórico, uma superioridade da tragédia como gênero e uma visão da comédia como algo menor e inferior. Após freqüentes re-elaborações, os textos trágicos, assim como outros tipos de poesia, tiveram suas leituras facilitadas e disponibilizadas às pessoas que se envolviam na produção das cenas. Assim, as modificações na linguagem e na estrutura do escrito demonstram incorporações de cunho social e histórico, na medida em que se associam aos valores gregos e à capacidade de produção do sentido.

Nessa perspectiva de re-significações, a explicação que a rubrica faz da performance, por meio do texto, tornou-se para os antigos o ponto “chave” entre a obra escrita e a cena, pois os gregos davam mérito, primeiramente, à sistemática realização do espetáculo.

Com o tempo, em meio a apresentações de cantos do coro, os diálogos foram sendo incorporados, assim como a estruturação dos atores. O coro continuou com sua

⁴² RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginadas: a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 16.

⁴³ Ibid.

importância na tragédia pela sua interdependência com aqueles que dialogavam, mas agora passa a ter uma função específica de narrar a história e julgar as personagens como membros representantes da sociedade.⁴⁴ Aristóteles, em sua Poética,⁴⁵ já demonstrava o interesse nesses novos valores que vão sendo atribuídos. Considerando o herói trágico como centro da humanidade, cujos problemas refletem o universo como um todo, acaba também por considerar a tragédia cada vez mais como ponto de discussão sobre os conflitos do homem e sua relação com os conflitos dos deuses; atitudes que se entrelaçam à suas crenças e se expressam no drama.

Na busca pela abstração do drama em toda sua plenitude e perfeição, Aristóteles luta contra a efemeridade do espetáculo e, exaltando a obra escrita, conseqüentemente, demonstra sua “estrutura de sentimento”.⁴⁶ É justamente dessa maneira que ele se posiciona em “[...] uma visão ainda rara na cultura de seu tempo, que se volta contra uma tendência dominante”.⁴⁷ Se a tragédia funda-se na relação universal do homem e dos deuses, o drama deve ser passado pelas gerações da maneira mais “fiel” e, ao mesmo tempo, como “pura poesia”, segundo Aristóteles. Essa concepção só estará intacta pela interpretação do dramaturgo.

Nesse contexto em que as palavras são enobrecidas pela importância dada às reações do público – que se coloca em melhor condição, não como platéia, mas como leitor para Aristóteles – a rubrica perde o seu lugar de destaque, passando a ser observada implicitamente dentro dos diálogos e, quando explícita, reduzida ao posto de indicação da entrada e saída das personagens. Uma teoria trágica foi então fundada – como todas as teorias do filósofo, em que se pensa no ser humano como se pensa as leis físicas – no intuito de se tornar um guia atemporal para aqueles que queiram produzir

⁴⁴ “A partir do momento em que, no teatro grego, a forma dramática tornou-se predominante, o coro passou a desempenhar a função de comentarista da ação. As primeiras *tragédias* consistiam de uma série de intervenções corais, em que um corista principal (corifeu) respondia aos demais, que compunham o coro. Aos poucos, outros *atores* passam a dar respostas e o diálogo instaura-se como norma, passando o coro a ter a função de comentar a ação dramática. A partir de então, no teatro ocidental, esse recurso da tragédia sofreu diversas formas de apropriação”. PATRIOTA, Rosângela. Coro. In: GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Org.). **Dicionário do teatro brasileiro** – temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 99.

⁴⁵ ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

⁴⁶ Este foi um termo instituído por Raymond Williams para designar a particularidade do sujeito histórico que, como foi explicado na introdução deste trabalho, cria conforme o que considera ser real e, ao mesmo tempo sua produção impõe sobre este mesmo real. Para ver melhor sobre o assunto, conferir: WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

⁴⁷ RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginadas: a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 20.

tragédias, cuja função era atingir devidamente o público, trazendo eternos ensinamentos sobre o homem.

Muitos dramaturgos passaram, dessa forma, a buscar na poética aristotélica uma identidade trágica, sem ponderar os efeitos que seu período histórico exerceria sobre essa analogia e sobre suas próprias visões. No entanto foi, muitas vezes, baseando-se nas tragédias de autores como Eurípides que Aristóteles construiu considerações que fundamentaram a maneira como determinava a estrutura a ser seguida pelos demais textos clássicos trágicos, principalmente em se tratando do papel da rubrica.

Logo na primeira cena de *Medéia*, observam-se apenas indicações da entrada da Ama, seguida de um extenso monólogo da personagem. Além de ter como função um amparo para *Medéia*, a Ama, nesta situação particular da peça, também tem a função de narrar a história como o coro. Dessa maneira, mostra, com riqueza de palavras, como e em que ponto a tragédia da mulher traída por Jasão – seu marido ao qual dedicou toda a sua vida – se entrelaça com o mito dos Argonautas. A partir do monólogo, de forma imaginativa, já se pode construir todas as intenções presentes e futuras da protagonista, incluindo as más intenções sobre seus filhos como vingança à traição do marido. A visualização da cena encontra-se, então, implícita nas falas da Ama.

AMA – Ah! Se jamais os céus tivessem consentido / que Argó singrasse o mar profundamente azul / entre as Simplégades, num vôo em direção / à Cólquida, [...] que, cumprindo ordens do rei Pelias, / foram buscar o raro velocino de ouro! / Não teria *Medéia*, minha dona, então, / realizado essa viagem rumo a Iolco / com o coração ardentemente apaixonado / por Jáson [...] traidor dos filhos e de sua amante [...] / desposando a filha do rei Creonte [...] / *Medéia*, a infeliz, ferida pelo ultraje invoca / os juramentos [...]. Faz dos deuses testemunhas / da recompensa que recebe do marido [...] / Os filhos lhe causam horror e já não sente / satisfação ao vê-los. Chego a recear / que tome a infeliz qualquer resolução insólita [...].⁴⁸

Como se pode observar, a linguagem que permeia a fala da personagem Ama, na obra *Medéia* de Eurípides, baseia-se na tentativa de demonstrar, de antemão, os fatos que antecedem a tragédia. O delineamento dos feitos “heróicos” de Jasão e seus companheiros por meio da famosa nau “Argó”, bem como suas conseqüências são

⁴⁸ EURÍPIDES. *Medéia; Hipólito; As Troianas*. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003, p. 19.

construídos pela interpretação desta figura dramática, compondo, assim, uma narrativa épica.⁴⁹

As características desse tipo de narrativa se constituem no fato de basear-se em tempos passados para fundamentar toda a história trágica. Por este aspecto, a fala da Ama e seu tipo de elocução se comportam como um dos pontos essenciais para a explicação de todos os atos, não apenas da protagonista, como também daqueles responsáveis por fazer com que ela mudasse de “fortuna” e se estabelecesse no sofrimento. Nesse sentido, a utilização das rubricas simples e, ao mesmo tempo, da narrativa épica da personagem se explicariam, na medida em que é preciso muito mais que indicações paralelas no texto dramático para a construção da própria base da tragédia.

Dessa forma, a exemplo das rubricas, existe um laço que liga a teoria de Aristóteles ao próprio esclarecimento trágico. Compreende-se, portanto, que a *Poética* foi escrita principalmente para servir de teoria básica a ser seguida – e nesse sentido, conhecida como o “trágico autêntico”, segundo as palavras de Albin Lesky.⁵⁰ Tais considerações demonstram-nos a existência de um ponto em que todos identificam-se ou buscam identificar-se, quando é criada uma concepção bastante fundamentada de tragédia, baseada em dramas gregos que se tornaram referência tanto de encenações quanto de discussões sobre a sociedade.

Segundo Marvin Carlson – que buscou compreender o pensamento aristotélico –, essas determinações viriam a compor a construção da idéia de que a historicidade seria encarada como um problema; um erro na explicação trágica. A verdadeira constituição da tragédia se faria pela consignação e modificação da “natureza”, esta independente das transformações dos valores sociais. Por isso, essa “autenticidade” se explicaria, na medida em que existe um “tellus” definidor das considerações trágicas. Para este estudioso:

⁴⁹ “O acontecimento, geralmente, é apresentado ao público no tempo passado, isto é ‘o estado de calma reflexão em que o poeta épico expõe faz já parte do segundo aspecto da atitude narrativa, quer dizer, da atitude do narrador perante o seu objeto. Como expressão da grande distância com relação ao assunto narrado e da sua completa visão de conjunto, desenvolveu-se [...] como sintoma da onisciência épica: a *antecipação*’ (KAISER, 1985: 217). Nesse sentido, o que de imediato caracteriza o épico é a presença de uma *ação narrada no tempo passado ao público (leitor e/ou espectador)*”. PATRIOTA, Rosângela. Épico (Teatro). In: GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Org.). **Dicionário do teatro brasileiro** – temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 132.

⁵⁰ LESKY, Albin. **A tragédia grega**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

Aristóteles vê a realidade como um processo, um devir, com o mundo material composto de formas parcialmente realizadas que se encaminham – graças aos processos naturais – para a sua perfectibilização ideal. O artista que dá forma à matéria bruta trabalha, assim, de maneira paralela a da própria natureza, e, observando nesta as formas parcialmente realizadas, pode antecipar sua completude. Portanto, mostra as coisas não como são, mas como “deveriam ser”. **De modo algum dispõe o artista de liberdade total de criação. Deve reproduzir o processo do vir-a-ser tal qual o surpreende na natureza; daí a insistência de Aristóteles em que a poesia opera por “probabilidade ou necessidade”. Dessa forma, o artista a si mesmo se despoja de elementos acidentais ou individuais.** Como Aristóteles assinala na célebre distinção entre poesia e história, no capítulo 9, “A poesia, então, é mais filosófica e significativa do que a história, pois ocupa-se mais com o universal enquanto a história privilegia o individual”.⁵¹ [destaque nosso]

Certamente, essa referência dos dramas gregos pode ser notada no caso de Vianinha, Chico Buarque e Paulo Pontes, uma vez que elegeram como “grande texto dramático” a *Medéia* clássica, transformando-a no foco para a sua adaptação e posterior re-elaboração com *Gota D’água*. O problema, porém, torna-se mais evidente quando compreendemos que a concepção trágica criada forja um “poder hipnótico” – utilizando uma expressão de Carlos Vesentini – sobre qualquer outro tipo de visão.

Isso significaria dizer que, independente de qualquer fator sócio-cultural, tentaríamos impor as idéias da tragédia aristotélica como única via para a construção dos textos dramáticos, sem considerar que já estaríamos assim, nos apropriando – de acordo com um termo de Roger Chartier – dessa teoria para a nossa própria realidade.

Esse “poder hipnótico” deve ser entendido, então, da mesma maneira como Carlson afirmou sobre a *Poética* aristotélica: a negação total das determinações referentes à historicidade e, conseqüentemente, à liberdade dos artistas; embora este intelectual nos aponte que, mesmo dentro dessa teoria, existiu a participação de vários sujeitos históricos tardios responsáveis por compor o conjunto da obra desse filósofo e que, por isso, também foram capazes de re-significações. De acordo com Vesentini:

A capacidade de a memória impedi-lo [impedir o movimento histórico] parece fluir, em boa parte, da força auferida por se localizar em um fato – memória e fato se unem, sobrevivendo aquela e, nesse movimento, ela decide onde as interrogações serão postas, da mesma

⁵¹ CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro** – Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 15.

forma que exclui ângulos onde sua coerência poderia ser colocada em questão.⁵²

Assim, é necessário perceber que os dramaturgos constroem representações da tradição trágica e necessitam continuamente de apropriar-se e reapropriar-se dela para que suas normas façam sentido nas particularidades históricas.⁵³ Por isso, Roger Chartier afirma:

A apropriação [...] visa a uma história social dos usos e das interpretações, remetidas às suas determinações fundamentais e inscritas nas práticas específicas que as constroem. Dar, assim, atenções às condições e processos que, muito concretamente, fundamentam as operações de produção do sentido é reconhecer [...] que nem as idéias nem as inteligências são desencarnadas, e, contrariamente aos pensamentos universalistas, que as categorias dadas como invariantes [...] devem ser pensadas na descontinuidade das trajetórias históricas.⁵⁴

De acordo com as palavras de Chartier compreende-se que os significados e as questões precisam estar continuamente situados no processo histórico para que o diálogo com o leitor/espectador das peças teatrais possa se efetivar. A própria escolha da apropriação do gênero trágico já induz interpretações que dizem respeito às idéias de uma determinada sociedade em uma época específica.

⁵² VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 19.

⁵³ A reapropriação das idéias sobre o trágico, dos demais gêneros dramáticos e suas diferentes formas pode ser analisada pela própria busca de adaptações da peça de Eurípides no decorrer da história. Dentre elas, é possível destacar *Os encantos de Medéia*, escrita em 1735 pelo dramaturgo português Antônio José da Silva (conhecido por “Judeu”), que retrata a obra surpreendentemente pelo viés cômico, ao apontar o sentimento de ofensa do rei Etas (pai de Medéia) aos atos de traição da filha, fazendo Jasão casar-se com sua sobrinha Creusa. Há, na intenção do autor, a construção de sátiras para criticar as posturas e costumes da sociedade portuguesa do século XVIII. Outra adaptação é *Medéia* de Pier Paolo Pasolini (com Maria Callas no papel principal), realizada para o cinema italiano em 1969, cuja abordagem revela uma crítica a um racionalismo contemporâneo exacerbado e a busca pelo retorno ao mítico – com longas cenas representando Cólquida, a região da protagonista: seus rituais, feitiços e sacrifícios. No Brasil, uma reapropriação feita por Denise Stocklos em 1994 revela a *Desmedéia*; uma metáfora na qual a protagonista abandonada por Jasão e sem família representa os brasileiros do período: sem vínculos de uma ideologia política reconfortante; sem lembranças inspiradoras de pátria. Cf. SILVA, Antônio. **Os encantos de Medéia**. 99 f. [peça. Versão transcrita e digitalizada]; PASOLINI, Pier Paolo. **Medéia**. (DVD-vídeo) – Versão restaurada e remasterizada. Versátil Home Video: 2004; STOCKLOS, Denise. **Des-medéia** – Ficha Técnica. Disponível em: <<http://www.cbj.g12.br/DeniseStoklos/des-medeia.htm>>. Acesso em: 27 jun. 2009.

⁵⁴ CHARTIER, Roger. **Formas e sentido** – cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003, p. 152-153.

EM BUSCA DAS APROPRIAÇÕES HISTÓRICAS

Onde começa a história de um povo? Em que túmulos, em que tumultos está ela oculta? O que está exposto à luz do sol, o que é subterrâneo? [...] Qual a história mal contada, perdida, obscurecida? Quem faz a história?

Marcos Faerman

PELA EXISTÊNCIA efetiva das apropriações históricas, toda e qualquer produção trágica estará imbuída dos valores de cada período, mesmo aquelas que se pautaram em uma peça teatral já constituída na antiguidade para uma adaptação ou re-elaboração moderna – como a *Medéia* de Vianinha e *Gota D'água*, que necessitaram redefinir os sentidos da referida obra clássica para a realidade brasileira da década de 1970. Dessa forma, a busca pela “resistência democrática” contra o autoritarismo do poder ditatorial brasileiro é sutilmente observada nas obras.

Em *Medéia* de 1972, o enredo situa-se na história de uma população pobre de uma comunidade do Rio de Janeiro, na qual mora a protagonista Medéia, apaixonada por Jasão, um sambista que possui a oportunidade de traí-la com uma mulher mais jovem e rica – Creusa, a filha do dono de uma famosa escola de samba da região (Creonte). A ambição de Jasão representa não somente a traição à sua mulher, mas também uma traição a todo um povo reprimido que luta por sobrevivência. Como Medéia havia se sacrificado por uma vida digna a ela, a seu marido e aos filhos, a protagonista resolve vingar-se, matando a futura noiva e o sogro de Jasão; e, sentindo o peso da dor de fazer parte da pobreza, tenta matar os filhos que teve com ele. Ela não consegue realizar o seu intento, mas acreditando ter atingido seu objetivo, suicida-se logo em seguida como sinal de remorso e protesto.⁵⁵

O gesto trágico da Medéia de Vianinha – e em posterior re-elaboração, de Joana – veio simbolizar uma última tentativa na busca por um ato de justiça social –

⁵⁵ Existem diferenças na trama da *Medéia* de Vianinha e *Gota D'água*. Nesta última obra, o enredo passa-se na Vila do Meio-Dia e Creonte é o rico dono das habitações. Joana não consegue matá-lo, nem à Alma, filha do poderoso na peça de Chico e Pontes, mas realiza o assassinato de suas próprias crianças.

representando uma situação de miséria –, diferentemente da *Medéia* de Eurípides, cujos significados se pautam muito mais na busca da vingança pessoal da protagonista em sua relação com a justiça dos deuses. Além disso, a própria estrutura de linguagem em *Gota D'água*, com a valorização destinada à palavra, aos versos e à fala popular, igualmente nos remete à preocupação dos autores pelo social e pelo debate sobre a possibilidade de significados acerca do “povo brasileiro”. Esta inquietação se estabelece na influência das mudanças nas concepções sobre o nacional-popular, inicialmente assinaladas por Vianinha em sua participação efetiva no Teatro de Arena e no Centro Popular de Cultura (CPC) – momento em que fez amizade com Paulo Pontes – e por sua posterior re-elaboração nos conceitos, enxergando a multiplicidade nacional.⁵⁶

Situando a estrutura trágica e a forma da linguagem, os dois textos dramáticos brasileiros utilizam-se de rubricas explícitas, até porque, contemporaneamente, com o avanço da tecnologia e da valorização da aparência, a visualização das cenas deve ocorrer voltada para elementos do espetáculo, da construção das imagens, do cenário, figurino, dos movimentos dos atores. Isso ocorre porque, ao referir-se a peças teatrais, a contemporaneidade deixa bem claro aquilo que mais a interessa: a produção final, por meio da encenação. Essas características priorizam o trabalho do encenador e não mais do dramaturgo, bem como a independência em relação à construção do texto dramático. Por isso, a existência de uma forte marca de suas rubricas, demonstrando todos os detalhes responsáveis por compor uma possível montagem, privilegiando cada cena.⁵⁷

⁵⁶ Estas são idéias aprofundadas no segundo e terceiro capítulos deste trabalho.

⁵⁷ Discutindo acerca da encenação teatral, Jean-Jacques Roubine busca situar o papel de fundamentação do encenador nas apresentações modernas. Em meio ao desenvolvimento das tecnologias, jogos de luz, som e cores, o autor define algumas considerações:

“O espaço cênico clássico não é mais apenas o local de encontros, a encruzilhada da tradição. [...] Tal naturalismo nos interessa menos pelo seu sonho ilusionista tantas vezes denunciado do que pelo fato de afirmar a possibilidade de uma semântica do palco. E pelo fato de anunciar a rejeição da ortodoxia em matéria de encenação, o direito do encenador de sustentar um discurso diferente daquele da sustentação da obra-prima. A direção [...] é a arte de colocar esse texto numa determinada perspectiva; dizer a respeito dele algo que ele não diz, pelo menos explicitamente; de expô-lo não mais à admiração, mas também à reflexão do espectador. [...] Doravante, o encenador é o gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica. É ele quem determina e mostra os laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos”. ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral 1880-1980**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1982, p. 39.

Porém, diferindo das argumentações de Roubine acerca da relevância do trabalho do encenador – que tende a demarcar uma valorização do espetáculo desenvolvida em meados do século XX –, o autor aponta a opinião de alguns intelectuais, que ainda partem da premissa de que “[...] a verdadeira encenação seria assegurada pelo leitor, no próprio ato de leitura...”. Ibid., p. 41.; demonstrando uma manutenção da visão aristotélica de apreciação do texto dramático e um olhar negativo à efemeridade do espetáculo.

Tanto na re-elaboração de Vianinha quanto na re-significação de Chico Buarque e Paulo Pontes, logo de início observa-se uma preocupação em determinar essas imagens, dispondo os acessórios cênicos, as personagens, a sonoplastia. Com uma riqueza ainda maior de detalhes é estabelecida a rubrica na tragédia *Medéia*, adaptada em 1972, que, por ser uma teledramaturgia, define no texto especificamente cada ângulo, *close* e corte da câmera. De acordo com Diógenes Maciel:

O *Prólogo* do texto de Vianinha, dada a própria transposição, difere do que se apresenta na tragédia de Eurípides [...]. Ao invés das falas da Ama e do Preceptor, que caracterizam Medéia e sua ira em comparação a uma leoa [...] ou da narração dos propósitos de Jasão, temos a ação *in presentia*. Excluído o prólogo e a entrada do coro, de natureza narrativa e a favor da explicação dos eventos que se sucederão, no novo texto, essas explicações têm que estar postas para leitor/espectador logo de imediato, para não prejudicar o desenvolvimento/entendimento do novo enredo. A Ama que nos punha em contato com o que acontecia dentro da casa e descrevia o estado de espírito de sua senhora, que gritava sua dor, agora, tornada Dolores [a vizinha de Medéia], também é espectadora silenciosa do desespero da protagonista que se desenrola em cena aberta, diante do público.⁵⁸

A ação *in presentia*, expressão utilizada por Maciel, deve ser entendida como a importância dada na modernidade pela composição e demonstração do drama, ou seja, a ação se desenrola no momento em que é apresentada ao público, no tempo presente. A Ama, narradora/coro da peça *Medéia* de Eurípides, transforma-se na vizinha Dolores e, mais do que nunca, em uma personagem que age ativamente dentro do conflito dramático da obra de Vianinha. Esta não é mais a narradora do enredo, mas sim, uma das participantes do encaminhamento da tragédia. Neste sentido, não se privilegiou, na re-elaboração da *Medéia* clássica, apenas a re-estruturação da forma trágica – que passou a ser definida pelo drama e não mais como sistematização da narrativa – mas também no sentido trágico, em que a estrutura dramática passou a ser condicionada por novos conflitos e embates, como o sofrimento da população da vila e a existência da desigualdade social.⁵⁹

⁵⁸ MACIEL, Diógenes André Vieira. Das naus argivas ao subúrbio carioca – percursos de um mito grego da *Medéia* (1972) à *Gota D'água* (1975). **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 11-12, out./ nov./ dez. 2004. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 13 jan. 2005.

⁵⁹ É justamente sobre a resignificação da forma e sentido trágicos que Raymond Williams se prontifica a elaborar seu livro **Tragédia Moderna** (São Paulo: Cosac & Naify, 2002), buscando sistematizar a existência prática das apropriações para os valores e costumes na contemporaneidade.

Por este aspecto, essas novas características determinam uma expressiva re-elaboração nos significados da teoria aristotélica. A modernidade valoriza o espetáculo e isso simboliza a imposição dos comportamentos das personagens no tempo presente. No caso de *Gota D'água*, as ações ainda comportam características que vão, desde a construção do drama em si, até a utilização dos vizinhos como narradores daquilo que acontece com os protagonistas da peça: Joana, Jasão e Creonte. Essas diferenciações podem ser compreendidas até mesmo pelos estilos das obras em questão, uma vez que a *Medéia* de Oduvaldo Vianna Filho é uma teledramaturgia, e a produção de Chico Buarque e Paulo Pontes se refere a uma peça teatral.

Além dessas considerações de caráter estrutural e de linguagem, as duas obras devem ser encaradas como representações da realidade vivida na década de 1970, servindo-nos como ponto de partida para o enfrentamento das seguintes questões concernentes as suas temáticas: observando a existência das opressões da ditadura militar, como se dá a construção e a manutenção do discurso dominante nesse período? Quais foram as diversas reações das pessoas – apontadas pelos autores – em relação a esses possíveis discursos, e quais seus motivos? A apreensão dessas inquietações leva-nos a entender os sentidos trágicos estabelecidos por Vianinha, Chico Buarque e Paulo Pontes.

A personagem Joana já representa uma re-significação nos valores trágicos. No momento em que passa a utilizar como vingança, não mais um véu enfeitado – objeto arquitetado pela *Medéia* clássica, responsável por deixar a noiva de Jasão em chamas –, mas um bolo que contém como ingrediente, algumas folhas da planta “Comigo ninguém pode”, ela demonstra o caráter popular da obra e dos sentidos da criação da protagonista, cujo simbolismo se transporta para o valor da erva: mesmo com as injustiças sociais (a maior razão da vingança iniciada por Joana), com ela ninguém poderia. Ainda assim é relevante apontar que o conhecimento e utilização das ervas medicinais fazia parte do cotidiano das mulheres da antiguidade.⁶⁰

Nas obras brasileiras, Jasão era um sambista. Na peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, era, além disso, autor da música “Gota D'água”. Segundo Adélia Bezerra

⁶⁰ Sobre o assunto, Cf. CANDIDO, Maria Regina. O saber mágico de *Medéia*. **Revista Mirabilia** – Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval. Dezembro 2001. Disponível em: <<http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num1/medeia.html>>. Acesso em: 1º jul. 2009.

de Menezes,⁶¹ esse samba simbolizará, de maneira semelhante ao velocino de ouro na *Medéia* de Eurípides, o maior instrumento de Jasão para alcançar a prosperidade e a riqueza. Em ambos os casos, ele não consegue suas façanhas sozinho. Medéia – na tragédia grega – o auxilia na conquista da pele do carneiro dourado com suas magias, da mesma maneira que Joana o auxilia na composição de sua música.

Ao serem co-autoras dessas façanhas, Medéia e Joana não propiciam aos seus amados somente aquilo que eles almejavam. Mais do que isso, possibilitam a estes alcançarem o poder, logicamente, materializado de maneira distinta em cada obra. Isso porque, da mesma forma que o velocino de ouro poderia creditar ao futuro reinado de Jasão privilégios frente a outros reinos, a música (em *Gota D'água*) foi a maneira encontrada por Jasão de se popularizar por ter sua canção tocada no rádio, mas à custa do domínio de Creonte, que possuía o controle desse meio de comunicação na comunidade em que moravam.

As discussões acerca da manipulação do poder são aprofundadas por Sandra Rodart Araújo⁶² ao delinear, por meio das argumentações de Renato Ortiz em seu livro “A moderna tradição brasileira – Cultura brasileira e indústria cultural”,⁶³ o processo de massificação da cultura, apontando a necessidade do Estado de construir uma identidade nacional em *prol* de seu controle ideológico:

A integração da sociedade passa a ter um caráter de urgência tanto no campo ideológico (para afirmar os governos militares) quanto ao mercadológico (imprimir um gosto pelo consumo). A correspondência entre o Estado e as formas de produção da arte [...] mostra-se cada vez mais freqüente. Assim, o campo mostra-se aberto para a concretização da publicidade como forma de divulgar os novos ideais de consumo e disciplinar a população aos novos costumes.⁶⁴

De todos aqueles cuja consciência foi, muitas vezes, norteadada pelo discurso do poder de várias formas, as que mais sofreram com o comando imposto, e por isso mesmo não acreditaram na oração autoritária, foram as protagonistas das tragédias de

⁶¹ MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

⁶² ARAÚJO, Sandra Rodart. **Corpo a Corpo no debate cultural do Brasil da década de 1970**. 2003. 77 f. Monografia (Bacharel em História) – Instituto de História INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

⁶³ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

⁶⁴ ARAÚJO, 2003, op. cit., f. 66.

Vianinha, Chico Buarque e Paulo Pontes. As posturas radicais de Medéia e Joana as colocam como representantes maiores dos problemas e anseios do povo. Isso é claramente observado no texto dramático *Medéia* de 1972, quando a personagem principal questiona o poderoso e suas leis.

MEDÉIA – [...] Que lei é essa que te permite expulsar os outros das sua / casas?

CREONTE – A lei da polícia se quisesse. Por causa das / ameaças que você deixa em todo lugar. Mas estou aqui pela / minha lei – olho por olho, dente por dente; é a lei do lugar onde muita gente é infeliz.⁶⁵

Torna-se possível, assim, observar o quanto o posicionamento autoritário estava presente no âmbito privado dos brasileiros, tanto para os que usufruíam ou apenas acreditavam nas promessas do “milagre econômico” – indicadas pelo governo como o caminho certo para o “progresso” –, quanto para os que nada descobriram de vantajoso nesse “milagre”, e, certamente, que mais sofriam com a coerção dos dominantes. Seguindo as reflexões de Maria José de Rezende:

O denominado “milagre econômico” era enfatizado como a ratificação dos propósitos da ditadura de construção de uma nação em que prevalecesse a sua suposta democracia com responsabilidade. Enquanto elemento importante de busca de legitimidade pelo regime, o crescimento econômico era constantemente divulgado como algo que se projetava para a hipotética forma de democracia social em que o movimento de 1964 teria, segundo os seus condutores, pautado seus objetivos.

[Era preciso] convencer a população [a] não titubear em aceitar as regras que estavam sendo impostas. Portanto, o fim de todo conflito, a instauração da cooperação como a base do fortalecimento de instituições tais como a família, bem como as idéias de harmonia e consenso passavam a ser mostrados como o fundamento daquele governo num momento de recrudescimento total do regime militar.⁶⁶

Dentre aqueles que se encantaram com as promessas desse crescimento, vislumbrando uma rápida ascensão social, podemos identificar a personagem Jasão. A partir do momento em que trai Medéia (na obra de Vianinha) e Joana (em *Gota D'água*) para se casar com a filha de Creonte, trai, ao mesmo tempo, toda a sua comunidade, abandonando e deixando para ela a sua miséria, ao aproveitar a oportunidade de se enriquecer facilmente. É neste momento da peça que os dramaturgos começam a destacar a escolha pelo indivíduo sobrepondo-se ao coletivo, o maior elemento da

⁶⁵ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Medéia*. **Cultura Vozes**, Petrópolis, Vozes, v. 93, n. 5, p. 138, 1999.

⁶⁶ REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade** (1964-1984). Londrina: Editora UEL, 2001, p. 115; 117.

crítica desses artistas, os quais buscaram discutir a ilusão de parte da sociedade ao “milagre” da década de 1970.

Por meio das influências de Jasão, Creonte possui um forte aliado para manipular aquela comunidade a seu favor, uma vez que, a partir dele, poderia falar em “pé de igualdade” com as pessoas do subúrbio, mas em nome do poder, do qual o traidor era, agora, parte integrante. De acordo com as palavras de Paulo Pontes: “[...] a peça de Eurípides dá muita importância à personagem Medéia [...]. Mas [...] o que está em jogo ali é ambição de Jasão de chegar a ser rei. Isso é o que deflagra a tragédia interna [...]. A tragédia, diria, das classes subalternas”.⁶⁷

As duas tragédias brasileiras se diferenciam principalmente pelo desfecho. O texto dramático *Medéia*, de Vianinha, foi escrito em 1972, período em que muitos representantes do movimento de oposição ao regime militar ainda se engajavam na luta armada e sofreram com a repressão. Isso se estabelece na obra, ao identificarmos Medéia como símbolo do extremismo desta luta, ao eliminar o controle e o poder autoritário que a sufoca pela “raiz”, conseguindo assassinar aqueles que resumiam esse domínio: Creonte e sua filha. Porém, a dura coerção aponta o temor das pessoas na época, tão enfatizado por Vianinha nas falas de Dolores, a vizinha de Medéia após a realização do crime:

DOLORES – Medéia Louca! Foge Medéia, você conseguiu, / agora foge, assassina. Foge, desgraçada. Por que chamar a / atenção / do nosso sofrimento? Para que sejam dobradas nossas / penas?⁶⁸

Todavia, Vianinha se posiciona em seu texto dramático em uma das últimas falas de Medéia, antes de seu suicídio, a Egeu – seu amigo e marido de Dolores. Neste momento, motiva a resistência democrática, ao instigar uma nova forma de luta que se tornasse melhor organizada, e que não se estabelecesse por meios revolucionários; estes tão abalados na sociedade brasileira, especialmente após a imposição do ato institucional n. 5 pelos militares em 1968. Enfim, Vianinha prega, de alguma forma, a esperança para tempos “sombrios” como aqueles do início da década de 1970.

MEDÉIA – Não agüento mais, Egeu, não agüento. Não vou / suportar tudo o que fiz. Fui muito longe demais. Sou um ser / humano. – A vingança realizada, deixa mais vazia ainda a / tua vida, / porque os

⁶⁷ PONTES, Paulo. Subúrbio e Poesia. Movimento. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 281.

⁶⁸ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Medéia*. **Cultura Vozes**, Petrópolis, Vozes, v. 93, n. 5, p. 153, 1999.

obstáculos continuam em todas as esquinas... a / vingança / só é suportável se é dividida / [...] Por favor, meu amigo, estou morrendo... que eles pensem sempre, sempre que os que têm direito à vingança sobrevivem a ela... adeus, meu amigo...⁶⁹

O período de *Gota D'água*, em 1975, foi um momento em que os intelectuais não conseguiram acabar com o autoritarismo pela força, mas por estratégias de luta capazes de ampliar as ações oposicionistas. Da mesma forma, Joana não consegue matar, na peça, as figuras autoritárias simbolizadas por Creonte e sua filha. A resistência democrática se organizava de maneira gradativa. Esse novo tipo de oposição é colocado no texto teatral por meio da figura de Egeu, não apenas conselheiro de sua vizinha – como fora de Medéia na obra de 1972 –, mas de toda a população da Vila do Meio-Dia, se portando, igualmente, como representante das dificuldades do povo.

Assim, o vizinho não se estabelece em uma postura passiva frente às decisões de Medéia (texto de Vianinha), agindo como a dever favores pessoais a sua amiga por tê-lo curado, com a força de seus orixás, de uma doença que o impedia de trabalhar. Da mesma maneira posiciona-se o Egeu de Eurípides, que dá abrigo a Medéia em seu país pelo fato de ter proporcionado a ele, com suas magias, a possibilidade de ter filhos, uma vez que era estéril. O Egeu de 1972 se mostra preocupado com o alarde e a confusão que a protagonista poderia causar pela sua personalidade rebelde.

EGEU– Não tenha tanta coragem, Medéia. Não enfrente / Creonte. Ele é rei aqui. Para os que sofrem muito, coragem / Demasiada é muito perigoso.

[...]

MEDÉIA– Egeu, eu te ajudei, Egeu...

EGEU – Mais que ajudou, salvou minha vida. [...] Teus passes, tua / reza, tuas ervas me ressuscitaram...⁷⁰

De forma geral, nos dois textos dramáticos brasileiros – em especial em *Gota D'água* – o que transparece como temática é o que Fernando Peixoto denominará *choque ideológico*; fator que não pode ser deduzido da *Medéia* clássica, uma vez que, muitas vezes, a vontade da personagem principal vai ao encontro do desejo dos deuses. De acordo com as considerações de Sandra Siebra Alencar sobre a peça *Gota D'água*:

Nesse parecer, percebe-se o que poderíamos denominar de embate simbólico, devido à disputa entre dois discursos concorrentes: o oficial e o dos grupos opositores ao governo, representados aqui pela classe

⁶⁹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Medéia*. **Cultura Vozes**. Petrópolis: Vozes, v. 93, n. 5, p. 157, 1999.

⁷⁰ Ibid., p. 140-141.

artística, ambos buscando legitimar a sua versão daquele momento histórico.⁷¹

Sem dúvida, é necessário pensar na importância das apropriações na produção dos sentidos. Os contextos históricos são capazes de nos dizer muitas coisas sobre o posicionamento dos autores de cada obra artística. Afinal, não é possível fazer referência à tradição trágica e às respectivas re-elaborações da *Medéia* de Eurípides – como a teledramaturgia de Vianinha e a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes – se não partimos do pressuposto de que as representações construídas sob as influências de cada tempo serão significativas para as idéias de tragédia.

⁷¹ ALENCAR, Sandra Siebra. A censura *versus* o teatro de Chico Buarque de Hollanda, 1968-1978. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 108, jul./dez. 2002.

ENTRE A RAZÃO E A PAIXÃO: AS RESIGNIFICAÇÕES DO TRÁGICO

[...] para harmonizar as paixões, não se deve contar com uma lei moral: em nome da lei só se pode reprimir.

Gerard Lebrun

NA RECONSTRUÇÃO dos sentidos, o próprio conceito trágico deve ser modificado, assim como a abordagem das temáticas. É necessário perceber que problemas sociais, angústias e dúvidas modificam-se, de maneira que até mesmo Eurípides, cuja dramaturgia encontra-se na antiguidade, também possuiu uma representação da teoria trágica e a apropriou nas suas produções. Além disso, ele foi o primeiro a fixar um dos mitos concernentes à figura da Medéia. Esta tragédia manteve muitas concepções instituídas sobre a lenda dos Argonautas, mito este mantido sob várias versões na memória, pelas narrativas orais.⁷² Mesmo assim, existem visões gerais a respeito dos mitos gregos. A básica relação entre homem e deuses perpetua-se na peça. O simbolismo na hierarquia dos imortais, em sua eterna imposição de obstáculos, aos quais os mortais devem transpor – guiando-se sempre pela honra para atingir a glória –, é mantido na tragédia. Isso pode ser observado no momento em que Jasão – por não cumprir com a promessa de fidelidade a Medéia, diante do templo de sua deusa Hécate (da feitiçaria) – sofre com o fato de seus filhos terem sido assassinados pela mãe em um ato de vingança.

É o sentido desses obstáculos impostos que se mantém quando, no mito, as rochas Simplégades batem-se umas contra as outras, buscando impedir a passagem da

⁷² Sobre as múltiplas versões que o mito pode nos apresentar, Maria Lúcia Candido discute, apontando os estudos de Jean-Pierre Vernant *O Universo os deuses os homens*: “A memorização de um mito se faz em forma de poesia como na epopéia homérica que atuou primeiro como poesia oral, composta e cantada diante de um público que a reproduziu por gerações, através da participação ativa dos *aedos* - poetas cantadores, inspirados pela divindade denominada de *Mnemosýne*. Somente mais tarde é que a escrita alcança o mito resultando no estabelecimento de uma vertente oficial definida pelo texto escrito. Entretanto, devemos ressaltar que a narrativa mítica diferencia-se do texto poético pelo fato de comportar variantes, versões distintas, ou seja, permite ao narrador acrescentar e modificar a narrativa de acordo com o público ao qual se destinava”. CANDIDO, Maria Regina. O saber mágico de Medéia. **Revista Mirabilia** – Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval. Dezembro 2001. Disponível em: <<http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num1/medeia.html>>. Acesso em: 1º jul. 2009. Para consultar a referência de Vernant, Cf. VERNANT, Jean-Pierre. **O Universo os deuses os homens**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

nau dos Argonautas rumo a Cólquida. Outro exemplo pode ser encontrado quando o herói Jasão, conseguindo chegar até o local em busca do velocino de ouro, deve – de acordo com as normas do rei Aietes, pai de Medéia e dono da preciosidade – amansar touros que soltam fogo pelas narinas para, com eles, poder arar terras rochosas. Em seguida, enfrentar guerreiros e o próprio dragão que vigia a dourada pele do carneiro sem nunca adormecer. São os significados em relação a essa tão procurada pele, que se propagam na peça, no instante em que Jasão a conquista – pela ajuda de Medéia –, fascinado com as promessas de que seu encanto era capaz de doar riquezas e felicidades ao reino que a possuísse. Porém, da mesma maneira, o herói percebe que esse encanto vai transformando-se em maldição e pesadelo quando conquista o velocino não por meio da honra, como se espera dos heróis, mas por meio da morte injusta de Apsirto, irmão de Medéia.⁷³ Enfim, o sentido de castigo dos deuses, demonstrando sua forte imposição sobre os mortais, perpetua-se na tragédia de Eurípides.

Entretanto, a segunda metade do século V a.C. guindou uma nova era para os gregos, quando Eurípides buscava integrar-se ao novo espírito da época, e o homem começava a ser a medida de todas as coisas. O *logos*, ou seja, a razão, passa a ser valorizado em detrimento da crença de que o “iluminado” caminho suscitado pelos deuses não teria como ser abstraído e refletido pelo raciocínio humano, antes mesmo de ser percorrido. Dessa forma, o homem começa a ter consciência de seus atos; atos esses que refletem constantes conflitos entre seguir a elevação do espírito, ou consumir-se no “fogo das paixões”. O fator que impediria ou não a “escolha errada” seria justamente a racionalidade.⁷⁴

Essas novas determinações já não se encaixavam em algumas teorias aristotélicas em relação à tragédia. No capítulo XIII de sua *Poética*, Aristóteles explica que o fundamento trágico só se estrutura pela não-consciência humana dos atos. Por uma “falha” em sua própria essência, que o impede de enxergar a verdade da evolução do espírito, o que somente seria alcançado pelos deuses.

⁷³ Medéia mata seu irmão esquartejando-o e jogando em diversas partes do mar para enganar seu pai e fazer com que ele perdesse tempo na perseguição da nau Argó para recapturar o corpo do filho. É digno de nota apontar que, na mitologia, os gregos só poderiam fazer a passagem para o além – representado pelo barco de Hades, Deus da morte – se fizessem um funeral digno, com a presença do corpo. Sobre o mito dos Argonautas, consultar: STEPHANIDES, Menelaos. **Jasão e os argonautas**. 2. ed. São Paulo: Odysseus, 2000.

⁷⁴ Para saber mais sobre o movimento de determinação do *logos* no pensamento trágico clássico, consultar: LESKY, Albin. **A tragédia grega**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

A relação necessária com os deuses estaria, então, fundamentada. Estes seriam, para Aristóteles, os instrumentos dos mortais para alcançar a evolução do espírito, uma vez que o homem estaria, sem a presença deles, em um eterno estado de caos e incompreensão.

Os imortais, perfeitos e sábios, conduziriam a vida humana de maneira a fazer com que a tragédia se tornasse o ponto culminante e indispensável para que o homem conseguisse finalmente obter alguma noção de sua existência e de como seguir pelo caminho da honra. Dessa forma, a paixão seria encarada como algo pertencente à natureza humana; por esta possuir, em seu cerne, justamente uma deficiência.

Embora exista uma enorme influência da mitologia na condução das tragédias gregas, as lendas igualmente se reconstituem em nome de novos valores. A visão de Eurípides rumo ao êxito da racionalidade humana já demonstra uma modificação de mitos primordiais. A força mantida nas tragédias euripidianas, pelas normas de conduta do *logos* reprimindo as paixões, é uma forma de fundamentar um sentido de civilização – conceito de constituição dos povos helênicos – contra a “barbárie”; associando os atos passionais àquilo que se considera como “primitivo” e estabelecendo, ao mesmo tempo, o patriarcado. Conforme Gérard Lebrun:

Se a palavra paixão está solidamente associada à da repressão, é porque já representamos o *logos* como uma lei, expressa por um mandamento que se dirige a todos, ignorantes ou cultos – por uma injunção tão poderosa que todos os homens [...] seriam capazes de compreender pela mesma razão. No fundo, é essa interpretação legislativa do *logos* que nos força a pensar toda a paixão como um fator de desvario e deslize e a considerá-la, de roldão, como suspeita e perigosa.⁷⁵

Nas crenças mais antigas, Medéia era relacionada à Grande Deusa, à qual se integravam as deusas do Olimpo: Hera, Afrodite, Atenas, e ainda, Hécate – a já citada representante da feitiçaria. No período matriarcal, essas deusas, bem como seus dons do desejo, da renovação, do conselho e da cura, conjugavam-se na figura dessa única divindade maior, cuja função era proteger e guiar os mortais. Com a existência de sacerdotisas ao culto à Grande Deusa – como a própria Medéia – buscava-se manter um

⁷⁵ LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. In: CARDOSO, Sérgio et. al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: FUNARTE/ Cia. das Letras, 1987, p. 24.

eterno ciclo de vida, morte e renascimento por meio de magias e sacrifícios dos homens.⁷⁶

A partir da transição ao patriarcado, as deusas foram aos poucos perdendo sua força simbólica, sendo isoladas umas das outras e surgindo os deuses masculinos. O sacrifício e a morte passaram a ser considerados desumanos na mesma medida em que o homem começa a guiar seu destino por si só com o auxílio de seu *logos*, sua razão. Para salvar o herói Jasão da fera que vigiava a pele dourada do carneiro, a heroína não utilizava mais suas habilidades de proteção e cura de maneira impessoal, assim como a deusa doadora de bênçãos, mas o fez pelo sentimento humano do amor – fonte da magia de Afrodite. Dessa forma, viu-se reduzida a uma mortal que possuía dons da feitiçaria.

O ponto trágico culminante na peça grega, em que Medéia, por meio do ciúme causa a morte da noiva, do futuro sogro de Jasão e de seus próprios filhos, vem simbolizar novamente a ênfase na caracterização humana de Medéia. Sua consciência é claramente apontada na obra com seu ato final, bem como seus conhecimentos na arte das ervas e feitiçarias.

Ao afirmar que Eurípides coloca-se entre os mais trágicos, Aristóteles acaba por buscar sentidos que situem suas peças na teoria poética que formulou. Certamente, na lenda, as intenções iniciais de Jasão eram de purificar seu espírito quando tentava conquistar o velocino de ouro. Esse símbolo dourado poderia significar o alcance da pureza mítica. Contudo, será possível pensar que Medéia purifica-se e retorna à sua função mítica no momento em que – no ato fatal da tragédia – provoca o ódio e o desemboca em catarse, ao produzir no público terror e piedade?

De acordo com as explicações de Aristóteles, só sentimos piedade por aquele cujo sofrimento foi imerecido, ou por uma atitude tomada sem a consciência necessária para concernir o certo e o errado. É justamente nesse ponto que se encontra a “falha” humana. Porém, a Medéia de Eurípides, dona de sua própria consciência, não é capaz de produzir pena ao matar suas crianças por vontade de vingança própria.

Postas essas considerações da inovação do dramaturgo grego quanto a um novo período histórico e idéias trágicas, compreende-se que dentre as visões possíveis de se apontar acerca das escolhas de Eurípides na criação de sua peça, a proposta da

⁷⁶ Sobre a figura de Medéia nas lendas gregas, consultar: RINNE, Olga. **Medéia**: o direito à ira e ao ciúme. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

subversão do poder e da ordem pré-estabelecida deve ser assinalada, no momento em que este se prontifica a esmiuçar uma personagem feminina que tanto cria polêmicas no debate da mitologia. Nestes termos, não há uma defesa explícita da mulher. Sua força não se encontra em uma idéia positiva da figura feminina estrangeira, destemida e independente – diferentemente das mulheres de Atenas; as gregas civilizadas que, por isso mesmo deveriam ser submissas e aceitar o seu destino. Segundo Maria Lúcia Candido, há, inclusive, uma denúncia na tragédia de Eurípides,

[...] alertando para a emergência de antigos saberes integrando novas práticas sociais como o uso do conhecimento mágico das ervas e filtros para atender desejos individuais. O uso das práticas mágicas das ervas e raízes tanto podia atender às necessidades de medicamentos para curar as doenças femininas, quanto ser usado como veneno para efetuar uma vingança. Medéia com a sua *sophia* expõe a ambigüidade de um saber que poderia ajudar um amigo com os seus benefícios, mas poderia ser fatal e destruir os inimigos. Como nos afirma Medéia, temido será sempre quem possui este saber, pois aquele que provocou este ódio não celebrará facilmente a bela vitória.⁷⁷

Como pode ser observado, a tragédia se fundamenta não necessariamente para uma visão de mudança no papel social feminino na antiguidade, mas como elemento subversivo do próprio discurso da época quanto à valorização da racionalidade e da consciência humana. Os primeiros passos para a compreensão realista da sociedade por uma obra dramática talvez tenha começado a se desenvolver com esse momento histórico de Eurípides. Os críticos que releram a peça do autor provavelmente tenham captado uma idéia conservadora da tragédia – a propósito do próprio Aristóteles –, reduzindo-a à versão da “mulher louca” e feiticeira. Porém, havia esse dado de transformação no cunho das idéias que deveria ser repensado; concepções estas determinantes de autoridade e poder para os gregos.

⁷⁷ CANDIDO, Maria Regina. O saber mágico de Medéia. **Revista Mirabilia** – Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval. Dezembro 2001. Disponível em: <<http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num1/medeia.html>>. Acesso em: 1º jul. 2009.

A TRAGÉDIA MODERNA

APESAR DA variação nos sentidos, a contemporaneidade também se fez influenciar pela tradição trágica ao abordar sua teoria, mesmo sem refletir sobre o fato de que suas abordagens são, igualmente, apropriações. A modernidade pautou-se no fundamento de que a tragédia está imbuída de uma “natureza das coisas”; uma ordem que se coloca na vida dos homens. Na sociedade grega, essa ordem representava justamente o controle dos imortais sobre os mortais. Os deuses eram capazes de criar e destruir heróis para que tudo seguisse um percurso definido e nada atrapalhasse a evolução do espírito humano. Por essa razão, os heróis agiam em nome de todo o universo, sendo considerados “superiores”, fazendo do destino de toda a humanidade um só destino.

No entanto, mesmo que, posteriormente, houvesse uma re-significação do poder humano sobre o destino, indicando seu domínio sobre reinos e governos – já demonstrando sua representação de “superioridade” pela sua nobre posição social – passadas a Idade Média, a Renascença, entre outros períodos, a modernidade – após a ascensão da burguesia – demonstraria que “[...] o indivíduo não era nem o Estado, nem um elemento do Estado, mas uma entidade em si mesma”.⁷⁸ Nessa supervalorização do indivíduo sobre ele mesmo, o sofrimento do homem sem posição começou a ser considerado de maneira mais séria e direta, mas o sentido de “ordem” da vida acabou se perdendo porque, conseqüentemente, a desordem trágica passou a não ter mais representação pública e geral.

A estima cada vez maior sobre um pensamento cada vez mais lógico do ser humano e do mundo – pensamento este que se apresenta também como individualista – racionalizou o sofrimento, de maneira a encará-lo não mais como trágico, mas como um “acidente” na “natureza das coisas”, de acordo com as próprias considerações de Raymond Williams.

Esse tipo de pensamento racional banalizou qualquer conceito de tragédia moderna que poderia existir. Porém, é preciso não perder de vista que todos os eventos

⁷⁸ WILLIAMS, Raymond. Tragédia e idéias contemporâneas. In: _____. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 74.

estão relacionados a ações humanas e, por essa razão, deve-se observar neles sua interferência. Se atualmente a tragédia coloca-se particularizada e voltada para a vida de uma só pessoa, ou ainda, sob fenômenos de grandes catástrofes, vê-se necessário enxergar, por meio do pessoal, a intervenção do social, controlada não por deuses, mas por instituições ou por classes dominantes.

Assim se apresenta o sentido nas tragédias de Vianinha e de Chico Buarque e Paulo Pontes. Para este último, “[...] em cada época há uma transcendência do homem. [...] Os gregos viam essa transcendência nos deuses, os românticos no destino [...]. No caso de ‘Gota D’água’ o que transcende os personagens é a engrenagem social que os encurralou”.⁷⁹ Esse é o significado trágico, no momento em que enxergamos a repressão de Creonte – o rico pai da futura noiva de Jasão – sobre a “heroína”; agora carioca e de origem humilde – respectivamente Medéia na teledramaturgia e Joana em *Gota D’água*. Trata-se, então, de tragédias populares.

A idéia criativa de Vianinha na busca por um texto como a *Medéia* de Eurípides pode ter se fundamentado justamente no viés da subversão do poder e da ordem, mas agora, dentro de seu período. Aprofunda-se de maneira mais clara o fato da protagonista ser uma mulher e os anos de 1970 representarem a ampliação de vários movimentos sociais, entre os quais o feminista. Além disso, há uma representação de Medéia como símbolo de uma irracionalidade de parte da própria sociedade brasileira em buscar a solução do autoritarismo pela luta e pela revolução. Abordar *Medéia*, neste novo momento histórico, simbolizaria uma construção crítica dos vários intelectuais que buscaram a resistência democrática, uma vez que as idéias revolucionárias da década de 1960 foram derrotadas com o AI-5 e com a concretização de maior censura, prisão, tortura e exílio.

Nos dois dramas brasileiros, a classe dominante, representada na figura de Creonte, vence as tramas. Este e a noiva de Jasão saem ilesos. É justamente dessa forma que a tragédia pessoal se estabelece juntamente com a social, colocando-se como uma das características da tragédia moderna. Neste caso, trata-se de uma paixão ideológica na luta por uma esperança e por uma resistência que também é política. Torna-se possível, assim, demonstrar a desigualdade social e ferir diretamente o poder da ditadura militar – contexto histórico no qual as peças de Vianinha, Chico Buarque e Paulo Pontes

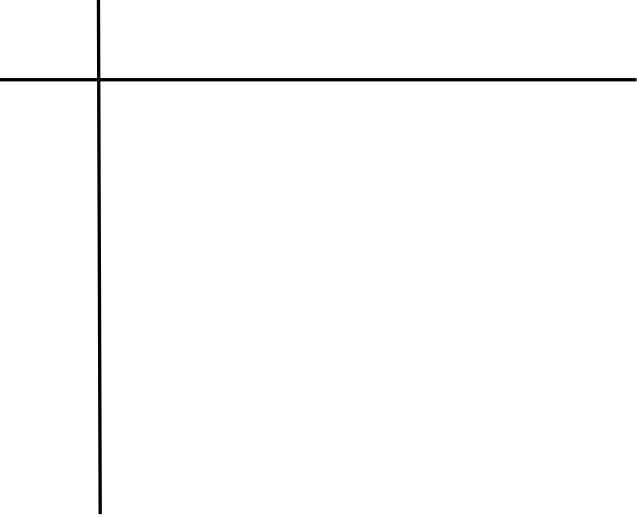
⁷⁹ PONTES, Paulo. Subúrbio e Poesia. Movimento. In: PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 282.

estão inseridas. O ato passional da *Medéia* de 1972 e de *Gota D'água* não vem simbolizar a busca por uma reestruturação da heroína por meio de seu sacrifício como na tragédia grega, mas sim a sua busca por autopiedade. Para Williams,

[...] o sentido da perda é normalmente mais incisivo do que o sentido de renovação. O mártir é formalmente descrito como um herói, embora seja, com mais frequência, pranteado como vítima. [...] Os heróis comumente nos tocam mais quando são, de fato, vítimas, e quando são vistos como tais. O nosso vínculo emocional, na maioria dos casos, se estabelece com o homem que morre, mais do que com a ação na qual ele morre. Nesse ponto tem início, precisamente, um novo ritmo de tragédia, em que a cerimônia do sacrifício se afoga não em sangue, mas em piedade [...].⁸⁰

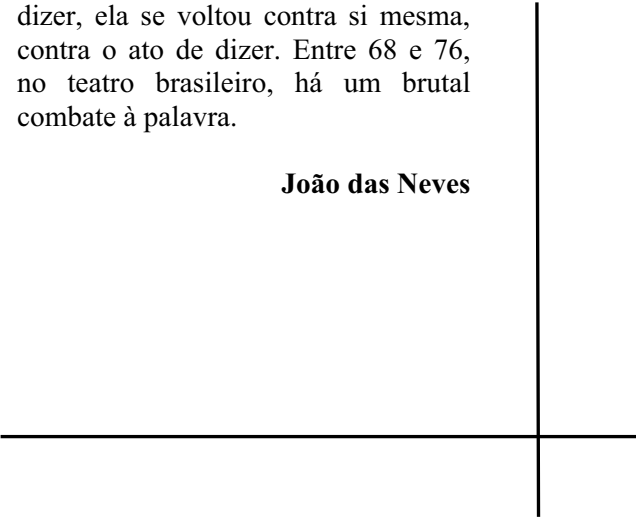
Mesmo compreendendo a grande diferença entre a Medéia da tragédia de Eurípides – considerada pelos antigos como heroína pela sua “superioridade” – e Medéia e Joana das tragédias brasileiras – consideradas heroínas por serem ao mesmo tempo vítimas –, as protagonistas das três peças se assemelham em um ponto crucial: são mulheres. Ao se envolverem na paixão, a idéia que possuíam delas mesmas transformou-se na idéia do relacionamento. Todas as suas forças foram canalizadas nas conquistas dos seus amados, esperando, em troca, receber deles o carinho, a atenção e, principalmente, a fidelidade. O “eu”, a individualidade, converteu-se no “eu e ele”. Nesse ponto de vista, existe o significado dramático, quando as personagens perdem-se durante a trama. No ato suicida, resta à Medéia carioca e a Joana de *Gota D'água* – numa estratégia de Vianinha, Chico Buarque e Paulo Pontes –, uma reflexão sobre a realidade brasileira daquele período crítico: a repressão da ditadura militar e as dificuldades de se conviver com os problemas sócio-culturais e econômicos.

⁸⁰ WILLIAMS, Raymond. Resignação trágica e sacrifício Eliot e Pasternak. In: _____. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 207.



Quando a cultura brasileira nada pôde
dizer, ela se voltou contra si mesma,
contra o ato de dizer. Entre 68 e 76,
no teatro brasileiro, há um brutal
combate à palavra.

João das Neves



CAPÍTULO II

DOS VERSOS E CANÇÕES DE *GOTA D'ÁGUA*: PENSAMENTOS SÓCIO-POLÍTICOS E A ESTRUTURA DRAMÁTICA DO TEXTO TEATRAL

ENTRE A FORMA E O CONTEÚDO: INFLUÊNCIAS E PARTICULARIDADES DE *GOTA D'ÁGUA*

Quando o teatro brasileiro era das massas, apesar de uma dramaturgia pobre, tínhamos comediantes populares aos montes, de extraordinária qualidade. Por quê? Porque representavam para a multidão, que respondia com o seu aplauso, seu silêncio, seu riso, sua emoção, sua cara e sua temática. E era fácil para o ator pesquisar, descobrir sinais de comportamento social e transformar tudo isso em signos de interpretação. [...] O que os diferenciava dos atores atuais? Tinham mais talento? Não. É que eles tinham mais contato com o público. Eles sabiam como era a dona-de-casa, o português da esquina, como era a mulata, o turco da prestação. Sabiam porque essa gente ia ao teatro e ria e conversava com eles. Se você tira essa humanidade variada, complexa e buliçosa do artista, você tira a sua fonte de pesquisa. E vai se apresentar em torno de quê? De coisas abstratas. [...] Porque não há base social.

Paulo Pontes

COMO ANALISAR uma obra e aquilo que ela consegue nos comunicar? Aprofundar a questão significa prestar-se a discutir a maneira como intelectuais fundamentaram o saber em arte. O tradicional estudo da história da arte a submete a uma pretensa posição isenta de interpretações e livre das influências de um período.

Nestes termos, a arte é capaz de dizer e encerrar-se em si mesma. Segundo Henri Zerner: “A crítica [grande parte dos estudiosos da arte], por seu lado, toma quase sempre como postulado que aquilo que procura definir, iluminar na obra, o que faz com que ela seja obra de arte, escapa ao tempo e, em consequência, à história”.⁸¹

Talvez, um dos desafios dos chamados “historiadores de ofício” seja cada vez mais desconstruir a idéia das obras como intocáveis e, muitas vezes, definidas como despretenciosas das particularidades do momento de sua criação. Não é raro encontrar sistematizações teórico-metodológicas da arte, em que pese a mesma maneira de observá-la, sob qualquer tempo, incluindo-a em um estudo panorâmico das obras em geral.⁸² Há que se levar em consideração a existência de artistas que são, da mesma forma, sujeitos históricos que refletem e definem, por meio de seu trabalho, as idéias que dizem respeito às suas próprias vivências, aliadas a um todo que é social, político e, ao mesmo tempo, histórico. Compreender as obras como tal, é permitir-se enxergar a multiplicidade de construções e de pensamentos, os conflitos que assim se constituem, as diferentes maneiras de levantar problemáticas sobre temas que representam um universo social e, por sua vez, de receber a arte nas mais variadas épocas.

A história organiza-se num sistema de diferenças e de descontinuidades que articulam a duração. É por essa preocupação com o tempo ou com os tempos que a história da arte tem uma problemática comum com a história em geral. A particularidade da história da arte é que ela se ocupa com objetos materiais. A existência física das obras submete-as a um tempo próprio que as marca, as degrada e as enriquece.⁸³

⁸¹ ZERNER, Henri. A arte. In: LE GOFF, Jacques.; NORA, Pierre. **História: novas abordagens**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 144.

⁸² Em seu livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, Jean-Claude Bernardet oferece uma discussão crítica sobre o discurso histórico como um conjunto de dados de obediência cronológica e panorâmica, ao avaliar o ensino de cinema na Universidade de São Paulo. Segundo ele, os alunos estavam ligados a essa noção de estudo histórico, reivindicando à professora a utilização deste método para o curso de Cinema Brasileiro I, sem considerar a investigação aprofundada de uma obra e um autor específicos e sob quais termos podiam auxiliar no estudo de pensamentos sócio-políticos e culturais: “Tal noção parece se caracterizar da seguinte forma: 1) a história tem uma existência em si, independentemente dos discursos a seu respeito: ela é um dado; 2) a história se compõe de fatos, que também são dados em si e não dependem de recortes, de interpretações, de construções; e 3) a história é linear, os fatos se encadeiam cronologicamente e uma relação cronológica explicativa é inerente aos fatos. O trabalho a ser feito consiste portanto em tomar conhecimento dos fatos e descobrir a explicação”. BERNARDET, Jean-Claude. Da pedagogia. In: _____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: ANNABLUME, 1995, p. 131.

⁸³ ZERNER, 1976, op. cit., p. 154.

Por esta perspectiva, não há como pensar as obras sem compreender aquilo que elas podem nos dizer em meio a ascendência de suas épocas, revelando, ao mesmo tempo, significados que, em conjunto, situam tendências estéticas, valores de um momento histórico, e, em proporções relevantes, apontamentos que dizem respeito à peculiaridade de seus criadores e as questões que levantam ao se depararem com essas confluências.

Determinar essas questões torna-se um ponto de partida para analisar a peça *Gota D'água*, um teatro musical⁸⁴ escrito em 1975 no Brasil, por Paulo Pontes e Chico Buarque, re-elaboração da tragédia grega *Medéia* de Eurípides (431 a.C.). Não se pode negar a influência que estes autores brasileiros tiveram com a obra *Medéia* de Oduvaldo Vianna Filho (o Vianinha), de 1972 – feita para a televisão, na Rede Globo –, uma primeira adaptação da peça de Eurípides. Esta inspiração é apontada no programa e no prefácio da peça publicada em livro.⁸⁵ Além disso, questões sociais e políticas são comuns às duas obras nacionais, sobretudo se analisarmos as diversas parcerias entre Vianinha e Paulo Pontes períodos antes da criação de *Gota D'água*.⁸⁶

⁸⁴ Neyde Veneziano aponta que “Por Teatro Musical podem-se entender todas as formas dramáticas que utilizam a música como expressão. Essas formas teatrais musicais valem-se da dramaturgia para criar a estrutura, os personagens, os conflitos, as situações e ações. Mas é através da música que todos se expressam. Descendente da ópera e da opereta, o Teatro Musical contemporâneo tem, nos musicais da Broadway, seus mais emblemáticos representantes. Os espetáculos de Teatro Musical necessitam, sobretudo, de cantores e bailarinos que interpretem personagens. No Brasil, as expressões Teatro Musical e Teatro Musicado estão muito próximas. Os princípios, contudo, diferem. Trabalhando sobre um libreto ou sobre um texto dramático, no caso do Musical, a música é a estrela. O virtuosismo dos cantores, a agilidade dos bailarinos, a criatividade dos coreógrafos e a competência do maestro, freqüentemente, suplantam a teatralidade do texto. [...] durante a censura imposta ao teatro e aos meios de comunicação, nasceu um outro tipo de Teatro Musical: o Teatro Musical Político. São dessa época *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. Seguindo esse período, surgiram importantes musicais como *Roda Viva*, *Calabar*, *Ópera do Malandro* e *Gota D'água*, de Chico Buarque.” VENEZIANO, Neyde. Musical (Teatro). In: GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto.; LIMA, Mariângela Alves de. (Org.). **Dicionário do teatro brasileiro** – temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 191.

⁸⁵ Cf. HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Pontes. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

⁸⁶ Dentre os momentos de parceria de maior destaque entre Vianinha e Paulo Pontes, é de relevância a criação do Grupo Opinião, em 1964 – ano de instauração do Golpe Militar –, discutindo, juntamente aos atores Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (substituída posteriormente por Maria Bethânia), a falta de liberdades políticas, de expressão e as injustiças sociais por meio de um show musical. Foi, também, através dos conselhos de Paulo Pontes que Vianinha é convencido a trabalhar na televisão – primeiramente na extinta Tupi e depois na Rede Globo, nesta última onde produz os chamados “Casos Especiais”; dentre eles, *Medéia*. (Cf. MORAES, Dênis de. A Globo, um caso especial. In: _____. **Vianinha cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991, p. 232-238.) *Gota D'água* surge, assim, de um planejamento inicial de Vianinha, buscando transformar *Medéia* em uma peça teatral. Vianna Filho falece em 1974 e Paulo Pontes convida Chico Buarque para desenvolver o projeto. Segundo o próprio Chico: “Conheci Paulo Pontes na época do Grupo Opinião, no Rio. Eu estava começando, ele também. Nosso relacionamento era muito superficial. [...] O contato foi se tornando

Da mesma forma, segundo Fernando Marques, um jornalista estudioso do teatro musical brasileiro de meados dos anos de 1960 até fins de 1970, a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes contém traços de sua estrutura dramática que a aproximam, em alguns pontos, de características das teorias de Brecht – um dos principais teóricos teatrais em que se basearam a maioria dos artistas do período ditatorial –, acerca da utilização dos elementos musicais como recurso épico.⁸⁷ Os estudos de Brecht podem ser considerados como um dos pontos de significativa atração para se compreender o teatro engajado brasileiro. Porém, o equilíbrio entre o texto declamado e os números musicais, próprio do teatro de revista,⁸⁸ pode ser um dos principais fatores aos quais arrisca-se também a articular *Gota D'água* com este estilo cênico – devido à sua linguagem sofisticada em versos, e a marcante presença de suas canções. De acordo com Paulo Pontes:

A música surgiu em consequência de uma série de fatores. Em primeiro lugar, Jasão, na tragédia grega, é o causador imediato de todos os problemas. Na nossa visão, a situação é um pouco diferente, mas ele continua a ser um dos personagens principais. E o nosso Jasão é um compositor popular. (Aliás, essa profissão é jogada de propósito. Ela é uma das poucas formas de ascensão que um cara da classe inferior brasileira tem como opção. É ser sambista ou jogar bem futebol). Então, Jasão, de repente fica famoso e ascende, socialmente. Quando a peça começa, uma de suas músicas está nas paradas de sucesso. Ou seja: a música passa a ser uma exigência da própria trama. Em segundo lugar, “Gota D'água” é uma peça que trabalha com o homem do subúrbio. E nós achamos que a música popular do subúrbio, do morro, é quase um instrumento de defesa. É uma forma de continuar vivo. É o meio que o povo encontrou de continuar vivendo. Então a peça precisava de música.

A terceira razão é ainda mais simples: a própria tragédia grega utilizava muito o *coro*, para dar a posição do mundo exterior em

mais constante durante o período do *Homem de La Mancha*, mas assim mesmo só por telefone. Ele produziu esta peça e me convidou para fazer as letras e as canções. [...] até que um dia, em janeiro ou fevereiro de 72, ele apareceu lá em casa, com a idéia de fazer *Gota D'água*, que ainda era *Medéia*. A idéia era do Vianinha, de transportar esta peça para o subúrbio carioca. O Vianinha tinha feito uma montagem especial de *Medéia* para a televisão e tinha idéia de levá-la para o teatro. Mas ele morreu antes. Paulo ficou com isso nas mãos e me procurou. Eu topei. A partir daí tive dois anos de trabalho constante com Paulo Pontes, quase cotidiano”. HOLLANDA, Chico Buarque de. Chico Buarque – com ele aprendi a lutar. BARROS FILHO, Omar de; VEIGA, Rui. (Org.). **Paulo Pontes** – a arte da resistência. Coleção Testemunhos. São Paulo: Versus, 1977, p. 15. v. 1

⁸⁷ MARQUES, Fernando. “Com os séculos nos olhos” – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. 386 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006. f. 298. Disponível em: <http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1524>. Acesso em: 19 abr. 2008.

⁸⁸ Cf. VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991, p. 92.

relação ao que está acontecendo em cena.⁸⁹ E a forma contemporânea de usar esse *coro* é através do musical.

Além disso, eu sempre achei que há uma necessidade de solidificar o musical brasileiro. Se no teatro americano o musical é uma das coisas mais importantes, por que não no brasileiro? Principalmente levando em consideração que temos uma tradição quase centenária de teatro de revista e um incrível potencial de gente boa, que traz a música popular no sangue.⁹⁰

Como pode ser analisado nas palavras do dramaturgo, relacionando os mais diversos fatores para refletir a complexidade da peça ainda é necessário estabelecer relações com as questões que permeavam o universo dos autores em meio ao ano de 1975 no Brasil, sobretudo no processo de criação da obra. Fazer este exercício é construir uma “ponte” entre o íntimo dos ideais e o seu conteúdo social, político e histórico. Perceber essa ligação é ter a possibilidade de conhecer uma peça de maneira mais aprofundada e, ao mesmo tempo, é saber que as idéias pertencentes a um legado cultural não estão pré-determinadas.

Peter Szondi, ao discutir a historicidade do drama, aponta os equívocos dos intelectuais que tradicionalmente fundamentam uma forma estanque para este estilo teatral em todo e qualquer período, e que, ao se depararem com os conteúdos temáticos, advindos do mundo social, muitas vezes não percebem a contradição presente entre eles. De acordo com Szondi, a “forma” de uma obra deve acompanhar seu “conteúdo”, já que ambos são categorias históricas. O conteúdo sempre “precipita-se”, pois é o elemento que demonstra os valores sócio-culturais, os quais se modificam com as mudanças no processo histórico. Antes de refletir, então, sobre as bases formais de *Gota D'água* como fatores estáveis para todo um estilo dramático, seu conteúdo (que é de determinância social) ultrapassa este pensamento e se coloca como elemento primordial para compreender conseqüentemente, toda a sua estrutura artística.

A identificação de forma e conteúdo aniquila igualmente a oposição de atemporal e histórico, contida na antiga [e tradicional] relação, e

⁸⁹ “A partir do momento em que, no teatro grego, a forma dramática tornou-se predominante, o coro passou a desempenhar a função de comentarista da ação. As primeiras *tragédias* consistiam de uma série de intervenções corais, em que um corista principal (corifeu) respondia aos demais, que compunham o coro. Aos poucos, outros *atores* passam a dar respostas e o diálogo instaura-se como norma, passando o coro a ter a função de comentar a ação dramática. A partir de então, no teatro ocidental, esse recurso da tragédia sofreu diversas formas de apropriação”. PATRIOTA, Rosângela. Coro. In: GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto.; LIMA, Mariângela Alves de. (Org.). **Dicionário do teatro brasileiro** – temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 99.

⁹⁰ PONTES, Pontes. Gota D'água: a tragédia de uma Medéia suburbana. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 dez. 1975, s/r.

tem por consequência a historicização do conceito de forma, e, em última instância, a historicização da própria poética dos gêneros. A lírica, a épica e a dramática se transformam, de categorias sistemáticas, em categorias históricas.⁹¹

Partindo das premissas apontadas por Szondi, é possível perceber que, até mesmo as questões sistematizadas pelos intelectuais do drama – cujas teorias abordam preferencialmente o âmbito estético – devem ser trabalhadas por meio do aspecto histórico. Desta maneira, ao retornar à análise das influências que a obra de Chico e Paulo Pontes possui, observa-se que, se determinadas ideologias políticas de Vianinha podem ser vistas na peça – tais como a crítica ao “milagre econômico” brasileiro dos anos de 1970, às desigualdades sociais, ao sistema habitacional e à situação da mulher e o machismo na sociedade, entre outros fatores –, sobretudo algumas escolhas estéticas deste autor na sua obra *Médéia* são distintas de *Gota D'água*, e isso deve ser igualmente considerado. É preciso diferenciar a linguagem voltada para a televisão ao relacionar com àquela referente ao teatro, principalmente para compreender as formas das duas obras em questão.

Além disso, é necessário perceber que as relações entre o teatro de revista e *Gota D'água* não são apenas no estilo, mas se baseam no conhecimento de que a revista também foi, à sua maneira e à sua época – devido à sua historicidade –, um movimento político. Fernando Marques, em sua tese na área de literatura brasileira afirma que a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, em conjunto com as peças musicais dos anos ditatoriais, foi uma espécie de reciclagem do teatro de revista, em que *Gota D'água* fazia parte do estilo das “comédias musicais” advindas sobretudo do estilo majoritariamente dramático⁹² e também de uma variante norte-americana de musicais, mas com intenções novas, construídas pelo ideário político.⁹³ Mas esta é uma análise que ainda deve ser levada às discussões acadêmicas, na medida em que, para vários

⁹¹ SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** [1880-1950]. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 24.

⁹² “O que entendemos por comédia musical liga-se à história talhada em *estilo dramático*, assim como definem Peter Szondi e Anatol Rosenfeld, estilo correspondente a uma estrutura de eventos que aristotelicamente supõe ‘atores agindo, não narrando’”. MARQUES, Fernando. **“Com os séculos nos olhos”** – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. 386 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006. f. 298. Disponível em: <http://bdtd.bce.unb.br/teodesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1524>. Acesso em: 19 abr. 2008.

⁹³ Ibid., f. 13;15.

estudiosos, como o próprio Marques, seriam políticas apenas as obras ditas e fundamentadas como estrita e claramente engajadas.⁹⁴

Quanto a Brecht e sua teoria, deve-se pensar que são mais do que ensinamentos políticos, são também estéticos – mas não são como ferramentas que podem simplesmente se “encaixar” numa realidade distinta da sua. Existem, assim, adaptações e re-significações; a presença inegável dos indivíduos agindo sobre o buliçoso processo histórico, em constante construção.

Carlos Vesentini⁹⁵ talvez tenha sido uma das maiores contribuições para determinar a importância de um historiador em compreender o processo como essa “rede” de fatores que se interligam, a qual o pesquisador deve captar cada fragmento em constante contato. Afinal, para ele, os fatos são em si mesmos constituídos de idéias, e essas idéias, de acordo com Michel de Certeau, conduzem e são conduzidas pelo movimento social, nos quais a submissão não se inclui:

É um mesmo movimento que organiza a sociedade e as “idéias” que nela circulam. Ele se distribui em regimes de manifestações (econômica, social, científica, etc.) que constituem, entre eles, funções imbricadas, porém diferenciadas, das quais nenhuma é a realidade ou a causa das outras. Desta maneira, os sistemas sócio-econômicos e os sistemas de simbolização se combinam sem se identificar nem se hierarquizar. Uma mudança social é, deste ponto de vista, comparável a uma modificação biológica do corpo humano [...]. O isolamento “médico” do corpo resulta de um corte interpretativo que não dá conta das passagens da somatização à simbolização. Inversamente, um discurso ideológico se ajusta a uma ordem social, da mesma forma como um enunciado individual se produz em função das silenciosas organizações do corpo. Que o discurso como tal, obedeça a regras próprias, isto não o impede de articular-se com aquilo que não diz – com o corpo, que fala à sua maneira.⁹⁶

⁹⁴ Segundo o crítico teatral Paulo Francis, “Toda arte é política, a despeito de si própria, ainda que o artista descreva as relações individuais entre duas pessoas numa ilha deserta”. FRANCIS, Paulo. *Polêmica interminável – apresentação de Paulo Francis*. In: BENTLEY, Eric. **O teatro engajado**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1969, p. 10. Sobre a questão de toda arte ser política, Cf. Também PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

A respeito do Teatro de Revista, podemos observar seus elementos políticos quando, por exemplo, nas obras de Arthur Azevedo, conseguimos abstrair as “ácidas” críticas aos personagens tipos, representantes comuns da sociedade brasileira carioca de fins do século XIX (como o padeiro, o dono do bar, a senhora de família, etc.); ao buscarem nas linguagens e nos costumes dos europeus, sobretudo de Paris, as referências de civilização e modernidade. Cf. AZEVEDO, Artur. **Contos fora da moda**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1982; e VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

⁹⁵ VESENTINI, Carlos. A. **A teia do fato**. São Paulo: Hucitec, 1997.

⁹⁶ CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 70.

Cogitar, assim, a relação de uma obra e o seu meio social, suas influências estéticas e políticas – assim como uma parte do corpo humano e a relação que esta estabelece com o todo –, não significa formular uma ligação causal e de dependência, segundo Certeau. Mas construir os laços dessa ligação é um passo importante para entender o movimento social e as idéias que dele fazem parte.

A partir dessas visões teóricas, faz-se necessário analisar questões específicas. Uma vez que os conteúdos sociais “precipitam-se” às determinações artísticas, à luz das palavras de Szondi, como autores tais quais Vianinha e Paulo Pontes, tantas vezes companheiros nas idéias políticas e teatrais, buscaram escolhas estéticas capazes de responder às inquietações e temáticas levantadas nos mais diversos momentos históricos?

Além das visões políticas de seu pai, Oduvaldo Vianna – por meio da adesão ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) –, Vianinha possuía contatos com o teatro brasileiro, sobretudo pela convivência com ele, o qual obteria sucesso com as comédias de costumes do século XIX e começo do XX. Segundo Rosangela Patriota, historiadora e estudiosa de Vianinha, pouco se discutiu acerca do envolvimento de Vianna Filho com as estruturas dramáticas que fizeram parte do trabalho de seu pai. O desenvolvimento da prosódia brasileira, com os aspectos de modernização do texto teatral – elementos fortemente utilizados na dramaturgia que se iniciaria em meados do novo século em diante na busca pela fala coloquial do país e não mais pela linguagem portuguesa – foram legados de Vianna.⁹⁷

Tais fatores se apontaram de essencial importância para as produções de Vianinha, tanto no que diz respeito à tentativa de se estabelecer um diálogo frutífero com o público, ainda nos fins dos anos de 1950, quanto pela descoberta da capacidade de crítica social das personagens tipificadas. Esse teatro de viés crítico, viu-se construído em sua constante observação da realidade nacional, e, nestes termos, o contato deste autor com o teatro de revista também se estabeleceu com relevância.⁹⁸ No

⁹⁷ Cf. PATRIOTA, Rosangela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

⁹⁸ As “personagens-tipo”, como eram chamadas, foram tradição do teatro de revista para construir críticas sobre suas funções e relações na sociedade. Para isso, elencava-se um conjunto de características fixas para cada uma delas, fazendo com que, por meio de suas apresentações durante a peça, o público tivesse um contato de reflexão sobre os pensamentos e atitudes tomadas. Há, neste recurso, certa influência do teatro épico. Cf. VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991; e MARQUES, Fernando. **“Com os séculos nos olhos”** – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. 386 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília,

entanto, foi com uma postura diferenciada que Vianinha usufruiu desse legado artístico; afinal, as questões sociais e políticas desse autor, apontadas tanto pelo seu tempo quanto por suas inquietações, eram outras. De acordo com Thaís Leão, outra pesquisadora do dramaturgo:

A presença de Vianinha, como autor engajado e que estabelece um diálogo com o teatro de revista, é inquietante, pois era alguém que fazia suas opções estéticas mediadas por uma acurada reflexão sobre a conjuntura política e cultural. Oduvaldo Vianna Filho, ao recorrer ao teatro de revista para a composição de seus textos, teve uma perspectiva utópica na medida em que ele não usa essa forma teatral de maneira pejorativa e sim, como proposta de transformação, diferentemente dos intelectuais que desconsideraram esse gênero.⁹⁹

O significado “utópico” de suas obras deve ser compreendido como seu caráter político na busca pelas mudanças na vida social. Com o intuito de aprofundar nas possibilidades que o teatro de revista poderia oferecer como aparato em sua dramaturgia, Vianinha utilizaria algumas de suas estruturas formais, tais quais a música; porém, sempre de maneira a adaptar essa estrutura ao seu momento histórico. Para Marques:

[...] boa parte da dramaturgia de índole política no Brasil [diga-se de teor engajado], escrita e encenada a partir de fins dos anos 50, freqüentemente se articulou em forma de musical. O gênero correspondia ao programa de um teatro popular, capaz de capturar o público pela sensibilidade ao mesmo tempo em que lhe destinava mensagens politizadas. Em *A mais-valia*, por exemplo, o interesse de Vianinha, Chico de Assis e Carlos Lyra (autor das canções, com letras de Vianna) era o de esmiuçar a noção marxista que dá nome à peça, comunicando-se a platéias numerosas com fantasia, humor e música.¹⁰⁰

O contato entre o teatro de Vianinha e a música foi um fator determinante para a busca de um trabalho cênico que fosse, sobretudo, de caráter didático. Nestes termos, muito embora o teatro de revista brasileiro tivesse sido um primeiro contato do autor

Brasília, 2006. Disponível em: <
http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1524> Acesso em: 19
abr. 2008.

⁹⁹ LEÃO, Thaís. Humor e utopia em Oduvaldo Vianna Filho. **Fato & versões** – Revista de história da faculdade Católica de Uberlândia, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 7, jan./jul. 2008. Disponível em: <
www.catolicaonline.com/fatos_versoes>. Acesso em: 21 maio 2008.

¹⁰⁰ MARQUES, Fernando. “Com os séculos nos olhos” – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. 386 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006. f. 15-16. Disponível em:
<http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1524> Acesso em: 19
abr. 2008.

com as formas de utilização da canção como instrumento dramático, certamente Vianinha construiu positivos diálogos com a revista política de Erwin Piscator, em que a base do teatro de agitação se apontou como elemento a favor das questões que abordava a partir da década de 1960 – suas características épicas e não-realistas como fator, tanto para a riqueza poética da criação artística não-objetiva, quanto para uma base de discussão social mais ampla.¹⁰¹ A peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de 1960, foi fruto dessa fase experimental do Grupo Arena – em que o autor era integrante –, pois já existia a procura cada vez maior pela aproximação com as camadas populares, pela saída das pequenas salas de espetáculos¹⁰² (impasse discutido nos Seminários de Dramaturgia pelo qual fez parte), além de constar em sua estrutura, as idéias de Vianinha aliadas às teorias estéticas e políticas, neste momento, sobretudo das teorias de Piscator. De acordo com Vianna Filho:

É preciso uma outra forma de teatro que expresse a experiência mais ampla da nossa condição. Uma forma que se liberte dos dados imediatos, que organize poeticamente valores de intervenção e responsabilidade. Peças que não desenvolvam ações; que representem condições. Peças que consigam unir, nas experiências que podem inventar e não copiar, a consciência social e o ser social mostrando o condicionamento da primeira pelo último.¹⁰³

O elemento épico e didático talvez tenha sido um dos maiores fatores de encontro de idéias entre Vianinha e Paulo Pontes, uma vez que este, além de se engajar na Rádio Tabajara da Paraíba com seu programa “Rodízio”, nos anos de 1950, discutindo de maneira irônica os problemas e dificuldades do povo (sobretudo a questão da subsistência), participou ativamente do CEPLAR (Campanha de Educação Popular) para fazer com que as pessoas pudessem, por elas mesmas, enxergar de maneira crítica a

¹⁰¹ Segundo Szondi: “A fórmula das tentativas de Piscator – a elevação do elemento cênico ao histórico, ou, em sua acepção formal, a relativização da cena atual em função do elemento não atualizado da objetividade – destrói a natureza absoluta da forma dramática, permitindo que um teatro épico se desenvolva”. SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** [1880-1950]. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 130.

¹⁰² Sobre a saída de Vianinha do Arena Cf. PUGA, Dolores. **Medéias e Joanas**: a tragédia grega transformada em *Gota D'água*. 2006. 97 f. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

¹⁰³ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Apud. MARQUES, Fernando. “**Com os séculos nos olhos**” – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. 386 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006, f. 29. Disponível em: <http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1524> Acesso em: 19 abr. 2008.

própria realidade. Essa característica pedagógica levaria às futuras relações teatrais de ambos com a criação do Centro Popular de Cultura (CPC):

Foi exatamente por meio de uma agitação política e pedagógica que Paulo Pontes fazia um trabalho paralelo ao realizado pelo CPC e a UNE de maneira geral. E justamente pelas semelhanças, o encontro entre Vianinha e Paulo se deu em um dos projetos da UNE – a UNE Volante. Esta, ao buscar alcançar a maior parte das regiões brasileiras, chegou a João Pessoa e à prática de Pontes. Unem-se, assim, duas visões que se completavam no processo que envolveu o desenvolvimento do teatro engajado brasileiro.¹⁰⁴

É de suma importância compreender que à medida em que Vianinha passa pelos anos de 1960 na busca desses ideais de “povo brasileiro” – alavancados com os resultados de peças tais quais *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri – suas obras dialogam mais com as teorias de Brecht quanto à defesa da estética teatral aliada ao engajamento. As idéias do teatro épico, com a narratividade e as personagens-tipo faziam parte do desenvolvimento desse projeto de Vianna Filho na busca de um diálogo explícito e objetivo e da determinação cada vez mais sistematizada desse “povo”: o operariado (como na peça de Guarnieri explicitada), os trabalhadores rurais, etc. A visão dialética foi legitimada, em que pese a discussão de uma estrutura econômica da sociedade brasileira, e, nesse sentido, as individualidades foram descartadas das temáticas em prol da relevância da identificação coletiva.¹⁰⁵

As personagens-tipo ganham novos e aprofundados olhares quanto à uma percepção social e política. Cada expressão dos atores significaria um contato com as considerações de Brecht acerca do *Gestus* como elemento primordial da compreensão dramática:

A atitude que os personagens assumem em relação uns aos outros é o que chamamos esfera do *Gestus*. Atitude física, tom de voz e expressão facial são determinadas por um *Gestus* social: os personagens injuriam-se, cumprimentam-se, esclarecem-se uns aos outros, etc.¹⁰⁶

¹⁰⁴ PUGA, Dolores. **Medéias e Joanas**: a tragédia grega transformada em *Gota D'água*. 2006. 97 f. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006, f. 23.

¹⁰⁵ Sobre o assunto Cf. PATRIOTA, Rosangela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 29.

¹⁰⁶ BRECHT, Brecht. **Teatro dialético** – ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 209. Dentre as peças de Vianinha as quais percebe-se com mais clareza a característica da teoria do *Gestus* desenvolvida por Brecht, tem-se, além de *A mais-valia*, a obra *O auto dos 99%* (1962), em que as personagens se fundamentam e se expressam segundo caricaturas sociais.

Contudo, o golpe militar em 1964 trouxe consigo outras atribuições ao significado político. Neste momento histórico, falar em teatro engajado constituía-se na tentativa constante de dizer sobre a falta de liberdades na ditadura, cujas práticas se viam, cada vez mais, na luta pela sobrevivência. Uma luta contra a censura, a violência e o conturbado cotidiano dos brasileiros em geral; e não apenas pela idealização do que fosse o “povo” do país.¹⁰⁷

Essa re-colocação quanto ao papel do teatro nacional na época – responsável por outras sistematizações no campo das escolhas estéticas – foi a atitude tomada por vários artistas, entre os quais, Vianinha e Paulo Pontes e, posteriormente, Chico Buarque. A criação do Grupo Opinião, por parte dos dois primeiros, no mesmo ano do estabelecimento do golpe simbolizou essa virada de pensamento. Segundo Pontes:

O grupo Opinião conseguiu formular, em termos práticos, aquilo que existia na teoria. Colocou no mesmo palco Nara, Zé Kéti e João do Valle, que são três vivências diferentes, conseguindo apresentar pessoas de diversas camadas sociais diferentes num palco, todas com a mesma opinião.¹⁰⁸

Paulo Pontes aponta, assim, a renovada dimensão política: cada vez mais, representar os problemas do país significava discutir temáticas comuns às várias camadas sociais. Foi exatamente nesse momento histórico que Chico Buarque iniciaria a criação de suas obras e construiria um diálogo político, fazendo parte desse novo tipo de pensamento por parte dos intelectuais.

A trajetória profissional de Chico Buarque não obedeceu a um plano ou a uma construção ideológica. Começou a viver de música sem se dar conta, uma vez que em 1966, a canção *A Banda* já estava fazendo sucesso. Em 1965 manteve, ao acaso, seu primeiro contato com o teatro brasileiro, quando foi convidado pelo escritor e psicanalista Roberto Freire para musicar o poema *Morte e Vida Severina* – obra de João Cabral de Melo Neto que foi levada ao palco pelo grupo do Teatro da Universidade Católica de São Paulo.

¹⁰⁷ Cf. PUGA, Dolores. **Medéias e Joanas**: a tragédia grega transformada em *Gota D'água*. 2006. 97 f. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

¹⁰⁸ PONTES, Pontes. Entrevista inédita com Paulo Pontes. In: BARROS FILHO, Omar de; VEIGA, Rui. (Orgs.). **Paulo Pontes** – a arte da resistência. São Paulo: Versus, 1977, p. 38. v. 1. Coleção Testemunhos.

Sob este aspecto, Chico não possuía um projeto bem definido do que seria um “teatro engajado”. No momento do Golpe, segundo Humberto Werneck, acompanhara a “efervescência política” à distância, dominada pela Ação Popular (AP – da Juventude Universitária Católica) e pelo PCB. Participou somente da Passeata dos Cem Mil, em 1968, por não querer ser visto como um “reacionário”, e do Centro Brasil Democrático, o Cebrade, na década de 1970, promovendo shows de música popular a pedido de seu pai. De acordo com Humberto Werneck:

Chico não acertou o passo com o *partidão* – “sério demais, chato demais”, explica. O que não impediu que muita gente, mais tarde, o identificasse com o PCB. Chico nega, porém, que seja ou tenha sido um dia membro da organização. “Nunca fui comunista de pertencer ao partido”, esclarece, “talvez para não vir a ser um anticomunista mais adiante”. Diz que não se sentiria à vontade dentro de partido algum, inclusive por lhe faltar a indispensável disciplina partidária.¹⁰⁹

As obras de Chico eram feitas, na maioria das vezes, pela pressão do calendário, e as peças teatrais quase sempre foram confeccionadas em parcerias. No entanto, foi por um espírito crítico que norteou suas produções ou pelo que Christian Martins denominou de “indignação social” ou “inconformismo social”.¹¹⁰

Chico Buarque, como um homem de seu tempo, prontificou-se a questionar as injustiças que assolavam os brasileiros, em sua maioria, na luta contra a ditadura militar. Mas não se pode esquecer: a censura o perseguia constantemente em seus projetos profissionais. De forma geral, em suas produções, afirmava não propor mudanças na sociedade, apenas demonstrava a situação e esperava que o público tivesse suas próprias conclusões ou soluções.¹¹¹

No repertório artístico, de acordo com Adélia de Menezes – estudiosa da poesia de Chico –, este novo momento histórico no teatro brasileiro traduziria o domínio de espetáculos musicais.¹¹² Cada vez mais os musicais representariam o

¹⁰⁹ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque letra e música**: incluindo Gol de letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim. 3 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 120.

¹¹⁰ MARTINS, Christian Alves. O inconformismo social no discurso de Chico Buarque. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 2, n. 2, p.1, abr./ maio/ jun. 2005. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 19 set. 2005.

¹¹¹ Cf.: HOLLANDA, Chico Buarque de. Como falar ao povo? **Veja**, São Paulo, ago. de 1978. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_veja.htm>. Acesso em: 26 set. 2005.

¹¹² Cf. MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. ampl. São Paulo: Ateliê, 2002.

amadurecimento político e estético desses artistas, cujos elementos estudados ao longo do tempo foram se incorporando de maneiras diversas, porém mais apuradas para responder às questões de cada época. Mesmo com essas considerações, Menezes aponta os fundamentos ideológicos de musicais como *Gota D'água* da mesma forma como as aspirações dos CPCs: como “preocupação de uma pedagogia política”.¹¹³

Desconsiderando as influências do tempo histórico em que os CPCs foram criados, Adélia Menezes se rendeu à uma inter-relação direta entre *Gota D'água*, seus autores e suas representações com as ideologias do início da década de 1960. Além de conterem uma lógica de produção diferenciada, a peça teatral de Chico Buarque e Paulo Pontes e os CPCs também possuíam visões políticas distintas.

A característica pedagógica que fazia parte dos interesses de Paulo Pontes em sua agitação política – quando ainda morava na Paraíba e mesmo no começo de sua amizade com Vianinha, no momento em que parte para o Rio de Janeiro – não se transfigura para os ideais da década de 1970. Longe de qualquer conscientização política radical, o teatro engajado do novo período se pauta em uma pedagogia na qual transmitir uma determinada mensagem ao público era o grande passo para atingir os objetivos do dramaturgo.

E, se existe a necessidade em interligar *Gota D'água* com o antigo movimento que norteou o teatro engajado brasileiro do começo dos anos de 1960, é para legitimar uma visão de engajamento que nivela as ações e pensamentos dos sujeitos históricos presentes no processo. Neste aspecto, ao priorizar a análise sobre o sentido poético e político das produções de Chico Buarque, Adélia Menezes corrobora a construção da imagem deste autor como um artista “altamente politizado”, dentro do âmbito da radicalização ativa contra o governo militar. Segundo Humberto Werneck:

[...] havia [...] certas tomadas de posição supostamente a seu favor [de Chico Buarque], vindas do interior das chamadas esquerdas. Ele se lembra de um artigo que o pintava como alguém acima do Bem e do Mal. Sua imagem, por essa altura, meados dos anos 70, estava superpolitizada – ele que em 68 relutara em se incorporar à Passeata dos Cem Mil. [...] Dele se esperava que fosse uma espécie de paladino da democracia – “o nosso Errol Flynn”, resumiu Glauber Rocha numa entrevista em 1974.¹¹⁴

¹¹³ MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. 3. ed. ampl. São Paulo: Ateliê, 2002, p. 175.

¹¹⁴ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque letra e música**: incluindo Gol de letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim. 3. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 138.

Mesmo observando sua carreira ser construída como a imagem de um dos maiores artistas do engajamento – seguindo a visão de política como profunda agitação – Chico Buarque, como qualquer agente histórico, possui sua historicidade, da mesma forma como Paulo Pontes e Vianinha, que tiveram todas as suas representações de teatro engajado e Brasil de suas épocas reconstruídas ao longo do tempo. Este é um elemento fundamental para se pensar a maneira como lidaram com as problemáticas e dificuldades enfrentadas, principalmente com a ditadura militar, reestruturando, sobretudo, questões estéticas nas obras dramáticas – como o desenvolvimento de novos tipos de musicais.

Dentre esses espetáculos movidos à canções de meados dos anos de 1960 até o começo da década de 1970 pode-se lembrar não apenas do show *Opinião* em 1964, como *Roda-Viva*, de Buarque, escrita em 1967 – demonstrando a presença de um autor teatral que não deve ser pensado dissociado do músico, uma vez que inicia sua carreira como cantor e compositor e por trazer fortemente esses elementos em sua dramaturgia. Além desses exemplos, também *Brasileiro, profissão esperança*, de Paulo Pontes, criada em 1969 – que teria elementos semelhantes ao *Opinião*, por conter, em sua estrutura, a concepção da colagem de canções e comentários das personagens.¹¹⁵

Nestes shows, onde a música se torna o elemento principal, o teatro de revista volta a ser uma influência (que marcaria, por exemplo, até o fim da carreira de Vianinha, sobretudo na década de 1970), pelo seu caráter de proximidade com o público devido à urgência e clareza na informação da mensagem; mas também, segundo Patriota, por contribuir à “[...] elaboração de um texto dinâmico, com personagens, estrutura e ritmo definidos, diálogos ágeis [...]”.¹¹⁶ Foi com essas características que Vianinha desenvolveria um texto como *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*,

¹¹⁵ Tanto o *Opinião* quanto *Brasileiro, profissão esperança* foram shows musicais formulados seguindo comentários de pessoas reais – os atores Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (ou Maria Bethânia) no primeiro caso, e pela cantora e compositora Dolores Duran, além do cronista e compositor Antônio Maria no segundo. “O show [*Brasileiro, profissão esperança*] se desenvolve basicamente em cima da obra musical de Dolores Duran e Antônio Maria, ambos mortos à época da estréia do espetáculo (1969). No essencial há uma inquestionável unidade temática e melódica na música de ambos, independente das origens culturais e geográficas dos dois compositores ou mesmo do estilo de cada um. [...] Estruturado em quatro movimentos (esperança, cansaço, desespero e esperança de novo) agrupa, funcionalmente, prosa, comentários e canções”. MELO, P. A. Apresentação. In: PONTES, Pontes. **O teatro de Paulo Pontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 14. v. 1.

¹¹⁶ PATRIOTA, Rosangela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 17.

de 1967, contendo elementos da cultura popular nordestina, tais como a fala.¹¹⁷ Mas também pela capacidade que o verso e a música detinham de construir uma reflexão crítica; fatores pelos quais seriam usufruídos em *Gota D'água*, tanto pelas longas parcerias entre Paulo Pontes e Vianinha, quanto pela presença marcante da produção de Chico Buarque. Segundo Marques, é necessário compreender

O modo como os aspectos estéticos se mobilizam para sustentar o conteúdo político [que é ao mesmo tempo um conteúdo histórico]; a pesquisa (ou a simples utilização) das fontes populares, vital para boa parte desses trabalhos; o uso do verso e o casamento feliz do teatro com a música popular, em que se observam por várias vezes nessa fase [entre 1964 e 1979 – período em que Marques estuda] [...]. Para ficar apenas em um desses tópicos, diga-se que o verso – afim a espetáculos nos quais a música assume papel estrutural – então volta a ser praticado, como em *Se correr o bicho pega* e em *Gota D'água*, [...] exemplos paradigmáticos.¹¹⁸

Com as mudanças no processo histórico, as questões de intelectuais do teatro tais como Vianinha e Paulo Pontes e, nesse novo momento, Chico Buarque, permeavam tanto as peculiares convivências com a vida social, quanto a busca de respostas por meio de cada obra. De tempos em tempos, Brecht continuava presente nas características básicas das peças, ajudando-os a encarar as possibilidades de um desenvolvimento teatral com os aspectos não-realistas das canções, cujas atribuições “teatralistas, fantasistas e não-miméticas” – palavras de Marques¹¹⁹ – eram capazes de construir o distanciamento necessário para a reflexão crítica do público.

Entretanto e ao mesmo tempo, o realismo como um auxiliar do gênero dramático e não completamente épico foi o principal aliado na busca pela construção de textos que melhor respondessem aos anseios desses artistas; os quais, por isso, tantas vezes defenderam o que Paulo Pontes chamaria de “valorização da palavra” como recurso cênico – como apontam ele e seu parceiro Buarque no programa da peça e prefácio do livro de *Gota D'água*. Compreendia-se assim, um teatro cada vez mais formado pela profundidade dramática dos diálogos, aliadas as vantagens da música como elemento de reflexão, tanto das cenas, quanto das personagens – suas

¹¹⁷ Cf. PATRIOTA, Rosângela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 16.

¹¹⁸ MARQUES, Fernando. “**Com os séculos nos olhos**” – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. 386 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006, f. 14-15. Disponível em: <http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1524> Acesso em: 19 abr. 2008.

¹¹⁹ Cf. Ibid.

características e ações durante a peça. Segundo o pesquisador de literatura Roberto Ventura:

Como o dizem os próprios autores, a peça tem nítidas intenções realistas de apreensão do momento histórico brasileiro, com seus impasses e contradições. No entanto, apesar das intenções realistas, os autores vão, através da expressão poética, desgarrar-se de um certo tipo de realismo cru e insípido. [...]

Podemos dizer que o realismo em “Gota D’água” é de bases materialistas, pois o trágico é determinado pela articulação econômico-social. Daí surge a grande diferença entre o Jasão de Eurípedes e o de Chico & Pontes. Tanto o Jasão de Eurípedes, quanto o de Chico & Pontes, são impelidos pela ambição. Mas, em Eurípedes, esta ambição é apresentada como uma compulsão de poder desenfreada, enquanto que em Chico & Pontes, ela é resultado de uma desesperada luta pela sobrevivência, e da impossibilidade de continuar esmagado pela exploração sócio-econômica.

As preocupações materiais atravessam toda a extensão da peça, fazendo-se presente em todos seus personagens; desde o povo, preocupado em como pagar [as taxas injustas das habitações], até Creonte [dono da vila onde a população mora], preocupado em como receber.¹²⁰

Essa característica de realismo abordada em *Gota D’água*, no qual observa-se, também, a interferência relevante do traço poético conjuga-se na intencionalidade dos autores de localizar pontos da realidade social brasileira em grande discussão nos anos de 1970 e elencar como necessários para o debate dentro da obra. Há, dessa maneira, a escolha proposital de questões específicas que dizem respeito às considerações sobretudo econômicas e políticas, enfatizando-as. O conjunto das reflexões que os versos e músicas proporcionam ao público, aliados ao posicionamento realista-crítico – de acordo com a expressão de Fernando Peixoto sobre a peça e o momento histórico de artistas e intelectuais como ele e seus parceiros (Vianinha, Paulo Pontes, entre outros) – sistematiza *Gota D’água* no âmbito de uma obra híbrida, na qual o ponto de vista acerca do “real” é selecionado para uma análise crítica e direcionado poeticamente ao público. Sobre o realismo, o cenógrafo René Állio explica:

Creio que realismo, em teatro, não é o estilo que consiste em restituir, para os olhos do espectador, as coisas na sua aparência, mas em mostrar o que elas escondem na realidade. Esse estilo não implica, portanto, na reprodução do todo, ao contrário, na seleção e na elisão de partes. Trata-se, na verdade, de indicar aquilo que, às vezes, nos

¹²⁰ VENTURA, Roberto. Medéia / Joana: a evolução de uma tragédia. **Tribuna da Imprensa** – Suplemento da Tribuna, Rio de Janeiro, p. 6, 31 jul. e 1º ago. 1978.

escapa a princípio. E esse trabalho não se apóia na imitação, mas num jogo de relações entre elementos escolhidos pela sua importância.¹²¹

De acordo com Állio compreende-se que não há uma tentativa de se reproduzir a realidade como ela é, mas sim a consciência de que o realismo na produção teatral condiz com a procura de um enfoque que sistematiza e discute questões sociais específicas de relevância no ponto de vista do autor. No caso de *Gota D'água*, além de estabelecer, dentro da temática da obra, um contato de posicionamento crítico ao problematizar elementos selecionados da realidade para o levantamento de debates, os dramaturgos ainda fundamentam como “realista” a produção de um teatro em suas características estéticas; quando esta também responde aos anseios desses intelectuais para combater uma tendência artística de fins dos anos de 1960 e na década de 1970. A forma, assim como o conteúdo são criados considerando-se o período histórico e as questões que se procura sustentar. Segundo Paulo Pontes:

Desde 68 [...] vem sendo difícil repetir o teatro do homem brasileiro. Ou seja, colocar nele algum dado realista. É verdade que quase todos os profissionais lutaram contra isso (Plínio Marcos, Dias Gomes, Guarnieri, Vianinha, etc), mas não há como abrir mão da realidade de cada um. O teatro brasileiro anda pobre. Ou o homem de teatro luta para recuperar sua capacidade de falar, ou a tendência é agravar cada vez mais a situação. Proliferam as comédias digestivas, pouco comprometidas com os problemas do brasileiro.¹²² [destaque nosso].

Com essas palavras, Pontes defende uma reelaboração estética para se enfrentar um período conflituoso por parte dos artistas pela censura cada vez mais forte da ditadura militar no final da década de 1960 e na seguinte. Há um apelo voltado para a sustentação e força da mensagem do texto dramático e a revitalização do discurso lógico em detrimento da produção de um “teatro do desespero” (segundo o dramaturgo), desenvolvido por vários grupos da esquerda.¹²³

¹²¹ ÁLLIO, René. Em que estilo montar Tchécov? **Cadernos de Teatro**, n. 29, jan/mar. 1965, s/p.

¹²² PONTES, Pontes; COURI, Norma. Chico Buarque Eurípedes Paulo Pontes – Juntos na tragédia Medéia que no Brasil será Joana. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 mar. 1975, s/r.

¹²³ A idéia se refere aos grupos que desenvolveram o chamado “teatro de vanguarda”, com a busca de novas linguagens estéticas, com enfoque na interpretação e expressão do ator muito mais que no texto (quando este existia). Esse tipo de produção foi muitas vezes criada como uma resposta radical ao aumento da repressão e autoritarismo ditatoriais. Sobre a arte de vanguarda Cf. GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento** – ensaios sobre arte. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

De maneira geral, neste debate da função arte como discussão da sociedade, Arnold Hauser deve ser tomado como importante exemplo. Em seu livro: “História Social da Literatura e da Arte”, o autor aponta que com a burguesia constituiu-se o sentimento de crítica social ao poder da monarquia. Com o posterior domínio burguês, o romantismo se fundamentou como o movimento artístico representante desse sentimento, agora com a determinação das críticas em relação às dificuldades da vida no capitalismo. Duas vertentes de pensamento se consolidaram: uma pessimista, que percebia os problemas sociais e os demonstrava, encarando os homens como egoístas, individualistas e sem solução; uma vez que tomaram para si as idéias burguesas de que o capitalismo estaria no “último estágio da evolução histórica humana”. Dessa primeira vertente vai se legitimando o movimento naturalista. A segunda: o realismo – mais otimista –, apostando na prática das mudanças sociais, com o aprendizado do homem e a possibilidade de vir a se modificar e transformar a sociedade e seus problemas.¹²⁴

Certamente não se pode pensar nesses movimentos como estanques e inflexíveis. As sociedades os adaptaram conforme seus interesses e seu momento histórico. Ferreira Gullar obteve uma leitura das idéias de Hauser para discutir a arte no Brasil, sobretudo nas análises da chamada vanguarda.¹²⁵ Nesse estudo, há que se pautar não apenas na literatura ou nas artes visuais do país, mas também no teatro, refletindo, sobretudo, nas re-significações desses movimentos apontados por Hauser durante o período de tensão ditatorial no fim da década de 1960 e nos anos de 1970.

Nesse momento crítico, principalmente após 1968 com o AI-5 e o aumento da censura, das prisões, torturas e exílios, o teatro de vanguarda – denominado por Paulo Pontes como “teatro do desespero”, uma vez que, para ele, perdia-se assim o foco da luta contra a ditadura – passou-se a utilizar de novas correntes estéticas, contestando principalmente o realismo para se aventurar, muitas vezes, no surrealismo e dadaísmo. O texto dramático não era mais o elemento de importância em meio às dificuldades e crises que o teatro enfrentava; e, por este viés se determinava, inclusive, o “teatro do

¹²⁴ Cf. HAUSER, Arnold. **História Social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972-1982. V. 1, 2.

¹²⁵ Cf. GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento** – ensaios sobre arte. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

absurdo” no país. Explorava-se o psicológico e o individual; a criação coletiva baseada no inconsciente coletivo.¹²⁶

Ao voltar nas análises sobre *Gota D'água*, compreende-se as razões da defesa dos dramaturgos pela redescoberta de um “teatro da palavra”, ou seja, da consideração do texto como seu elemento primordial para que a arte retornasse à sua função de análise da realidade social do Brasil de forma centrada, com uma mensagem objetiva a ser passada ao público. Nesse sentido, a escolha pelo realismo na estrutura central da peça se fundamenta por uma formulação político-cultural determinada.

Como pode ser observado, foi de uma síntese de obras complexas que compreendeu o final da década de 1960 e durante os anos de 1970, no Brasil. Disso decorreu de toda uma ebulição política com o recrudescimento da ditadura militar pós 1968, com o AI-5 – anteriormente explicitado. De acordo com Dênis de Moraes, um jornalista e estudioso de Vianinha:

A unidade que a classe artística construíra em torno da defesa da liberdade de expressão não impediria que se travasse entre as diversas facções que a compunham um apaixonado debate político. No ringue, os “reformistas” que seguiam a linha do PCB, e os “revolucionários” – ou “porra-loucas”, como eram chamados pelos adversários. Revolucionários, a rigor, todos eram: o que determinava os rótulos era a concepção adotada. Ou a ruptura violenta, conduzida por uma vanguarda “iluminada” que logo transferiria o poder à classe operária, ou a acumulação de forças, tecida gradualmente por um conjunto hererogêneo de aliados [...].¹²⁷

As cisões cada vez mais aguçadas nos ideais da esquerda contra a ditadura militar viriam determinar a necessidade cada vez maior dos intelectuais que dialogavam com Vianinha e Paulo Pontes de sistematizar as novas questões de maneira estruturada, demonstrando a heterogeneidade do “povo brasileiro”, e as dificuldades de transformar os problemas sociais na prática. Ao recente período cabia, sobretudo, um momento de plena reflexão sobre os caminhos tomados, bem como suas derrotas – as quais se marcariam ainda mais com o insucesso dos radicais na luta armada. Segundo Patriota, descortina-se, assim,

¹²⁶ Cf. GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento** – ensaios sobre arte. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978; e o site Artes Cênicas. **Instituto Zanolli** – História do Teatro. Disponível em: <http://www.izanolli.hpg.ig.com.br/artes_cenicass.htm>. Acesso em: 11 maio 2009.

¹²⁷ MORAES, Dênis. de. **Vianinha** – Cúmplice da paixão. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991, p. 183.

[...] algumas concepções que nortearam a sua dramaturgia [de Vianinha]: a existência de um processo que suscitou a proposição de temáticas e perspectivas de intervenção. Em termos políticos, traduziu em um ideal de *povo* e de práticas de conscientização, compreendidas, pelos próprios agentes, como revolucionária. Daí, aqueles que comungaram dessa interpretação viram-se não só derrotados, como concluíram que as possibilidades de mudança estavam adiadas. Uma nova oportunidade histórica deveria se apresentar e a eles caberia pensar criticamente o que ocorrera, aprender com os equívocos e empreender a construção da resistência democrática.¹²⁸

Para os intelectuais da resistência democrática, a década de 1970, ao permitir uma visão mais crítica do que seria o “povo brasileiro”, construiria, em termos estéticos, uma “[...] atitude menos exortativa e menos didática em relação aos espectadores”,¹²⁹ função fundamental para se pensar o teatro da década anterior e por entender que eles mesmos estavam em constante processo de aprendizado. Certamente é possível avaliar as influências que uma peça como *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (de 1967) poderia ter para a criação de obras como *Gota D'água*, em 1975. Ambas contêm em sua estrutura, versos e canções. Mas nesse último momento histórico, autores como Paulo Pontes e Chico Buarque consideraram mais relevante conseguir reunir formas cultas e populares para recriarem o significado e a estrutura do musical em meio à defesa de uma idéia mais elaborada do país e de seus problemas.

Em meio à derrota apresentada nos recentes momentos históricos, Pontes suscitou diversas dúvidas a respeito de como seria um teatro nacional capaz de abarcar todas as problemáticas de uma sociedade que precisava conviver com um autoritarismo extremo, mas, principalmente com um capitalismo dinâmico, capaz de deixar ainda mais evidente as desigualdades. Ainda no âmbito estético, simbolizou a observação da carência na produção de obras capazes de compreender os equívocos dos intelectuais. Para este autor, a defesa por um contato com o teatro de revista se fazia de maneira ainda mais significativa e urgente que em meados dos anos de 1960, como uma forma de aprofundar em suas categorias mais críticas o cotidiano brasileiro – ponto crucial para desenvolver temáticas que envolviam a complexidade sócio-política pela qual passava o país.

¹²⁸ PATRIOTA, Rosangela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 31.

¹²⁹ MARQUES, Fernando. “**Com os séculos nos olhos**” – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. 386 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006, f. 22. Disponível em: <http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1524> Acesso em: 19 abr. 2008.

O teatro que estamos fazendo hoje no Brasil talvez seja o mais pobre do século. De Martins Pena até a década de 40, tivemos um teatro pouco profundo ideologicamente, mas que tinha como matéria-prima a vida brasileira. Estavam lá o preço do leite, a crítica à moral estreita da pequena burguesia. Estava lá a humanidade brasileira de uma forma profundamente crítica. A revista vitalizava isso. Além de ser uma forma de espetáculo brasileiro, tinha uma capacidade crítica extraordinária. O grande momento da revista era o quadro político. [...] A sociedade brasileira estava sendo refletida naquele teatro. De Martins Pena até 40 a sociedade e teatro brasileiros estavam mais ou menos paralelos. Da década de 50 em diante – Jorge Andrade, Vianinha, Guarnieri, Boal, Millôr, Callado, Lauro César Muniz – a temática do teatro brasileiro aprofundou-se e o teatro ficou um pouco à frente da consciência do público. Os problemas estavam aí, sendo vividos por todo mundo, mas o teatro brasileiro, ao invés de apresentá-los na superfície, investigava-os profundamente. Esse teatro se caracterizava por estar na frente da sociedade brasileira. O que caracterizava o teatro de 1968 para cá é estar a quilômetros atrás da sociedade. Qualquer edição do *Pasquim*, qualquer edição de *O Estado de S. Paulo*, qualquer coluna do Castello, qualquer papo de botequim é mais rico, denso, dramático e profundo do que qualquer peça brasileira em cartaz.¹³⁰

Essas discussões de Pontes foram abordadas também nos diálogos que construiu com demais intelectuais e artistas do período – entre eles Chico Buarque –, preocupados com o que se fazer frente a situação das artes nos anos de 1970 – mais especificamente, em 1975, ano em que ocorreram os debates sobre a Cultura Contemporânea no teatro Casa Grande, originando, posteriormente, uma publicação.¹³¹ Esses debates foram um exemplo das diversas inquietações que circulavam no Brasil entre esses profissionais, os quais não conseguiam mais, como nos anos anteriores, respostas e caminhos fáceis a seguir sobre questões sociais, políticas e culturais do país.

Em fins dos anos de 1960 e durante a nova década, vários intelectuais seguiram visões diferenciadas. No teatro, a radicalidade da luta armada se determinou como vanguarda artística, tal qual o chamado “teatro de agressão”, em que as investidas hostis e provocações ao público se construíam como forma de expressar a ansiedade por respostas.

Todavia, para artistas que concordavam com os ideais de Vianinha, o novo período que se seguiu aprofundara ainda mais a dúvida do que significaria, sobretudo, ser um intelectual e/ou um profissional da arte em uma sociedade de classes. E, além

¹³⁰ PONTES, Pontes. 1976. In: _____. **O teatro de Paulo Pontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 129. V. 1.

¹³¹ **CICLO DE DEBATES do teatro Casa Grande**. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976.

disso, compreender que, por mais difíceis as condições de vida, era preciso continuar a atuar criticamente, embora lidassem com uma luta dentro de um mercado de trabalho.¹³²

Para abordar essas questões, surgiram nesta época diversas obras que em si simbolizaram o desabafo desses artistas. Dentre elas, pode-se citar ainda *Roda-Viva*, (1967) de Chico, por discutir sobre um músico que deveria saber lidar com a imagem que a mídia e a indústria cultural construíam e desconstruíam a seu respeito;¹³³ *Dr. Fausto da Silva*, (1972) de Pontes, ao tratar sobre um apresentador de televisão que é capaz de fazer tudo para o sucesso e para uma boa audiência;¹³⁴ além de *Corpo a Corpo*, (1970) de Vianinha, que abordaria a presença de apenas uma personagem: um publicitário que abre mão de seu trabalho crítico em busca de alto salário e oportunidade profissional de crescimento na carreira.¹³⁵

Em meio a um momento de incertezas, esses artistas começaram a criar diálogos com outras visões estéticas. Para intelectuais como Vianinha, não era um período capaz de fornecer bases a mais cisões entre eles. Era preciso saber dialogar com outras formas de arte; não por pensar que seriam mais “corretas”, mas por compreender que o instante histórico demonstrava a necessidade de unir forças e formas de luta para um possível caminho frente às dificuldades e à falta de determinações quanto ao futuro nacional. De acordo com Patriota:

[...] Vianinha apropriou-se das conquistas da vanguarda para desenvolver um diálogo mais efetivo com aquela circunstância histórica, isto é, personagens e situações fragmentadas, vários fios narrativos, mesmo com a presença de um eixo central, simultaneidade de ações em diferentes espaços e a iluminação adquirindo um papel fundamental na condução dramática.¹³⁶

¹³² Sobre os novos desafios dos artistas, Cf. PATRIOTA, Rosângela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

¹³³ Acerca dos temas e encenação de *Roda Viva*, Cf. CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso: embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral *Roda Viva* (1968)**. 2006. 177 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

¹³⁴ “[...] para o apresentador Fausto da Silva, a luta pelo sucesso, mais inescrupulosa, se trava nos bastidores televisivos na busca por maiores índices de audiência na bolsa contábil do Ibope – o que significa, para quem se engalfinha na arena, não apenas prestígio e salário estratosféricos mas a própria sobrevivência profissional.” MELO, P. A. Apresentação. In: PONTES, Pontes. **O teatro de Paulo Pontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 15. V. 1.

¹³⁵ A respeito da encenação e discussões de *Corpo a Corpo*, Cf. ARAÚJO, Sandra Rodart. ***Corpo a Corpo (1970) de Oduvaldo Vianna Filho: do texto dramático à encenação do Grupo Tapa de São Paulo (1995)***. 2006. 175 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

¹³⁶ PATRIOTA, Rosângela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 32.

As palavras de Patriota são análises não apenas das adaptações da vanguarda feitas por Vianinha. É possível perceber essas características em todo um movimento teatral do período, uma vez que representam a complexidade das diversas questões sócio-culturais.

Esses fatores estavam presentes também em *Gota D'água*. Mesmo traçando um eixo temático definidor do enredo, a peça é composta de personagens que não são capazes de legitimar um conceito homogêneo de “povo brasileiro” e, por isso mesmo, são fragmentadas, possuem pensamentos e atitudes diferenciadas em relação aos seus sonhos pessoais ou às suas ideologias políticas. Faz-se necessário apontar que também *Gota D'água* – seguindo linhas semelhantes às já citadas obras *Roda-Viva*, *Corpo a Corpo* e *Dr. Fausto da Silva* – discute a questão da desistência de uma causa em nome da ascensão social, da riqueza e do sucesso.¹³⁷ Além disso, a peça de Chico e Pontes nos aponta, no texto, a referência aos diversos *sets* onde se passa cada cena, demonstrando detalhes da utilização dos espaços e contendo a iluminação como responsável por conduzir o drama. Ela organiza a passagem de um *set* ao outro.¹³⁸

As características estéticas como um todo revelam uma questão importante para compreender o processo histórico, tanto para Vianinha, quanto para os demais artistas que com ele dialogavam. Para Patriota: “[...] a diversidade de recursos estéticos se fez presente, não como processo evolutivo, mas como uma apreensão cíclica de idéias e formas a serem (re)significadas pelo próprio momento [...]”.¹³⁹ Tais considerações são reveladoras ao pesquisador, que necessita observar cada um desses intelectuais como, também, sujeitos históricos pensando e agindo sobre a sua época.

¹³⁷ Sobre as personagens e as temáticas abordadas no texto de *Gota D'água*, Cf. PUGA, Dolores. Uma tragédia brasileira: *Gota D'água* e as interfaces do texto teatral. In: PATRIOTA, Rosângela; PEIXOTO, Fernando; e RAMOS, Alcides Freire. (Orgs.). **A História invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 146-184.

¹³⁸ “*Gota D'água* pode ser dividida em dois atos e em cada um deles observa-se a existência de cinco *sets* onde acontecem as cenas: o *set* das vizinhas lavando roupa; do botequim; da oficina da personagem Egeu; da casa de Joana – que quando surge toma o lugar neutro não ocupado pelos outros *sets* – e, finalmente, da casa de Creonte (o dono de um conjunto habitacional no Rio de Janeiro denominado Vila do Meio-Dia, lugar onde mora Joana). O primeiro ato reforça, a todo o momento, a traição de Jasão para se casar com Alma, filha de Creonte, bem como o sofrimento de Joana e a situação de dívida, pobreza, alegrias e amarguras dos habitantes da vila. O segundo ato ressalta da altivez até o fim trágico da rica cerimônia de casamento do protagonista.” PUGA, Dolores. Uma tragédia brasileira: *Gota D'água* e as interfaces do texto teatral. In: PATRIOTA, Rosângela; PEIXOTO, Fernando; RAMOS, Alcides Freire. (Orgs.). **A História invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008, f. 147-148.

¹³⁹ PATRIOTA, Rosângela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 31.

Vianinha, Paulo Pontes e Chico Buarque atuaram, assim, a todo momento, buscando corresponder às expectativas que eles mesmos criaram acerca de um instante sócio-político e cultural do Brasil. Nestes termos, o campo estético simboliza a busca de caminhos sistematizados na forma de cada peça teatral.

Articulando o âmbito estético com o conteúdo voltado para temáticas do momento histórico, Pontes e Buarque apresentaram suas expectativas quanto à peça *Gota D'água* ao determinarem as razões de sua produção no prefácio da obra publicada em livro. De maneira clara e objetiva, e retomando as considerações apresentadas no debate de 1975 acerca da Cultura Contemporânea realizado no teatro Casa Grande, as preocupações dos autores quanto à capacidade do capitalismo de se tornar cada vez mais dinâmico são apontadas. Trata-se de uma das principais inquietações já demonstradas no início da década de 1970 pelos dramaturgos que lutavam pela resistência democrática, e discutidas ao longo desse período. Segundo os autores de *Gota D'água*, essa se torna a primeira das questões que procuram levantar com a peça.

Para eles, a combinação entre o autoritarismo e o capitalismo era o principal fator que determinou uma “organização social radicalmente antipopular”. Nestes termos, o capitalismo criou uma engrenagem capaz de escolher os que consideraria “mais capazes” a entrar em seu sistema.

Com discursos de herança marxista, os dramaturgos se propõem a discutir a cultura nacional, constantemente dividindo-a entre categorias: como “cultura da elite” e “cultura popular”, pelo qual as “classes subalternas”, as “classes médias” e a “elite” são as personagens do “jogo” social. Por essa perspectiva, Pontes fundamenta sua idéia acerca da “empobrecida” produção teatral do período, explicitando a plena capacidade de diálogo e consciência dos artistas com o público em anos anteriores, e desenvolvendo toda uma teoria que pudesse elucidar a razão da não compreensão desses intelectuais quanto ao novo período, bem como a derrota de seus ideais. O sistema, que Chico e Pontes chamam de combinação contraditória entre autoritarismo e capitalismo, fornece um poder financeiro e “sentido produtivo”, modernizador e industrial à atividade desses artistas e pensadores, separando os interesses que anteriormente eram comuns às classes “médias” e “baixas”, e isolando as camadas mais pobres.

Gota D'água baseia-se, dessa forma, na fundamentação de um emblema: existe uma secção entre intelectuais e classe subalterna e essa se torna uma de suas principais preocupações. Ou seja, o momento complexo do país foi cuidadosamente pensado,

apontando a nova peça como um primeiro passo a outros caminhos, rumo a nova busca de soluções – as quais estavam, ainda, em período de reflexão.

É uma reflexão insuficiente, simplificadora, ainda perplexa, não tão substantiva quanto é necessário, pois o quadro é muito complexo e só agora emerge das sombras do processo social para se constituir no traço dominante do perfil da vida brasileira atual. De tão significativo, o quadro exige a atenção das melhores energias da cultura brasileira; necessita não de uma peça, mas de uma dramaturgia inteira.¹⁴⁰

Ao fundamentar a idéia do isolamento das camadas mais pobres, e da divisão na cultura nacional, os dramaturgos partem para o segundo conteúdo primordial da criação da peça: a vontade de fazer dessa classe, a “protagonista do espetáculo”; visando demonstrar a urgência em seu retorno como pensante na vida política do país e como “centro da cultura brasileira”. Seguindo idéias que – como afirmado acima, faziam parte de uma herança nas teorias marxistas – Paulo Pontes e Chico Buarque vão ainda considerar de bastante relevância a utilização das visões de Brecht para o teatro,¹⁴¹ e por isso, as músicas de *Gota D'água* contêm, em sua sistematização, uma grande influência das características não-realistas do elemento épico como fundamento dramático.

Da mesma maneira, a visão positiva de Pontes e Chico a respeito de artistas do início do século XX no Brasil (como Noel Rosa, no campo musical), apontada no prefácio – os tão idealizados “boêmios” –, também se conjuga como importante fator para observar, em *Gota D'água*, traços do teatro realizado no período: a revista. Certamente, todas as influências artísticas só fizeram sentido e se renovaram como escolhas estéticas ao serem pensadas no momento de criação da peça. No caso da revista – como na comédia de costumes, nas esquetes e nos shows musicais –, existia nesta época, para os autores de *Gota D'água*, um reconhecimento dos intelectuais (a “classe média”), por sua forte ligação àqueles aos quais chamavam de “povo”: “A aliança resultou numa das fases mais criativas da cultura brasileira, neste século”.¹⁴² Durante a produção da peça, os autores acreditam que esse foi um reconhecimento não determinado pelos intelectuais.

¹⁴⁰ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Pontes. Prefácio. In: _____. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 14.

¹⁴¹ É de suma importância lembrar que existem motivações no Teatro Épico de Brecht que o levam à concepção marxista do homem, em que são observadas e analisadas suas ações e pensamentos em conjunto com relações que são fundamentalmente sociais. Cf. BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético** – ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

¹⁴² HOLLANDA; PONTES; op.cit.; 1998, p. 15.

Ao analisar as palavras dos dramaturgos, ainda há como observar uma certa construção utópica quanto à idealização dos momentos em que ser artista no Brasil simbolizava ser detentor de certezas, tanto no âmbito estético, quanto, sobretudo, no campo político. Mas, da mesma forma, foi com a complexidade sócio-política circunscrita ao longo dos tempos, no Brasil, que possibilitou revelar a capacidade desses intelectuais de compreender a amplitude daquilo que se entende como “nação” e “povo” – fator pelo qual Chico e Pontes valorizaram as idéias conquistadas em anos passados, construindo críticas à visão de povo folclorizado da sua atualidade como significado de “exótico” e/ou “marginal”:

Pouco mais de quinze anos de democracia foram capazes de gerar o processo de intercomunicação entre as classes sociais não comprometidas com a expropriação da riqueza nacional e um setor cada vez mais amplo da classe média se unia às camadas populares para formar um perfil do povo brasileiro ideologicamente mais complexo. **Povo deixava de ser, assim, o rebanho de marginalizados; politicamente, povo brasileiro era todo indivíduo, grupo ou classe social naturalmente identificados com os interesses nacionais.**¹⁴³ [destaque nosso]

Em uma análise mais aprofundada observa-se que, embora tenha-se consciência da cada vez mais apontada complexidade brasileira, a “perplexidade” recente desses intelectuais tem, em suas “raízes” um elemento que sempre norteou os pensamentos políticos e que o período de modernização industrial veio a se fundamentar como um ponto de interrogação. Como continuar mantendo os interesses que a todo momento se defenderam como valores coletivos – e as idéias de Brecht balizaram esse pensamento – se o instante histórico demonstra cada vez mais as atribuições de valores individuais? Existe uma compreensão de que a referência se situou e ainda se situa nos “interesses nacionais” – como aponta Pontes na citação acima. Porém, peças como *Gota D'água* traduzem a confissão dos artistas, pois sentem não ser mais a chave de controle da coletividade. As personagens da peça, por exemplo, revelam os diversos interesses pessoais em constante dúvida e conflito.

Apontada anteriormente, vale retomar a terceira e última das principais proposições dos autores ao criarem *Gota D'água*: o estímulo dado ao texto e à força da palavra como responsável a passar a mensagem ao público com a maior inteligibilidade possível. Para eles, existe uma crise expressiva advinda dessa incapacidade dos

¹⁴³ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Pontes. Prefácio. In: _____. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 15.

intelectuais de registrar e discutir a complexidade nacional. Conceber falas claras às personagens era um primeiro movimento para se tentar esclarecer a situação social, política e cultural do país, buscando cada dia mais novos caminhos para não mais retornar-se aos velhos equívocos.

De maneira geral, existem várias formas de abordar os aspectos capazes de nos revelar uma obra-de-arte. Ao prender-se em uma visão mais “panorâmica” da história do teatro brasileiro, as idéias e as diversas peças são estudadas como pontos abstratos que, em conjunto quantitativo, formam o número de produções ao longo da história. Analisar dessa maneira significa perder a ligação que a obras compõem entre si – quando é possível compreender, por exemplo, algumas influências de *Gota D'água* com a *Medéia* de Vianinha (suas idéias estéticas e políticas) e o teatro de revista e Brecht –, mas, sobretudo, as peculiaridades da peça. Justamente aquilo que demonstra a sua riqueza, por estar ligada às questões de seus autores e sua época (como a análise das atribuições apontadas no prefácio da obra). O que é capaz de determinar a presença de Paulo Pontes e Chico Buarque como dramaturgos é a combinação desses vários elementos; reticentes se a observação for feita apenas por um âmbito cronológico do teatro nacional. Segundo Antonio Candido, ainda em 1965:

[...] antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão.

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adorar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. **Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.**¹⁴⁴ [destaque nosso]

Por meio das análises de Candido, existe a necessidade em não se reduzir a obra ao período; o que ela apresenta de intrínseco é o ponto de “escape” a esse

¹⁴⁴ CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade* – estudos de teoria e história literária. 7. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1985, p. 4.

determinismo. Todavia, ao mesmo tempo, ela não consegue dizer em si mesma sem se relacionar com o âmbito social.

Ao remeter às suas considerações, e indo mais além, é possível sistematizar a abordagem de um pesquisador da arte. Para o historiador, compreender uma peça como *Gota D'água* significa, primeiramente, construir formas metodológicas de unir os atributos que conduziram a interiorização de seus autores, tanto em relação ao processo histórico e suas problemáticas sociais, quanto das tendências estéticas capazes de responder a essas questões. Em segundo lugar, cabe ao estudioso analisar quais foram os resultados dessa internalização para esses sujeitos históricos por meio da obra e sua forma, e, com isso, fornecer uma interpretação.

Após desenvolver o explicitado primeiro movimento de análise, parte-se, neste instante, para o segundo momento apontado. Busca-se, assim, formas de comparação da linguagem da *Medéia* de Vianinha e, posteriormente, quais as especificidades de *Gota D'água*, sobretudo nas reflexões pertinentes à suas músicas e versos.

ANÁLISES ESTRUTURAIS: LINGUAGEM DE *MEDÉIA* (VIANINHA) – VERSOS E MÚSICAS DE *GOTA D'ÁGUA*

O poder que os musicais têm de somar elementos diversos, e mesmo díspares, corresponderá, segundo entendemos, à sua capacidade de agregação cultural, ligando os assistentes conforme referências comuns de toda natureza – poéticas, sonoras, plásticas, éticas.

Fernando Marques

NA DÉCADA de 1970, segundo Chico Buarque e Paulo Pontes no prefácio de *Gota D'água*, “o corpo do ator, a cenografia, adereços e luz ganharam proeminência, e o diretor assumiu o primeiríssimo plano na hierarquia da criação teatral”.¹⁴⁵ Os novos valores artísticos seguiam a linha dos teatros de vanguarda, que, à sua maneira, buscaram responder ao momento histórico. Porém, para artistas como esses dramaturgos, mais importante do que estímulos visuais e sonoros era a construção de um texto cujo discurso dramático fosse claro.

Nós escrevemos a peça em versos, intensificando poeticamente um diálogo que podia ser realista, um pouco porque a poesia exprime melhor a densidade de sentimentos que move os personagens, mas quisemos, sobretudo, com os versos, tentar revalorizar a palavra. Porque um teatro que ambiciona readquirir sua capacidade de compreender tem que entregar, novamente, à múltipla eloquência da palavra, o centro do fenômeno dramático.¹⁴⁶

Defendia-se, assim, as palavras e o texto como os elementos mais característicos e importantes da peça ao passar uma mensagem clara ao público. Para isso, buscou-se a construção de *Gota D'água* sobretudo em gênero dramático,¹⁴⁷ muito embora os versos do texto, as músicas da peça, e ainda, alguns elementos tais quais a

¹⁴⁵ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Pontes. Prefácio. In: _____. ***Gota D'água***. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 16.

¹⁴⁶ Ibid., p. 18.

¹⁴⁷ Ao observar o conjunto dos fatores que compõem *Gota D'água*, é possível perceber que as personagens dialogam entre si (por isso o gênero dramático), contendo como contato direto entre elas e o público, durante toda a peça, as músicas e alguns elementos apontados pelos dramaturgos na rubrica do texto teatral.

coreografia das personagens apontada em algumas rubricas, bem como a notícia de jornal sensacionalista em um telão – indicada no final do texto e demonstrando a tragédia da mulher que mata seus filhos e suicida¹⁴⁸ – teriam um caráter épico e não-realista como instrumento dramático. Neste último caso, segundo Elizabete Rocha: “Trata-se da própria vida ali retratada na notícia de jornal, que, por ser cotidiana, parece natural e facilmente digerível”.¹⁴⁹ Nesse sentido, o caráter épico serviria para os autores criticarem “[...] todo um sistema social que considera natural o desprezo oferecido a muitos em favor de meia dúzia de capacitados [...]”.¹⁵⁰ *Gota D'água* seria, talvez, um exemplo do amadurecimento dos autores ao apontar formas de responder ao momento histórico de maneira a usufruir de vários elementos cênicos.

O gênero predominantemente dramático somado a outras formas de expressão perpassou, de forma geral – como já foi abordado anteriormente –, as idéias dramáticas de Paulo Pontes e de seu tantas vezes parceiro, Vianinha, os quais buscaram dialogar com formas estéticas diferenciadas para corresponder às questões de suas épocas. A concepção que apontava positivamente este gênero estaria ainda mais presente no trabalho de ambos na televisão, e, posteriormente, nos “Casos Especiais” desenvolvidos por Vianna Filho na Rede Globo – momento de experimentação de um trabalho mais aprofundado nos âmbitos do realismo e da criação de *Medéia* em 1972.

Pontes e depois Vianinha já haviam percebido as estratégias de produção da Rede Globo no início dos anos de 1970, com a valorização dos programas nacionais e aproximando, em suas telenovelas, de uma linguagem realista.¹⁵¹ Para eles, segundo Dênis de Moraes: “[...] a vinculação com o real atrairia um público mais amplo do que o dos melodramas [...]”.¹⁵² Mas foi com os “Casos Especiais” que Vianinha ousaria na

¹⁴⁸ “[...] *uma a uma, as vozes começam a cantar Gota D'água; reversão de luz; os atores que fazem JOANA e filhos levantam-se e passam a cantar também; ao fundo, projeção de uma manchete sensacionalista noticiando uma tragédia*”. HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Pontes. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 174. Tanto a coreografia como a colocação de elementos externos ao ambiente natural do enredo são formas propositais de apontar questões não-realistas para o raciocínio crítico do público. Erwin Piscator, em sua revista política, já havia utilizado do recurso do filme para buscar esse efeito épico na platéia. Cf. SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** [1880-1950]. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

¹⁴⁹ ROCHA, Elizabeth Sanches. Dialogismo e polifonia em *Gota D'água*. In: FACHIN, L.; DEZOTTI, M. C. C. (Orgs.). **Teatro em debate**. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2003, p. 102.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Cf. MORAES, Dênis de. A Globo, um caso especial. In: _____. **Vianinha cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991, p. 232-238.

¹⁵² Ibid., p. 234.

tentativa de mesclar as linguagens do cinema e do teatro na busca de um novo contato com o público. Segundo Paulo Afonso Grisolli, diretor desse programa na Rede Globo:

Ali aconteceu a experimentação mais intensa na busca de uma linguagem, de um processo narrativo através da câmera. [...] *Medéia*, escrita pelo Vianna, apresentava uma evolução, foi muito bem-feita. Era um filão que se experimentava: vamos tentar pegar os clássicos e transpor para a realidade contemporânea. Tudo isso, enfim, refletia a maior inquietude transformadora da televisão no Brasil.¹⁵³

A televisão servia, assim, como um instrumento para que intelectuais como Pontes e Vianinha pudessem estender seu contato com um público que seria inúmeras vezes maior, buscando construir bases para novas experiências capazes de responder ao momento de complexidade do país. Remetendo à sua experiência na televisão, Vianinha explicitou em uma entrevista realizada em 1973:

Como o teatro, a televisão exige a ação dramática e a palavra. Com a diferença de que a televisão tem um compromisso visual que, se aproximando do cinema, é superior a ele. Isso faz com que a televisão tenha uma agilidade maior de cenas e de estímulos. A mim parece que a comunicação da televisão é mais urgente e mais aguda. [...] A linguagem da televisão é um pouco mais complexa: usa menos gente do que no teatro, o diálogo é mais intenso, mais freqüente, e a estruturação, mais simples. A linguagem é mais cotidiana que a do teatro, 'voa' menos e se aproxima mais da linguagem falada. Em teatro, às vezes, a força poética do texto é que dá o peso e o clima.¹⁵⁴

Essas considerações de Vianinha são esclarecedoras no momento em que se contrói uma reflexão capaz de compor os aspectos de diálogo e diferenciação entre *Medéia* e *Gota D'água*. Os “Casos Especiais” criados por Vianna Filho também continham uma valorização do texto, mesmo com falas de personagens mais simplificadas. No entanto, a necessidade de fatores visuais e sonoros de *Medéia*, por ser um programa de tevê, bem como a linguagem poética de uma peça como a de Chico e Pontes – sua característica principal – sistematiza uma divergência entre as obras.

Ao partir de uma análise estrutural de *Medéia*, percebe-se o sentido que existe na consideração de Grisolli ao afirmar que o fio condutor da narrativa se determina pela câmera. Ela prepara o público e organiza, inclusive nas partes estratégicas, aquilo que é apresentado, cortado para os intervalos comerciais – afinal trata-se de televisão – e, no

¹⁵³ GRISOLLI, Paulo Afonso. Apud. MORAES, Dênis de. A Globo, um caso especial. In: _____. **Vianinha cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991, p. 234.

¹⁵⁴ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Apud. Ibid., p. 235.

retorno, seguido com o clima devido para o restante da obra. Porém, mais do esse elemento primordial na trama, ainda é possível observar que a sequência das primeiras cenas se dá pela passagem da canção tema por cada situação e personagem. A música em questão é apontada na rubrica do texto: *Água do Rio*, de Noel Rosa e Anescar Filho:

Tudo ficou diferente
Depois que você me deixou
Dos nossos beijos ardentes
Hoje resta o amargo sabor
Até a água do rio
Que a sua pele banhou
Também secou com a saudade
Que a sua ausência deixou
A lua não tem mais brilho
O sol não tem mais calor
O pomar não dá mais fruto
O jardim não dá mais flor
Daquelas noites tão lindas
Que nos inspiravam o amor
Hoje só resta saudade,
Muito sofrimento e dor.¹⁵⁵

A música ressalta a dor da personagem Medéia que é traída pelo sambista Jasão quando este vai casar com Creusa (filha de Creonte) – personagem que se torna Alma em *Gota D'água* – e tem que conviver com o abandono para os cuidados de duas crianças que teve com ele. Em linhas gerais, a obra de Vianinha tem como base de enredo princípios semelhantes aos de *Gota D'água* ao apresentar, neste caso, Joana, que vive em um lugar pobre do subúrbio carioca, onde Creonte é a personagem responsável por controlar – seja a escola de samba em *Medéia*, seja a Vila do Meio-Dia em *Gota D'água*.

Certamente, a música – na ocasião da teledramaturgia de Vianinha –, já existia antes da criação de sua obra. Ela foi abordada de maneira proposital para a temática, diferentemente da peça de Chico e Pontes, em que cada canção foi produzida por Buarque no intuito único de servir exclusivamente à construção das personagens e às cenas. No entanto, *Água do Rio* possui uma função ao ser apontada na obra de Vianna Filho, mesmo que de maneiras divergentes de *Gota D'água*. Esse fator é relevante, na medida em que nos revela a forma como a linguagem e a estrutura de *Medéia* foi pensada a ser.

¹⁵⁵ ROSA, Noel; FILHO, Anescar. *Água do Rio*.

A música de Noel Rosa e Anescar Filho é apontada inicialmente, ainda no prólogo. É composta de uma intenção capaz de enriquecer as imagens da obra – servindo de “assistente” da câmera – e, ao mesmo tempo, funciona para apresentar cada personagem (suas vivências e personalidades) e como elas se interligam umas às outras.

Abre. Conjunto residencial popular já velho. São muitos prédios. Pobreza. Lixo. É noite. Falta de luz em corredores e pátios. Crioulos reunidos embaixo, cantam a música “Água do Rio” (De Noel Rosa de Oliveira e Anescar do Salgueiro) – CORTE – Apartamento de Medéia no conjunto pobre. Percebe-se que é cuidado com capricho. Medéia sentada numa cama, na sala, ouve no rádio a música “Água do Rio”, ódio no rosto, na alma, na vida. Geme feito bicho acuado. Rosna.

Na pia, num canto da sala – pacote de vela, alguidar, dalias, farofa, imagens de umbanda na sala. Seu Exu. Ogum.

Fotos de Jasão, com fantasia da ala dos compositores de escola de samba, uma capa de revista com Jasão, faixas de cidadão samba.

[...]

Câmera vai até o quarto. Uma menina, três anos, dorme num catre, outro menino 4, 5 anos, sentado na cama (Outra cama amontoadada quase no exíguo quarto). Assustado, Dolores, a vizinha, sentada ao lado dele.

[...]

CORTE. Corneta de alto-falante, em quadra de escola de samba, toca a música “Água do Rio”, caminhão de barril de chope encosta na frente da quadra, cozinheiras preparam panelas enormes. Há frangos depenados, quartos de carne, os barris de chope descem, Creonte dá ordens. Jasão, no meio da quadra, é cumprimentado por amigos.¹⁵⁶

Todas essas considerações fazem parte das várias rubricas, cujo papel se fundamenta na explicação detalhada da passagem da câmera (por isso os cortes), os detalhes dos cenários, a importância de cada elemento para as personagens e, assim, se determinar como recurso visual. Neste caso, a música é um fator de continuidade de ações e cenas, como se cada personagem agisse logo após as ações do outro. Ainda em outros pontos, quando a câmera não possui mais a música como auxiliar, as cenas se desenrolam como se acontecessem ao mesmo tempo – e esse efeito se dá justamente pelos cortes como elementos cênicos.

CORTE – No apartamento de Medéia a música pára de tocar no rádio
LOCUTOR – De Jasão de Oliveira – “Água do Rio”. Jasão de Oliveira casa amanhã com a Creusa, a princesinha de Guadalupe...

Medéia desliga o rádio. Anda como fera acuada. Vai para a pia. Põe areia numa panela, milho, alho. Põe a panela no fogo e vai ao quarto.

¹⁵⁶ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Medéia*. **Cultura Vozes**, Petrópolis: Vozes, v. 93, n. 5, p. 130-131, 1999.

O filho está deitado agora mas de olho aberto, assustado. Dolores, sentada ao pé da cama, olha com medo para Medéia.

CORTE – Creonte e Jasão sozinhos. Creonte abraça e conduz Jasão.

[...]

CREONTE – [...] essa Medéia anda pelas ruas imprecando de mim, cuspidando veneno em esquina e porta de botequim, tenho medo dela. Tomei a decisão de expulsar ela do bairro, e vai ver, teus filhos vão ter que ir juntos.

JASÃO – Faz isso não seu Creonte, faz não. Me dá um tempo vou conseguir falar com ela, fazer um acerto, é que ela não quer me receber. Não quer palestrar, mas ela acalma. Deixa a vida correr um pouco por ela mesma.

Medéia, alucinada, faca na mão. CORTA – num armário, no quarto dos filhos de Jasão.¹⁵⁷

As características que compõem o corte das cenas, demonstrando serem paralelas, também se faz presente na peça *Gota D'água*, quando da transposição de um *set* a outro. Dentro dessa sistematização, pode ser analisada a conversa dos vizinhos de Joana fofocando, no segundo ato da obra, se o casamento de Jasão significará uma traição à população pobre da Vila do Meio-Dia. Cada personagem possui uma opinião diversa a respeito – nesse sentido nos remete à não ingenuidade dos autores quanto à uma idéia homogênea de “povo” –, e se situa em um lugar diferente, mas dando a sensação das ações acontecerem no mesmo espaço e hora: “*No botequim CACETÃO- Ele trai / [...] Nas vizinhas CORINA- Cafageste... Gangrenado! / No botequim GALEGO- Si? No se... [...] / Na oficina BOCA- Ora se trai...*”.¹⁵⁸ Segundo Marques:

Os autores [de *Gota D'água*] falam em *sets* no que toca à disposição cênica dos ambientes [...]. A luz, que sobe ou some em cada um desses espaços, tem a função de conduzir a narrativa – constituindo elemento épico, à semelhança da câmera no cinema. Os dramaturgos jogam, em alguns instantes, com passagens de um a outro *set*, inclusive fazendo com que dialoguem lúdica e ritmicamente: falas em um dos locais parecem responder ou correponder a falas ditas em outro, sem que haja relação direta entre elas.¹⁵⁹

¹⁵⁷ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Medéia*. **Cultura Vozes**, Petrópolis, Vozes, v. 93, n. 5, p. 131-132, 1999.

¹⁵⁸ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Pontes. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 126.

¹⁵⁹ MARQUES, Fernando. “**Com os séculos nos olhos**” – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. 386 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006, f. 304. Disponível em: <http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1524>. Acesso em: 19 abr. 2008.

Neste caso, mesmo sem a presença da câmera, a peça consegue fornecer essa sensação ao público. Trata-se da forma como os dramaturgos apontam, no texto, a existência e o funcionamento desses vários espaços onde se passam as cenas, sempre com o auxílio da iluminação.

Retornando aos últimos diálogos abordados entre Creonte e Jasão, de *Medéia*, é possível observar as características abordadas por Vianinha ao explicar a forma dos diálogos de uma obra transmitida na televisão. Muito embora possuam intensidade, sua estrutura é simples e se aproxima da fala coloquial. Mesmo possuindo personagens que conduzem suas ações e pensamentos, não é por meio do diálogo que esses elementos são revelados. Em diversos momentos, a imagem é a responsável por passar uma mensagem detalhada e forte, fornecendo as características profundas das personagens.

Pode-se tomar como exemplo, a cena em que Jasão vai conversar com Medéia, buscando convencê-la de ser mais racional. Ele não consegue persuadir Creonte de evitar que a expulse do lugar onde mora, restando a ela apenas um dia – ela tem dívidas a pagar em seu apartamento e Creonte se julga poderoso o suficiente para expulsá-la –, mas tenta mostrar a ela que a falta do bom senso é que poderá provocar a desgraça dela e dos filhos. Jasão quer que Medéia não o proíba de vê-los. Eles estão na casa da vizinha Dolores.

JASÃO – Não adianta conversar com você. Se você aceitar a sensatez, poderá ficar aqui, eu me comprometo, é minha palavra. Verei meus filhos muitas vezes [...]

[...]

MEDÉIA – Vai embora, Jasão, sai sai. (Abre a porta) Vai para a tua menina de 18 anos que nunca vai exigir lealdade de você, só vai exigir brilhos. Isso você tem Jasão, vai, vai para o teu casamento.

Jasão vai. Vai até a porta de Dolores. Bate. Dolores Abre. Os filhos com ela. Jasão se abaixa, abraça os filhos. Beija a menina longamente. Passa a mão nos seus cabelos.

MENINA – Você vai voltar?

JASÃO – Vamos ver, mocinha. Vamos ver.

Jasão se abraça com a menina. Fala com ela. Fala com o menino. Medéia olha. Encosta-se na porta. Seu rosto vai marcando sua terrível descoberta.

MEDÉIA – (Voz) Você gosta dos seus filhos, não é, Jasão? É capaz de abandoná-los, mas gosta deles, não é? Eles te admiram. Te dão a impressão de que você se interessa pelos outros. Meu Deus! Então é esta a vingança? É isto que tenho que fazer?

Jasão trás os filhos até diante de Medéia. Olha-a ainda uma vez, como se esperasse uma mudança na decisão de Medéia sobre eles.

MEDÉIA – (Voz) É isso! São vocês. É com vocês que a dor dele será insuportável. Teus filhos, Jasão! Vou acabar com o pouco que você pôs no mundo!

*Jasão sai. Medéia entra com os meninos.*¹⁶⁰ [destaque nosso]

A complexidade apontada por Vianna Filho acerca da linguagem televisiva – linguagem essa ainda mais ousada nos “Casos Especiais” – se encontra, assim, na mescla desses fatores: aquilo que cruza, como efeito estético, os diálogos com a apresentação das personagens por meio das imagens – que no caso do texto, são simbolizadas pela rubrica. Essas concepções traduzem a riqueza dos elementos da rubrica de *Medéia*, ao mesmo tempo em que transmitem a densidade das situações com cada fala.

Em *Gota D'água*, se dá o inverso. É justamente a força dos diálogos os componentes responsáveis pelo clima da peça. A narração do que se passa na casa de Joana se dá, agora, pela vizinha Corina e, obviamente, não mais por um elemento externo que conduz as imagens: a câmera.

CORINA – Minha filha, só vendo / Tem resto de comida / nas paredes fedendo / a bosta, tem bebida / com talco, vaselina, / barata, escova, pente / sem dente. E ali, menina, / brincando calmamente / co'os cacós dos espelhos, / estão os dois fedelhos... / É ver sobra de feira, / ramo de arruda, espada- / de-são-jorge, bandeira / do Flamengo, rasgada / por cima da cadeira / E ali, se lambuzando, / não entendendo nada, / um pouco se espantando / co'o espanto dos vizinhos, / estão os dois anjinhos... / É ver um terremoto / que só deixa apumado / no lugar certo a foto / daquele desgraçado / posando pro futuro / e pra posteridade / E ali, num canto escuro, / na foto da verdade, / brincando com os esgotos, / estão os dois garotos... / Os dois abortos...¹⁶¹

A profundidade das imagens que se constroem são apontadas pelo diálogo, constituído de versos. Essa característica demarca a presença de Chico Buarque como dramaturgo: “Eu me lembro de trabalhar com o Paulo Pontes, no fim eu já estava inventando umas coisinhas de dramaturgia, assim como ele, no fim, já estava quase escrevendo em versos. A gente foi um pouco passando as experiências um pro outro”.¹⁶² Mas também, especificamente nessa fala de Corina, é possível remeter a uma característica da tragédia grega – sobretudo à *Medéia* de Eurípides, por exemplo, no momento em que o Mensageiro traz à Medéia as notícias da morte lenta da noiva de Jasón e seu pai, Creonte. Trata-se do instante em que a noiva experimenta do véu

¹⁶⁰ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Medéia*. **Cultura Vozes**, Petrópolis, Vozes, v. 93, n. 5, p. 144, 1999.

¹⁶¹ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Pontes. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 26-27.

¹⁶² HOLLANDA, Chico Buarque. Chico Buarque 6 – Bastidores. **Chico Buarque** (DVD-vídeo). RWR Comunicações LTDA; EMI Music Brasil LTDA: 2005. [versão transcrita]

enfeitado: uma vingança da protagonista que a articula como um presente de seus filhos ao futuro casamento. A construção de cada imagem se faz de maneira marcante, detalhada e sofrida, na qual os versos servem como instrumento principal.¹⁶³

A poeticidade dos versos, da mesma forma como a música utilizada em termos dramáticos, além de nos apresentar imagens são capazes de suscitar a reflexão do público, que passa a observar de maneira distanciada o julgamento das personagens e cenas. Segundo Paulo Pontes: “Em situações realmente fortes, o público poderia reagir com risos. Mas a poesia faz com que ele reflita, estude cada momento do espetáculo, e sinta a seriedade das situações”.¹⁶⁴ É somente por meio da intencionalidade dos versos que se torna possível compreender a autoria de Buarque em *Gota D'água*: “Eu fazia aquilo para juntar as canções, para fazer as canções funcionarem [...]”.¹⁶⁵ E as músicas passavam a constituir uma função dramática específica. Segundo o crítico teatral Décio de Almeida Prado:

Para certos temas, os autores ficavam mais livres no teatro musicado do que no teatro de prosa. Porque o teatro de prosa tinha um cunho muito realista, [...] não podia haver uma certa liberdade. Ao escrever um musical, ao contrário, a pessoa podia dar muito mais vazão à fantasia. Quando entra a música, o teatro se torna mais teatral; quando o teatro quer, ao contrário, reproduzir a realidade tal e qual a realidade cotidiana, a música não aparece. A não ser por meio de uma festa [...]. Seria o efeito realista da música.¹⁶⁶

¹⁶³ “MENSAGEIRO – [...] Em frente a um espelho vestiu o véu, e com o diadema de ouro já na cabeça ela compunha o penteado, sorrindo à sua própria imagem refletida. Depois, erguendo-se do suntuoso assento, movimentou-se, pousando no chão com graça os pés de radiosa alvura, deslumbrada com teus presentes [...]. Mas quase no mesmo instante, [...] sua cor mudou e o corpo dobrou-se; ela oscilou e seus formosos membros tremiam, e só teve tempo de voltar até o assento para não cair no chão. Uma velha criada, pensando tratar-se de algum mal súbito mandado pelos deuses, pôs-se a fazer invocações em altos brados, até que da boca da jovem escorreu esbranquiçada espuma e as pupilas dela puseram-se a girar e o sangue lhe fugiu da pele [...] do diadema de ouro em seus lindos cabelos saía uma torrente sobrenatural de chamas assassinas; o véu envolvente – presente de teus filhos – consumia, ávido, as carnes alvas da infeliz. Ela inda pôde erguer-se e quis correr dali, envolta em fogo, movendo em todos os sentidos a cabeça no afã de se livrar do adorno flamejante, mas o diadema não saía do lugar e quanto mais a moça agitava a cabeça mais se alastravam as devoradoras chamas. Ela caiu no chão, por fim, aniquilada e tão desfigurada que somente os olhos do pai foram capazes de reconhecê-la. [...]”. EURÍPIDES. **Medéia; Hipólito; As Troianas**. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003, p. 66-67-68.

¹⁶⁴ PONTES, Paulo. *Gota D'água: o teatro reencontra o povo*. **Diário do Grande ABC**, Santo André, 15 jan. 1976, s/r.

¹⁶⁵ HOLLANDA, Chico Buarque. *Chico Buarque 6 – Bastidores*. **Chico Buarque** (DVD-vídeo). RWR Comunicações LTDA; EMI Music Brasil LTDA: 2005. [versão transcrita]

¹⁶⁶ PRADO, Décio de Almeida. Apud. MARQUES, Fernando. “**Com os séculos nos olhos**” – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. 386 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006, f. 367. Disponível em: <http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1524>. Acesso em: 19 abr. 2008.

Dessa maneira, em *Gota D'água* não existe a necessidade de criar razões pelas quais as personagens cantam. O fato de cantarem é uma forma de induzir o público a assistir um espetáculo cujos elementos musicais são atribuídos a todos, independente de qualidades ou dotes específicos – por isso o fator não-realista.

Esse efeito de verossimilhança consegue fazer com que o público tenha um contato mais amplo da mensagem que se quer passar. Cada cena da peça não teria, assim, um significado simples e voltado para referências diretas da realidade mostrada. Por meio da música e dos versos, a obra torna-se em si um instrumento para compreender algo que vai além, e que está relacionado com as intenções políticas dos autores: aquilo que remete às suas visões da vida social.

Segundo Marques, a riqueza de *Gota D'água* se determina pela capacidade de criação dos dramaturgos quanto a esse aspecto verossímil, utilizando de recursos que evitam reduzir a peça a efeitos únicos e usufruindo, tanto de partes sérias como cômicas.¹⁶⁷ Há que se considerar, também, que a passagem do trágico ao cômico (e vice-versa) ou o cruzamento destes, condiciona ainda mais a obra aos pontos de reflexão que Paulo Pontes e Chico Buarque propõem.

Pode-se observar esses elementos em passagens da peça tais quais os contatos iniciais da população da Vila entre si, ainda no primeiro ato: vai do *set* das vizinhas para o botequim e, assim, para a oficina da personagem Egeu. Todos mantêm um determinado tipo de conversa, mas que pelo efeito verossímil, de alguma forma se interligam.

CORINA – Pensando bem, Nenê, me conta...

[...]

NENÊ – Você / pediu, lá vai: Jasão co'a outra, mais / o pai, ontem, lá na quadra da escola / beberam Old Eight com Coca-Cola, / cantaram, pularam e coisas tais / Falaram do casamento os boçais / E convidaram toda curriola / dos “Unidos” pro festaço. A vitrola / tocou bem alto as marchas nupciais / para antecipar como vai ser a gala / Ou então só para pintar a caveira / de Joana.

[...]

¹⁶⁷ MARQUES, Fernando. “**Com os séculos nos olhos**” – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. 386 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006, f. 306. Disponível em: <http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1524> Acesso em: 19 abr. 2008.

NENÊ segue falando baixo, quase em mímica, em segundo plano, o botequim assume o primeiro plano; CACETÃO pára um pouco de ler o jornal e exclama:

CACETÃO - Essa não! Jóia! Filigrana! / Galego, essa é a manchete da semana: / fulana, mulher de João de tal / tinha um ciúme que não é normal / Vai daí cortou o pau do infeliz / Ferido, o marido foi pro hospital / Ficou cotó... Vem e lasca o jornal: / ciumenta corta o mal pela raiz.

Ri uma risada alta e gostosa; o GALEGO vai para junto dele e, juntos, os dois passam a ler a matéria em voz baixa; fazem mímica de quem se diverte muito; no set de EGEU, a oficina, entra o vizinho XULÉ; esta ação vai para o primeiro plano

[...]

XULÉ – Falhei de novo a prestação da casa... / Mas, pela minha contabilidade, / pagando ou não, a gente sempre atrasa / Veja: o preço do cafofo era três / Três milhas já paguei, quer que comprove? / Olha os recibos: cem contos por mês / E agora ainda me faltam pagar nove / Com nove fora juros, dividendo, / mais correção, taxa e ziriguidum, / se eu pago os nove que inda estou devendo, / vou acabar devendo oitenta e um... / Que matemática filha da puta

EGEU – Ta todo mundo igual a você.¹⁶⁸

Esse momento de *Gota D'água* é capaz de demonstrar a utilização de recursos os mais diversos para o levantamento de análises cujo objetivo se determina pela construção de visões críticas por parte do público. Partindo da discussão acerca da vida pessoal de Joana, as vizinhas apresentam um teor de seriedade e tragicidade ao problema de traição enfrentado. Logo no mesmo instante, a peça nos revela o vizinho tratando com humor uma história de jornal, em que a mulher traída se vingou do marido. Automaticamente, a cena se desloca para a oficina, onde é apresentada a dificuldade financeira de Xulé, que se reflete a todos na Vila.

Todos esses elementos foram estrategicamente apontados de maneira a fazer com que o leitor/espectador compreenda a intenção dos dramaturgos. As idéias se cruzam para a abordagem que se quer da obra: o enredo vai da história de Joana para a história de um todo coletivo. A linguagem em versos estimula ainda mais as características trágico-cômicas, na qual parte-se da particularidade da mulher traída, que poderia ser interpretada como uma página policial de um jornal (e isso sugere o humor para um raciocínio crítico), mas aos poucos nos aponta – e posteriormente tem como desfecho e síntese –, que o diálogo de Egeu com Xulé se fundamenta como ponto de ligação: os problemas de abandono de Joana representam, sobretudo, questões sociais. O coletivo defendido pelos autores, compreende-se: possui intenções de revelar um

¹⁶⁸ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. *Gota D'água*. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 28-29-30.

universo heterogêneo de visões, por isso a atribuição às várias formas de observar o problema; seja por meio da dor, ou pelo riso.

Em termos gerais, tanto os versos – já apontados anteriormente – quanto as canções de *Gota D'água* tornam-se grandes aliados dramáticos, porque além de fornecerem, ora representação de seriedade, ora de humor ou ambos – e com isso, complexidade à obra –, são a principal via de comunicação dos autores por serem os elementos de interrupção e de comentário às ações das personagens. De acordo com a teoria brechtiana:

Dá-se ênfase ao *Gestus* geral da representação – o que sempre sublinha o que está sendo mostrado – por meio de apelos musicais dirigidos ao público através de canções. Os atores jamais devem passar naturalmente da fala para o canto, mas antes destacá-lo nitidamente do restante, através de recursos cênicos adequados, como mudança de iluminação ou emprego de títulos. Por sua vez, a música deve resistir à ‘sintonização’ que lhe é geralmente exigida, tornando-se um apêndice subserviente. A música não deve ‘acompanhar’, a não ser como comentário. Não deve simplesmente ‘exprimir-se a si mesma’, desgastando as emoções com as quais coexiste durante os acontecimentos. [...] A música pode, assim, revestir-se de diversas formas, sem perder sua independência. Pode também dar sua própria reação em relação ao tema tratado.¹⁶⁹

Dessa forma, para Brecht, a música revela momentos da peça que apenas ela (em conjunto com outros recursos cênicos) poderia salientar. A mensagem da canção nem sempre baliza aquilo que está sendo dito pelas personagens. Ela pode circunstanciar ainda mais uma opinião – sempre se apresentando de maneira independente ao restante da obra –, mas pode também ter efeitos completamente diferentes da própria temática da cena, propositalmente.

É interessante observar a maneira como Paulo Pontes e, sobretudo Chico Buarque usufruíram dessas idéias épicas para *Gota D'água*. No primeiro ato, após uma longa discussão entre vizinhos e vizinhas de Joana – cada um em seu *set*, mas parecendo corresponder a cada diálogo –, em que se debate o valor de Jasão como homem e/ou sambista, ou ainda, se é merecedor de se enriquecer casando com Alma, a personagem Cacetão vem situar um acirramento das brigas com a apresentação de uma embolada. No desenvolver de falas, as quais as vizinhas defendem o lado de Joana e os vizinhos de Jasão, Cacetão se coloca como um ponto final da altercação, e situa com clareza e

¹⁶⁹ BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético** - ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 216-217.

objetividade o que simboliza a personagem Jasão na peça, bem como o que significa a atitude deste.

Primeiro plano para botequim, onde já se ouvem os primeiros acordes e o ritmo de uma embolada

CACETÃO – (*Cantando*) / Depois de tanto confete / Um reparo me compete / Pois Jasão faltou a ética / Da nossa profissão / Gigolô se compromete / Pelo código de ética / A manter a forma atlética / A saber dar mais de sete / A nunca virar gilete / A não rir enquanto mete / Nem jamais mascar chiclete / Durante sua função / Mas a falta mais violenta / Sujeita à pena cruenta / É largar quem te alimenta / Do jeito que fez Jasão / Veja a minha ficha isenta / Tenho alguém que me sustenta / Que já passou dos sessenta / Que mais de uma não agüenta / Que desmonta quando senta / Que é careca quando venta / E este amigo se apresenta / Domingo sim, outro não / Não é virtude nem vício / É um pequeno sacrifício / É um músculo do ofício / Em constante prontidão / Fecho os olhos e, viril / Tomo ar, conto até mil / Penso na miss Brasil / E cumpro co'a obrigação

*Gargalhadas gerais no final da embolada; a orquestra emenda novo ritmo e nova melodia para vizinhos e vizinhas cantarem e dançarem confrontando-se entre si; número musical encerra com orquestra diminuindo; os protagonistas desse número saem de cena [...].*¹⁷⁰

De maneira cômica, Cacetão situa, com sua embolada, um movimento diferenciado de todas as outras personagens. Quando o primeiro plano passa para o botequim, por meio da iluminação, iniciando-se os acordes e os ritmos, a passagem já demonstra ao público que, de alguma forma, a discussão está interrompida, e uma mensagem irá ser pronunciada. Ao final, a nova melodia serve para intensificar o que os *sets* tinham como função: demonstrar o contraste de opiniões entre as personagens. O confronto que estavam a desenvolver cenicamente se desenrola, agora, por expressão corporal (ao dançarem no ritmo da orquestra).

Sem dúvida, essa é a passagem em que se determina melhor a figura de Cacetão: suas idéias de vida, o fato de ser gigolô e assumir essa posição socialmente. Essa clareza na função da personagem para a obra foi possível principalmente pelo efeito da embolada. Em uma entrevista ao periódico “Língua Portuguesa”, Chico Buarque fornece a forma de criação de suas personagens em suas peças:

[...] minhas peças de teatro, peças musicais, têm mais afinidade com a música que com a literatura. A música acaba marcando a minha literatura. As personagens são obsessivas, repetem-se, são como

¹⁷⁰ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. *Gota D'água*. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 42-43.

personagens de música, são como temas de música, que tendem a repetir-se.¹⁷¹

Nesse ínterim, a canção é o elemento que fornece os pensamentos e atitudes de Cacetão – uma personagem bem determinada em *Gota D'água*.

Outro exemplo necessário de ser apontado é a personagem Creonte. Este consegue situar exatamente aquilo que deseja por meio da música. Em um diálogo com Jasão, em que busca convencê-lo de suas idéias sobre a melhor carreira a seguir, Creonte expõe perguntas a ele com malícia e capacidade de manipulação: “dá pra viver de samba?”. Ao longo da conversa, vai persuadindo-o de que existe complexidade para trabalhar e se enriquecer na área, restando a Jasão cuidar de seus negócios. Durante as cenas, há uma ligação entre as idéias de Creonte e a cadeira de sua casa, onde manda Jasão sentar. Esta representa o poder e o dinheiro de Jasão, sendo descrita pelos autores da peça, na rubrica, como se fosse quase um “trono” pela grande pompa. Como ápice de uma conversa em que a personagem busca convencer a outra, Creonte canta a “filosofia do bem sentar”, ensinando, por fim, os recursos e as posturas que Jasão deve aprender para se situar na mesma categoria social que aquele.

(a orquestra ataca a introdução com ritmo bem marcado; enquanto canta, CREONTE vai ajeitando JASÃO na cadeira)

Ergue a cabeça, estufa o peito, / fica olhando a linha de fundo, / como que a olhar nenhum lugar / Seguramente é o melhor jeito / que há de se olhar pra todo mundo / sem ninguém olhar teu olhar / Mostra total descontração, / deixa os braços soltos no ar / e o lombo sempre recostado / Assim é fácil dizer *não* / pois ninguém vai imaginar que foi um *não* premeditado / Cruza as pernas, que o teu parceiro / vai se sentir mais impotente / vendo a sola do teu sapato / E se ele ousar falar primeiro / descruza as pernas de repente / que ele vai entender no ato
*(a orquestra interrompe o fundo musical e rítmico).*¹⁷²

Representante maior do luxo e do poder em *Gota D'água*, Creonte utiliza do símbolo da cadeira e do “sentar” para se determinar na peça. Novamente, a forma da criação de Chico quanto às personagens do teatro podem ser lembradas – possuem características obsessivas dos temas musicais. A canção de Creonte sistematiza, assim, sua personalidade autoritária, ao mesmo tempo em que constitui como instrumento dramático, o momento em que a personagem vence o discurso da outra. Ao “atacar a

¹⁷¹ HOLLANDA, Chico Buarque de. A dupla vida de Chico – Figura da linguagem. *Língua Portuguesa*, São Paulo: Segmento, ano 1, n. 8, jun. 2006.

¹⁷² HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Pontes. *Gota D'água*. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 52-53.

introdução com ritmo bem marcado”, a orquestra vem demonstrar o instante de sua vitória em relação aos seus planos com Jasão.

A peça contém, também, exemplos de músicas que servem para balizar as idéias dos dramaturgos de maneira forte: trata-se do ponto de “macumba” do segundo ato, momento da prática de vingança da Joana, rogando *Paó* para o djagum de Oxalá. Os gemidos e sussurros acompanhados aos sons dos atabaques e da fala de Joana, apontados na rubrica, demonstram a mensagem de valorização da cultura popular e do ritual por parte dos dramaturgos. No primeiro ato, essa presença popular pode ser observada no canto das vizinhas à Joana: “Comadre Joana / Recolhe essa dor / Guarda o teu rancor / Pra outra ocasião”,¹⁷³ apresentado como um prenúncio do que iria por vir posteriormente. Esse mesmo refrão das vizinhas complementado com outras palavras e, agora, com as falas de Joana pode ser visto em um segundo momento deste mesmo ato, onde observa-se mais claramente os instrumentos de percussão e o “ritmo frenético” que remetem o leitor/espectador a elementos da cultura popular e “macumba”. Porém, nesse novo instante, as falas da protagonista às outras personagens dá a música um efeito de resposta à situação da mulher na sociedade, a qual tem como dever criar os filhos que crescem e a esquecem. Joana aprofunda a questão apontando os filhos, nesse momento, como auxiliares à traição de Jasão. As entoadas e o ritmo cada vez mais forte vêm demarcar, com o desenvolver das falas, a revelação da tragédia. Joana irá matar os próprios filhos pro vingança.

JOANA – (*Falando com ritmo ao fundo*) / Ah, os falsos inocentes! /
Ajudaram a traição / São dois brotos das sementes / traícoiras de
Jasão / E me encheram, e me incharam, / e me abriram, me mamaram,
/ me torceram, me estragaram, / me partiram, me secaram, / me
deixaram pele e osso / Jasão não, a cada dia / parecia estar mais moço,
/ enquanto eu me consumia.

JOANA – Pra não ser trapo nem lixo, / nem sombra, objeto, nada, / eu
prefiro ser um bicho, / ser esta besta danada / Me arrasto, berro, me
xingo, / me mordo, babo, me bato, / me mato, mato e me vingo, / me
vingo, me mato e mato

VIZINHAS – (*Com força*) / Comadre Joana / Bota panos quentes

CORINA – Comadre, fala mais nada!¹⁷⁴

Fornecendo uma possibilidade ainda mais rica de compor esses ritmos, *Gota D'água* apresenta uma cena em que Jasão, por mando de Creonte, vai tentar convencer

¹⁷³ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Pontes. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 54.

¹⁷⁴ Ibid., p. 62-63.

Egeu a não construir um sentimento de “rebelião” com a população da Vila do Meio-Dia contra as dívidas abusivas determinadas por ele à cada moradia. Egeu é a personagem apontada no texto com maiores características de lucidez acerca do que acontece com aquelas pessoas mais pobres. Com seu discurso politizado, Egeu não se rende às idéias apontadas por Jasão, e o faz tentar consertar o rádio que estava manipulando em sua oficina desde o início da peça.

[...] JASÃO *enquanto falava, consertava; a orquestra executa uma variação do tema que sublinhou a fala de JOANA sobre os filhos;*
EGEU *dá um salto, percebendo que JASÃO consertou o rádio*
EGEU – Ta tocando!... Foi você, Jasão... / Nessa horinha, como pode ser? / Eu to mexendo a um tempão... / Taí o que você sabe fazer / como ninguém no mundo, menino [...] Os homens são mesmo competentes... / Quem chama Jasão, não chama à toa / É o cara certo: boa pessoa, / real valor, bons antecedentes, [...] pra arder na lareira dos contentes... / Sempre que um cara menos bichado / surge aqui, pagam seu peso em ouro / pra levá-lo embora. Resultado: / mais negro fica esse sumidouro / mais brilhante fica o outro lado / e o seu carnaval, mais duradouro¹⁷⁵

Egeu constrói uma crítica profunda à capacidade de agregação que os poderosos tinham aos considerados “mais capazes” – essas idéias podem ser observadas, também, no prefácio da obra pelos dramaturgos. Ao mesmo tempo em que desenrola a sua fala, a orquestra executa apenas uma variação do ritmo que se ouve quando Joana fala dos filhos com ódio. Este momento da peça se determina como o instante em que se sistematizou de maneira mais direta, a relação dos problemas pessoais de Joana, com os problemas coletivos, na medida em que Egeu se remete à vida social da população como um todo.

Em conjunto com cenas da peça – assim como os versos – algumas músicas de *Gota D'água* também traduzem a tentativa dos autores de alternar, como afirmado anteriormente, elementos sérios com os que provocam riso para apontar reflexões. Referindo-se à obra, Marques afirma: “O recurso ao humor atenua passagens dolorosas, mas também pode acirrâ-las – pelo contraste que tende ao absurdo”.¹⁷⁶

¹⁷⁵ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Pontes. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 74-75.

¹⁷⁶ MARQUES, Fernando. “**Com os séculos nos olhos**” – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. 386 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006, f. 304. Disponível em: <http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1524> Acesso em: 19 abr. 2008.

Assim, é possível observar várias canções aliadas às passagens da peça com esses intuitos. No momento em que as vizinhas discutem a possibilidade de Jasão voltar para Joana, esta apresenta mais uma crítica a função social das mulheres.

JOANA – Que venha e volte, entre e saia, que monte / e desmonte,
que faça e que desfaça... / Mulher é embrulho feito pra esperar, /
sempre esperar... Que ele venha jantar / ou não, que feche a cara ou
faça graça, / que te ache bonita ou te ache feia, / mãe, criança, puta,
santa madona / A mulher é uma espécie de poltrona / que assume a
forma da vontade alheia.¹⁷⁷

O posicionamento dramático de Joana na peça condiz com a visão dos dramaturgos a respeito da questão feminina na peça. Segundo eles:

Se a mulher, em geral, na sociedade brasileira de hoje, já fica com
uma parte subalterna, nas classes inferiores está nos ombros dela o
encargo de sustentar todo o carnaval que se passa acima de sua
cabeça.

[...] é ela quem faz por gerir uma economia doméstica dentro de uma
estrutura sem dinheiro. Ela cuida da casa e ainda lava para fora e
trabalha na máquina de costura para ajudar o marido. Se a situação do
homem, dentro desse panorama, é dura, a da mulher é mais dura
ainda.¹⁷⁸

Como pode ser observado, há um contraste no tratamento das personagens que sofrem a pobreza na trama de *Gota D'água*. Repetidas vezes as mulheres são apontadas como um elemento a mais a ser debatido dentro das problemáticas sociais que a obra levanta. Após a fala da protagonista, Jasão chega ao botequim. Para recebê-lo, os vizinhos cantam “Flor da Idade”.

*A orquestra, que vinha preparando uma introdução viva e alegre, dá
a deixa para o coro de vizinhos cantar*
A gente faz hora, faz fila na Vila do Meio-Dia
Pra ver Maria
A gente almoça e só se coça e se roça e só se vicia
A porta dela não tem tramela
A janela é sem gelosia
Nem desconfia
Ai, a primeira festa, a primeira fresta, o primeiro amor
Na hora certa, a casa aberta, o pijama aberto, a braguilha
A armadilha
A mesa posta de peixe deixa um cheirinho da sua filha
Ela vive parada no sucesso do rádio de pilha

¹⁷⁷ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 76.

¹⁷⁸ Id. Apud. MARIA, Léa. A Gota D'água hoje – o povo outra vez no palco. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 26 dez. 1976, s/r.

Que maravilha
Ai, o primeiro copo, o primeiro corpo, o primeiro amor
Vê passar ela, como dança, balança, avança e recua
A gente sua
A roupa suja da cuja se lava no meio da rua
Despudorada, dada, à danada agrada andar seminua
E continua
Ai, a primeira dama, o primeiro drama, o primeiro amor
Carlos amava Dora que amava Lia que amava Léa que
amava Paulo que amava Juca que amava Dora que amava...
Carlos amava Dora que amava Rita que amava Dito que
amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava...
Carlos amava Dora que amava tanto que amava Pedro que
amava a filha que amava Carlos que amava Dora que
amava toda a quadrilha...
amava toda a quadrilha...
amava toda a quadrilha...
*A orquestra vai diminuindo aos poucos, enquanto o pessoal se
confraterniza e se serve de cerveja.*¹⁷⁹

Nestes trechos, onde a música ganha relevância, existe uma intenção em se unir elementos trágicos com cômicos. Essa idéia dos dramaturgos perpassa, também, pela maneira como criaram os *sets* de cada personagem. O *set* das vizinhas, que estão lavando roupa, em contraposição ao *set* do botequim, com os homens sempre comemorando e festejando, já demonstra um elemento de contradição. A música, em meio à utilização do recurso literário das aliterações,¹⁸⁰ é construída sob um caráter divertido e leve, consistindo em desmascarar as personagens que apresentam para Jasão os costumes dos homens que só se “coçam”, se “roçam” e se “viciam” nos namoros, enquanto a mesa posta de peixe se aponta como costume feminino.

Mesclando características pessoais e coletivas, a canção vai de encontro ao retrato da população da Vila do Meio-Dia que sua para trabalhar e ganhar o sustento, mas que é, ao mesmo tempo, “gente de Jasão”. Aos poucos, os vizinhos descrevem os atos de Joana, sobretudo acerca dos amores mal-resolvidos no final da música.¹⁸¹ Ao

¹⁷⁹ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Pontes. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 77-78.

¹⁸⁰ Recurso que consiste na repetição de fonemas para intensificar o ritmo ou para obter um efeito sonoro significativo. Para saber mais sobre aliteração, consultar: LAMPRECHT, Regina Ritter. **Aquisição da linguagem**: questões e análises. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

¹⁸¹ “Essa componente da música é inspirada em uma poesia de Carlos Drummond de Andrade, intitulada *Quadrilha*, na qual também se explora a composição de uma rede de amores que não deram certo. Seguindo a obra de Drummond: ‘João amava Teresa que amava Raimundo / que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili / que não amava ninguém. / João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento, / Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia, / Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes / que não tinha entrado na história.’ [ANDRADE, Carlos Drummond de. “Quadrilha”. In: _____. **Sentimento do mundo**. Rio de Janeiro: Record, 1993, p. 57.] O

afirmarem que “a roupa suja da cuja se lava no meio da rua”, os amigos de Jasão apontam o drama amoroso de Joana se confundindo à realidade de todos os outros moradores do conjunto habitacional.¹⁸² Em outros diálogos entre vizinhos e vizinhas, a questão de homens e mulheres fica ainda mais acirrada, mas o problema da pobreza está sempre em relevância, sobretudo pelas falas da própria Joana: “Se [Deus] fosse [grande], / não criava duas coisas: Primeiro / pobre, segundo mulher... / Não me iludo...”.¹⁸³

Assim, se anteriormente havia a passagem do teor sério ao cômico, em um novo momento, retorna ao clima de dor e tristeza, agora mais aprofundados com a visita de Jasão à casa de Joana. Ela é convencida por Egeu a voltar ao lar e recebê-lo para se certificar de que se arrependeu. O recurso épico da iluminação ressaltando a presença de Jasão do lado oposto ao palco, enquanto Joana ainda faz gestos de que caminha para o seu *set* auxiliam no efeito da música que a personagem canta enquanto realiza cada passo: “Bem querer”. Seus movimentos demarcam ainda mais o que está sendo mostrado – seguindo a teoria brechtiana – traçando uma relevância maior ao apelo musical.

Apaga a luz do set das vizinhas; orquestra sobe; JASÃO vai aparecendo no outro lado do palco; JOANA, fazendo movimentos que corresponderão a sua caminhada até em casa, começa a cantar

Quando meu bem-querer me vir
Estou certa que há de vir atrás
Há de me seguir por todos
Todos, todos, todos os umbrais
E quando o seu bem-querer mentir
Que não vai haver adeus jamais
Há que responder com juras
Juras, juras, juras imorais
E quando o meu bem-querer sentir
Que o amor é coisa tão fugaz
Há de me abraçar co’a garra
A garra, a garra, a garra dos mortais
E quando o seu bem-querer pedir
Pra você ficar um pouco mais

desfecho de cada personagem é solitário e funesto, exceto por Lili, que não amava ninguém, mas foi a única a conseguir se casar. Com esta obra, os autores de *Gota D’água* puderam explorar a profundidade e tragicidade das paixões da peça, interligando a estas, as conotações que também diziam respeito aos problemas da vila como um todo”. PUGA, Dolores. Uma tragédia brasileira: *Gota D’água* e as interfaces do texto teatral. In: PATRIOTA, Rosângela; PEIXOTO, Fernando; RAMOS, Alcides Freire. (Orgs.). **A História invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 168.

¹⁸² Cf. Ibid.

¹⁸³ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D’água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 80.

Há que me afagar co'a calma
A calma, a calma, a calma dos casais
E quando o meu bem-querer ouvir
O meu coração bater demais
Há de me rasgar com a fúria
A fúria, a fúria, a fúria assim dos animais
E quando o seu bem-querer dormir
Tome conta que ele sonhe em paz
Como alguém que lhe apagasse a luz
Vedasse a porta e abrisse o gás.
*No fim da canção, JASÃO e JOANA encontram-se frente a frente.*¹⁸⁴

“Bem querer” é criada para que o leitor/espectador tenha em resumo e repetidamente – como se observa na produção musical de Chico – toda a história da personagem e, de pouco em pouco, noção antecipada de que vinganças ainda virão. A iluminação e cada gesto de Joana permitem que o caminho seja virtualmente longo o suficiente para que ela revele seus planos, passo a passo e de forma sutil, unicamente ao público, muito embora Jasão estivesse em sua frente ao final da música. A canção, juntamente aos seus movimentos, se constituem como os grandes norteadores da caracterização de Joana: unem-se razões pessoais (ser mulher traída) e sociais (abandono e pobreza) – sobretudo na passagem: “[...] há de me rasgar com a fúria assim dos animais.”

O primeiro ato de *Gota D'água* termina com a utilização desses recursos de “contraste ao absurdo”, defendidos por Marques, quando da passagem da casa da Joana – onde acontece uma briga longa e cruel entre a protagonista e Jasão – para a cena final com a “corrente de boatos coreografada”. Entre o ressentimento e descompostura de Joana, a troca de insultos e o soco que leva de Jasão, a música entoada pelos vizinhos – curiosos em saber como será o casamento daquele com Alma, bem como as compras e luxos de Creonte à cerimônia e festa – é transmitida para determinar uma característica fútil. Os contrários de humor e tragicidade são novamente ressaltados como forma de construir um diálogo crítico.

O coro [de vizinhos] canta na coxia; os vizinhos e vizinhas indicados vão entrando em cena e, cantando, vão fazendo uma corrente de boatos coreografada; um a um vão entrando, pouco a pouco; depois cruzam-se e movimentam-se, enchendo o palco de boatos
CORO OFF. Tira o coco e raspa o coco / Do coco faz a cocada / Se quiser contar me conte / Que eu ouço e não conto nada

¹⁸⁴ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. *Gota D'água*. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 83-84.

CACETÃO – (*Para o GALEGO*) / Me disseram que Creonte / Co'o casório, tá maluco / Encheu a adega de uísque / Vinho, querosene e suco / Juntou tanta da bebida / Que se alguém pega um trabuco / E dá um teço nessa adega / Causa enchente em Pernambuco. [...].¹⁸⁵

Cada movimento coreografado das personagens leva a esse estímulo de futilidade, em que é possível observar de maneira distanciada. Os elementos de ironia são demarcados, de forma a fazer com que o público pense no fator cômico capciosamente, pois não demonstra ser o que realmente é. Em *Gota D'água*, cabe à platéia sistematizar o resultado de análise da cena. Segundo Marques: “O canto frívolo dos vizinhos e vizinhas parece especialmente alienado ou perverso. Trata-se da [...] canção nordestina cantada por solistas e coro, que lembra as apoteoses de final de ato das velhas revistas de ano”.¹⁸⁶

Com o decorrer do segundo ato, Creonte deixa claro para Jasão a sua vontade de expulsar Joana a Vila, uma vez que tem medo dela e consegue ter a lei e a polícia ao seu lado – Joana não paga a casa durante alguns meses. Jasão vai, assim, ao encontro da protagonista, tentando convencê-la a aceitar uma pensão, vinda do dinheiro do poderoso. “A negativa de Joana ao acordo e seu desespero por não saber mais aonde iria morar foi o estopim para que os vizinhos ouvissem o argumento de Egeu a respeito da injustiça e do autoritarismo de Creonte”.¹⁸⁷

Todos os vizinhos vão à casa de Creonte tirar satisfações. Porém, Jasão sabia que, para serem persuadidos pelo dono da Vila do Meio-Dia, deveria fornecer-lhes a esperança de que poderia haver mudanças. Creonte segue os conselhos de Jasão e diz perdoar as dívidas até aquele momento, e ainda resolve construir facilidades no vilarejo, tais como novos orelhões, e um campo de futebol. Determina ainda mais seu poder de convencimento, quando convida a todos para trabalharem na festa de comemoração do

¹⁸⁵ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 92.

¹⁸⁶ MARQUES, Fernando. “**Com os séculos nos olhos**” – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. 386 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006, f. 306. Disponível em: <http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1524> Acesso em: 19 abr. 2008. Segundo Neyde Veneziano, as apoteoses eram formas grandiosas, envolvendo várias personagens, e eram responsáveis por fechar os diversos atos e finalizar os espetáculos no Teatro de Revista. Cf. VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. Campinas: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

¹⁸⁷ PUGA, Dolores. Uma tragédia brasileira: *Gota D'água* e as interfaces do texto teatral. In: PATRIOTA, Rosângela; PEIXOTO, Fernando; RAMOS, Alcides Freire. (Orgs.). **A História invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 176.

casamento de sua filha com o sambista. Ele consegue o que quer, pois além de acalmar os habitantes da vila, não abre mão de expulsar Joana do local. Mais ninguém interfere na situação, para a preocupação de Egeu, que observa Joana sozinha contra Creonte.

Diante do desespero, Joana pede à Creonte que ele entenda de que ela precisa de ao menos um dia para conseguir outro lugar para morar com os filhos. É interessante como essa parte da peça está presente nas três obras: *Medéia* de Eurípides e Vianinha, e *Gota D'água*. Porém, nesta última, ao perceber que conseguira a oportunidade que necessitava para construir sua vingança, simbolizou-se, em cena, a virada para a música “Basta um Dia”, em que a protagonista canta.

CREONTE – [...] se amanhã à noite você inda estiver / aqui, eu acabo de vez co' esta novela / Não vai sobrar cama, nem porta, nem janela, / sabe? Eu quebro esta merda. Eu quebro tudo, ouviu?

(Sai com a polícia)

JOANA – Ouvi sim, Creonte, um dia. Um dia, preciso / mais do que isso? / Por quê? Pra quê? Quem te pariu / só precisou de um dia. O que se construiu / em séculos se destrói num dia. O Juízo / Final vai caber inteirinho num só dia / Quando me deu um dia, você se traiu, / Creonte, você não passa de um imbecil, / porque hoje me deu muito mais do que devia

(a orquestra ataca; ela canta)

Pra mim
Basta um dia
Não mais que um dia
Um meio dia
Me dá
Só um dia
E eu faço desatar
A minha fantasia
Só um
Belo dia
Pois se jura, se esconjura
Se ama e se tortura
Se tritura, se atura e se cura
A dor
Na orgia
Da luz do dia
É só
O que eu pedia
Um dia pra aplacar
Minha agonia
Toda a sangria
Todo o veneno
De um pequeno dia
(JOANA, cantando, chega em frente ao set de EGEU; enquanto chama CORINA, a orquestra segue tocando)
Corina, Corina... *(CORINA aparece)* Faz um favor pra / mim, mulher.
/ Vai chamar Jasão. Diz que estou aliviada. Minha dor / está passando.
Vai?...

CORINA – Vou. Estou feliz... (*Sai; orquestra modula para JOANA
recomeçar o canto*)
JOANA - Só um
Santo dia
Pois se beija, se maltrata
Se come e se mata
Se arremata, se acata e se trata
A dor
Na orgia
Da luz do dia
É só
O que eu pedia, viu
Um dia pra aplacar
Minha agonia
Toda a sangria
Todo o veneno
De um pequeno dia
(*Terminada a canção, chega JASÃO*).¹⁸⁸

Novamente, por meio do recurso épico, Joana mescla canção e diálogos: primeiramente uma fala voltada à platéia em forma de pensamentos que determinam “um dia” como suficiente à capacidade de destruição e apocalipse, depois volta-se à uma fala natural com Corina. “Basta um dia” representa o ápice do desabafo da personagem diretamente ao público – e nesse sentido o “ataque” da orquestra se torna um auxiliar ao clima –, que muito embora acompanhe a vizinha agindo segundo o que a protagonista pede, é o único detentor da “verdade” nas intenções da última – e a continuação da música, enquanto há o diálogo com Corina e depois vem demonstrar esse papel dado à quem assiste a peça. Cabe apenas ao leitor/espectador compreender definitivamente que a vingança será realizada, e a música determina essa confissão ao mesmo tempo em que demonstra a atitude decidida de Joana rumo à prática de sua vingança contra Jasão, Creonte e sua filha Alma.

É na música “Basta um dia” que Joana representará a dor maior do povo, que não vê nenhuma solução contra o poder que o exclui. Neste ponto, a trama se desenvolve de maneira a apontar os caminhos que os dramaturgos enxergavam para a camada mais pobre do país: a compleição da tragédia brasileira. Isolada, Joana concilia desespero e ações radicais. Seu pensamento se constitui da idéia de que em um dia bastaria para destruir o que em séculos se construiu. Nesta fala, juntamente à canção, ela revela o desejo de acabar com um sistema que se fundamentou durante tempo suficiente para lhe dar o controle total sob o povo. Diferentemente da personagem Egeu, que sistematiza seu sentimento de injustiça social, a protagonista, com seus atos impulsivos, não consegue instrumentalizar o seu ódio e

¹⁸⁸ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. *Gota D'água*. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 157-158-159.

transcender de visões individuais para as coletivas, em nome de uma organização a favor de todo o povo da Vila do Meio-Dia.¹⁸⁹

Ao final da peça, por não conseguir matar seus alvos de vingança com um bolo envenenado levado pelos filhos no casamento, Joana volta sua vingança à sua prole, buscando conseguir o arrependimento de Jasão por tudo o que ele fez. O seu ato desesperado representa em termos práticos, a única forma que conseguiu de mostrar sua dor e revolta para os donos da cerimônia e de sua exclusão. A última fala de Joana na peça demarca essa passagem, na qual, com o suicídio e o homicídio de seus filhos, possui a esperança de conseguir um lugar mais justo fora da “lei dos homens”.

JOANA – [...] (*Abraça os filhos profundamente um tempo*) / Meus filhos, mamãe queria dizer / uma coisa a vocês. Chegou a hora / de descansar. Fiquem perto de mim / que nós três, juntinhos, vamos embora / prum lugar que parece que é assim: / é um campo muito macio e suave, / tem jogo de bola e confeitaria / Tem circo, música, tem muita ave / e tem aniversário todo dia / Lá ninguém briga, lá ninguém espera, / ninguém empurra ninguém, meus amores / Não chove nunca, é sempre primavera / A gente deita em beliche de flores / mas não dorme, fica olhando as estrelas / Ninguém fica sozinho. Lá não dói, / Lá ninguém nunca vai embora. As janelas / vivem cheias de gente dizendo oi / Não tem susto, é tudo bem devagar / E a gente fica lá tomando sol / Tem sempre um cheirinho de éter no ar, / a infância perpetuada em formol

(*Dá um bolinho [envenenado] e põe guaraná na boca dos filhos*)

A Creonte, à filha, a Jasão e companhia / vou deixar esse presente de casamento / Eu transfiro pra vocês a nossa agonia / porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento / de conviver com a tragédia todo dia / é pior que a morte por envenenamento.

Joana *come um bolo; agarra-se aos filhos; cai com eles no chão* [...].¹⁹⁰

Nesta passagem se observa – assim como a primeira fala de Corina na peça, retratando a casa de Joana –, a riqueza das imagens que o público pode construir por meio da força dos versos. A mensagem dos autores quanto a relação da obra com os problemas sociais de pobreza e desigualdade torna-se ainda mais clara.

Todavia, Paulo Pontes e Chico Buarque conseguem fechar de maneira ainda mais definitiva suas idéias, quando, ao terminar a peça, contrapõem, primeiramente, a morte cruel de Joana e filhos, ao mesmo tempo em que mostra a alegria de todos na

¹⁸⁹ PUGA, Dolores. Uma tragédia brasileira: *Gota D'água* e as interfaces do texto teatral. In: PATRIOTA, Rosângela; PEIXOTO, Fernando e RAMOS, Alcides Freire. (Orgs.). **A História invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 180.

¹⁹⁰ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 173.

festa de Creonte, Alma e Jasão. O efeito do grito de Corina ao ver o corpo da protagonista com as crianças demarca ainda mais o momento em que, no *set* da festa, Jasão se torna finalmente merecedor de se “sentar na cadeira do poderoso”, para substituí-lo posteriormente.

Outra vez, a alegria em contraste com o trágico se faz presente, e a música tema “Gota D’água” é cantada neste momento por todas as personagens, inclusive pelos atores que representam Joana e filhos, que agora levantam. A reversão de luz e a colocação da música, neste momento, vêm a ser uma estratégia dos autores. Joga-se, em um telão, a notícia de jornal retratando a tragédia e reduzindo o ato de Joana a um crime policial. A canção ao final da peça, tem assim, a determinação de contrapor-se à naturalidade com que a história é apresentada na notícia sensacionalista, e, ao mesmo tempo, apontar diretamente ao público, que a peça representa problemas os quais dizem respeito a todos os brasileiros que sofreram com a ditadura, mas, agora, mais ainda com a desumanidade do sistema capitalista que exclui a maioria.

Já lhe dei meu corpo, minha alegria
Já estanquei meu sangue quando fervia
Olha a voz que me resta
Olha a veia que salta
Olha a gota que falta
Pro desfecho da festa
Por favor

Deixa em paz meu coração
Que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção, faça não
Pode ser a gota d’água.¹⁹¹

É interessante a maneira plural como Pontes e Buarque exploram a canção tema durante toda a peça. De forma geral, “Gota D’água” poderia resumir as dores de uma mulher traída que se entrega à uma paixão cujo destino se torna trágico. Pensar somente por esse aspecto, seria reduzir – como o jornal no telão – as possibilidades de mensagens que a tragédia pode transmitir.

Inicialmente, com a conversa entre os vizinhos, a música é apontada pelas personagens como símbolo da ascensão social de Jasão com o alcance do sucesso que o

¹⁹¹ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque de letra e música**: incluindo Gol de letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim. 3. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 112. A canção “Gota D’água” não foi citada diretamente da peça na medida em que está presente em várias partes diferentes, às vezes apenas em pequenos pedaços. Sistematizou-se apontá-la de uma só vez, mas analisar os significados de sua utilização no decorrer da obra.

fez conseguir um casamento com uma moça rica. Ele consegue aquilo que deseja por meio da música, afinal é o sambista responsável por sua criação no enredo da obra.

Porém, ainda assim a canção o remete ao lugar social onde ele um dia fez parte, e, por isso, a música o lembra de que é, antes de mais nada, um elemento da cultura popular. Suas dúvidas quanto a se determinar ao lado dos interesses de Creonte é representado no diálogo de Jasão com Alma:

(Vai nascendo uma introdução musical em ritmo de samba; JASÃO segue)

Sabe Alma, um samba como *Gota D'água* é feito dos carnavais e das quartas-feiras, das tralhas, das xepas, dos pileques, todas as migalhas que fazem um chocalho dentro do meu peito

(Canta, movimentando-se em torno do trono)

Deixa em paz meu coração

que ele é um pote até aqui de mágoa

E qualquer desatenção

– faça, não

Pode ser a gota d'água

(Repete o refrão e a música encerra com JASÃO em posição de se sentar no trono).¹⁹²

A figura da cadeira como “trono”, onde Jasão se movimenta indeciso, vem a confirmar sua incerteza de seguir ou não os passos de Creonte. O final da música compele a possível vontade da personagem em sua tendência ao poder, quando em sua “posição de se sentar no trono”.

A canção, no recurso dos dramaturgos pela busca do contraste, pode ser analisada ainda em dois momentos distintos, mas que se conjugam para construir a reflexão do público. Primeiramente, Creonte conversa com Jasão na torcida para que “Gota D'água” faça sucesso – demonstrando seus interesses pelo sambista para que esteja ao seu lado no controle dos meios de comunicação e, conseqüentemente, da população da vila –, momento em que é representado com clareza pela música no instante em que as vizinhas a cantam ao ouvir o rádio.

Orquestra sobe com Gota D'água; ouve-se uma voz na coxia

VOZ OFF. Escuta! É o samba do Jasão!

Luz no set das vizinhas; uma lava roupa, que entrega pra outra que atende e que entrega pra outra que passa etc... Seguindo o grito, um coro começa a cantar o samba, na coxia

VOZES OFF. Deixa em paz meu coração

Que ele é um pote até aqui de mágoa

¹⁹² HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. *Gota D'água*. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 47.

E qualquer desatenção
– faça não

Pode ser a gota d'água

Nenê – O sujeito é um grande safado / mas fez um sambinha arretado
Nenê começa a cantar; em seguida, uma a uma, todas cantam o samba; vão cantando e realizando o trabalho num esboço coreográfico; estão no centro do palco, dominando toda a área neutra não ocupada pelos sets; no fundo do palco vai aparecendo Joana, vestida de negro, em silêncio, lentamente, os ombros caídos, deprimida, mas com o rosto altivo e os olhos faiscando; Nenê percebe primeiro a entrada de Joana e cutuca a vizinha ao lado pra parar de cantar; uma vai advertindo a outra até que aos poucos ficam todas em silêncio, permanecendo apenas a orquestra desenhando no fundo

Corina – Desliga esse rádio!... *(Um longo tempo de silêncio; JOANA se aproxima das vizinhas).*¹⁹³

O segundo momento é apresentado logo após, quando Joana entra em cena. A alegria das vizinhas pela música de Jásão, envolvendo movimentos frenéticos da passagem das roupas umas para outras sistematiza de maneira clara as suas funções sociais: tratam-se de lavadeiras. Neste ponto, a apreciação dos gestos na teoria de Brecht também se conjuga como importante instrumento de análise.¹⁹⁴ A exultação é apontada em contraponto frio com a dor de Joana, conduzido pelo “longo tempo de silêncio”. Certamente, a canção começa, neste ponto, a levantar questões críticas a respeito da própria visão, as vezes ingênua, da população da vila. A entrada de Joana, “vestida de negro”, auxilia na construção da imagem de que existem problemas nela representados que conduzem, aos poucos, às reflexões quanto aos problemas igualmente coletivos – apontados de maneira mais aguda no desenrolar da peça.

De maneira geral, a condução poética dos versos e canções de *Gota D'água* determinam não apenas uma visão crítica da sociedade dos anos de 1970 no Brasil como conjugam um caráter de resistência à ditadura militar e ao sistema capitalista. Discutindo acerca da “Poesia Resistência”, Alfredo Bosi auxilia nas análises sobre a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes. Para ele, há uma possibilidade histórica na formulação de uma poesia que procura esse posicionamento. Nestes termos, as diversas características das personagens e a condução da trama por meios poéticos (sejam trágicos ou cômicos) fundamentam um debate social, político e cultural do período histórico em questão – ou seja, do presente do artista, o qual se apresenta em aberto –,

¹⁹³ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 57-58.

¹⁹⁴ Cf. BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético** – ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

construindo formas diferenciadas de se observar os problemas que desse momento surgem.

Posturas como a de Joana podem simbolizar a própria determinação da poesia utilizada em suas falas e músicas. De acordo com Bosi:

Certas narrativas populares em verso [...] reativam o esquema fundamental dos livros proféticos e do Apocalipse. O aqui-e-agora é descrito com todo o negrume das suas carências, precipitando-se em um abismo de males, que é cavado em um futuro próximo quando tudo vai piorar *in extremis* para, enfim, inaugurar-se o tempo da salvação, a utopia.¹⁹⁵

Analisando a condução trágica de *Gota D'água*, percebe-se as características de Joana fundamentando esse caráter de negatividade da peça. As palavras de Bosi são relevantes para a possibilidade de compreender a utilização poética dos versos sobre a vingança e a “redenção” ao assassinar seus filhos e se matar. O aspecto sombrio das falas e músicas da protagonista realçam, ao longo de toda a obra, a grandiosidade de seus atos finais. Por essa perspectiva, há uma relação com o caráter profético e apocalíptico em vários de seus apontamentos, sobretudo nas estrofes da música “Basta um dia” como anteriormente explicitado. Além disso, o cunho de “salvação” e “utopia” pode ser observado nas últimas considerações de Joana na peça, momento em que descreve uma idéia de paraíso para seus filhos, antes de lhes entregar o bolo envenenado. A força das palavras reforça essas características e induz ao raciocínio crítico.

Todavia, *Gota D'água* ainda apresenta outras feições, demonstrando a riqueza poética da obra. O lado cômico da peça sugere apontamentos para o público sobre a realidade social. Ainda segundo Bosi: “O [gênero] satírico aparece em estágios complexos e saturados da vida urbana; momentos em que a consciência do homem [...] já se rala com as contradições entre o cotidiano real e os valores que o enleiam”.¹⁹⁶

A poeticidade cômica presente nas falas dos vizinhos e vizinhas de Joana representa o enfrentamento com a ambiguidade de uma época que divulga um “milagre econômico”, mas que possui grande desigualdade social. Os costumes sócio-culturais também deixam de salientar certezas, criando personagens como o “gigolô” Cacetão,

¹⁹⁵ BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977, p. 173.

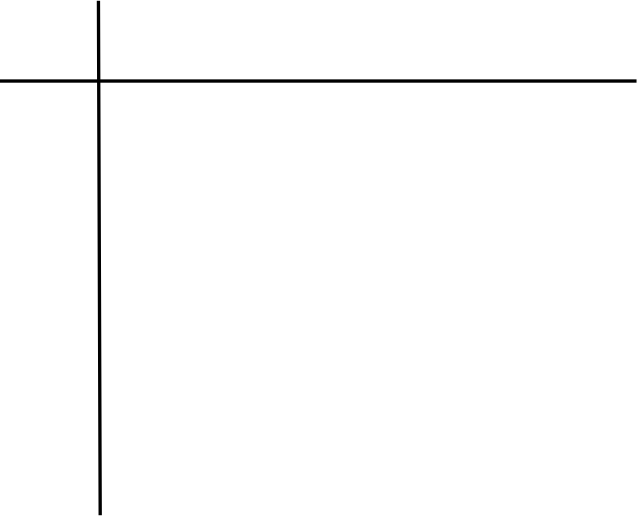
¹⁹⁶ Ibid., p. 164.

que cria suas próprias formas de sobrevivência em um período de dificuldades financeiras e de valores morais. A sátira da peça se conjuga, assim, como ponto de reflexão e desabafo dos autores quanto ao debate de seu momento histórico.

Porventura, embora sem soluções prévias, o posicionamento dos dramaturgos se determina pela lucidez das palavras ilustradas em rimas da personagem Egeu. A resistência da poesia de *Gota D'água* talvez se encontre de maneira mais clara e objetiva por meio do mestre da oficina. Este não se situa de forma satírica e nem como os versos apocalípticos e proféticos da protagonista Joana – cujas atitudes representam a busca por um futuro utópico e revolucionário –, no entanto como uma poesia dialética (pensando nas teorias de Brecht), em que se enxerga a desesperança, toma-se, durante o enredo, uma expectativa que resulta em infortúnio, mas tendo a platéia a responsabilidade de reflexão política pela busca de uma nova e necessária esperança.¹⁹⁷

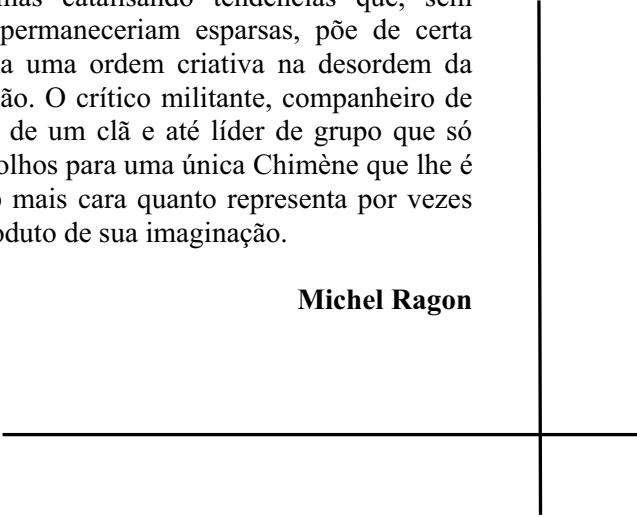
Gota D'água propõe, com uma maneira rica e heterogênea de formas estéticas, construir um diálogo ativo com o público, chamando sempre a atenção de que existem problemas concernentes ao seu período que devem ser resolvidos, mas que até o momento, os dramaturgos tinham consciência da falta de respostas. Se os anos de 1970 (sobretudo 1975) exigiram dos intelectuais e artistas que repensassem idéias políticas, buscando novas formas de compreender os equívocos, a peça de Pontes e Chico representou toda essa complexidade aos olhos desses autores. Para corresponder àquilo que observaram, construíram uma obra com múltiplos discursos e ações de personagens. Da mesma maneira, inúmeras possibilidades de compreender a utilização dos versos e músicas como instrumentos dramáticos para o exercício crítico daqueles que a receberam.

¹⁹⁷ Sobre a construção poética relacionada às idéias de Brecht. Cf. BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977, p. 183.



Há vários tipos de críticos. O crítico passivo, o crítico *voyeur*. Aquele que registra, como uma placa sensível, toda a atualidade, que dela se alimenta e concede em seguida ao público que o lê algumas migalhas de seu festim. O crítico-juíz, que abençoa e excomunga ou que serve a Deus e ao Diabo de medo de se enganar. O crítico teórico que equaciona os trabalhos dos artistas, combina sistemas catalisando tendências que, sem ele, permaneceriam esparsas, põe de certa forma uma ordem criativa na desordem da criação. O crítico militante, companheiro de lutas de um clã e até líder de grupo que só tem olhos para uma única Chimène que lhe é tantp mais cara quanto representa por vezes o produto de sua imaginação.

Michel Ragon



CAPÍTULO III

OS MÚLTIPLOS OLHARES DE UM PERÍODO HISTÓRICO: ENTRE A PRODUÇÃO E A RECEPÇÃO DE *GOTA D'ÁGUA*

A porta da verdade estava aberta
mas só deixava passar
meia pessoa de cada vez.

Assim não era possível atingir toda a verdade,
porque a meia pessoa que entrava
só conseguia o perfil de meia verdade.
E sua segunda metade
voltava igualmente com meio perfil.
E os meios perfis não coincidiam.

Arrebentaram a porta. Derrubaram a porta.
Chegaram ao lugar luminoso
onde a verdade esplendia os seus fogos.
Era dividida em duas metades
diferentes uma da outra.

Chegou-se a discutir qual a metade mais bela.
Nenhuma das duas era perfeitamente bela.
E era preciso optar. Cada um optou
conforme seu capricho, sua ilusão, sua miopia.

“A Verdade Dividida”
Carlos Drummond de Andrade.

UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: A POLÊMICA “NACIONAL” E “POPULAR” EM *GOTA D'ÁGUA*

COMO PENSAR na recepção daqueles que assistiram a encenação de *Gota D'água*? A experiência estética se constitui na determinação de conceitos, tanto na parte formal de um espetáculo, quanto na apresentação de seu conteúdo. Considerações sobre o tema principal da peça, como a idéia de “povo”, foram abordados tanto pelo diretor Gianni Ratto – e conseqüentemente pelos idealizadores do texto teatral, os quais

discutem os moradores pobres da “Vila-do-Meio-Dia” – quanto pelos críticos dessa obra de Chico Buarque e Paulo Pontes.

As visões destes últimos especialistas quanto o quê seria um espetáculo popular determinam o resultado da recepção de *Gota D'água*: a idéia de ter sido “populista” e não voltada realmente para o “povo”, além de conter uma apresentação “comercial”. Por esse aspecto, foram as determinações dos críticos – idéias historicamente vividas e construídas ao longo do processo – que fundamentaram escritas e retaliações à obra.

Há que se levar em conta que, tanto nas palavras do governo, quanto nas chamadas esquerdas, a alegação sobre um “povo brasileiro” sempre foi um ponto de forte reflexão, defesa, ou polêmica. Por sob o discurso dos militares, houve uma preocupação que surgia desde os anos de 1960 e se realizou na década posterior: a criação dos chamados organismos protecionistas em relação à produção cultural – como o Plano de Ação Cultural (PAC) e Serviço Nacional de Teatro (SNT) –; e isso simbolizava, basicamente, a busca pela “segurança” e “identidade nacionais”.¹⁹⁸

Quanto à discussão do conceito de “povo brasileiro”, observamos de forma clara que a apreensão do governo por uma efetivação de seus planos se justificava frente às obras artísticas, as quais se colocavam em oposição ao regime. Mas afinal, o que é o “povo”? O que é ser “popular”? E mais ainda: o que significa representar esse “popular” dentro da cultura?

O estudioso que criou e discutiu o difundido termo “nacional-popular” foi Antonio Gramsci. Para ele, um conceito imbuído de uma visão democrática, diferente da determinação autoritária do fascismo italiano ou de uma dominação burguesa; quando do pleno desenvolvimento da organização de sujeitos coletivos – que não se

¹⁹⁸ Sob a tentativa de “erradicar a ameaça comunista no Brasil”, que simbolizava a traição “à soberania nacional”, o governo militar criou uma política cultural para o país. Sustentava-se a idéia de seu controle sobre as produções que se realizavam, forjando a criação de uma “identidade” entre a população brasileira (nação/pátria); identidade essa realizada apenas no plano do discurso, por ser homogenizadora das diferenças sociais e por conjugar práticas que encobririam intenções de poder e hierarquia. Essas determinações da ditadura na área cultural se deveram sobretudo à uma reação contra os interesses da intelectualidade de esquerda na busca por uma revolução socialista – ainda no governo João Goulart –, momento em que desenvolveram-se projetos como os Centros Populares de Cultura (CPCs) com a União Nacional dos Estudantes (UNE). Sobre o assunto, Cf. HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de viagem** – vanguarda e desbunde: 1960/1970. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1981; ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985; MOSTAÇO, Edelço. **O espetáculo autoritário** – pontos, riscos, fragmentos críticos. São Paulo: Proposta Editorial, 1983; CHAUI, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira** (seminários). São Paulo: Brasiliense, 1983.

determinam nem pelos interesses públicos do Estado e nem pela singularidade dos indivíduos –, esfera chamada de “sociedade civil”. Nela, as ideologias políticas, sociais e culturais de seus “intelectuais orgânicos” (que se ligam à sua classe de origem ou de adoção) são múltiplas e disputam entre si, condição necessária para as transformações no campo social.¹⁹⁹ Discutindo as questões de Gramsci, Marilena Chauí aponta que:

Na perspectiva gramsciana, o popular na cultura significa [...] a transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincidem. Essa transfiguração pode ser realizada tanto pelos intelectuais “que se identificam com o povo” quanto por aqueles que saem do próprio povo, na realidade de seus intelectuais orgânicos.²⁰⁰

Há que se levar em consideração que, para Gramsci, construir uma cultura popular não significa impor uma determinada identificação política. Como explicitado, ele compreende a diversidade de ideologias cuja existência faz-se necessário para as transformações sociais. Pensar desta maneira, segundo o autor, é procurar sempre combater a uma “hegemonia cultural”, ou seja, uma dominação no pensamento cultural – sobretudo na influência das idéias do capitalismo e sua concepção de universalidade e imutabilidade; ou seja, a sustentação de seu caráter como legítimo.

Ao analisar a tese gramsciana, Chauí reconhece sua validade dentro do seu espaço e tempo históricos. Os intelectuais, os quais seriam os artistas na perspectiva cultural, são orgânicos na medida em que sua ligação com as ideologias das chamadas “classes subalternas” é feita de tal maneira espontânea que condiz com a expressão desse “povo”. No entanto, ele pondera a existência das contradições sociais e avalia esse determinante como positivo para se considerar a sociedade sempre de forma mutável. Essa é a definição dos objetivos da “sociedade civil” para Gramsci, que Chauí parece não levar como ponto de análise significativo. Por esse aspecto, ao refletir sobre a produção cultural brasileira, ela retoma o ponto de vista da total identificação do artista com o povo e acaba por taxar a tentativa dos intelectuais como populista, uma vez que, para ela, não condiz com a coincidência de interesses entre as partes.

¹⁹⁹ Sobre as idéias de Gramsci, Cf. GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979; e COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil** – ensaios sobre idéias e formas. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

²⁰⁰ CHAUI, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira** (seminários). São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 17.

Renato Ortiz, debatendo sobre o assunto, vai ainda afirmar que esta relação para Gramsci se faz “de baixo para cima”, uma vez que “emerge junto às classes subalternas”²⁰¹ e que isso se daria de forma diferenciada para os intelectuais brasileiros, que a exemplo do próprio CPC (Centro Popular de Cultura), tantas vezes criticado por uma postura paternalista na procura pelo popular,²⁰² vai se dar “de forma invertida”, ou seja, de cima para baixo. Ainda segundo Chauí:

[...] sua contribuição teórica mais decisiva [de Gramsci] foi, sem dúvida, a elaboração do conceito de nacional-popular, infelizmente usado pelas esquerdas brasileiras como uma espécie de *vade-mecum*, um catecismo do tipo dos “aparelhos ideológicos do Estado”, perdendo todo o vigor conceitual, isto é, a capacidade de sugerir perspectivas alternativas e historicamente enraizadas para a compreensão da Cultura Popular.²⁰³

As palavras de Chauí são claras da mesma forma como a maior parte da crítica e postura acadêmica em relação a produção teatral do Brasil. Tanto ela, quando Ortiz e muitos outros vão compreender a posição dos artistas brasileiros como símbolo de uma visão que vai de encontro aos planos ideológicos do governo, sobretudo o ditatorial, quando este, após o Ato Institucional número 5 de 1968, também vai utilizar do termo “nacional” e do “popular” para seus projetos já explicitados, tais quais a “segurança” e a “identidade nacionais”.

Mas é preciso apontar que, para os artistas da resistência democrática, utilizou-se das teorias de Gramsci quanto às idéias do nacional e do popular partindo da consideração da multiplicidade de ideologias sociais presentes, e, sobretudo, das contradições existentes. Para os artistas brasileiros, então, apesar de se basearem nas questões de Gramsci, há uma visão voltada para o próprio período histórico vivenciado no país, quando já se posicionam de maneira crítica às produções artísticas que realizaram nos final dos anos de 1950 e durante a maior parte da década de 1960, na qual a postura didática para com os trabalhadores, operários ou do campo era sistemática e revolucionária. Ao contrário, nos anos de 1970, as respostas não estavam

²⁰¹ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 73.

²⁰² Sobre o CPC e o desenvolvimento das críticas formais que se determinou entre os estudiosos, Cf. LEÃO, Thaís. **Vianinha no centro popular de cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil – Versão Brasileira** (1962). 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

²⁰³ CHAUI, Marilena. **Conformismo e resistência** – aspectos da cultura popular no Brasil. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 23.

“prontas” e pré-determinadas, como apontam os críticos aos intelectuais brasileiros – entre eles os artistas que produziram *Gota D'água* –, os caminhos se encontravam “em aberto” e as tentativas pela melhoria social se modificaram com as dificuldades apresentadas tanto politicamente pela ditadura militar, quanto economicamente pelo capitalismo.

Todavia, para esses críticos, não há uma real tentativa, por parte da esquerda, de compreensão dos problemas do Brasil nos anos de 1960 e 1970, pois os artistas procuram uma fundamentação pedagógica na busca pela “conscientização das massas”. Nas argumentações de Ortiz: “O termo [cultura popular] se reveste portanto de uma nova conotação, significa sobretudo função política dirigida em relação ao povo.”²⁰⁴ A esquerda no país (sobretudo os artistas) ficam, assim, como os “pensadores”, responsáveis por esclarecer e encaminhar as camadas subalternas.

Segundo Thaís Leão, houve uma construção crítica que determinou, ao final dos anos de 1970 e começo dos anos de 1980, a produção teatral do Centro Popular de Cultura dentro da historiografia, revisada apenas na década de 1990, por alguns artistas do grupo e por historiadores preocupados com a sua determinação nos caminhos do teatro nacional. Foram apontamentos que abarcaram a esquerda de forma geral e, sobretudo, as atividades do Partido Comunista Brasileiro (o PCB), relacionando-as ao CPC.

A relação entre a crítica ao PCB e o conjunto de críticas escritas ao CPC pareceu-nos questão chave [...]. À crítica ao sindicalismo pré-1964, estendida ao PCB, por uma interpretação que o considerava detentor de uma prática cupulista, alheia à organização das massas, atrelada ao Estado, reformista, conciliatória, etc. alia-se uma crítica ao CPC regida pela idéia de que esta experiência buscava construir uma arte para o povo: portanto não era realizada pelo próprio povo e, logo, se distanciava das bases.²⁰⁵

Como pode ser analisado nas palavras de Leão, não apenas em obras teatrais a exemplo de *Gota D'água* havia uma idéia sobre a peça ser “populista”.²⁰⁶ Toda uma

²⁰⁴ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 72.

²⁰⁵ LEÃO, Thaís. **Vianinha no centro popular de cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil – Versão Brasileira** (1962). 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005, f. 61-62.

²⁰⁶ Esse direcionamento crítico ocorreu também nas análises sobre as produções do Centro Popular de Cultura e os interesses de seus artistas, como foi explicitado; além do trabalho desenvolvido por grupos como o Arena. Os pesquisadores que revisitaram esses grupos, no final dos anos de 1970 e

postura crítica foi se cristalizando com o passar dos tempos, de modo a identificar esses fatores em produções tais quais as do CPC, interligando essas visões ao sindicalismo pré-1964.

Seja relacionando o posicionamento político com os feitos artísticos deste grupo, e, posteriormente, de companhias teatrais, foi justamente a crítica cênica que balizou o que ficou na determinação acadêmica sobre o tema da esquerda no Brasil, principalmente em se tratando dos artistas, os quais (como os próprios autores de *Gota D'água*), vão utilizar da temática popular. Isso pode ser observado nas argumentações de Heloísa Buarque de Hollanda em seu livro: “Impressões de viagem”, escrito em 1980, sob o intuito de construir um balanço histórico acerca das produções teatrais do país. Sobre o CPC, ela vai dizer: “Ao reivindicar para o intelectual um lugar *ao lado do povo*, não apenas se faz paternalista, mas termina [...] por escamotear as diferenças de classes, homogeneizando conceitualmente uma multiplicidade de contradições e interesses”.²⁰⁷

Já imbuída dessa posição crítica legitimada acerca do teatro que se faz no Brasil desde o período anterior ao golpe militar, Heloísa Buarque determina uma postura semelhante aos diversos intelectuais que se propõem a analisar a atuação da esquerda ao olhar para os anos anteriores em que escreve sua obra. A visão acerca da postura “paternalista” do CPC já está estruturada e se encontra vencedora nos discursos.

Os argumentos se colocam de tal maneira identificados com essa visão, que ao refletir sobre as demais produções, a partir do ano de 1964, Heloísa vai apostar no fator da derrota da esquerda para afirmar – a exemplo do show *Opinião*: “Como primeira tentativa de responder ao golpe, *Opinião* mantém intocado o ideário nacionalista e populista dos momentos antecedentes”.²⁰⁸ Ou seja, as idéias “nacionais” e “populares” “paternalistas” continuam, apenas com pequenas mudanças que incluem, tanto o fato de que com a crescente opressão e censura, os artistas que antes já não conseguiam, passam

começo dos anos de 1980, tiveram como ponto de partida no debate, o fato de que os projetos artísticos não se fundamentaram a partir das camadas inferiores da população, mas por intelectuais, sobretudo da classe média que se julgavam ser representantes dos problemas do “povo”. Mais sobre as críticas construídas acerca da produção dos anos de 1960, Cf. LEÃO, Thaís. **Vianinha no centro popular de cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil – Versão Brasileira** (1962). 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

²⁰⁷ HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de viagem** – vanguarda e desbunde: 1960/1970. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 19.

²⁰⁸ Ibid., p. 33.

a argumentar consigo mesmos e não para o tão almejado “povo”, e de que a esquerda passa a ser chamada de “festiva”, já que começa a considerar o cômico, a festa e o show como estratégias de luta, diferente da postura “séria” dos sindicalistas da época do CPC.

Para analisar essa idéia vencedora contínua por parte dos estudiosos do teatro nacional, Carlos Vesentini se torna um passo importante de análise. Como um historiador a se pautar no estudo da história considerando os fatos como construções de idéias, essas interpretações historicamente construídas e enraizadas no decorrer dos períodos são observadas de modo a compreender a memória histórica do teatro brasileiro e a determinação de seus marcos, responsáveis por conduzir o olhar de todo e qualquer estudioso que venha a analisar essas questões.²⁰⁹

Vários estudiosos se conjugam de comum acordo à essas visões que determinaram a tradição da crítica às produções artísticas do país voltadas para o “popular”. Entre eles, Edelcio Mostaço, que debate acerca deste termo, já imbuído da interpretação:

A ambigüidade do conceito, aliás, é o seu álibi mais leal: esta abertura desmesurada de significação esconde e acoberta etimologicamente o agente histórico, o sujeito, e presta-se ao seu uso e usufruto permanentemente reciclado. Não é por outra razão que *populismo* designa uma forma de governo feita em nome do povo, ou que se estriba na comoção popular – mas onde, de fato, o povo está ausente do poder.²¹⁰

Certamente, ter o poder nas mãos, sobretudo do discurso de conceitos tão abstratos como “povo” e “popular”, produz inquietações. Segundo Paulo Pontes, um verdadeiro teatro popular é aquele que for “ideologicamente popular”.²¹¹ Quanto a isso, Fernando Peixoto já havia defendido que *Gota D'água* recebeu injustamente o valor de uma peça “populista”, uma vez que não se tratava de um “povo idealizado ou

²⁰⁹ Cf. VESENTINI, Carlos. **A teia do fato**. São Paulo: Hucitec, 1997.

²¹⁰ MOSTAÇO, Edelcio. **O espetáculo autoritário** – pontos, riscos, fragmentos críticos. São Paulo: Proposta Editorial, 1983, p. 54. Compartilhando das idéias de Edelcio Mostaço, Angela de Castro Gomes fundamenta sua pesquisa na formação, desenvolvimento e participação política da classe trabalhadora brasileira, desde o mandato de Getúlio Vargas aos anos de 1940. Sistematiza as relações entre a classe e o governo, explicitando que, além da construção das leis trabalhistas, os significados e conceitos definidores do trabalhador do país foram sendo criados ao longo do tempo pelo Estado, e por isso, externos à classe. Destas considerações legitimou-se a defesa do que se denominou como “trabalhismo” dentro do discurso político, fator determinante para a compreensão da intelectual de que conceitos como “popular” foram utilizados como estratégia governamental – e por isso constitui-se como “populista” – de forma a atingir convencimento carismático. Sobre o assunto Cf. GOMES, Angela de Castro. **A invenção do trabalhismo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

²¹¹ Cf. BLANCO, Armindo. (Org.). **O PASQUIM**. Rio de Janeiro: ano 7, n. 343, p. 10, jan. de 1976.

paternalizado”: “É um povo real, vivo, dilacerado, contraditório, buscando no difícil cotidiano os possíveis códigos de ética, dominado por paixões violentas que o cegam ou definem suas esperanças”.²¹²

Doravante, o maior equívoco dos críticos de maneira geral foi pensar nas idéias da peça *Gota D'água* da mesma forma como defendia o governo: um povo sem conflitos e unificado. Um “nacional-popular” homogêneo. A exemplo disso, temos o próprio Mostaço, o qual atribui à *Gota D'água* “[...] o mais legítimo esforço de figurar com uma *cena* e uma *personagem* o vazio cultural pós-69”.²¹³ Nestes termos, o enredo se reduz à personagem Joana, sem se dar conta da multiplicidade de formas de vida retratadas, bem como suas mais variadas dificuldades. Além disso, ao utilizar o termo “vazio cultural”, Mostaço perde as dimensões dos espetáculos da década de 1970, que, embora tenham sido constantemente violados pela censura, trataram de discutir a temática da realidade dos brasileiros.

No debate entre a produção teatral e os críticos, estes geralmente possuem uma visão idealizada das teorias de Gramsci e não compreendem a busca dos artistas pela representação das questões de seu período histórico. Analisando a questão, Rodrigo Costa aponta que as leituras feitas das idéias gramscianas e até mesmo das teorias de Brecht por parte de alguns intelectuais no Brasil – entre eles, Oduvaldo Vianna Filho e Fernando Peixoto, que participaram das atividades do Partido Comunista Brasileiro (PCB), e aquele que com eles dialogava: Paulo Pontes – revelaram lucidez acerca da realidade nacional no que tange as problemáticas sociais.²¹⁴

Se em anos anteriores às décadas de 1960 e 1970, muitos possuíam uma visão “marxista-leninista”, as teses de Gramsci passam a ser o ponto de partida para discussões após a descoberta dos crimes de Stálin, propiciando, no país, a determinação de uma variedade de correntes ideológicas como forma de lutar pelas mudanças sócio-políticas no embate com o autoritarismo ditatorial e, aos poucos, com as discussões

²¹² PEIXOTO, Fernando. Uma tragédia nacional-popular. **Chico Buarque** – site oficial. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_gota_tragedia_nacional.htm> Acesso em 24 jun. 2007, p. 1.

²¹³ MOSTAÇO, Edelço. **O espetáculo autoritário** – pontos, riscos, fragmentos críticos. São Paulo: Proposta Editorial, 1983, p. 23.

²¹⁴ Sobre o tema do “nacional-popular” em Gramsci e para os intelectuais brasileiros (em especial o diretor teatral Fernando Peixoto), Cf. COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de resistência democrática**: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto. 2006. 226f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

sobre a dinâmica capitalista no país. Um debate que se centrava sim, antes de mais nada, em questões históricas do Brasil daquela época, mesmo obtendo influências dos pensamentos de intelectuais tais quais Gramsci e Brecht.

Aliado às re-significações das teorias políticas para sua realidade social, os intelectuais do país também possuíram, no campo teatral, influência das idéias estéticas de artistas estrangeiros, tais quais o diretor italiano Ruggero Jacobbi – um dos responsáveis por trazer da Europa as formulações brechtianas. Isso refletiu sobretudo na arte produzida no período da resistência democrática brasileira. Já no final dos anos de 1940 e na década de 1950, com a vinda de Jacobbi, entre outros italianos, houve um desenvolvimento profissional do diretor do teatro e da valorização de seu trabalho na composição cênica do espetáculo. Sobre essas questões, a autora Berenice Raulino aponta:

Ruggero Jacobbi flutua [...] entre o fascínio pelo espetáculo absoluto e o respeito ao texto. Ficam muito evidentes as influências que sofre no período de formação, em que esses dois tipos de espetáculo são veementemente discutidos pelas maiores autoridades da cena italiana da época. E, segundo ele, “o velho debate entre as poéticas do espetáculo pode sempre ser resolvido na prática fazendo da direção um ato crítico, uma peremptória intervenção da razão”.²¹⁵

A valorização da interferência do diretor na criação do espetáculo, juntamente ao respeito pelo texto dramático por parte de alguns intelectuais brasileiros se determinou pela presença de artistas como Jacobbi, ao qual situava-se entre o que se denominava “teatro absoluto” – da pura inventividade do diretor –, e “teatro condicionado” – o total apelo ao texto.²¹⁶ Esse foi um fator de relevância na produção nacional nos anos de 1970 para artistas da resistência democrática, no que tange a postura crítica do diretor sobre a peça, sem perder de vista a lógica da mensagem do texto.²¹⁷ Além disso, os fundamentos artísticos conjugados a uma preocupação sempre presente da realidade em que está se vivendo foi uma herança do repertório, pensamento

²¹⁵ RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi** – presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva. FAPESP, 2002, p. 47.

²¹⁶ Sobre o assunto ver: Ibid.

²¹⁷ Faz-se necessário apontar que também Jacobbi se fundamentava pela racionalidade em seus trabalhos, apesar de ainda buscar, esteticamente, o caminho pelo “fantasioso”. Sobre isso, Raulino afirma: “Ruggero Jacobbi esteve sempre dividido entre o pensamento racional, lógico, e o fascínio pelo delírio [...]. O racionalismo ocupa no entanto um espaço maior do que qualquer espécie de delírio [...]”. Ibid., p. 44.

e presença de intelectuais como Jacobbi no Brasil. Para tanto, o trabalho estético deve ser sistematizado dentro de uma visão do próprio momento histórico.

Vida, arte e história formam o tripé que embasa seu pensamento; para Jacobbi o teatro é a arte do homem, a manifestação estética que parte do homem e se destina a ele, indissolavelmente ligado à sua espécie. Um dos principais eixos de sua reflexão é a direção teatral e suas modificações em função do tempo em consonância com a realidade de cada situação objetiva.²¹⁸

O teatro realizado por Jacobbi situava-se no debate entre a escolha pela fundamentação do homem como “espécie” e “espírito” e seu lado social, ou seja, a eterna relação entre o individual e o coletivo. Para os brasileiros, a produção da arte nestes termos, sobretudo na década de 1970 representou a construção crítica de uma época na qual as certezas revolucionárias não mais faziam parte do cotidiano, em meio à falta de soluções com o recrudescimento da ditadura militar. Pensar coletivamente era encarar obstáculos não apenas com o autoritarismo, mas também frente ao crescimento do capitalismo no país. Afora essas considerações, para Jacobbi, pensar o próprio teatro significa refletir a arte em si mesma, independente de ser também engajada. Ele concorda que a produção artística é sempre política, mas nunca subjugada às determinações da discussão política da sociedade.²¹⁹ Essas questões foram levantadas por Vianna Filho, Paulo Pontes, entre outros, que nos anos de 1970, buscaram desenvolver de forma mais apurada a estética teatral e não fazer do seu trabalho apenas um “apêndice” da política, como documento “panfletário”, assim como faziam os artistas na década anterior.

Com o passar dos anos de 1960 para os anos posteriores, a própria idéia de “povo” vai se modificando para esses intelectuais do teatro brasileiro. Entre a forte censura e um sistema excludente, eles buscaram rever as visões romantizadas da postura popular em um movimento de auto-crítica – como fizeram acerca das atividades do CPC e do Grupo Arena – reconstruindo posicionamentos sobre o que seria produzir “teatro engajado”. Por essas razões a postura denominada de “resistência democrática” se constituiu e se desenvolveu pelos anos de 1970. De acordo com Rodrigo Costa:

[...] se no período anterior ao golpe o tema do “nacional” e do “popular” estiveram ligados à luta pelos interesses das camadas

²¹⁸ RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi** – presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva. FAPESP, 2002, p. 45.

²¹⁹ Cf., p. 49-50.

subalternas da população, após a configuração do Estado autoritário esses conceitos passaram a ser relacionados à unidade de ação e resistência. Cabia aos artistas e intelectuais que optaram pela “resistência democrática” lutar pelos direitos de livre expressão, associação e organização de partidos políticos. As peças e os espetáculos teatrais dos dramaturgos, encenadores e atores que optaram por essa forma de militância priorizavam temas como “liberdade”, “luta contra a opressão”, e “denúncia social”. Ao lado de Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, entre outros, o encenador Fernando Peixoto optou por essa forma de ação que foi amplamente discutida e criticada por diversos intelectuais.²²⁰

A questão em voga nos anos de 1970, período de produção de *Gota D'água*, foi tentar compreender as complexidades econômicas e sociais pelas quais o país se encontrava. A miséria de muitos, burlar a censura, mas sobretudo reclamar a falta de liberdades políticas, de ação e expressão foram os principais elementos que fomentaram o período. Dentre essas razões, também levantar problemáticas a respeito do “milagre econômico” do governo foi um forte apontamento de Chico Buarque e Paulo Pontes para discutir a situação de exclusão da maioria dos brasileiros frente a um capitalismo dinâmico. Dentre tantas visões negativas de críticos ao debate proposto por *Gota D'água* – justamente pela obra não conter mais em si o ideal de “povo” dos anos de 1960 –, algumas interpretações da recepção foram relevantes para o aprofundamento temático da peça. De acordo com o Jornal “Diário de Brasília” do ano de 1976:

A palavra povo, enquanto expressão de um conceito, se apresenta indefinida e vaga. Povo, segundo os autores, deixou de ser o “rebanho de marginalizados”. Elemento do povo seria todo aquele que percebesse que tem “uma história a fazer, uma realidade para transformar à sua feição, responsabilidades, aliados, sentido.” Certamente que isso não explica tudo, mas deve ser lembrado, pois quem volta ao palco é, mais exatamente, a classe média urbana. *Gota D'água* é uma reflexão da classe média sobre si mesma. A elite cultural das camadas médias refletindo sobre si mesma e sobre o grosso dos contingentes subalternos. A massa de marginalizados e deserdados é um assunto, um meio de reflexão, de conhecimento, de auto-identificação.²²¹

Postas essas considerações, compreende-se que os autores da peça buscaram desenvolver um debate crítico para toda a variedade social da população brasileira. Por

²²⁰ COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de resistência democrática**: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto. 2006. 226 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006, f. 103.

²²¹ A GOTA D'ÁGUA: uma reflexão classe média por excelência. **Diário de Brasília**, 25 jan. 1976, s/r.

meio das discussões que *Gota D'água* suscita, Chico e Pontes desenvolveram aquilo que denominaram em várias reportagens de jornais como “teatro da razão” e da “clareza” para se auto-compreender popular. Com esta proposta, defenderam a superação do chamado “teatro alternativo”,²²² considerado irracional na sua linguagem e na sua tentativa difusa de transmissão da mensagem – na medida em que o principal para este estilo artístico não é o texto, e sim a expressão corporal do ator e a relevância de elementos cênicos.

Fernando Peixoto, assim como Vianinha, construíam constantes diálogos com esses intelectuais, uma vez que determinavam a importância de uma cena em que o contato objetivo com o público fosse efetivado. Mais do que isso, Peixoto ainda esclarece a sua opinião, demonstrando a ineficácia da proposta “alternativa” de teatro:

No Rio de Janeiro, principalmente, existem atualmente grupos teatrais que realizam um trabalho solitário, lobos da estepe fechados em salas pequenas, com apresentações para 10, 12 ou apenas para um espectador. Às vezes, parece que um certo masoquismo, provocado pela ausência de um público maior, dá a esses trabalhos quase anônimos a certeza de estar trilhando um caminho – por mais discutível que seja – certo e justo.²²³

Sem dúvida, para artistas como Peixoto, Pontes e Vianinha, a questão popular perpassa também no acesso ao público. Discutir questões sociais devem, certamente, proporcionar o maior alcance social possível. Essas considerações refletem diretamente na mudança de posicionamento em relação à própria visão de “povo brasileiro” a partir dos anos de 1970, na medida em que a unidade de ação e resistência entre as várias camadas da população passaram a ser a estratégia ideológica – considerando, inclusive

²²² Como teatro alternativo, muitos se apoiam na significação de um teatro que se auto-posiciona “contra as convenções estabelecidas” na perspectiva artística e social, defendendo a pesquisa de linguagens diferenciadas do realismo/naturalismo. Explicitando sobre o assunto, Edelcio Mostaço afirma: “A partir de meados da década de 1970, a arte brasileira experimentou diversos caminhos, entre eles o marginal, o independente, o desbunde, o udigrudi, designação geralmente vinculadas às heterodoxas práticas contra-culturais. A designação alternativo ganha destaque no início dos anos 80”. MOSTAÇO, Edelcio. Alternativo (teatro). In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro** – Temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006, p. 22. Todavia, é preciso enfatizar que o “teatro da razão” (como defende Paulo Pontes), o teatro para o grande público também desenvolvia pesquisa de linguagem e se situava também como representante de uma arte de oposição à ditadura militar do Brasil. Acerca das discussões teóricas do “teatro alternativo” e o desenvolvido por peças como *Gota D'água*, Cf. RODRIGUES, Victor Miranda Macedo. **Fernando Peixoto como crítico teatral na imprensa alternativa**: jornais Opinião (1973-1975) e Movimento (1975-1979). 2008. 258 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

²²³ PEIXOTO, Fernando. Teatro brasileiro, experiências. A saída, onde está a saída? Apud. Ibid., f. 69.

os motivos que levaram Vianinha e Paulo Pontes a trabalharem na televisão, com a Rede Globo.

Nestes termos, Fernando Peixoto analisa um teatro brasileiro cuja atuação se revestisse dessas idéias as quais passaram a fundamentar a produção cultural daqueles que desenvolveram a “resistência democrática”. Investigando as concepções deste intelectual, o historiador Victor Miranda afirma que, para aquele:

[...] caso não se faça as primeiras tentativas de tornar o teatro uma arte mais acessível e compreendida numa escala maior, é impossível fazer com que esse povo “tenha em suas mãos” os meios para produzir seus próprios espetáculos. Neste processo de emancipação, [...] o teatro teria um papel fundamental. Ele não seria apenas o fim, mas, principalmente, o meio.²²⁴

Determina-se assim, o teatro como um instrumento, sobretudo social, na busca por uma emancipação. No entanto, é necessário ressaltar que não se trata da emancipação idealizada nos anos de 1960 (por grupos como o CPC e o Arena), resumidas às “classes subalternas” e o “operariado”. A arte na nova década pensada como meio de manter o contato com a grande variedade dos brasileiros que passavam por dificuldades – não apenas com o autoritarismo da ditadura militar, mas com os problemas econômicos, sócio-políticos e culturais. Para isso, vão utilizar de vários recursos estéticos para deflagrar uma realidade social.

A grande questão se encontra naquilo que Peixoto denomina como a produção de um teatro “realista-crítico”, na medida em que se torna “confronto com a realidade”, “examina o comportamento dos homens” e se posiciona de maneira crítica.²²⁵ É justamente nesse sentido que este intelectual vai situar peças como *Gota D'água* dentro de um posicionamento “nacional” e “popular”, levando em consideração as novas conotações que determinados artistas e estudiosos procuraram desenvolver na complexidade dos anos de 1970.

²²⁴ RODRIGUES, Victor Miranda Macedo. **Fernando Peixoto como crítico teatral na imprensa alternativa**: jornais Opinião (1973-1975) e Movimento (1975-1979). 2008. 258 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008, f. 100.

²²⁵ Sobre o assunto, Cf. PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

ARTE NO MERCADO: O DEBATE “GRUPOS” VERSUS “TEATRO EMPRESA”

PAULO PONTES E Chico Buarque abordam as contradições e complexidades da sociedade brasileira não somente por meio da peça *Gota D'água*, com seus personagens e conflitos. Em uma entrevista à revista PASQUIM (de 1976), Pontes explicou como, para ele, esse movimento estava assolando o país de maneira geral:

[...] a sociedade brasileira é muito mais complexa, diversa, difícil e complicada do que esse estado estreito e inflexível que está aí é capaz de assimilar. [...] A gente hoje, na cultura brasileira, ficar só bradando contra o autoritarismo, é compreender apenas metade da questão. Bradar contra o autoritarismo enquanto o que está acontecendo é um capitalismo galopante, estonteante, com uma capacidade incrível de cooptar os melhores. E está tomando conta do país.²²⁶

Porém, a impossibilidade de controlar as apropriações feitas pela recepção pode nos explicar o motivo pelo qual uma obra que buscava falar dos problemas da camada social excluída do “milagre econômico” do governo e, por consequência, de um capitalismo que encontrou uma “dinâmica” na sociedade, foi apontada como conformista aos mandos do poder. Uma trama que traçava o destino sombrio daqueles que ousassem desobedecer as ordens do poderoso. De acordo com José Arrabal:

A peça *Gota D'água*, em suas significações e desdobramentos, reproduz o discurso de autoridade, como um valor legítimo, veiculando toda uma metafísica do poder como uma necessidade, ainda que as aparências de suas palavras digam o contrário. E no caso, a autoridade do artista diante do público, pensando para o público que tem que engolir o recado. Só que não engole, mas o mundo continua como tal. No fundo, a tragédia é bem sucedida, porque não aspira transformar nada, ainda que finja ser a transformação o seu objetivo último. Daí a farsa.²²⁷

As palavras de Arrabal retomam uma visão conservadora que muitos tiveram a respeito da própria peça *Medéia* de Eurípides. O crítico enxerga a função da tragédia como sinônimo de fatalidade e não é capaz de compreender as questões que os autores de *Gota D'água* e antes deles, Vianinha com sua teledramaturgia, buscaram enfatizar. A

²²⁶ PONTES, Paulo. Apud. BLANCO, Armindo. (Org.). **O PASQUIM**, Rio de Janeiro, ano 7, n. 343, p. 11, jan. de 1976.

²²⁷ ARRABAL, José. A palavra de Paulo Pontes. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. **O nacional e o popular na cultura brasileira** – Teatro: o seu demônio é beato. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 157.

escolha pelo gênero trágico e o resultado das ações da protagonista não se deveu à demonstração de que não passa de uma “mulher maluca” que não percebe a legitimidade do poder. Muito menos de um caminho sem volta e sem formas de mudança, como se condizesse com as manipulações econômicas e com o discurso ditatorial. No entanto, se fundamentou como elemento crítico à postura radical que por vezes parte da esquerda brasileira buscava. A peça realçou os problemas da realidade social optando por demonstrar que a atitude de ódio impensado de Joana não levaria para uma solução na prática. Era preciso abrir um campo de discussão a respeito desses problemas, e a dramaturgia era um importante instrumento de reflexão.

Como pode ser observado, apesar das idéias de Paulo Pontes acerca da complexidade dos problemas sociais brasileiros, que enfrentam muito mais que um autoritarismo – ou seja, enfrentam o poder de um capitalismo altamente adaptável –, as críticas à peça continuam se baseando na referência do poder ditatorial, e, segundo elas, na maneira pela qual os autores agora se encontram a favor desse comando. Para Pontes, a peça realmente não busca transformações enquanto revolução, simplesmente porque ela em si mesma, como obra, também está inserida em um sistema capitalista contraditório, onde deve ser analisada enquanto arte. O rumo dado às personagens é uma forma de questionar a realidade, e propor a incessante formação de intelectuais cada vez mais abertos para tentar compreender a dinâmica desse capitalismo, uma vez que ele é “[...] forte, estruturado, abre tudo. Porque assimila tudo. Coopta tudo”.²²⁸ Ainda em sua entrevista ao PASQUIM, Pontes afirma:

[...] é assim que a peça se encerra [*Gota D'água*]. A classe média está no poder. Não adianta o sujeito sair do teatro solidário com as coisas melhores que tem no mundo, porque vai pra uma calçada onde existe uma sociedade em poder da classe média. Não adianta picar o autoritarismo, colocá-lo ao lado dos homens maus.

[...]

Aderir a quê? Se for ao autoritarismo, ninguém aderiu. Do Magalhães Pinto pra trás ninguém tá a favor do autoritarismo. Se for o capitalismo, todos nós aderimos. Não aderimos por nossa consciência, mas cumprimos uma função na sociedade brasileira de hoje. A consciência está optando a todo momento de acordo com sua formação ética. Mas a atividade prática foi assimilada por esta sociedade. Sou um dramaturgo desta sociedade. Vocês são jornalistas desta sociedade. Isso é radicalmente diferente do que existia na fase em que esse capitalismo não era tão dinâmico. De Gregório de Matos

²²⁸ PONTES, Paulo. Apud. BLANCO, Armindo. (Org.). **O PASQUIM**, Rio de Janeiro, ano 7, n. 343, p. 12, jan. de 1976.

a Plínio Marcos, o que era o intelectual pequeno burguês nesse país?
Um passa-fome.

[...]

Não encontravam emprego pra comer! Este cara vivia no limite da
rebeldia. A sociedade não conseguia assimilá-lo

[...]

É uma sociedade complexa a ponto de ter o seu jornal de oposição. Na
sociedade anterior vocês fariam O PASQUIM e ninguém iria
comprar.²²⁹

A partir dos conflitos das personagens de *Gota D'água*, abordados pelos responsáveis de sua produção, é preciso analisar as temáticas levantadas. Pensando a peça como obra de arte, os autores a criaram dentro das possibilidades de um teatro realista, que busca trazer no texto seu elemento primordial. A mensagem servirá para a reflexão do público.

Nesse sentido, a utilização do gênero trágico se faz na medida em que, ao instigar a platéia, busca-se novas formas de resistência; maneiras as quais não se pautassem em atitudes radicais. Dentro do pensamento de artistas como Vianinha e Paulo Pontes, as ações extremas representadas pela personagem Medéia/Joana, não funcionariam – como não funcionaram com a luta armada do início dos anos de 1970. Foi uma maneira de apontar, em um trabalho artístico, os problemas de uma sociedade que não pode ser simplesmente analisada fora de um sistema capitalista que é capaz de abarcar as próprias contradições.

Todavia, embebido de ideais artísticos da década de 1960, José Arrabal recrimina o posicionamento de Paulo Pontes e se rende à visão de luta dos chamados “grupos teatrais”, mesmo tecendo várias críticas ao próprio Centro Popular de Cultura em seu livro “O nacional e o popular na cultura brasileira”. Entre as críticas ao CPC, Arrabal elucida a maneira negativa como o grupo muitas vezes taxou os artistas entre as classificações de “conformistas”, “inconformistas” e “revolucionários”. Se compararmos os seus apontamentos quanto à peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, suas palavras soam um tanto paradoxais:

A categorização [feita pelo CPC] das pessoas que lidam no mundo artístico é meramente moral e comportamental, não contendo em si esboço qualquer da formação histórica dessa intelectualidade que se

²²⁹ PONTES, Paulo. Apud. BLANCO, Armindo. (Org.). **O PASQUIM**, Rio de Janeiro, ano 7, n. 343, p. 12, jan. de 1976.

deseja organizar num programa e num processo de luta cultural. A história se ideologiza para a satisfação da moral cepecista.²³⁰

Negando a historicidade de artistas que buscavam novas formas de burlar a intensa censura e opressão da ditadura pós-1968 com o AI5, o crítico também analisa *Gota D'água* sob um ponto de vista moral. Assim o é exatamente ao apontar a peça como tendo os mesmos ideais do governo para a cultura, aceitando seu financiamento: um teatro puramente “comercial”. “É o desejo de um teatro uno, redondo, sem contradições internas, sem luta de classes no seu interior e lutando por seu fortalecimento empresarial”.²³¹

O conceito “comercial” sempre foi um tabu para vários artistas nas décadas iniciais da ditadura militar. Não se mostra diferente nem mesmo a Paulo Pontes, o qual o considera de maneira pejorativa na defesa de suas idéias para o teatro brasileiro:

Já vi gente propondo: vamos para as salinhas, vamos fazer um teatro paralelo. Sou contra isso. **Entregar o centro do teatro brasileiro, a maioria dos palcos do Rio e de São Paulo ao teatro comercial e se exilar** nas salinhas não é política correta. **Nós temos é que lutar para que o centro do nosso teatro continue a ser questionador e brasileiro.**²³² [destaque nosso]

Se o teatro comercial não é “questionador e brasileiro”, então o que é teatro comercial? O teatro não engajado? Será mesmo que, assim sendo, o denominado teatro engajado não é comercial? Ainda segundo Paulo Pontes:

Gota D'água talvez seja uma contribuição no sentido de colocar novamente a necessidade de se retomar o contato com o povo e com formas de narrar que sejam populares. Mas o terceiro requisito *Gota D'água* não cumpre e está longe de cumprir. Apesar de ser um espetáculo de forma popular [...] é uma questão de aprofundar. Muito bem. A peça tem quinze atores/personagens, dois guardas – dezessete – duas crianças – dezenove – doze bailarinos – trinta e um – oito músicos – trinta e nove – dois contra-regras – quarenta e um – o diretor, os autores que são remunerados, mais uns três ou quatro maquinistas, iluminadores, aí está uma comunidade de quarenta e cinco pessoas mais ou menos que vivem desse espetáculo (sem contar família). Como conciliar o custo disso com a necessidade de se fazer o

²³⁰ ARRABAL, José. O CPC da UNE (notas sem nostalgia). In: ARRABAL, José, LIMA, Mariângela Alves de. **O nacional e o popular na cultura brasileira** – Teatro: o seu demônio é beato. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 123.

²³¹ Id. A palavra de Paulo Pontes. Ibid., p. 139.

²³² PONTES, Paulo. Apud. ARRABAL, José. A palavra de Paulo Pontes. In: Ibid., p. 140.

espetáculo e com o fato de o povo não poder pagar o preço do ingresso?²³³

A questão proposta por Pontes é um ponto importante ao analisarmos a produção de sua peça teatral. O trabalho realizado é, antes de tudo, o trabalho de um artista. Assim sendo, o teatro é um de seus espaços mais fundamentais, sobretudo se a obra comporta cenografia, iluminação e demais suportes técnicos. Esses elementos cênicos não podem ser simplesmente negados do contexto geral da produção. Tudo isso tem um preço, e não é necessário afirmar que pessoas dependem do fazer teatral para sobreviver – inclusive entre os grupos da década de 1960, como o Teatro de Arena, o Grupo Oficina e o Grupo Opinião.

Contudo, rendendo muitas vezes à visão pejorativa de “teatro comercial”, Paulo Pontes ainda é capaz de idealizar o “público perfeito” para assistir uma peça como *Gota D'água*. De acordo com o autor, em um texto publicado após o seu falecimento em 1976:

Tenho assistido à reação desse público múltiplo, diverso, do Carlos Gomes, à *Gota D'água*. [...] alguns personagens mudaram nitidamente de perfil. **Isso porque um público diferenciado** (de várias classes sociais, de várias idades e de várias zonas sociais e de padrões de gosto e cultura também variados), dentro de um teatro grande, **tem uma personalidade muito mais ativa do que o público homogêneo que vai ao teatrinho, ao laboratório, à boutique teatral da Zona Sul**. O público homogêneo, da classe média [...] coloca entre sua sensibilidade e o espetáculo, uma barreira formada de padrões estéticos, morais, ideológicos, que o põe em permanente estado de alerta. **Ao filtrar tudo que vem do palco com seu bom gosto, muitas vezes equivocado**, esse público anula o que há de mais precioso na platéia: a crítica imediata, a participação ativa. **O público diferenciado num grande teatro é, ao mesmo tempo, mais sincero e mais crítico, mais participante e mais criador**. [...] **tem fisionomia, mostra a sua cara, exprime seus interesses**, seleciona o espetáculo, o que mais vivamente lhe interessa. [...] A *Gota D'água* tem sido representada para uma platéia média de mil pessoas por dia, de várias classes sociais. Esta é uma platéia que reage na hora – aplaude, silencia, grita, confere, tudo na hora.²³⁴ [destaques nosso]

Como pode ser observado, para Pontes, além da experiência estética da platéia ser o fator primordial de compreensão e participação no diálogo com *Gota D'água* – se

²³³ ARRABAL, José. A palavra de Paulo Pontes. ARRABAL, José, LIMA, Mariângela Alves de. **O nacional e o popular na cultura brasileira** – Teatro: o seu demônio é beato. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 154-155.

²³⁴ PONTES, Paulo. Um inédito do teatrólogo critica o teatro de “boutique”. Apud. O ADEUS a Paulo Pontes. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 8, 29 dez. 1976.

deixando levar pelas cenas –, ainda existe a preocupação em remeter o espetáculo para um público realmente ligado às suas idéias, ou seja, um receptor ideal. Muito embora Paulo Pontes defenda em vários textos o desenvolvimento cada vez mais complexo da sociedade brasileira, o público da Zona Sul é reduzido ao posto de “homogêneo”, sendo ainda marcante a idéia de um melhor espectador.

Pensando na defesa de idéias que se cristalizam no imaginário dos sujeitos históricos, e nesse aspecto analisando as determinações estéticas que fundamentam visões de autores, diretores e críticos acerca da melhor representação e recepção teatrais, podemos ainda refletir sobre as considerações de Mariângela Alves de Lima e um conceito por ela criado: o “teatro empresa” ou “teatrão”,²³⁵ bem como a relação que construiu dessa apreciação com *Gota D'água*.

O período que vai de 1974 a 78 é quando se define com maior nitidez a contraposição de dois modos de produção teatral. De um lado há a empresa, juridicamente estabelecida e produzindo um teatro perfeitamente assimilável aos objetivos do Estado. Essa empresa não chega a ser uma companhia: para cada espetáculo organiza-se um elenco sob a responsabilidade e supervisão muitas vezes estrita de um produtor. Há pouco a falar sobre isso. Basta olhar os anúncios, a coleção de “tijolinhos” dos jornais para obter uma imagem bastante precisa desse tipo de teatro. Os esforços mais bem-intencionados para transmitir uma “mensagem” através dessas obras estão suficientemente louvados pela crítica, enquanto as obras mais declaradamente omissas estão suficientemente relegadas ao seu merecido esquecimento. O fato é que a produção isolada, nos seus melhores momentos, não chega a constituir um fator que abale ou modifique de alguma forma a linguagem disponível do teatro. Muda o texto, mudam os atores, mas os grandes espetáculos são mais ou menos aquela coisa que a gente já sabe o que é antes de ter chegado lá.

²³⁵ Segundo Eudinyr Fraga no Dicionário do Teatro Brasileiro, o termo “teatrão” é geralmente apontado quando se está diante de “[...] uma montagem bem cuidada sob o ponto de vista da produção (cenários, figurinos, iluminação, música incidental, etc), representada por um bom elenco, mas concebida de forma tradicional, sem maior imaginação e despreocupação de uma pesquisa formal criativa. Na verdade, a expressão da palavra envolve, muitas vezes, um significado preconceituoso, senão desrespeitoso, visando estabelecer pesquisas formalistas como padrão estético de avaliação. Uma peça naturalista cuja montagem obedecesse rigorosamente às indicações do autor deveria ser classificada pejorativamente de *teatrão*? Comparando-se uma produção de alto nível profissional e outra repleta de novidades, mas mal executada, deve-se privilegiar esta em detrimento daquela? Procurar o beneplácito de público mais tradicional sem fazer concessões de qualidade seria prejudicial ao interesse pelo teatro como uma totalidade? São questões que o uso inconseqüente da expressão pode levantar”. FRAGA, Eudinyr. *Teatrão*. In: GUINSBURG. J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de.; (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro** – Temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006, p. 281. As questões apontadas por Fraga são primordiais para se compreender o debate presente nos anos de 1970 no Brasil acerca da produção teatral. Dentro dessas indagações, coexistem valores que por serem estéticos e formais sistematizavam automaticamente concepções de cunho sócio-político. Nestes termos, se um teatro era bem financiado e privilegiava o texto dramático, muitas vezes seria considerado de fraca ou nenhuma pesquisa de linguagem e criatividade, e, assim, desprovido de capacidade em produzir reflexões sociais.

Para se ter uma idéia da importância do processo de produção basta lembrar que um texto tão importante como *Gota D'água* tem o mesmo impacto, quando encenado, de uma comédia de costumes do Sr. João da Silva. Ou seja, não tem impacto nenhum. O espetáculo fica muito tempo em cartaz, é sucesso de bilheteria, mas sai de cena sem deixar atrás de si um único herdeiro que possa aproveitar alguma idéia em outros trabalhos.²³⁶

Explicando com outras palavras, o trabalho desenvolvido na empresa não possui um teor verdadeiramente “artístico” segundo as idéias de Alves de Lima. A produção teatral é uma atividade coletiva que consegue produzir uma nova linguagem a cada apresentação que faz a partir dos chamados “grupos” – considerados por ela os verdadeiros agentes do teatro de oposição –, mas a empresa apenas adapta esse “produto coletivo” que é o teatro às “exigências do modelo econômico capitalista”. Um modelo em que não há liberdade de criação, porque está atrelado a um sistema que se submete aos mandos do Estado.

Ou seja, a estudiosa observa toda a construção ideológica de peças tais quais *Gota D'água* apenas sob o ponto de vista de seu modo de produção: a forma como se organiza com a determinação “hierárquica” das escolhas voltadas para poucos – geralmente o produtor e o diretor – enfatizando que na “divisão de tarefas”, entre um especialista responsável pela luz, coreografia, cenário, etc, não há reflexão e debate. Em nenhum momento de seu texto “Quem faz o teatro”, Mariângela de Lima coloca como referência de análise – para se determinar um espetáculo como *Gota D'água* um teatro engajado –, o fato da peça ter sido sucesso de público e por sua construção cênica, baseada na importância da mensagem do próprio texto passada à platéia. O “impacto”, de acordo com a estudiosa, se reduz a nada, apenas por ser empresa, e, por isso, por ser apenas um “produto capitalista” no qual não há produção de conhecimento e discussão. A respeito, Rosangela Patriota afirma:

A empresa [...] [tornou-se] a face nítida do capitalismo na arte. Ao preservar a “divisão do trabalho”, segundo a autora, não contribuiu para o desenvolvimento de espetáculos críticos daquele momento histórico. [...] não houve preocupação alguma com a unidade artística, nem com a politização da cena, pois essas empresas desenvolveram modelos de apresentação, os grandes espetáculos, que, na opinião de

²³⁶ LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005, p. 246.

Alves de Lima, conseguiram, por exemplo, diminuir o impacto cênico de um texto tão importante como *Gota D'água*.²³⁷

Acerca das iniciativas teatrais dos anos de 1970, Patriota também acrescenta que há, portanto, uma superposição de valores quanto ao que deveria ser um verdadeiro teatro de oposição. Nestes termos, existe a fundamentação dos chamados “grupos teatrais” como possuidores desse papel histórico e cultural na sociedade brasileira:

Embora não se possa negar que essas iniciativas estimularam o debate teatral, no que se refere à Resistência Democrática elas foram desqualificadas, sendo denominadas “teatrão”, devido às suas condições de produção (entenda-se: *empresariais*). Nessa adjetivação, os conteúdos temáticos e as propostas cênicas pouco foram abordadas. Pelo contrário, intensificou-se um *preconceito*, a partir de uma discussão no Brasil, ainda muito incipiente sobre as condições de produção/ mercado/ organização social.²³⁸

É preciso ter em mente que é sob o olhar de artistas que o teatro se fundamenta. Nestes termos, não apenas o preço do ingresso é algo que passa a ser discussão necessária, como, no caso de Paulo Pontes, Chico Buarque e Gianni Ratto, a possibilidade, mesmo dentro desse contexto, de refletir temáticas que abordem os problemas sociais do Brasil na década de 1970. Porém, ainda assim Arrabal não assimila essa possibilidade:

Tal qual, *Gota D'água* reproduz a velha crença elitista de que a nós, intelectuais, cabe o dever moral e a função redentora de manobrar a massa (que foi sempre de manobra) em favor de nossos ideais puros e inquestionáveis. Essa estória das elites pensantes. Pois pergunta que *Gota D'água* deixa sem resposta, *pergunta que a peça não se faz*, é porque a massa (coro de lavadeiras, homens de botequim) é – no entender do próprio texto – sempre massa de manobra, turma que vai a reboque. Por quê? Manobra de Egeu, de Jasão, de Joana, e por fim, de Creonte, o mais forte. Manobra última do próprio espetáculo, pois ele veicula e endossa essa visão de mundo, por seu comportamento cênico. Porque essa massa não pode pensar? Traçar seu destino? Por que deve existir sempre quem pense por ela? O seu conscientizador. Ficando ela sempre à disposição das manipulações do mais forte e as coisas se dando nesses termos: ao mais forte, tudo; à massa, o dever de apoio, na instância mais avançada que se parece pretender.²³⁹

²³⁷ PATRIOTA, Rosângela. Empresas, companhias e grupos teatrais no Brasil da década de 1960 e 1970 – Indagações históricas e historiográficas. *ArtCultura*, Uberlândia/MG, v. 5, n. 7, jul./dez. 2003; v. 6, n. 8, p. 110-121, jan./jun. 2004, p. 118.

²³⁸ Ibid., p. 121.

²³⁹ ARRABAL, José. A palavra de Paulo Pontes. In: ARRABAL, José, LIMA, Mariângela Alves de. **O nacional e o popular na cultura brasileira** – Teatro: o seu demônio é beato. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 160-161.

Como sujeitos históricos que vivem a sua realidade, os artistas envolvidos na produção de *Gota D'água* devem ser observados como indivíduos que escolheram fazer da sua profissão mais um instrumento de luta e busca de questionamentos acerca de seu próprio período e sociedade. Apenas a partir do ponto de vista deles mesmos é que poderiam se situar e discutir uma crise no país, sem que isso se faça como um “dever moral e função redentora de manobrar a massa”.

Além disso, as personagens construídas na peça – lavadeiras e homens do botequim – são apontadas de maneiras diferenciadas, cada uma com suas alegrias, decisões, tristezas e fraquezas. Foi estratégica a utilização de personagens consideradas “líderes”, como Joana, Jasão, Egeu e Creonte, na medida em que, mesmo buscando convencer a população da “Vila do Meio-Dia” a atitudes controladas, nada do que se faz se aplicaria a todos, justamente porque não é mais possível um sentimento de “coletividade” na sociedade contemporânea. Cada um contém as suas angústias, seus medos, suas vontades próprias para a vida. As antigas ideologias não mais se fazem presentes de maneira generalizada e foi exatamente partindo dessas questões que *Gota D'água* se fundamenta.

É preciso enfatizar que essas questões da arte no mercado não permearam somente a realidade dos brasileiros, e se fizeram presentes em períodos mais antigos. Já nos anos de 1944 e 1945, por exemplo, o inglês Eric Bentley demonstra a preocupação pela problemática do teatro e sua comercialização em seu texto “Broadway e o teatro alternativo”,²⁴⁰ apontando que, ainda nesse período, a discussão não era mais considerada nova. Mesmo Bentley demonstrou uma postura crítica ao que ele denominou de “teatralismo”, no qual a cena grandiosa acontecia pela cena em si, não transmitindo nenhum significado ou reflexão do texto.

Apesar de compreender a historicidade que se mantém nos valores, julgamentos estéticos e idéias políticas – em que públicos, gostos e visões são contextualizadas –, Bentley também se colocou, já na década de 1940, a questionar o avanço dos meios de comunicação e o avanço do entretenimento com uma interpretação pejorativa. Para ele, pelo fato do teatro dito comercial, do entretenimento, servir como função de “descanso” (ou seja, para relaxar aqueles que assistem), não é capaz de

²⁴⁰ BENTLEY, Eric. **O dramaturgo como pensador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

suscitar o pensamento da platéia – como o teatro verdadeiramente “popular” segundo ele faria, no qual o drama moderno corresponderia a um objetivo político.

As considerações de Bentley, assim como Arrabal no Brasil, parceiro de discussões de Mariângela de Lima – a saber, uma das jornalistas mais influentes sobre o circuito artístico²⁴¹ – são partes relevantes da tradição crítica que se definiu acerca da produção teatral como um todo, sustentando essa visão entre intelectuais brasileiros, como já foi explicitado. As argumentações apresentadas fundamentaram sobretudo os estudos referentes aos anos de 1970 no país; questões cênicas que permaneceram acadêmicas no decorrer dos tempos históricos como pontos de referência aos mais diversos intelectuais que se aventuraram no assunto.

Essas questões são facilmente descobertas na opinião de jornalistas que passaram a considerar o texto de *Gota D'água* uma importante proposta para discutir a realidade brasileira da época, mas, assim como Mariângela de Lima, se rendem ao pensamento de que “encaixado no processo normal de produção dos espetáculos brasileiros, o bom texto é sufocado, quase inutilizado pela encenação”,²⁴² de acordo com o Jornal “O Estado de São Paulo” de 1977. Ainda complementa seus apontamentos, enfatizando (talvez, apenas com palavras diferentes das de Lima) a falta de criatividade estética e da busca por estratégias cênicas para fundamentar a encenação:

Ao fim e ao cabo, [o espetáculo, pela forma como foi encenado] está na mesma situação das personagens da Vila do Meio-Dia, que acreditam poder cortejar o poder em proveito próprio sem perder a sua verdade. Teme que a renovação seja um risco demasiadamente oneroso. E acaba vestindo o novo com velhos trajes, porque não sabe mais como expressá-lo. Muitos anos de prudência excessiva vedam o acesso ao conhecimento de novos recursos.²⁴³

²⁴¹ Acerca de Mariângela de Lima, a enciclopédia virtual do Itaú Cultural afirma: “Mariângela Alves de Lima Vallim (São Paulo SP 1947). Crítica, ensaísta e pesquisadora. Observadora minuciosa da vida teatral paulistana desde os anos 70, Mariângela marca presença na atividade crítica por meio da profundidade com que analisa espetáculos, balanços de ano ou de lançamentos de realizações. Após frequentar o curso de teoria da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP, inicia-se na crítica jornalística, no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1971, onde permanece como crítica especializada”. **Enciclopédia Itaú Cultural** – Teatro. São Paulo. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidade_s_biografia&cd_verbete=801> Acesso em: 21 ago. 2008.

²⁴² “GOTA D'ÁGUA”, um grande texto mal encenado. **O Estado de São Paulo**, 22 maio 1977, s/r.

²⁴³ Ibid.

Como forte exemplo dessas influências interpretativas no decorrer do processo histórico, pode ser analisado o trabalho de Sílvia Fernandes, desenvolvido no ano 2000. A autora sistematiza a base da sua pesquisa partindo do princípio defendido por Mariângela de Lima, e aponta essa referência. A própria escolha pelo estudo dos “grupos teatrais” – reforçando o fato de possuírem o trabalho coletivo – em detrimento dos outros tipos de produção dos anos de 1970 (entre eles, o “teatro empresa”), já demonstram sua postura não apenas artística, como também política e ideológica. Determina-se, já pela decisão de conteúdo e importância nos estudos acerca do teatro brasileiro da década de 1970, a relevância desses grupos. Eles devem ser documentados, porque todos os elementos participantes da produção do espetáculo fazem de tudo e por isso, aprendem, criam, elaboram, fomentam reflexões. Além disso, os “grupos” não possuem como cerne o fato de serem formados em prol da produção de capital. Pelo contrário, enfatiza-se a falta deste. Sobre a criação coletiva do grupo cooperativado “Royal Bexiga’s Company”, Sílvia Fernandes afirma:

A verba para a produção vinha de uma caixinha comum, resultado da colaboração de cada participante, de empréstimos bancários, do auxílio de amigos e dos mais inusitados expedientes de obtenção de recursos, como o famoso “chá de cenário”, cujo convite sugeria: “Nosso palco está vazio. Traga o que estiver sobrando em casa”. Os lucros, quando havia, eram distribuídos de modo equânime, substituindo os salários existentes.²⁴⁴

Como se observa, há uma valorização do fator quase “miserável” do artista. Para ser considerado realmente de oposição ao governo militar e – segundo intelectuais como ela e muitos outros, conseqüentemente oposição ao sistema capitalista – precisa demonstrar, muitas vezes, esse elemento de radicalidade quanto à questão financeira da produção.

Ainda sobre essa problemática, Sílvia Fernandes vai apontar as considerações do grupo “Pessoal do Victor”, quando este dá uma resposta, por meio das falas de Paulo Betti (um dos integrantes), às cobranças por um posicionamento político – uma vez que esses grupos, em sua maioria, se determinaram como livres de posturas ideológicas. De acordo com Betti:

A gente não assume um posicionamento político imediato, entendeu? Quer dizer, nosso trabalho é um trabalho político na medida que o grupo propõe uma nova maneira de se relacionar. [...] Tá bom, a *Gota*

²⁴⁴ FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais** – anos 70. Campinas: Editora da Unicamp, 2000, p. 21.

D'água é uma peça eminentemente política, só que o que acontece na peça acontece dentro do elenco: aquilo que a peça condena tá implantado no elenco, porque um ator ganha 2 mil cruzeiros, outro ganha não sei quanto e o produtor ganha tudo. Conosco todos fazem a mesma coisa e cada um ganha igual, tem o mesmo poder, a mesma participação.²⁴⁵

Novamente se vê cristalizada a imagem do capitalismo na arte quando a questão é debater sobre peças tais como *Gota D'água*, quando o que importa são suas relações de produção e a forma como se impõe financeiramente. Nesta parte do trabalho, após a fala de Paulo Betti, Sílvia Fernandes vai concordar com os apontamentos de Mariângela de Lima, quando esta ressalta esse fator no “teatro empresa”, dizendo: “[...] a produção dos espetáculos acabava inviabilizando renovações mais radicais, pois tendia a encaixar as peças em um molde nivelador”.²⁴⁶

Faz-se necessário lembrar que o trabalho desenvolvido pelos grupos dos anos de 1960 também se determinou na memória histórica como despreocupado com a questão do próprio lucro. Porém, mesmo Fernando Peixoto já havia afirmado o que não se pode negar: também esses grupos, às vezes idealizados, tinham suas atividades como trabalho, e , por isso, se preocupavam sim em receberem seus salários. De maneira semelhante, havia hierarquia de posicionamentos para a decisão final da produção, além do fato de que também alguns acabavam recebendo mais que outros. A questão é que a problemática financeira acabou sumindo das discussões a respeito desses grupos da década de 1960, pois camuflava-se qualquer abordagem mais aprofundada sobre o assunto.

Questões como essas nos remetem ao problema da arte no mercado; discussão que merece um maior apreço dos estudiosos. Foi um debate determinante no calor do momento, sobretudo nos anos de 1970 no Brasil, estabelecendo-se dentro dos ditames dos críticos por meio da fundamentação de suas visões na história. Quisá, ainda à época, as idéias de Renato Ortiz, quando este vai discutir que as transformações na economia brasileira após 1964 vão determinar a criação dos chamados “mercado de bens

²⁴⁵ BETTI, Paulo. Apud. FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais** – anos 70. Campinas: Editora da Unicamp, 2000, p. 27.

²⁴⁶ Ibid., p. 28.

materiais”, fator pelo qual desenvolveu-se o “mercado de bens simbólicos”.na área da cultura; ambos elementos de controle do Estado.²⁴⁷

Segundo Rodrigo Costa, ao discutir Ortiz, explica que a parte referente à produção cultural atingia diversificações e um significativo público consumidor, essencial para a atuação de um Estado que buscava agir pela cultura para efetivar seus planos políticos de “integração nacional”, se tornando o grande regulador e promotor das atividades no ramo.²⁴⁸ Nesse sentido, se havia um desenvolvimento da arte pelo lado empresarial – como foi também apontado o espetáculo Gota D’água, resumidamente um produto de bem simbólico (se nos pautarmos na visão de Ortiz) – esse capitalismo na arte, aos poucos, passa a ser sinônimo de submissão aos empresários e, conseqüentemente, submissão aos mandos do governo.

Em meio a esse longo debate político e ideológico, os produtores de Gota D’água muitas vezes defendiam suas visões ao discutir sobre o assunto, principalmente se forms levar em consideração a visão que os críticos têm de um “teatro popular”. Refletindo acerca dos primórdios de um teatro já considerado “não popular”, Gianni Ratto propõe um questionamento acerca da defendida presença de uma “coletividade” nas obras teatrais ainda em épocas remotas; algo que representasse a sociedade como um todo e que, por isso, concebesse toda uma realidade social. Porém, aponta a presença de um elemento fundamental para as encenações após o Humanismo e o Renascimento: a figura do encenador.²⁴⁹

Ao afirmar a presença do trabalho específico desse profissional, o teatro passa a ter um papel particular, cujas funções são limitadas ao seu espaço. A sociedade passa a se modificar e se tornar heterogênea, criando conceitos como “individualidade”, quando cada um de seus elementos não se identifica necessariamente com o outro – o que para muitos, significava realizar espetáculos a uma “pequena burguesia” ou “classe média”.²⁵⁰ Contudo, Ratto aponta a acuidade em se pensar na arte cada vez mais integrada a chamada “[...] sociedade de consumo” e a comunicação de massa. Para isso,

²⁴⁷ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 79-126.

²⁴⁸ COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de resistência democrática**: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto. 2006. 226 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006, f. 102.

²⁴⁹ RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: SENAC São Paulo, 1999.

²⁵⁰ Ibid., p. 58.

citou o encenador italiano Giorgio Strehler, o qual defende que “a idéia de um teatro popular foi um belíssimo sonho [...]”.²⁵¹

Por essa perspectiva, há que se debater acerca de visões como a de Mariângela Alves de Lima, que muito embora tenha determinado Gota D'água como um espetáculo de cunho pejorativamente “comercial” e, por isso, um “teatro empresarial”, esse tipo de apresentação artística começava a ser parte integrante de um processo cada vez maior de complexidade social e econômica. No entanto, críticas como essas eram presença marcante de um período em que ainda se exigia um purismo político e de conduta. Ser de esquerda simbolizava ser radicalmente a favor de uma revolução contra o poder ditatorial.

E foi dessa maneira que ficou registrada grande parte da visão sobre as produções culturais dos anos de 1970, cujo cunho era “empresarial”. Simbolizavam um apêndice dos planejamentos do Estado e de sua política cultural, porque se mostravam “adestradas” às exigências do mercado.

Como “sintoma” de um efeito historiográfico a longo prazo acerca do teatro brasileiro contemporâneo, temos como exemplo um dos nomes que fizeram parte da produção do livro “Anos 70 – ainda sob a tempestade”, juntamente a outros, tais quais o de Mariângela de Lima: Tania Pacheco. É relevante ressaltar a maneira como essa intelectual modifica sua visão ao passar do tempo, acabando por se reiterar do mesmo posicionamento de tantos outros quando o assunto é a polêmica realização teatral do Brasil naquele período. No “calor” do momento da estréia de Gota D'água, Pacheco, além de situar positivamente a encenação da peça de forma geral – como os diálogos em versos, a estrutura dramática e o “desencadear das ações” –, ainda escreve no jornal “O Globo”, do Rio de Janeiro:

Finalmente parece que o povo brasileiro vai voltar aos palcos. Durante uma década, o frequentador de teatro, de um modo geral, se viu condenado a procurar, em peças como “A noite dos campeões”, um paralelismo entre a realidade americana (ou de outros países) e a nossa. Enquanto isso, a quase totalidade da dramaturgia brasileira estava voltada para as comediazinhas inócuas nas quais o ponto de contato com a vida do brasileiro se resumia, no máximo, à ambição de ganhar a Loteria Esportiva.

Dizer essas coisas é imprescindível, quando se vai falar de “Gota D'água”. Porque a sua importância começa precisamente no fato de

²⁵¹ STREHLER, Giorgio. Per un teatro umano. Apud. RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema**. São Paulo: SENAC São Paulo, 1999, p. 57.

Chico Buarque e Paulo Pontes terem trazido o homem brasileiro de volta à dramaturgia e ao palco.²⁵²

Ao manter o contato com as palavras de Pacheco, fica quase evidente a aproximação de suas considerações com o ponto de vista dos autores de *Gota D'água*, sobretudo ao retomar essas mesmas palavras no programa da peça publicado posteriormente como prefácio da obra. Todavia, a mesma estudiosa, ao desenvolver um balanço daqueles anos, já no período de 1979 (no livro “Anos 70”) – e apoiando-se das discussões que aos poucos passaram a fundamentar o debate sobre a produção artística nacional – passa a construir reflexões completamente opostas às que determinaram sua crítica à peça no jornal de 1975:

[Ao final dos anos de 1960] As prisões, desaparecimentos, torturas e exílios que se seguiram apenas ampliaram a desarticulação da oposição brasileira. Na década seguinte, os resultados dessa situação perdurariam durante toda a primeira metade. E a modificação da conjuntura brasileira seria determinada, inicialmente, muito menos pela articulação dos movimentos de oposição que pela própria necessidade do sistema de conseguir novos meios de dominação, capazes de serem utilizados em longo prazo.

O teatro foi, ao mesmo tempo, participante e espectador passivo de tudo isso. O ano de 1968 serviu para acirrar as contradições do artista brasileiro, levando-as à exaustão antes que servissem como caminhos de transformação. Os equívocos cometidos tiveram, entre outros, o poder decisivo de afastar o próprio público teatral, na medida em que os grupos mais conseqüentes no período anterior e nos primeiros anos do golpe tomaram caminhos extremos.

Para alguns, a opção foi por um teatro de agressão, determinado por uma visão colonizada e errônea da chamada vanguarda mundial, que afastou a pequena-burguesia da sala de espetáculos, enquanto os artistas enveredavam por um caminho anárquico-*isdiano*. Já para os politicamente mais conseqüentes, a busca envolveu de alguma forma assumir o papel de vanguarda política, também sem muito sucesso. A classe média se retrairia, de um lado perturbada por discursos que, na realidade, não estava em condições de (ou não desejava) acompanhar; de outro, amedrontada, à medida que a ação da extrema direita se fazia sentir de diferentes maneiras. Resultado: entre mortos e feridos, salvou-se como seria de se esperar, o velho teatro digestivo e assumidamente comercial, sempre pronto a responder camaleonescamente às arremetidas do sistema. E a mobilização emocional que a “classe” [dos artistas] conseguira esboçar, afinal, foi condenada à inação e ao desaparecimento, na década que se seguiu.²⁵³

²⁵² PACHECO, Tânia. Num subúrbio do Rio, uma tragédia como na Grécia. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 28 dez. 1975, s/r.

²⁵³ Id. O teatro e o poder. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005, p. 273-274.

Se, anteriormente, a questão do “retorno do homem brasileiro aos palcos” foi um ponto importante na análise de Pacheco sobre a peça *Gota D'água* – apontando sobretudo uma relevância em seu conteúdo temático –, agora, com essa retrospectiva do período, a particularidade das peças apresentadas não são levadas em consideração. Novos termos surgem e, tais quais em outros discursos, se determinam: o “sistema”, seus “meios de dominação”, a valorização dos “grupos” e dos “sindicatos de artistas”, a “vanguarda”, o “teatro de agressão” e o “teatro comercial” – este, o único que se “salva” num período de turbulências. Além disso, como se pode deduzir em sua escrita, aponta-se os fracassos por parte da produção teatral, que aos poucos se desarticula como oposição.

Durante todo o texto de Pacheco fica ainda mais evidente problemáticas as quais passam a se tornar ponto comum nas diversas discussões. Como por exemplo, considerar o artista em sua “condição de *trabalhador em teatro*”,²⁵⁴ demonstrando se preocupar com os “modos de produção” – fatores antes não pensados de forma tão aprofundada. Além disso, os apontamentos referentes à figura do empresário, que se antes estava relegada a um plano mais “jurídico”, agora, segundo a autora, determinaria uma nova postura (mais negativa ao analisar suas considerações).²⁵⁵

Dentro de toda essa discussão do “trabalho em teatro” e a presença do empresário, descortina-se diversos outros debates que relacionam diretamente toda essa parte de produção com o público de uma peça teatral desenvolvida nessas circunstâncias. A temática do “popular” fica ainda mais pejorativamente marcada em *Gota D'água*, devido às suas escolhas estéticas. Segundo o Jornal “Última Hora” de 1977 em São Paulo:

De início, temos a atitude dúbia dos empresários, envolvidos desde o Rio com problemas vários que incluem reclamações de salário por parte dos atores até um processo movido pela parte da viúva de Oduvaldo Vianna Filho. Ligado a este tópico está o público ao qual os produtores oferecem *Gota D'água*. Tratando a peça especificamente de povo, de um povo que significativamente tem estado ausente de nossos palcos há muito tempo, esse povo é oferecido não aos seus iguais mas a uma platéia capaz de pagar a alta grana do ingresso. Assim há uma distorção nos objetivos do espetáculo. O que poderia servir de ponto de reflexão acaba virando uma espécie de bacia de Pilatos onde gravatas, paletós, casacos de peles e conjuntinhos *jeans*

²⁵⁴ PACHECO, Tânia. O teatro e o poder. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005, p. 268.

²⁵⁵ Ibid., p. 274.

purgam suas consciências realmente pesadas ante a grave e urgente constatação da miséria que cerca cada vida gorda e satisfeita que se vê passar na rua.²⁵⁶

Novamente se vê fundamentada uma construção idealizada de “povo brasileiro”, presente ainda no começo dos anos de 1950 e na década de 1960, com a perspectiva de compreensão do momento histórico (anos de 1970) como contraditório para a cultura brasileira que busca a continuação de seu funcionamento por meio das “armadilhas” do capitalismo. Além da crítica em si, havia a complexidade dos acontecimentos, em que *Gota D'água* se via dentro de processos judiciais por reivindicação dos direitos salariais²⁵⁷ e de uma nova questão: a problemática dos direitos autorais da peça – uma vez que a obra foi inspirada na teledramaturgia *Medéia* de Vianinha, criada em 1972. Provocando ainda mais discussões ao debate, a jornalista Rachel Regis ilustra o depoimento assim feito pela atriz Liana Duval, (a Corina de *Gota D'água* – vizinha da protagonista Joana) no Jornal “Folha de São Paulo” de 1977:

No meu caso, por exemplo, estou ganhando a metade do que ganharia em qualquer espetáculo. Mas é pela importância da peça que aceito isso, sabe? Só tem um negócio: se for convidada para fazer uma peça muito importante pelo salário que eu acho que deveria estar recebendo, deixo ‘Gota D'água’.²⁵⁸

No centro dessa problemática, o depoimento de Duval demonstra o que na prática representa uma produção teatral ao qual começa a se engendrar nas determinações do mercado. Essas visões são determinantes de sujeitos que viveram momentos de busca por um sonho político de libertação e agora se vêem diante de bruscas transformações e problemas, principalmente de cunho sócio-econômico. No entanto, há que se levar em conta as possibilidades de diálogo que a peça foi capaz de construir com seu público, e, assim, constatar a proposta da peça engajada dentro do

²⁵⁶ AS GOTAS DA emoção. **Última Hora**, 21 maio 1977, s/r.

²⁵⁷ Faz-se necessário apontar que durante o processo judicial, o conflito centrou-se nas discussões entre o empresário da peça Max Hauss e os atores a respeito da estipulação de trabalho: os artistas alegando reclamar por direitos coletivos – e por isso se reportarem ao sindicato – e Hauss afirmando que o acordo só seria selado por conversas individuais, conforme feito no momento de contratação. De acordo com algumas reportagens de jornal, em *Gota D'água*, assim, o que “acontecía no enredo, acontecia na vida real”. Entre a dúvida frente à complexidade dos anos de 1970 encarada por artistas e pensadores tais como Vianinha, Fernando Peixoto e Paulo Pontes, é sistemática a certeza da cobrança de valores coletivos por parte de muitos dos intelectuais da época, em meio a um período no qual os interesses individuais, o capitalismo, e o mercado se desenvolviam. Sobre o assunto, Cf. “GOTA D'ÁGUA” continua. Agora na vida real. **Jornal Folha de São Paulo**, 25 mar. 1978, s/r.

²⁵⁸ DUVAL, Liana. Apud REGIS, Rachel. Lei de oferta ou (se quiserem) da dor-de-cotovelo. **Jornal Folha de São Paulo**, 15 abr. 1977, s/r.

debate político que se apresentava, apenas lhe determinando as características próprias da produção cultural da época. Em outras palavras, não havia uma maneira sistemática de criar uma obra de arte que escapasse de um apanágio, ao mesmo tempo, social e histórico – afinal, o problema da produção no capitalismo continua atualmente, valendo-se da compreensão pela já marcante presença do empresário no teatro brasileiro do período. Acerca deste debate em *Gota D'água*, Oswaldo Mendes afirma no Jornal “Última Hora” de 1978:

No caso de “Gota D'água”, os empresários são simples homens de negócio, que tiveram a feliz percepção de mercado, com o sucesso calculado de uma peça assinada por Chico Buarque e Paulo Pontes, mais a inspiração de Vianinha. Pensar que as idéias propostas pela peça “Gota D'água” pudessem fazer parte do universo ideológico dos seus empresários, não passa de uma ilusão de adolescente. Não se pode pretender que a visão teatral das injustiças e desníveis sociais fosse suficiente para que os empresários mudassem a sua ideologia do lucro. Por isso não se pode cobrar deles coisa alguma dentro desse nível de raciocínio. Pode se cobrar sim, dos artistas que, na urgência e necessidade de colocarem em cena a sua obra ou de simplesmente trabalhar, não se preocupam com esses outros aspectos paralelos de manipulação, pelas classes econômicas dominantes, da produção artística. Então, agora é compreensível que parte mais consciente do elenco de “Gota D'água” reivindique o respeito aos seus direitos. Mas não é justo que se cobre dos empresários qualquer outra regra de comportamento que não seja a do lucro sempre maior.²⁵⁹

A discussão acerca do empresariado na produção teatral da década de 1970 foi analisada com precaução até mesmo por intelectuais como Fernando Peixoto, muito embora tenha sido participante das idéias sobre a arte de “resistência democrática” (criticada por tantos como “reformismo político”). Segundo o estudioso de Peixoto, Victor Miranda:

Mesmo não sendo nova a distinção que ele [Peixoto] apresenta entre “patrão” e “empregados”, ela se expressava no final da década de 1970 de uma maneira diferenciada, com interesses nitidamente antagônicos. A separação, símbolo desse profissionalismo, é vista de maneira negativa pelo crítico pelo fato de que o objetivo de um lado não é mais, necessariamente, o objetivo do outro. As relações se tornam exclusivamente “profissionais” e pautadas por questões financeiras, perdendo assim todo um conjunto de elementos que poderiam enriquecer e complementar a atividade teatral. Na realidade, o problema apontado por Peixoto não é a figura do “empresário” em si, que sempre existiu no esquema teatral, tendo uma função útil para o seu funcionamento. O problema refere-se aos “novos” empresários

²⁵⁹ MENDES, Oswaldo. Ilusão de adolescentes. *Última Hora*, 25 mar. 1978, s/r.

que vinham dando uma outra orientação, enfoque e objetivos para o que era feito naquele momento.²⁶⁰

A questão do capitalismo, também para este intelectual, era o grande fator de risco. Mas com o intuito de apresentar as reformulações de idéias por parte de Peixoto, Miranda ainda acrescenta uma relevante citação, demonstrando a forma como o teatro, mesmo nestas condições, poderia sistematizar campos de luta segundo este crítico teatral – sobretudo ao apontar, em seu trabalho, diversas vezes, a importância de espetáculos como *Gota D'água* para a cultura do país.

A situação, entretanto, não chega a ser totalmente trágica. É sobretudo, nova. Isto porque alguns produtores, mais lúcidos, são diferentes dos outros. Não teria sentido colocar todos os gatos no mesmo saco. E também alguns atores conscientemente resistem, produzindo, não sem dificuldades, seus próprios espetáculos. Aprenderam, inclusive, a fortalecer as suas pequenas empresas, para torná-las mais resistentes a uma disputa de mercado que se torna, sem dúvida, mais feroz. Sem isso, suas propostas ideológicas, de oposição ao sistema, seriam neutralizadas. Esta passagem, verificável na prática do teatro profissional brasileiro de hoje, de um estágio econômico deficiente e pobre para uma fase profissional superior, sem dúvida é um fato irretorquível.²⁶¹

Todavia, apesar de visões relativamente positivas de um novo momento teatral brasileiro para Fernando Peixoto, os últimos pontos de vista de Tania Pacheco sobre *Gota D'água* (comentados anteriormente) são questões que se relacionam e se fixam apenas e de forma inegável a um valor econômico. A grande polêmica dos anos de 1970 entre os envolvidos na produção teatral brasileira e sua recepção se encontra neste fator. Assim o é também para Sonia Salomão Khéde, uma pesquisadora da Letras que buscou compreender o movimento da censura no Brasil, seja do século XIX, ao XX, no período ditatorial do país. A partir do estudo acerca desse movimento, Khéde, em seu livro “Censores de pincenê e gravata” reúne os mais diversos depoimentos para discutir o tema, também se posicionando ao sistematizar grande parte do problema do artista brasileiro da década de 1970 dentro do debate sobre custo de produção e capital. De

²⁶⁰ RODRIGUES, Victor Miranda Macedo. **Fernando Peixoto como crítico teatral na imprensa alternativa**: jornais Opinião (1973-1975) e Movimento (1975-1979). 2008. 258 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008, f. 129-130.

²⁶¹ PEIXOTO, Fernando. O produtor e o produto. Apud. RODRIGUES, Victor Miranda Macedo. **Fernando Peixoto como crítico teatral na imprensa alternativa**: jornais Opinião (1973-1975) e Movimento (1975-1979). 2008. 258 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008, f. 131.

acordo com o jornalista José Louzeiro, em uma entrevista concedida à Khéde no ano de 1981 e apontada no livro:

Se até 1968, ou digamos até 1970, tínhamos uma política censória que visava ao empastelamento, que visava a conter as idéias nos locais, nos pontos de comercialização de livros, de discos, de fitas e outros meio de expressão, hoje, agindo de forma mais inteligente, o poder censório é econômico.²⁶²

Ao analisar a fala de Louzeiro entende-se que, se antes, até mesmo a censura governamental da ditadura militar possuía uma política de barrar a produção artística buscando evitar que ela se alastrasse para outras regiões, durante a nova década e ainda até 1981 (momento da entrevista), a censura modifica sua estratégia e passa a agir conforme a atuação cada vez mais marcante de um mercado em crescimento no Brasil. É possível perceber que durante várias páginas do livro, da mesma forma que Louzeiro, Sonia Khéde e tantos outros intelectuais vão concordar neste posicionamento, em que, com a censura econômica, o Estado poderia usufruir do cancelamento financeiro de grupos independentes (vistos então, como a “real oposição” da época) – e que conseqüentemente não se enquadravam na nova política – como faria acordos com companhias de cunho empresarial, as quais, por isso, se deixavam levar pelo sistema. Em uma outra entrevista, desta vez com o crítico teatral Yan Michalski:

SSK: Yan, justamente me preocupa a ligação do intelectual com o sistema em que ele está quase que forçado cotidianamente a fazer a coalizão. Seria a barganha, não no sentido de você negociar a fala, mas a barganha no sentido de você capitalizar o público, se auto-initulando de esquerda. Capitalizar o público para o espetáculo, que na realidade seria um espetáculo pobre em propostas artísticas, e que apresentaria um clichê em termos de evolução política, você entende?
YM: Essa questão é que se coloca hoje em dia, mas é uma questão que se coloca depois da abertura, em que as propostas políticas parece que têm fugido, digamos, nessas duas últimas temporadas, já praticamente sem censura. Essas que estão passando, me parecem pobres e defasadas. Na época em que a censura pesava terrivelmente sob o teatro brasileiro, acho que, evidentemente, nem todo teatro brasileiro era artisticamente de alto nível. Agora, se a gente fizer uma retrospectiva do que de melhor se fez nesses anos, era mais ou menos diretamente ligado a uma posição de resistência política. Acho que os espetáculos que ficarão dessa época para a história do teatro brasileiro,

²⁶² LOUZEIRO, José. Uma cultura dirigida. In: KHÉDE, Sônia Salomão. **Censores de pincenê e gravata**: dois momentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 149.

a grande maioria deles surgiu de uma fonte de impulso de inconformismo político.²⁶³

As palavras de Khéde nos remetem a um ponto crucial de discussão: a direta relação entre o produtor cultural brasileiro e o Estado pelo método de barganha. Contudo, não a barganha segundo a visão dos artistas – tais como Vianinha, Paulo Pontes e Chico Buarque – pelo mínimo corte de falas em um texto dramático para que ele possa ser encenado conseguindo transmitir a mensagem que se deseja; mas a barganha pela realização de um espetáculo mesmo que nos “moldes” e “ditames” do sistema, para conseguir financiamento para a sua realização e público para assisti-la. Novamente observa-se de maneira clara a cristalização dos apontamentos de Mariângela de Lima, no momento em que, para Khéde, esse último tipo de proposta também revela uma “pobreza na criação artística” e um “falso teor político” e de posicionamento de esquerda.

Muito embora Michalski partilhe da visão pejorativa sobre a cada vez crescente influência da televisão brasileira como instrumento de trabalho para os artistas, simbolizando apenas a busca por uma estabilidade financeira e prestígio,²⁶⁴ sua resposta à pergunta de Khéde é relevante para o debate de então. O crítico analisa que é justamente o exercício da realização de um baçanço da década que se passou um dos motivos pelos quais se sustenta o posicionamento “trágico” quanto ao teatro desenvolvido. Com a abertura, determinadas propostas políticas se tornaram insustentadas e a produção passou a ser empobrecida de discussões sociais. Mas ao construir a retrospectiva, todas essas referências passam quase automaticamente para a responsabilidade do teatro logo anterior, que se estrutura para a maioria dos estudiosos como o verdadeiro culpado pela constante defasagem de um teatro verdadeiramente engajado, por sua rendição cada vez mais decisiva ao sistema. Todavia, Michalski ainda

²⁶³ KHÉDE, Sônia Salomão; MICHALSKI, Yan. O palco amordaçado. In: KHÉDE, Sônia Salomão. **Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 118.

²⁶⁴ Ainda no livro de Sonia Khéde, Yan Michalski discute a respeito do desenvolvimento da Rede Globo e da maneira como, por meio da televisão, os artistas acabam por se render ao *status quo*, deixando de ser reivindicadores de posicionamentos políticos voltados para interesses coletivos. MICHALSKI, Yan. O palco amordaçado. In: KHÉDE, Sônia Salomão. **Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981. É necessário lembrar, no entanto, que foi justamente por meio da televisão que Vianinha conseguiu levantar um debate crítico e sócio-político do Brasil dos anos de 1970, quando da criação de séries tais quais “A Grande Família” e dos “Casos Especiais”, entre eles *Medéia* em 1972, grande inspiração de Chico e Pontes para a produção de *Gota D'água* em 1975.

consegue assimilar a produção dos anos de 1970 em seu cunho de resistência e incorformismo político, sendo eles com produção artística de alto nível, ou não.²⁶⁵

Discordando dessa visão, se encontra a posição de Carlos Henrique de Escobar, sobretudo em sua análise de peças teatrais como *Gota D'água*. Para ele, todo um esquema de negociação entre os produtores e a censura é efetivamente realizado, de maneira a determinar, inclusive, o tipo de obra e companhia que se realizará no período, por sistemática determinação comercial, reformista e, muitas vezes “populista”: peças que fatalmente possuem texto e espetáculo ruins.

É exatamente a partir de 64 que a esquerda vai fragmentar. Ela vai fragmentar e vai tentar quebrar a hegemonia da reforma no espaço da esquerda. A mesma coisa vai acontecer com respeito às áreas de cultura. Vai-se tentar criticar o tipo de oposição cultural que se fazia ao sistema. O que vai acontecer? O teatro controlado pela reforma vai tentar esmagar qualquer tipo de movimento que pintar. [...] Pois bem, eu acho que esse controle, essa detenção desse movimento de renovação teatral continua na mão dessa gente. Então, não quero viver as emoções da censura como eles vivem, porque é uma farsa, porque eles negociaram com a censura. Faturaram comercialmente a censura: negociaram com o poder, porque o poder é a ditadura, para liberar durante a época. Conseguiram liberar textos, enquanto os grupos isolados não puderam, nessa época, tentar coisa nenhuma; na época de 60, 70, como hoje também a situação permanece a mesma. Faço também minha crítica à crítica, que não soube brigar com essa gente, e que até hoje continua valorizando coisas ruins. Eu gostaria até de citar textos ruins, não só para enriquecer mas para tornar mais significativo isso. *Gota D'água*, por exemplo, é um escândalo. É de uma pobreza atroz de texto, uma pobreza atroz de espetáculo; no entanto, vai tentar fazer esse tipo de jogo.²⁶⁶

Como pode ser observado, Escobar não apenas aponta a produção dos anos de 1970 interligada ao sistema, mas afirma esse acordo perdurado ao começo da década seguinte. É uma fala objetiva da responsabilização de espetáculos como *Gota D'água*

²⁶⁵ Muito embora Michalski tenha apontado a produção dos anos de 1970 como resistência política, ainda assim vale ressaltar que, dentro da historiografia do teatro brasileiro, ele se encontra bem definido dentro do debate da produção artística empresarial, completando a lista dos intelectuais que valorizam os “grupos” e sua linguagem teatral: “O que sobrar, de agora em diante [após 1971], será basicamente apenas o sistema de produção avulsa: o detentor do capital [...] contrata a equipe para um espetáculo específico que pretende montar; terminada a carreira da peça, cada um vai cuidar da sua vida e procurar novos compromissos profissionais. É evidente que estas características da produção terão repercussões sobre os aspectos artísticos da vida teatral, da mesma forma como, até então, a existência de grupos permanentes cujos integrantes se haviam escolhido em nome de uma mesma afinidade, determinara as linhas mestras dos resultados do seu trabalho”. MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985, p. 48.

²⁶⁶ ESCOBAR, Carlos Henrique. de. Um intelectual censurado. In: KHÉDE, Sônia Salomão. **Censores de pincenê e gravata**: dois momentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 135.

pelos problemas enfrentados na área da cultura, a saber, principalmente, a falta de um caráter de engajamento, de interesse realmente coletivo e de esquerda, de um bom desenvolvimento artístico, apenas para se sujeitar a uma “oportunidade de fazer, de realizar os espetáculos”.²⁶⁷ Procurando abrir discussões sobre o assunto, Sonia Khéde entrevista também Chico Buarque.

SSK: Carlos Henrique de Escobar, no seu depoimento, fez uma restrição à *Gota D'água*, dizendo que achava o espetáculo pobre. O que você teria para dizer em contraposição a isso?

CBH: *Gota D'água*, que foi por sinal também proibida pela censura, depois de algumas negociações feitas, foi liberada com muitos cortes. [...] A idéia, principalmente do Paulo Pontes, quando me chamou para trabalhar com ele no texto de *Gota D'água*, era revalorizar a palavra que estava sendo relegada a um segundo plano [em detrimento da expressão corporal, entre outros fatores]. Então eu acredito mesmo, conforme já falei em outras entrevistas, que em função da valorização da palavra, a ênfase que se queria dar era ao texto mesmo da peça; o espetáculo era modesto, quer dizer, ele era humilde até, em relação ao texto. Isso foi até intencional, o espetáculo não era um espetáculo tradicional, a idéia era levar um texto para um teatro depois de muito tempo de ausência da palavra. [...] Naquele momento parecia muito importante isso. E acho que o público entendeu e correspondeu. [...] Não haveria necessidade de se fazer um espetáculo tão seco, vamos dizer, tão cru, em benefício de um texto, se não houvesse problema com relação a texto antes disso; então você vai chegar à conclusão de que, de uma certa forma, o espetáculo era assim por uma circunstância de época.²⁶⁸

Com sua fala, Chico Buarque consegue retomar fatores importantes da encenação de *Gota D'água*. Primeiramente ao apontar os objetivos estéticos pelos quais a peça se estruturou ao se determinar com caráter de forte apelo ao texto, demonstrando um espetáculo que com ele dialogasse de forma a melhor desenvolvê-lo cenicamente. Em segundo lugar, embora tenha sido criticada por determinados intelectuais, a peça foi sucesso de público, e a platéia correspondeu à mensagem da obra com as diversas reações que tiveram no decorrer do espetáculo, além das várias discussões que apontaram da recepção que tiveram.

Há que se levar em consideração que os envolvidos na realização de *Gota D'água* tiveram a oportunidade de perceber as diferenças de “respostas” às mensagens

²⁶⁷ ESCOBAR, Carlos Henrique. de. Um intelectual censurado. In: KHÉDE, Sônia Salomão. **Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 133.

²⁶⁸ HOLLANDA, Chico Buarque de. “Fui obrigado a tomar atitudes extra-artísticas em função da minha impossibilidade de trabalhar”. In: *Ibid.*, p. 180-181.

do texto mesmo durante as apresentações ocorridas, por exemplo, pelo fato da peça ter estado em cartaz em dois teatros distintos do Rio de Janeiro – o Tereza Rachel na estréia e posteriormente o Carlos Gomes, já no ano de 1976. No Jornal “Luta democrática” deste mesmo ano, o produtor da obra, Moisés Aichenblat comenta sobre as modificações no contexto da tragédia quando ao mudar para o Teatro Carlos Gomes, saindo de um público da zona sul, para uma platéia mais pobre e que passa a criar novas conotações acerca das situações e personagens da peça – como o personagem Egeu, quando se queixa do preço das prestações e das formas de pagamento e o público aplaude, diferente da platéia da zona sul (do Tereza Rachel) que não se manifestou; ou quando a noiva rica de Jasão (Alma) fala do apartamento equipado de eletrodomésticos: a zona sul ri e o público do Carlos Gomes não tem nenhuma reação.²⁶⁹ Neste caso, o poder econômico das pessoas a assistirem a peça, suas vivências, dificuldades sociais ou não foram os fatores determinantes para um efetivo contato com a recepção da peça. Por este aspecto, justamente a estrutura de enredo, encenação e objetividade de texto do espetáculo foram as questões centrais para que esse contato pudesse existir. Além disso, em muitas reportagens, toda a produção de *Gota D'água* ainda apontou a possibilidade ocorrida de barateamento do valor do ingresso, pelo fato do Teatro Carlos Gomes possuir mais lugares e ser um local de aproximação das pessoas que detinham problemas semelhantes aos do enredo, com a população da Vila do Meio-Dia.²⁷⁰

As questões que envolvem a lotação do espetáculo e a heterogeneidade do público são constantemente levantadas por vários jornais da época, enfatizando o

²⁶⁹ Cf. AICHENBLAT, Moisés. A denúncia do autor teatral: o povo deixou de ser o centro de nossa cultura. **Luta Democrática**, 22 jun. 1976, s/r.

²⁷⁰ Como exemplo pode ser citado o Jornal “O Globo” do dia 05 do 06 de 1976 e 15 do 08 de 1976, respectivamente.

No primeiro, considerações do jornalista Clóvis Levi e do produtor da peça Moisés Aichenblat sobre o espaço de encenação da peça *Gota D'água* no Teatro Carlos Gomes. Sobre o fato do número de público ser maior, a melhor situação das poltronas, banheiros, refrigeração. Comentários sobre a possibilidade de custear a montagem em um teatro grande como o Carlos Gomes (uma vez que a produção envolve cerca de 50 pessoas) e o fato da encenação estar mais apurada com a ida para o novo teatro. Há esclarecimentos acerca dos contatos com instituições e pessoas distantes do local do teatro, beneficiando terem contato com a peça (inclusive para pessoas que nunca foram). Aponta-se, por fim, o barateamento do preço da bilheteria com os pedidos coletivos de ingressos. Cf. LEVI, Clóvis. Um novo palco a partir de hoje para “Gota D'água” – Na Praça Tiradentes, a volta de um espetáculo popular. **O Globo**, Rio de Janeiro, 05 jun. 1976, s/r.

No segundo jornal, retratando a população que mora na praça Tiradentes, perto do Teatro Carlos Gomes, onde a peça *Gota D'água* havia sido encenada. Aponta seus costumes, sua heterogeneidade e destaca uma fotografia da porta de entrada do teatro lotada de pessoas para assistir (que se identificam com a peça), inclusive de gente retornando por falta de lugar. AUTRAN, M. Praça Tiradentes – De 15 em 15 anos ela renasce das próprias cinzas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 ago. 1976, s/r.

sucesso atingido pela positividade como a platéia (sobretudo do Teatro Carlos Gomes) recebeu a peça. De forma descontraída, assim ficou a reportagem de Maria Lúcia Rangel no “Jornal do Brasil” de 1976:

– Seu Chico, seu Chico, desculpe vir falar com o senhor, mas eu fui ver a *Gota D'água*, sabe? – o crioulo veio correndo interpelar Chico Buarque que se preparava para uma partida de futebol num campo perto de casa. – Eu moro num lugar igual aquele da peça. Se o resto do pessoal também fosse assistir ia dar uma briga!

Na Praça Tiradentes, meio espantados diante daquele movimento pouco convencional, dois rapazes se deixam ficar parados na entrada do teatro durante longo tempo. Olavo é advogado recém-formado “mas malandro oficializado” e não se envergonha de dizer que “meu tipo de *transação* é outra”:

– Gosto de rir e normalmente vejo teatro de revista. Mas acho que esta artista, a Bibi Ferreira, é muito boa e que esta peça tem mais conteúdo do que as que costumam levar aqui [No Carlos Gomes]. Creio eu que este trabalho é algo mais sério, mais trabalhado.

– E você Eliazar, faz o quê?

– Sou compositor e comerciante, duas coisas iguais. Estou aqui porque gosto do Chico *de montão*.

[...]

“É preciso falar com os autores para explicar que o sistema de correção monetária não é assim” (conversa num grupo muito bem vestido, num dos camarotes do teatro).

O rapaz que pela primeira vez vai ao Carlos Gomes trabalha na Petrobrás e estuda Física:

– É importante que esteja sendo levada aqui. A peça não deve atingir somente a nós, moradores da Zona Sul. Ela foi escrita principalmente para a massa.

A reação do público é vibrante. Riem dos primeiros palavrões para entender a intenção dos autores logo depois.

– A gente nota em cada um dos personagens o desejo de melhorar. Uma ginga boa (Luiz, 28 anos, bancário, segunda vez que vai ao teatro).

[...]

“O problema da Joana acontece freqüentemente. O cafetão que joga a mulher fora quando ela se torna um bagaço” (comentário de três senhores moradores em Ricardo de Albuquerque, respectivamente técnico de raios X, funcionário público e universitário).

[...]

Fundado em 1942, o Café Thalia orgulha-se de ser o melhor das redondezas. Fica na esquina oposta ao Carlos Gomes. *Seu* Braga, o dono português, é só sorrisos:

– Nós precisávamos disso aqui na Praça. Agora só falta as autoridades limparem a Praça. [...] Esse último feriado foi recorde de fêria. E outra coisa, moro em Madureira, e já passei por tudo isso da peça (ele foi assistí-la no segundo dia). Meu patrão, certa vez, me botou num financiamento e quanto mais pagava, mais devia.

Aberta às 10 da manhã, a bilheteria funciona 11 horas ininterruptas. Para um público que vem de todos os lados.²⁷¹

²⁷¹ RANGEL, Maria Lúcia. Praça Tiradentes – Um público mais próximo de Jasão e da correção monetária. **Jornal do Brasil**, 30 jun. 1976, s/r.

Não apenas do público a reportagem foi elaborada. Procurando salientar as consequências do espetáculo para o público, a jornalista Maria Lúcia Rangel também tomou nota de depoimentos dos atores:

Roberto Bonfim, o Jasão, acabou de receber flores em seu camarim. Ele vê uma diferença grande entre o público que lotava o Tereza Rachel (500 pessoas mal acomodadas) e o Carlos Gomes:

– Aqui o espetáculo é muito mais político. Não sei se porque a temática está muito mais próxima do pessoal que vem da Zona Norte. Se antes eu conseguia poupar o Jasão até quase o final da peça, aqui isto se torna impossível. O lado político pulou mais forte do que o emocional. Reagem muito mais à problemática, porque é uma gente que está comprando casa, que passa pela correção monetária.

A mesma opinião tem Carlos Leite, o Cacetão, ator que estreou no Carlos Gomes em 1962 e se notabilizou no teatro de revista:

– É maravilhoso constatar que o mesmo público da revista aceita este espetáculo. É uma outra reação, diferente da do Tereza Rachel. É mais espontânea, mais pura, do povo identificado com seu drama. É uma outra gargalhada, não de alegria, mas da sua própria tragédia.

[...]

O táxi parou na porta do teatro e Bibi Ferreira tentou saltar carregando malas de maquiagem, sua bolsa e tudo mais que iria precisar para sua temporada no Carlos Gomes. Era seu primeiro dia de espetáculo. O homem veio solícito, levou tudo para dentro, fazendo antes o comentário feliz: “Oh, dona Bibi, voltou para a Praça”:

– Ele não pertencia ao teatro não – explica Bibi – mas à esquina. Este primeiro dia foi para mim de uma emoção incrível. Estou muito ligada aquele lugar, onde só tive sucessos. [...] É uma maravilha ver isso. As classes misturadas vibrando sob uma mesma emoção.

[...]

Mulheres e homossexuais de vêem em Joana, a ponto de no final do primeiro ato, quando Jasão lhe dá uma surra, Bibi chega a ouvir da platéia: “Não faz isso, seu canalha”.²⁷²

Como pode ser observado, toda a pluralidade de pessoas presentes ao teatro, seus espaços de sociabilidade e a maneira positiva de contato entre os atores e a platéia – com a apresentação do espetáculo e sua ênfase na mensagem – foi bastante apontada no momento da encenação de *Gota D'água* por vários sujeitos históricos, envolvidos ou não na sua produção. No entanto, mesmo com a realização de um debate acerca do conteúdo temático que a peça de Chico Buarque Paulo Pontes busca polemizar, bem como a rica recepção da peça por parte da platéia, é justamente a interpretação de um grupo específico de intelectuais a respeito da obra que se determina na historiografia do teatro brasileiro.

²⁷² RANGEL, Maria Lúcia. Praça Tiradentes – Um público mais próximo de Jasão e da correção monetária. *Jornal do Brasil*, 30 jun. 1976, s/r.

Não é difícil descobrir essa visão unívoca a respeito da produção teatral dos anos de 1970 no país dentro de outros variados trabalhos, entre eles, também o de Heloísa Buarque, já comentado, que com a tentativa de rever períodos anteriores ao de sua escrita (1980), acabou por manter a mesma linha de pensamento, não apenas no teatro, como também na televisão, nas artes plásticas e, sobretudo no cinema.

A modernização, levada em ritmo de “Brasil grande”, provoca um salto na indústria cultural que encontra no consumismo da classe média um ótimo público [...]. A televisão passa a alcançar um nível de eficiência internacional, fornecendo valores e padrões para um “país que vai pra frente”. As artes plásticas sofrem um *boom* de mercado com leilões e a bolsa de arte determinando sua produção [...]. Por sua vez, o teatro empresarial encontra um ótimo ambiente para as reluzentes e pausterizadas super-produções e o cinema começa a assumir definitivamente sua maturidade industrial. [...] o Estado que até então fora incapaz de fornecer opções para a produção artística passa agora a definir uma política cultural viável em termos das novas exigências do mercado.

Na década de 70 é o cinema que adere mais sintomaticamente às novas exigências do mercado e à política cultural do Estado. Alguns dos principais representantes do Cinema Novo lançam-se à produção cinematográfica em grande escala e, além da qualificação técnica, justificam-se politicamente pela divulgação de conteúdos supostamente populares. O nacional e o popular e a problemática da conquista do mercado, que anteriormente diziam ao menos respeito a questões vivas e contraditórias que a cultura e a política debatiam, tornam-se conceitos esteriotipados e ineficazes que respondem à política oficial para a cultura.²⁷³

De maneira clara e objetiva, Heloísa Buarque dispõe os elementos culturais dos anos de 1970. Toda a posição ideológica voltada para o nacional e para o popular das peças teatrais, do cinema e artes em geral se situa como pretexto, em um período e contexto históricos nos quais vale as leis do mercado e do governo. Ainda há como observar uma certa idealização das produções culturais de anos anteriores, como se o debate e o engajamento fossem válidos somente em momentos em que o “desenvolvimento econômico” estatal praticamente não condizia com a realidade nacional.

Em outras partes de sua escrita, Heloísa Buarque vai legitimar o valor de produções cujo cunho se qualifica como vanguarda artística, que não se condicionam por “posições políticas” definidas. Há que se lembrar dos “grupos teatrais” defendidos

²⁷³ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem** – vanguarda e desbunde: 1960/1970. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 91; 92.

por Sílvia Fernandes, que ao explicarem sua suposta “falta de postura ideológica”, vão estimar as obras produzidas por meio de uma organização cooperativa, sem intervenções da lógica mercantil e do Estado.

[...] [os] que preferem não adotar o papel de porta-vozes heróicos da desgraça do povo, são violentamente criticados, tidos como “desbundados”, “alienados” e até “traidores” [...]. A esquerda parece precisar de heróis, de mitos, de mártires da resistência à ditadura. E aos poucos um considerável público começa a se configurar, um público onde a política é consumida comercialmente. A capacidade de o sistema recuperar essa contestação é surpreendente. As obras engajadas vão-se transformando num rentável negócio para as empresas da cultura: a contestação, integrada às relações de produção cultural estabelecidas, transformam-se novamente em reebastecimento do sistema onde não consegue introduzir tensões.²⁷⁴

Novamente se discute o vazio de debate e reflexão de obras que se deixam “seduzir” pelas leis do mercado. Segundo a autora, essas criações artísticas são como “marionetes” do sistema e por isso, mesmo afirmando defender um teor engajado e de oposição, é como se, na realidade, nada fizesse o efeito na prática, porque o seu modo de produção se torna seu grande impedimento.

A modernização e a situação cultural do país se baseiam, segundo os críticos, na contradição. Discutindo acerca do cinema, nos anos de 1950, 1960 e 1970, José Ramos vai situar e debater as disparidades entre “cinema novo” e “cinema marginal”; o primeiro seguindo exatamente o planejamento político e cultural do governo. Este, depois mantendo sua política de controle cultural sobretudo com a criação da EMBRAFILME, se revelando uma grande empresa estatal. Em seu livro “Cinema estado e lutas culturais”, vai definir suas interpretações quando do apontamento e discussão de alguns cinemanovistas e a forma (segundo o autor), ambígua como os discursos acabam por se render aos planos oficiais. A exemplo disso, José Ramos sistematiza as palavras de Gustavo Dahl, principalmente quando este vai dizer: “mercado é cultura”. Contudo, para a tradição crítica, o mercado despolitiza a questão cultural e a frase se demonstra esvaziada de um sentido ideológico na prática.

Mas essa problemática continuou a “martelar” nas concepções dos intelectuais. A questão que fica, até mesmo nesse livro de José Ramos, é a seguinte: como pensar numa atuação política do cinema – e o cinema novo também se dispôs a buscar uma luta

²⁷⁴ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem** – vanguarda e desbunde: 1960/1970. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 93.

a favor do “nacional” e do “popular” – em meio a um quadro político caracterizado por mecanismos institucionais que buscavam a “ordem”, o crescimento dos meios de comunicação e a necessidade de expansão do mercado e produção cinematográficos nacionais? A complexidade do período suscitou diversas indagações, mas os posicionamentos se mantiveram quase sempre ao lado desses críticos.

A luta ideológica se tornava mais complicada, sendo que agora os que, no passado, norteavam-se por uma postura crítica e política teriam pela frente a intervenção do Estado no campo da cultura, e, mais ainda, a encampação das bandeiras nacionalistas do setor. Colocaba-se assim um desafio para os cineastas, um incitamento para se rever as posições nacionalistas, a necessidade de redefini-las e de avançar. Ou isto seria uma alternativa impossível para o cinema, um segmento situado no campo da indústria cultural e estruturalmente frágil?²⁷⁵

Foi justamente por se desenvolver no campo da indústria cultural que o cinema também acabou na “mira” dos críticos. Porém, o que pensar da música dos anos de 1970 – a tão conhecida Música Popular Brasileira (MPB) –, que, nestes termos, contém as características da necessidade da indústria cultural como campo, mas não sofreu semelhantes visões na historiografia? Segundo Marcos Napolitano:

Enquanto o cinema e o teatro brasileiros, como um todo, não conseguiam formar um público “fixo”, mais amplo, a música popular consolidava sua vocação de “popularidade”, articulando reminiscências da cultura política nacional-popular com a nova cultura de consumo vigente após a era do “milagre econômico”, entre os anos de 1968 e 1973. Eis, na nossa opinião, a peculiaridade da “instituição” MPB dos anos 70.²⁷⁶

Foi de uma visão positiva que a MPB se desenvolveu na década de 1970. A produção aumentou com o crescimento das vendas de discos de vinil. Isso levou, com o passar do tempo também a um crescimento das gravadoras nacionais. A posição vantajosa da música se fundamentou por surgir mesmo dentro dos preâmbitos da indústria cultural em meio à situação econômica brasileira da época, mas sobretudo por ser um dos segmentos artísticos que mais sofreu com a opressão dos militares no período, auxiliando na sua consolidação “como espaço de resistência cultural e

²⁷⁵ RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema estado e lutas culturais** – anos 50/60/70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 94.

²⁷⁶ NAPOLITANO, Marcos. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural**. 2002, p. 2. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em: 04 set. 2008.

política”,²⁷⁷ de acordo com Napolitano. Haja vista as inúmeras canções censuradas de Chico Buarque. Contudo, em uma entrevista realizada no ano de 1975, no jornal “O Globo” do Rio de Janeiro, Chico fala sobre a problemática do “popular” tanto no teatro (fator mais definido pelas críticas à *Gota D'água*), quanto na música.

Faço o que faço, podem chamar de elitista, do que quiserem. Agora, se o teatro não é levado – como eu acho que deveria ser – pro grande público, é por problemas empresariais. Como na música. O preço de um Lp é aquilo que se sabe. Eu seria muito cínico se pensasse que estivesse compondo pra operário de construções. A mesma coisa com a peça: não vai ser levada porque não há condições no Brasil de se mostrar teatro pro povo mesmo. [...] As próprias kombis vendem ingressos no máximo pra baixa classe média. O operariado mesmo não tem nem Cr\$ 10,00 pra dar ao teatro. Ou seja, os personagens que estarão no palco do Tereza Raquel não estarão na platéia. De qualquer forma, acredito, em termos ideais, que *Gota D'água* poderia ser levado à esse público enfocado no espetáculo.²⁷⁸

Os apontamentos de Chico Buarque acerca da luta por um teatro ao menos “ideologicamente popular” – como, da mesma maneira, Paulo Pontes havia defendido – também podem ser observados na música, mas, de tal forma que o público consumidor compreendeu o “recado”, mesmo sendo, em sua maioria, de classe média. Segundo Napolitano: “O ouvinte padrão de MPB, o jovem de classe média com acesso ao ensino médio e superior, projetou no consumo da canção as ambigüidades e valores de sua classe social”.²⁷⁹

Ao partir dessas ambigüidades, não apenas entre os intelectuais que produziam e ouviam as canções, mas das complexidades características do período histórico em questão, estudiosos como Napolitano conseguiram obter uma visão mais ampla do processo, da mesma forma que vários dos artistas da época, sobretudo aqueles os quais defendiam a “resistência democrática” – a exemplo de Vianinha, Paulo Pontes e Chico Buarque, para citar indivíduos do teatro e da música.

A partir de 1976, coincidindo com a fase de “abertura” política do regime, a MPB conheceu um novo *boom* criativo e comercial [...]. Consolidada como uma verdadeira instituição sócio-cultural, a MPB delimitava espaços culturais, hierarquias de gosto, expressava

²⁷⁷ NAPOLITANO, Marcos. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural**. 2002, p. 3. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em: 04 set. 2008.

²⁷⁸ HOLLANDA, Chico Buarque de. In: MARINHO, Flávio. Chico Buarque e a “Gota D'água”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 de dez. 1975, s/r.

²⁷⁹ NAPOLITANO, 2002, op. cit.

posições políticas, ao mesmo tempo que funcionava como uma peça central da indústria fonográfica. Assim, uma tendência de autonomia estética e liberdade de criação e expressão se viu confrontada com seu movimento inverso, mas complementar: as demandas da indústria cultural reorganizada, pressionando pela rápida realização comercial do seu produto, provocando uma certa indiferenciação entre entretenimento, fruição estética e formação de consciência. Nossa tese é a de que estes vetores configuraram a MPB, tal como foi consagrada nos anos 60 e 70, e atuaram tanto na formação de uma nova concepção de canção no Brasil, quanto na função sócio cultural deste tipo de produto cultural. Portanto, nos afastamos tanto da tese da “cooptação” dos artistas pelo “sistema”, quanto da visão que aponta a MPB como expressão pura de uma “contra-hegemonia” crítica e desvinculada das pressões comerciais. A nosso ver, os futuros estudos sobre o tema deverão assumir o caráter contraditório, híbrido e complexo deste produto cultural brasileiro.²⁸⁰

As palavras de Napolitano partem de elementos importantes para qualquer estudioso que busque investigar as produções culturais da década de 1970. Afrontando visões como a de Mariângela de Lima e Sílvia Fernandes, as quais afirmam que a “liberdade de criação” só existe em obras artísticas não diretamente vinculadas às leis do mercado, Napolitano aponta essa característica em um dos produtos culturais mais cotados e vendidos desses anos da ditadura: a MPB.

É dentro desse misto de “entretenimento, fruição estética e formação de consciência” que os intelectuais devem partir para analisar a arte produzida nesse contexto histórico. Mas, sobretudo compreender que esses debates e pressões, seja vindos dos críticos por uma postura mais “radical” da esquerda, seja do próprio mercado pela realização comercial do produto, faziam parte das inquietações da época. Todas essas considerações, aliadas à necessidade de compreender a arte como campo de reflexão e, ao mesmo tempo mercadoria, são de essencial necessidade para qualquer pesquisador que queira se aventurar por esses caminhos.

Ao voltar as atenções para *Gota D'água*, pode-se afirmar que embora tenha sido criada em pleno momento de complexidades e discussões acerca da atuação política e do mercado, a peça ficou marcada na historiografia do teatro nacional pelo seu sucesso de público. Para os intelectuais da “resistência democrática”, essa se tornou uma das principais formas de luta em um período contraditório. Não se pode esquecer que o próprio Paulo Pontes junto a Oduvaldo Vianna Filho defenderam a utilização da

²⁸⁰ NAPOLITANO, Marcos. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural**. 2002, p. 9-10. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em: 04 de set. 2008.

televisão como instrumento artístico de reflexão da realidade do Brasil – como a obra *Medéia* de Vianinha que serviu de inspiração para *Gota D'água* –, justamente pela vontade de alcançar o maior número de telespectadores possível. A indústria cultural é colocada, assim, como ponto a favor dos artistas em um período turbulento de dúvidas e busca de novas formas de atuação depois das derrotas com o golpe militar em 1964 e o AI-5 em 1968.

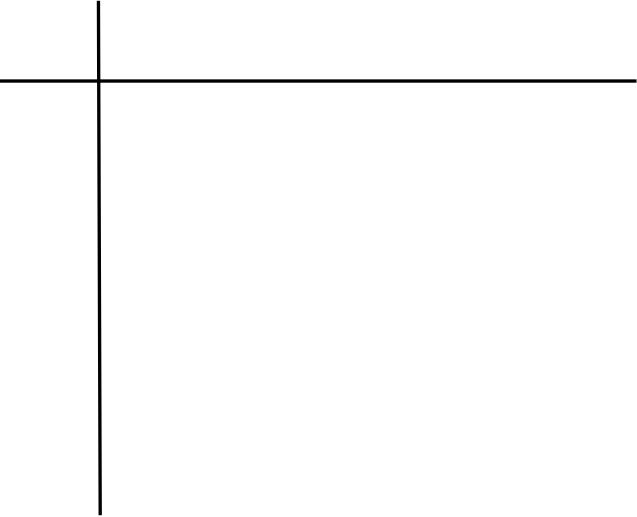
Também para o teatro Vianinha defendeu seu posicionamento, quando escreve o texto “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém” ao final dos anos de 1960, buscando pensar as complexidades do período que se iniciava. Em resumo, compreendendo as dificuldades encontradas, ele afirmava: “A noção de luta entre um teatro de ‘esquerda’, um teatro ‘esteticista’ e um teatro ‘comercial’, no Brasil de hoje, com o homem de teatro esmagado, quase impotente e revoltado, é absurda.”²⁸¹ E foi dentro deste pensamento que os intelectuais que com ele dialogavam passaram a compreender formas de atuação, mesmo diante das questões do crescente capitalismo. Segundo Chico Buarque:

Eu não sou totalmente independente do sistema, na medida em que gravo disco para uma multinacional, eu dependo de uma série de elementos que pertencem ao sistema, ao capitalismo; eu faço teatro e, evidentemente, não é para o povo – o teatro não se faz para o povo. Agora dentro do que eu acredito é quase um exercício para continuar vivendo, continuar atuando na medida do que posso. Não tenho ilusão de fazer dentro desse sistema um teatro popular, isso eu já disse em várias entrevistas.²⁸²

De uma certa forma, Chico retoma as questões que *Gota D'água* levanta. Não é possível idealizar um “povo” e, por isso, os debates só serão populares dentro de suas discussões temáticas. A prática social é outra na medida em que o teatro também é, como qualquer outra produção cultural, um meio de sobrevivência do artista, e, por isso, igualmente debate político e mercadoria.

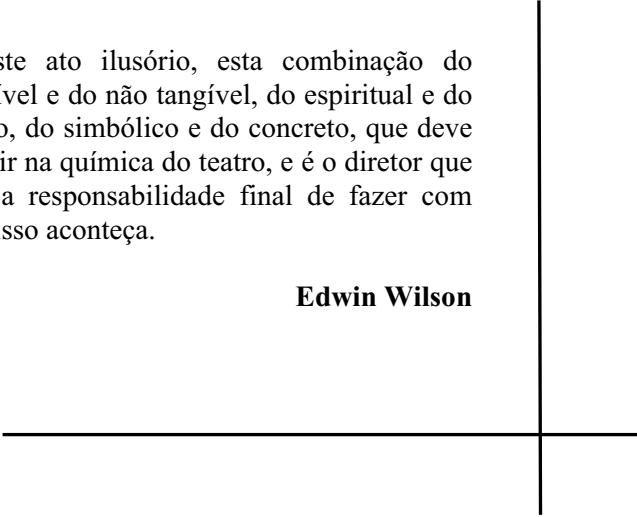
²⁸¹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. In: PEIXOTO, Fernando (Org.). **Vianinha** – Teatro, televisão e política. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 124.

²⁸² HOLLANDA, Chico Buarque de. “Fui obrigado a tomar atitudes extra-artísticas em função da minha impossibilidade de trabalhar”. In: KHÉDE, Sônia Salomão. **Censores de pincenê e gravata**: dois momentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 184.



É este ato ilusório, esta combinação do tangível e do não tangível, do espiritual e do físico, do simbólico e do concreto, que deve existir na química do teatro, e é o diretor que tem a responsabilidade final de fazer com que isso aconteça.

Edwin Wilson



CAPÍTULO IV

***GOTA D'ÁGUA* VAI AOS PALCOS: OS ELEMENTOS DA CENA E DA DIREÇÃO DE GIANNI RATTO**

Uma boa obra dramática não tem que ser adaptada à cena. Nasceu nela por assim dizer. Ocupa-a e a possui naturalmente. A ação se mantém em suspenso no texto, como um dançarino imóvel já inspirado pelo ritmo que vai libertá-lo.

Jacques Copeau

PARA COMPREENDER uma peça teatral em sua complexidade, sua realização e contato com a platéia, não apenas o texto e seus dramaturgos devem ser levados em pauta. Nestas circunstâncias, é imprescindível abarcar a importância da presença do encenador e a maneira como ele vai construir novos exercícios e olhares para a obra de arte. Com o diretor surge o espetáculo e o misto de diferentes idéias que compõem o todo teatral. De acordo com Jean-Jacques Roubine:

Reconhecemos o encenador pelo fato de que sua obra é outra coisa – e é mais – do que a simples definição de uma disposição em cena, uma simples marcação das entradas e saídas ou determinação das inflexões e gestos dos intérpretes. A verdadeira encenação dá um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e platéia), o texto, o espectador, o ator.²⁸³

Dessa forma, como encenador da peça *Gota D'água*, Gianni Ratto passa a ser ponto relevante da pesquisa, uma vez que seu trabalho deve ser considerado como possuidor de outras significâncias em relação àquele realizado pelos dramaturgos – às vezes com denotações complementares. Faz-se necessário assim, compreender as

²⁸³ ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1982, p. 25.

escolhas estéticas desse diretor – que confiou a cenografia de *Gota D'água* a Walter Bacci –, e a maneira pela qual defende suas montagens.

Com uma formação voltada para arquitetura em um curso incompleto realizado em Milão, além de cinema no Centro Experimental de Cinematografia em Roma, Ratto conseguiu aliar estudos detalhados em técnica de desenho e construção cenográfica – quando inicia sua carreira de cenógrafo – e experiência suficiente para obter visão de trama e enredo às suas produções como diretor teatral. Seu interesse pelo teatro viria pela vontade de revalorizar a cultura italiana, massacrada com o fim da Segunda Guerra Mundial, e desde o início de seus trabalhos demonstrou essa preocupação latente no vínculo entre arte e sociedade.

Juntamente à Giorgio Strehler e Paolo Grassi, Ratto funda o Piccolo Teatro de Milão, desenvolvendo extenso trabalho de cenografia e indumentária durante sete anos. Em pouco tempo empreende-se como vice diretor artístico e cenógrafo no Scala de Milão, famoso teatro de óperas local onde trabalha ao lado de artistas como Maria Callas e Igor Stravinski. Em 1954, Maria Della Costa convida Gianni Ratto para compor sua companhia teatral ainda em formação no Brasil. Nesta época iniciava-se o interesse nas discussões sobre o quê seria um teatro nacional brasileiro e como partir para seu desenvolvimento.

Foi justamente a possibilidade de criar um teatro ainda em formação que Gianni Ratto decide ficar no Brasil, participando ativamente desse embate que determinaria a historiografia da cultura nacional. Assim, relacionou-se com as produções do Teatro Brasileiro de Comédia (o TBC) a partir de 1956, mas logo saiu para fundar uma companhia própria: O Teatro dos Sete.²⁸⁴ A idéia surgiria do debate sobre a defesa de uma produção que salientasse as problemáticas da sociedade brasileira, e por isso, valorizasse as criações dos autores do país – diferentemente do que o TBC propunha: montagens de autores estrangeiros para se pensar a própria cultura dentro do contexto internacional. Neste aspecto, Ratto logo demonstrou seu interesse na realização de um teatro engajado no Brasil e, para isso, a grandiosidade e perfeição das produções cênicas não mais o trariam satisfação profissional. Era o momento de

²⁸⁴ Sobre a biografia pessoal e profissional de Gianni Ratto, Cf. RATTO, Gianni. **A mochila do mascate**. São Paulo: Hucitec, 1996; _____. O teatro é um filho da mãe que não morre nunca – entrevista com Gianni Ratto. **Folhetim**, n. 5, outubro de 1999 e S/a. Gianni Ratto. (1916 – 2005). **Enciclopédia Itaú Cultural** – Teatro. Atualizado em 11/10/2007. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidade_biografia&cd_verbete=752> Acesso em: 31 mar. 2009.

aprofundar nas considerações sobre o texto dramático e a maneira como a cenografia e demais recursos cênicos pudessem conjugar na discussão levantada pelas peças.

Dentro dessas novas considerações, com O Teatro dos Sete, Ratto monta em 1959 a peça *O Mambembe*, de Artur Azevedo, já preocupado com as características, ironias e dificuldades da população brasileira. Tudo isso aliado a um viés cômico do cotidiano; o qual poderia certamente ser trazido aos debates da atualidade de sua encenação. A peça se transformou em um dos ícones do teatro brasileiro. Segundo o diretor:

[...] montamos com o espírito do Artur Azevedo [...]. Ele identificou uma espécie de comédia musical brasileira, a burleta, que discutia problemas do próprio país sempre em tom alegre, cantando, dançando. Fizemos com a cara e a coragem, setenta atores... E tivemos êxito.²⁸⁵

Por meio de suas experiências, Gianni Ratto fomentou uma produção teatral aberta para o diálogo e reflexão do público, sustentando seu trabalho como instrumento da liberdade de expressão e das discussões sobre a realidade do país que escolheu. Acerca de suas visões para o desenvolvimento de sua arte, Ratto aponta:

Simplicidade é o lema ao qual devemos nos ater; uma adjetivação decorativa pode levar melancolicamente a orgasmos de prancheta, mas o projeto assim concebido revelará sua inconsistência dramática. Por quê? Porque uma cenografia somente é “bela” quando deixa de ser gratuitamente bonita, assimilada como deverá ser pelo espetáculo, lembrada como um dos detalhes interpretativos do texto, amalgamada no contexto de um projeto geral em constante evolução.²⁸⁶

Como pode ser observado, muito embora o diretor tenha operado o desenvolvimento de projetos grandiosos de óperas na Itália, o desenrolar de experiências com maquinários teatrais serviu como ponto de referência para a procura de uma funcionalidade cênica, nas quais cada um dos elementos do espetáculo confluíssem para criar uma interpretação. “Cenografia para mim é uma personagem”,²⁸⁷ afirma o diretor. Nesses termos, ele a sustenta como parte integrante da dinâmica do enredo.

²⁸⁵ RATTO, Gianni. O teatro é um filho da mãe que não morre nunca – entrevista com Gianni Ratto. **Folhetim**, n. 5, p. 81, out. 1999.

²⁸⁶ Id. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Editora SENAC/SP, 1999, p. 24.

²⁸⁷ RATTO, Gianni. Entrevista – 04/10/2002, 36 f. Transcrição da entrevista realizada por Rosângela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos, f. 31.

Todavia, realizando um balanço desde o período em que Gianni Ratto começa a trabalhar com teatro (em fins dos anos de 1940) faz-se necessário enfatizar que essas idéias foram defendidas já na década de 1990 e 2000. Em meados do século XX em diante – incluindo a época ditatorial brasileira e sua participação como diretor de *Gota D'água* – ele enxergava a função do espetáculo como uma referência de apego ao texto dramático, de tal forma que acabou condizendo com os idéias de Paulo Pontes e Chico Buarque ao sustentarem a “valorização da palavra”, ou seja, dos diálogos; da mensagem que o público receberia por meio da peça teatral. A funcionalidade da encenação – pela qual defende ao olhar por sua carreira com todas suas experiências – se encontrava naquele tempo a partir dessa constituição do texto como elemento primordial. Sistematizar as criações do diretor na encenação, não se deixando depender da visão apresentada no texto dramático foi algo relativamente recente para Gianni Ratto e isso pode ser observado em sua fala:

[...] hoje estou com 86, portanto são 26 anos que passo trabalhando já de uma forma totalmente diferente. A minha visão mudou, não estou ligado ao que eu fiz [...]. Mas, o que eu estou afirmando é que esse período final para mim é realmente importante. É importante porque eu modifiquei completamente a visão da relação da cenografia com o teatro. Por quê? Porque eu descobri que a cenografia não era um elemento isolado como seria uma... um cartaz colado [...].²⁸⁸

Realizando análises acerca da produção de *Gota D'água* percebe-se que o cenário não se compõe como um “elemento isolado”. Mas sua funcionalidade e de outros aspectos do espetáculo, como utilização da iluminação, desenvolvimento de cenas, canções e coreografias, embora participassem de um grande projeto, perpassavam pela busca da máxima contemplação possível do texto dramático.

Faz-se necessário apontar que desde a Itália até sua chegada ao Brasil em 1954 os estudos cenotécnicos de Gianni Ratto foram sua referência na procura por uma “perfeição formal”,²⁸⁹ com características renascentistas nas montagens. Uma busca constante pelo desenvolvimento da perspectiva do cenário em relação ao olhar do espectador na platéia. Foram anos de contatos com profissionais do ramo, arquitetos e pintores, estabelecendo tanto adaptações quanto ao estilo dos diretores ou cenógrafos

²⁸⁸ RATTO, Gianni. Entrevista – 04/10/2002, 36 f. Transcrição da entrevista realizada por Rosangela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos, f. 25.

²⁸⁹ Expressão apontada na entrevista de Gianni Ratto concedida à Revista Folhetim. Cf. RATTO, Gianni. O teatro é um filho da mãe que não morre nunca – entrevista com Gianni Ratto. **Folhetim**, n. 5, outubro de 1999, p. 82.

aos quais trabalhava quanto à construção de uma sincronia técnica no desenrolar das cenas; muito embora ele mesmo afirmasse não possuir um estilo próprio, permitindo as possibilidades surgirem de cada obra e dramaturgo.²⁹⁰

Não se pode negar que todo esse repertório tenha se perpetuado em seus projetos no Brasil e também em *Gota D'água*. Da sua participação na companhia Maria della Costa, no Teatro Brasileiro de Comédia (o TBC), até o Teatro dos Sete – a companhia estável que fundou com Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi, Fernando Torres e Sérgio Britto –, Ratto revela uma profunda preocupação com o autor nacional, apontando essas considerações nos dois livros que produziu.²⁹¹ Uma visão que determina sua escolha de desistência na continuação de projetos no TBC e na fundação de uma companhia própria. Essa idéia perspassa sua vivência teatral dos anos de 1950 até a década de 1980, momento do fim da ditadura militar.

Retornando ao processo, há que se levar em consideração e relembrar que boa parte dos intelectuais e artistas lutavam por um teatro que melhor representasse as questões e problemas do Brasil, construindo um diálogo produtivo de reflexões com o público. Neste caminho se encontravam Fernando Peixoto, Vianinha, Paulo Pontes e Chico Buarque, entre outros, e uma gama de interpretações que valorizassem a produção do autor nacional. É significativo que diretores tais quais Gianni Ratto – embora ele seja estrangeiro – procurassem compreender aqueles momentos históricos e também sustentassem espetáculos cujo fator principal era o texto dramático. Segundo o diretor: “[...] o TBC teve o inconveniente gravíssimo de não se dar conta da importância da dramaturgia brasileira, porque sem dramaturgia não existe o teatro de um país”.²⁹²

Pensando por esse aspecto, o período de 1990 em diante não apresentaria à Ratto considerações de cunho histórico que o fizessem muitas vezes a subordinar a cena ao realce do texto. Segundo ele, em 1996:

O autor, para mim, foi durante muito tempo o elemento sagrado do espetáculo, dono de uma palavra que nos revelava conceitos, idéias, critérios e temas que nós, filtros mediadores, deveríamos entregar, prontos e embrulhados em papel de presente, ao espectador. Não percebi, durante muito tempo, que quanto mais rico o material

²⁹⁰ Sobre o assunto, consultar o livro escrito por Ratto: Id. **A mochila do mascate**. São Paulo: Hucitec, 1996; ao qual ele desmistifica sua biografia pessoal e profissional.

²⁹¹ Cf. Ibid., 1999.

²⁹² Id. O teatro é um filho da mãe que não morre nunca. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 82-83, set./out./ nov./ dez. 1999.

recebido, mais possibilidades interpretativas ele oferecia e que minha preocupação de fidelidade estava fundamentada no equívoco de uma falsa objetividade.²⁹³

Mas todas essas considerações não o fizeram perder de vista o texto dramático, continuando a apontá-lo ainda como o fator primordial da encenação, embora começasse a considerar com mais empenho sua tarefa na criação do espetáculo. De acordo com ele:

Quando afirmo que a dramaturgia é o aspecto preponderante no teatro, isto se deve ao fato de que se você tirar tudo, as atuações, as cores, sobra a palavra. Que pertence a um universo que pode gerar espetáculos de quatrocentos mil figurantes, setecentos milhões de dólares, muitos adjetivos, muitos anexos, mas para chegar aonde? Não é que não possa existir teatro sem a palavra, mas, sem ela, o teatro perderá muitas coisas. A palavra é a viga mestra do teatro.²⁹⁴

Certamente não há espetáculo que não tenha o registro de presença do diretor, mas, para Gianni Ratto, sobretudo à época dessas produções dos anos de 1950 em diante e *Gota D'água* na década de 1970 – no qual encontra-se também e de maneira veemente a defesa do contato da mensagem do texto ao público por parte dos dramaturgos –, essa característica é apontada como objetivo estético e político. No “Jornal da Tarde” do Rio de Janeiro de 1977, Gianni Ratto afirma que *Gota D'água* é o seu melhor trabalho no teatro brasileiro com um texto que “[...] tem a força de comunicar idéias e atender às solicitações do público”.²⁹⁵ No jornal “O Estado de São Paulo” do mesmo ano é possível ainda ver que: “Tanto a palavra é levada a sério em ‘Gota D'água’ que Gianni Ratto confessa não ter interferido em quase nada. ‘A palavra tem que passar para o público da forma mais direta possível, num processo que fatalmente se interromperia com ‘bolações’ formalistas’”.²⁹⁶ E é com essa fidelidade à mensagem da peça transmitida pelos autores, que Ratto mantém, no programa da obra, o depoimento de Chico Buarque e Paulo Pontes a respeito da temática abordada, bem como sua relação com os problemas enfrentados no país.

²⁹³ RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: SENAC/SP, 1999, p. 136.

²⁹⁴ Id. **A mochila do mascate**. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 79.

²⁹⁵ Id. Medéia, revista por Chico Buarque e Paulo Pontes. No Aquarius. **Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, 30 abr. 1977, s/r.

²⁹⁶ RATTO, Gianni; OLIVEIRA, A. Apud OLIVEIRA, A., Em verso e música, a tragédia de Joana, a Medéia brasileira. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 29 abr. 1977, s/r.

As principais preocupações com a sociedade brasileira – O santo que produziu o milagre é conhecido – As camadas médias têm sido o fiel da balança – A capacidade de mobilizar os 30 melhores entre 100 – Porque o povo desapareceu da cultura brasileira – A necessidade de recolocar a palavra no centro da nossa dramaturgia.²⁹⁷

Como pode ser analisada nesta citação, além de apoiar a idéia dos autores, o programa posiciona uma espécie de “chamada” com as principais questões pelas quais o depoimento está chamando a atenção, deixando de forma clara e objetiva para o espectador que, embora trata-se de uma ficção, *Gota D'água* bem poderia ser facilmente identificada dentro da sociedade brasileira, uma vez que toda sua trama perpassa pelas problemáticas apontadas acima. Todo este debate foi mantido inclusive como prefácio da peça publicada em livro – anteriormente explicitado no capítulo I –, sendo amplamente discutido por intelectuais e artistas no período e estudado até hoje.

Além disso, a capa do programa da peça também foi a capa dos primeiros livros surgidos da obra, tomos esses que demonstraram o grande sucesso de público de *Gota D'água*, com o alcance da décima edição ainda em 1980²⁹⁸ – apenas 5 anos após a estréia do espetáculo no Rio de Janeiro. O estilo da capa e de todo o programa veio a determinar a escolha estética por parte da produção da peça (dramaturgos e diretor), a saber, a ênfase no aspecto de jornal, mais especificamente nas páginas policiais. Sobre o assunto, Ratto afirma:

[...] Incentivei o aspecto folhetinesco, em detrimento do econômico e do político.

O cartaz da peça (sic)²⁹⁹ reproduzia uma página de jornal. Foi esse o caminho escolhido, o da crônica policial. Orientei o espetáculo para o grande drama cotidiano, de vida de morte, um dos temas da peça. Os puristas políticos – da esquerda naturalmente – podem ter achado que amenizei a peça. Fiz isso. Mas foi uma opção racional. E acho que foi uma opção benéfica para todos. E não há nenhum heroísmo nisso. Simplesmente evitei esbarrar na censura.³⁰⁰

²⁹⁷ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. O depoimento dos autores. **Programa da peça Gota D'água**. Rio de Janeiro, 1976, p. 12. (Anexo a este capítulo).

²⁹⁸ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D'água**. 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

²⁹⁹ Onde lê-se “cartaz da peça”, lê-se “programa da peça”. O cartaz possuiu uma estética diferenciada. (Observar o cartaz ao final do capítulo, antes do programa – espetáculo realizado no Teatro Carlos Gomes, depois da estréia no Teatro Tereza Rachel).

³⁰⁰ RATTO, Gianni. Apud. NÉSPOLI, Beth. Peça propiciou catarse coletiva nos anos 70. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. D6, 01 ago. 2001.

Embora o diretor de *Gota D'água* tenha apontado que a decisão pelo formato de folhas policiais de um jornal para o programa tenha se realizado unicamente para burlar a censura, faz-se necessário enfatizar que esta foi uma escolha estética para causar estranhamento e distanciamento crítico ao espectador quando esse tivesse contato com o enredo da peça durante o espetáculo. Um método brechtiano para construir o choque entre a frieza das notícias e as histórias pessoais das personagens, seus conflitos, angústias e problemas. Uma forma de sistematizar, por meio da “imparcialidade” de um jornal, a tragédia brasileira. Segundo outra “chamada de jornal” e parte da notícia no programa, enfatiza-se a trama da peça, preparando o espectador/leitor para um fim inesperado:

Foi a gota d'água: despejada de casa e abandonada pelo amante, Joana arquitetou um plano diabólico de vingança – O presente de núpcias que nem Jasão, nem Alma, nem Creonte esperavam – Reboiço no conjunto residencial.

A cidade está acompanhando com desusado interesse a história de amor, ciúme, ódio, e vingança que emocionou a Vila do Meio-Dia [...]. O *pivot* do drama, um drama ao mesmo tempo social e sentimental, chama-se Jasão de Oliveira, 30 anos, solteiro, compositor, que há 10 anos vivia amasiado com Joana, 44 anos, prendas domésticas, mãe de seus dois filhos menores.³⁰¹

Excetuando as passagens que demonstram a obra, ao apontar um detalhado resumo do enredo, personagens, atores, bailarinos e demais participantes da produção de *Gota D'água* – todos com suas fotos –, incluindo a preocupação por escreverem as letras das canções do musical para que os espectadores acompanhassem,³⁰² as notícias mostradas foram retiradas, em sua maioria, do jornal “Luta Democrática”. A preferência pelo jornal de esquerda vêem a determinar o posicionamento de reflexão social por parte dos autores e do diretor, sobretudo ao analisar o caráter despojado e de ironias com o qual “Luta Democrática” procurava produzir seus textos. Além disso, com as notícias da realidade do Brasil, dá-se uma carga de realismo crítico ao programa e conseqüentemente à peça de uma forma geral. Para cultivar essa idéia, além das notícias, tem-se um texto com a visão positiva de Fernando Peixoto acerca da obra ao

³⁰¹ A TRAGÉDIA que abalou a Vila do Meio-Dia. **Programa da peça *Gota D'água***. Rio de Janeiro, 1976, p. 8-9.

³⁰² Há que se levar em consideração que apontar previamente as canções do espetáculo no programa também é uma forma de objetivar um distanciamento do público em relação à peça, uma vez que permite-se enxergá-la como obra dramática e já induz o espectador a saber que as personagens, de maneira geral, cantarão, interrompendo as ações que normalmente as pessoas fariam em uma situação do cotidiano.

final do programa, corroborando a postura de análise dos problemas brasileiros, quando este também irá afirmar:

[...] todos os personagens, mesmo os secundários e o coro, são sujeitos, possuem suas contradições objetivas nítidas, expostas com clareza e poesia. O que transforma o texto numa conquista inalienável da dramaturgia nacional popular brasileira.

E em Gota D'água a teatralidade e a poesia, o humor e a paixão, a observação justa e o **permanente significado realista-crítico de todas as cenas**, trazem ainda uma correta inversão do significado ideológico do teatro clássico: o homem aqui, não é uma vítima de forças eternas e invencíveis. Não está passivamente submetido aos deuses e aos poderosos. **Como em Brecht, o homem é o destino do homem**. Gota D'água é uma eloquente afirmação de que o homem transforma. Constrói seu destino e sua liberdade.³⁰³ [destaque nosso]

Nesta passagem, Peixoto aponta não somente a origem da peça – uma vez que se trata de uma adaptação brasileira contemporânea da tragédia grega *Medéia* de Eurípides (feita em 431 a. C.), com a determinação dos deuses no destino dos mortais –, como também explica o fundamento da obra ao sustentar seu caráter de crítica à sociedade do país. As respostas devem ser procuradas no próprio homem e nas suas ações, e, de certa forma, a estética do jornal, aliada aos ideais de Brecht sobre uma postura de julgamento e investigação – por meio do método do distanciamento – enxerga-se a realidade sob a perspectiva atenta, em que os indivíduos possuem suas contradições e a tragédia é vista dessa maneira. Esses são pontos relevantes também no decorrer das cenas do espetáculo, os quais serão explorados posteriormente com a análise das fotografias da peça.

As notícias do jornal “Luta Democrática”, entre outras, escolhidas para compor o programa da peça não foram aleatórias. Houve a tentativa de situar temáticas que correspondiam ao enredo da obra e, por isso, sustentavam a idéia de que *Gota D'água* podia e devia ser associada à realidade social. Se a personagem Creonte era apontada pela imagem do autoritarismo e do poder, selecionou-se informações jornalísticas que poderiam levar o espectador/leitor a construir essa relação entre ficção e fatos da vida real daquele período. A exemplo, tem-se a notícia “Policiais agredem menores na escola”:

Dois policiais da 32ª Delegacia, Marujo e Japonês, exorbitando de suas funções, solicitados pela diretora da escola, Maria Tereza Freitas,

³⁰³ PEIXOTO, Fernando. Uma tragédia nacional-popular. **Programa da peça Gota D'água**. Rio de Janeiro, 1976, p. 16.

segundo Célia Cardoso, mãe de Célia Damiana, de 14 anos, que estuda no Colégio Santa Maria, em Jacarépaguá, Estrada Rio Pequeno, 766, espancaram sua filha e outras meninas.³⁰⁴

Com esta informação, insinua-se de maneira sutil ao público o que está por vir na peça. Ou seja, a medida do poder pela busca da “ordem” é vista com violência na maioria das situações. Outras características de *Gota D'água* podem ser observadas nos anúncios do programa: a exemplo da referência à superstição e à cultura popular (sobretudo à personagem Joana), pela prática de candomblé e seus orixás em “Bebeu pinga da macumba e exu baixou como uma fera”:

Tomou umas e muitas outras e achou que estava muito na sua. [...] Até que, horas tantas, passou por uma encruzilhada e encontrou não uma, mas várias garrafas.

[...]

“Ele está com um Exu. Ele encontrou garrafas de pinga numa encruzilhada, bebeu o que pôde e ainda vendeu vinte garrafas que encontrou vazias”.

Depois foi o Exu, durante os trabalhos, que falou:

“Esse desgraçado bebeu e roubou 21 garrafas da minha pinga. Ele vai morrer aos poucos”.

Em seu depoimento, d. Maria José diz que começou a chorar. O espírito de **Seu Sete**, incorporado no badalaô, fez com que o Exu se retirasse. Depois, a esposa assustada comprou 21 garrafas de cachaça e foi devolver à encruzilhada, a mesma da qual foram retiradas.³⁰⁵

Como na peça, a relação dos envolvidos nesta pequena trama demonstra o respeito e temor aos orixás. Em *Gota D'água* isso não se reduzia apenas àqueles que praticavam os trabalhos, como também ao poderoso Creonte, que com receio das artimanhas de Joana para evocá-los resolveu expulsá-la da Vila do Meio-Dia.

Outros três fatores de grande importância e correspondência entre as notícias de jornal e a obra de Paulo Pontes e Chico Buarque são os crimes passionais por traição e ciúme; por ambição e dinheiro; além da denúncia contra preços exorbitantes de habitações e meios de vida precários. Todos eles são as principais questões que a obra levanta e debate. No primeiro caso, pode-se observar no anúncio “O tiro foi bem nas nádegas do paquera” uma menção ao ódio de Joana ao ser traída por Jasão quando este a trocou por uma mulher mais nova e rica. No segundo caso, pode-se construir referências

³⁰⁴ POLICIAIS AGRIDEM menores na escola. *Luta Democrática*. 18 dez. 1975. **Programa da peça Gota D'água**. Rio de Janeiro, 1976, p. 6.

³⁰⁵ BEBEU PINGA DA macumba e exu baixou como uma fera. *Luta Democrática*. 18 nov. 1975. In: **Programa da peça Gota D'água**. Rio de Janeiro, 1976, p. 4.

à peça por meio das informações contidas em “Roubou milhões e viveu uma ‘dolce vida’”:

Apesar de sua pouca idade, o “Lindinho”, como é conhecido o menor A.D.M. de 15 anos, não fez por menos: deu dois golpes na firma em que trabalhava, faturou um tutu caprichado, cercou-se de mulheres e viveu nababescamente, como um milionário, durante dois meses, gastando a grana que ganhara mole, mole, fácil, fácil.³⁰⁶

A história de “Lindinho” nos remete à ambição de Jasão para enriquecer ao lado de Alma, filha de Creonte. A conquista deste personagem ao poder, que antes vinha de uma vida pobre, também configura-se na peça como injustiça social. Símbolo da desigualdade e da exclusão do “milagre econômico” dos anos de 1970; de uma maioria que continuava sem condições financeiras e trabalhando sem descanso para o próprio sustento.

O terceiro fator torna-se um dos mais relevantes em *Gota D'água*, e por isso, toma um grande espaço do programa da peça para sua discussão; ao tratar sobre o tema dos valores absurdos e da precariedade das habitações de pessoas da época. Entre as reportagens que ilustram o documento tem-se o “Sonho de casa própria acaba no sistema do BNH”:

Quem passa pela Rua Joaquim Palhares 608 e vê um edifício de 14 andares branco e verde desbotado (e descascado) não pode imaginar os dramas recolhidos a cada apartamento.

[...]

Momentos antes de assinarem a escritura, os compradores ficavam sabendo que de acordo com o tipo de apartamento (dois ou três quartos) teriam de pagar mais de Cr\$500,00 de prestação mensal, e não os Cr\$300,00 prometidos. Ou então mais de Cr\$650,00 em vez dos Cr\$400,00 *no máximo* estimados pelos vendedores. Onze, de tão aborrecidos e traumatizados, desistiram na hora e nunca habitaram os seus apartamentos. Alguns sumiram, nunca mais procuraram o agente financeiro e nem sabem que estão sendo executados agora.

Os que resistiram à decepção do dia da escritura e que resolveram fazer um esforço supremo para conseguir pagar a prestação tiveram uma nova surpresa quando o pagamento começou a ser corrigido trimestralmente, de acordo com o sistema vigorante na época. Foi o bastante para que mais alguns abandonassem, passassem ou alugassem as suas unidades. Ou então simplesmente deixassem de pagar.

A legião dos inadimplentes engrossou quando se descobriu que quanto mais se pagava, mais aumentava o saldo devedor. O sonhos que

³⁰⁶ ROUBOU MILHÕES e viveu uma “dolce vita”. **Programa da peça Gota D'água**. Rio de Janeiro, 1976, p. 2.

poucos ainda mantinham de poder quitar antes do prazo a casa própria também se desfez.³⁰⁷

A notícia é evidente na denúncia que elabora: o sistema imobiliário e financeiro do período impunha a situação de eterna dívida para quem procurasse ter uma casa própria. Em *Gota D'água*, a trama fundamental de desenrola dentro dessa temática. A população da Vila do Meio-Dia convivia com a necessidade de pagamentos cada dia maiores, nos quais os juros aumentavam na mesma medida da inadimplência ou até pela dependência da correção monetária – representada pela figura de Creonte na peça: o dono da vila. A pobreza é apontada, na obra, de diversas formas, como nessa reportagem: pessoas fazendo outras despesas para saldar a dívida, outros sem pagar, outros ainda quase em desistência. Outra notícia apresentada no programa da peça sobre o problema das habitações, se intitula: “Conjunto de Cordovil é hoje favela de concreto”:

Seis anos e meio depois de pronto, o Conjunto Habitacional de Cordovil – o primeiro a ser construído pelo sistema financeiro do BNH – é hoje uma versão em concreto das favelas de onde saíram seus quase 15 mil moradores. A única diferença está no pagamento de uma prestação mensal, aproximadamente 50% do salário mínimo, que poucos podem cumprir.

Todos os prédios têm sérios vazamentos, paredes rachadas e entupimentos nas instalações hidráulicas. Água falta sempre no verão, e dedetização foi feita apenas uma vez, há mais de cinco anos. Não há assistência social nem posto de saúde, e médico existe só um, particular, que cobra Cr\$30 a consulta. A única linha de ônibus que serve o local funciona até à meia-noite, e o pessoal da COHAB só aparece para cobrar ou despejar, queixam-se os moradores.³⁰⁸

Nesta reportagem, além de também apontar o valor das altas prestações mensais do conjunto habitacional – mesmo tipo de moradia da população da vila de *Gota D'água* – o enfoque se determina na insustentabilidade do local. Os diversos problemas de infra-estrutura, de saúde e, sobretudo, pela situação de miséria pela qual se encontram seus moradores. (Observar foto da notícia na página 7 do programa). Na peça, essa referência pode ser analisada no triunfo de Creonte, ao utilizar do discurso da melhoria nas dificuldades da Vila do Meio-Dia para conquistar a confiança e o respeito

³⁰⁷ SONHO DE CASA própria acaba no sistema do BNH. TABAK, I. *Jornal do Brasil*. 14 dez. 1975. **Programa da peça *Gota D'água***. Rio de Janeiro, 1976, p. 5.

³⁰⁸ CONJUNTO DE CORDOVIL é hoje favela de concreto. **Programa da peça *Gota D'água***. Rio de Janeiro, 1976, p. 7.

da população, evitando revoltas contra seu poder e liderança e manter o sistema de pagamentos e juros das habitações.

Por fim, não se pode esquecer que em torno de quase todo o programa da peça existe a distribuição de algumas propagandas: “Levi’s Jeans Store”, “Refletores Torlay” e “Banco Real”.³⁰⁹ No documento, essas propagandas representam prováveis patrocinadores de *Gota D’água*, os quais servirão não apenas como posicionamento da obra no mercado, mas, da mesma forma, sob o caráter de análise crítica. Essa peculiaridade híbrida da peça é uma maneira de situar, na prática, um trabalho artístico que estivesse, ao mesmo tempo, no âmbito do político e do comercial. É uma abordagem que consegue interligar as duas características, mantendo a preocupação estética juntamente à força da mensagem a ser transmitida para o espectador/leitor.

Isso pode ser observado em toda a produção de *Gota D’água*. Não apenas nos detalhes e na qualidade do conceito do programa, como também na grandiosidade do cenário e do espetáculo – com a orquestra, as canções e coreografias – em conjunto com a valorização do texto dramático e suas reflexões políticas e sócio-econômicas.

Para construir uma análise mais aprofundada acerca das diversas partes representativas da encenação, a pesquisa possui, como principal documento, as fotografias. Elas simbolizam o conjunto desses elementos e permitem a possibilidade de entrar em contato com um olhar sobre o espetáculo, cujos apontamentos estéticos também pressupõem uma determinação ideológica, tanto daqueles que o produziram, quanto daquele que o retratou: o fotógrafo.

Os diversos elementos da encenação observados na fotografia são o resultado dos significados produzidos por meio da câmera. A escolha do ângulo, da intensidade de luz e/ou sombra podem nos remeter às configurações simbólicas, tanto do acontecimento dramático, quanto da foto em si.³¹⁰

³⁰⁹ Observar a presença dessas propagandas nas páginas 3, 4, 5, 6, 11 e 16 do programa da peça anexado ao fim deste capítulo.

³¹⁰ Sobre o assunto referente à teoria e técnica fotográfica, Cf. MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular** – Introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984: “[...] o signo fotográfico é ao mesmo tempo motivado e arbitrário: *motivado* porque, de qualquer maneira, não há fotografia sem que um referente pose diante da câmera para refletir para a lente os raios de luz que incidem sobre ele; *arbitrário* porque essa informação de luz que penetra na lente é refratada pelos meios codificadores (perspectiva, recorte, enquadramento, campo focal, profundidade de campo, sensibilidade do negativo e todos os demais elementos constitutivos do código fotográfico que examinamos até aqui) para convertê-los em fatos da cultura, ou seja, em signos ideológicos. Porque os dados luminosos do objeto ou do ser fotografado estão sendo trabalhados pelo código, **é preciso investigar esse código até reencontrar o**

Partindo do princípio de que “[...] A realidade da fotografia reside nas múltiplas interpretações, nas diferentes ‘leituras’ que cada receptor dela faz num dado momento [...]”,³¹¹ faz-se necessário considerar, primeiramente, que elas são o resultado de uma criação e, por isso mesmo são documentos históricos. Em segundo lugar, que as discussões a respeito da apresentação de *Gota D’água* nos anos de 1975 à 1977 (Rio de Janeiro e São Paulo) por meio das fotos constitui-se como um ponto de vista entre outros possíveis; não somente na compreensão de sua estrutura dramática, como também numa reflexão sobre o seu período de origem.

A interpretação acerca da “primeira realidade” por meio da “segunda” – citando expressões do estudioso Boris Kossoy sobre a fotografia, uma vez que ela é uma representação do real – determina-se na identificação dos elementos que compõem os recortes de quadros e àquilo em que se está valorizando no foco em detrimento de outras partes. Por essa perspectiva, pode-se considerar a fotografia como uma ferramenta necessária para se aproximar de um espetáculo teatral, e, pensando-a nestes termos, ela torna-se um fragmento da realidade.

Segundo o historiador Carlo Ginzburg, os documentos servem ao pesquisador como indícios de um dado acontecimento; uma “pista” a alguma investigação do passado. Trata-se da “[...] proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores”,³¹² uma vez que a principal característica da encenação é sua efemeridade. É dessa forma que, assim como o programa da peça, as fotos devem ser consideradas enquanto instrumentos reveladores de sinais; vestígios do espetáculo e do posicionamento do diretor, apontando sua organização estética e as questões e problemáticas que pressupõe sobre a época em que a obra foi levada aos palcos. Há que se considerar os diversos elementos da encenação justamente por meio das fotos, uma vez que não há como retornar ao momento em que o espetáculo ocorreu.

referente. Abstrair ou ignorar esse trabalho significa fatalmente transformar o referente em fetiche”. [destaque nosso] MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular* – Introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 158-159.

³¹¹ KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 38.

³¹² GINZBURG, Carlo. *Mitos Emblemas Sinais* – Morfologia e história. São Paulo: Cia. das Letras, 1991, p. 149.

Durante o período de apresentação, o espectador de *Gota D'água* encontrou uma disposição cênica que demonstra claramente a interferência do diretor e do cenógrafo em seu empenho. No texto dramático pode ser observada a seguinte indicação na rubrica: “*O palco vazio com seus vários sets à vista do público; música de orquestra; no set das vizinhas, quatro mulheres começam a estender peças de roupa lavada; lençóis, camisas, camisolas etc; tempo; CORINA chega apressada, sendo recebida com ansiedade pelas vizinhas*”.³¹³ Embora tenham apontado a presença de “sets” onde acontecem as cenas, os dramaturgos da peça não sistematizaram a maneira como eles se conjugariam no espetáculo. E as diferenças não ocorrem apenas nesse elemento, como também na distribuição de objetos e a circulação inicial das personagens. De acordo com Jean Jacques Alcantre sobre “As articulações do espaço teatral”:

Discursos, objetos, gestual, signos acústicos, qualquer significante teatral pode, na realidade, ser metáfora do espaço e, portanto, ajudar a estabelecer esta relação, ou melhor, esta tensão entre lugar cênico e espaços dramáticos. Esta é a razão pela qual o texto teatral, que comporta muitas lacunas no que se refere ao plano de realização cênica posterior ao estágio da escrita, sublinha a necessária presença destes significantes privilegiados sob a forma de indicações cênicas (“Na mesa, um retrato”; “Ele se demora na janela”; “Ele se apodera da carta” etc).³¹⁴

Analisando as palavras de Alcantre, pode-se perceber que apesar dos autores estabelecerem um diálogo necessário com a encenação ao indicarem situações relevantes do espaço dramático – ou seja, situando os “significantes” da peça; àquilo que constrói as “amarras” das diversas partes da obra –, é a partir das “lacunas” do texto que o diretor poderá compor sua complementação, agora em forma de lugar cênico. Gianni Ratto, com o auxílio do cenógrafo Walter Bacci, determinou o arranjo dos *sets* como blocos constituintes de um mesmo prédio, ao invés de, por exemplo, distribuí-los por todo o palco. Porém, o fez sem uma “quarta parede”, revelando tudo o que acontece dentro de cada bloco. Ao início, os *sets* estariam mesmo todos à vista da platéia (seguindo as idéias de Chico Buarque e Paulo Pontes no texto), porém já com muita

³¹³ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 25.

³¹⁴ ALCANDRE, Jean-Jacques. As articulações do espaço teatral. **Folhetim** – teatro do pequeno gesto. Rio de Janeiro, n.16, jan-abr. 2003, p. 16.

movimentação de personagens interagindo no espaço, como pode ser analisado na **FOTO 1**.³¹⁵

As roupas e demais objetos estendidos no varal, além de baldes e da presença do trabalho das vizinhas não se encontram em apenas um *set* como na rubrica do texto. Sobretudo o varal toma todo o espaço cênico, do primeiro ao segundo plano, conforme a imagem. Gianni Ratto buscou criar uma disposição das várias casas correspondentes no conjunto habitacional, onde cada uma das mulheres morava, enfatizando a sensação de que as população do local nunca parava de trabalhar – uma metáfora à procura do sustento e sobrevivência das pessoas pobres da vila, que não têm descanso; ao mesmo tempo que enfatiza a presença de uma agitação constante no lugar.

A referência à cidade pode ser vista atrás dos blocos, onde possui diversos desenhos de prédios e construções na parede. A estrutura, com a presença de várias personagens, objetos e desenhos, além de longas escadarias entre os blocos é esteticamente “sufocante”. De maneira estratégica desenvolvida pelo diretor e cenógrafo, o espaço criado parece pequeno e confuso para a habitação de tantas pessoas, enfatizando o nível social da população. No meio da imagem representada pelo conjunto habitacional encontra-se a casa de Creonte, simbolizando literalmente o centro da Vila do Meio-Dia, uma vez que trata-se do dono daquelas moradias; aquele responsável por fazer todo o conflito da trama acontecer.

A foto retrata o segundo plano do palco com detalhes, revelando a maior proporção do cenário da peça. Porém, o espetáculo contou ainda com partes separadas do cenário no primeiro plano, segundo a **FOTO 2**.

³¹⁵ Do conjunto de fotos utilizadas neste trabalho, algumas foram encontradas em periódicos nacionais e parte delas – mesmo as dos arquivos consultados – acredita-se terem sido realizadas durante ensaios, devido à postura dos atores, jogo de luz e sombra, enquadramento utilizado pelo fotógrafo, etc. Tal fato leva a crer que tenha existido uma intenção promocional da peça.



FOTO 1 – Fonte: Arquivo Centro Cultural São Paulo – Espetáculo de 1977 em São Paulo.



FOTO 2 – Fonte: Correio Braziliense, 20 abril 1980, p.3.

Apesar de se referir a uma encenação de *Gota D'água* de 1980 (Teatro Dulcina do Rio de Janeiro), já com a direção da própria Bibi Ferreira (protagonista da peça), o cenário utilizado foi o mesmo dos anos de 1975 à 1977. Como pode ser observado, à frente do conjunto de blocos constitui-se duas partes: no núcleo, o móvel com a estante de madeira atrás representam a oficina da personagem Egeu. No lado direito do palco, com um armário de bebidas, um balcão e uma mesa encontra-se o botequim, local onde os vizinhos se encontravam. Ainda há uma parte ao lado esquerdo do palco, representando a casa da protagonista Joana. Todo o espaço vago de cenário que se encontra em frente ao primeiro plano foi pensado para o desenvolvimento das canções e coreografias da peça.

No texto dramático, a maioria do primeiro ato passa-se em torno de três *sets*: um das vizinhas lavando roupa, um no botequim – dos vizinhos – e um na oficina de Egeu. Como pôde ser analisado, somente o botequim e a oficina foram *sets* especificados na encenação, na medida em que as roupas lavadas e as vizinhas percorriam todo o cenário (conforme a primeira imagem). Na **FOTO 3**, as vizinhas Corina, Zaíra, Estela, Nenê e Maria – respectivamente – situam-se na parte superior dos blocos, e isso se dá apenas durante a conversa sobre a traição de Jasão e o estado como Joana e sua casa se encontravam.

Desenvolvendo-se de acordo com o texto dramático, a iluminação do espetáculo de *Gota D'água* terá uma função não apenas de dramaticidade da cena, como para focar onde acontece a ação no momento. Como pode ser observado, durante a discussão das vizinhas sobre a trama, todo o restante do cenário está em blecaute. De forma semelhante à fotografia, o espetáculo pode utilizar a iluminação como efeito de foco, intensificando onde o diretor busca enfatizar o interesse. Segundo Edwin Wilson:

Um exemplo positivo da utilização de focos se dá quando, num palco dividido, duas ações diferentes se passam em pontos opostos. Neste caso, é a iluminação que guia a atenção da platéia de um lado para o outro, à medida que a luz se reduz de um lado e aumenta de outro.³¹⁶

³¹⁶ WILSON, Edwin. Iluminação. **Cadernos de teatro**. Rio de Janeiro, n. 85, abr./mai/jun. 1980, p. 2. Para consultar mais sobre iluminação teatral, Cf. também NELMS, H. Iluminação. **Caderno de teatro**, Rio de Janeiro, n. 36, out./nov./dez. 1966; e MOSTAÇO, Edelço. Aspectos da iluminação no teatro – eixo Rio/São Paulo. **Folhetim** – teatro do pequeno gesto. Rio de Janeiro, n. 25, jan.-jun. 2007.



FOTO 3 – Fonte: Arquivo Centro Cultural São Paulo – Espetáculo de 1977 em São Paulo.

A mudança de *sets* acontece, durante toda a peça, por meio da iluminação. É assim que a obra revela a continuidade das situações da trama. Além da iluminação e, de acordo com a foto, Corina (de pano na cabeça) encontra-se logo em frente a uma das paredes de madeira cenográfica, esta representando a porta da casa de Joana, local em que Corina acaba de sair e se deparar com a expectativa das outras personagens para saber do ocorrido. A cena, contendo apenas a parede/porta como cenário, produz um efeito estético de grande tensão. Na ilusão cênica, é atrás desse objeto que se encontra não apenas a bagunça da casa de Joana, com todos os objetos jogados ao chão, resto de comida, paredes fedendo e cacos de espelhos – de acordo com a fala de Corina para as vizinhas –, como todo o sentimento de ódio de Joana pela situação como ficou com a traição de Jasão e o completo abandono de seus filhos. Segundo József Szajna:

O cenário desaparece, e o que vemos é a representação de imagens compostas e dirigidas com o uso de objetos que participam da ação e chegam a interferir nela. Perde, assim, seu caráter de mera cenografia, de um fragmento arquitetural, para se tornar a própria matéria do processo teatral. Torna-se independente das rubricas do autor, ganha um valor autônomo e se transforma no “espaço de expressão”.³¹⁷

A função de uso do cenário como “espaço de expressão” é comum nas obras dirigidas por Gianni Ratto. Pensando o cenário como “uma personagem”, este também transmitirá o clima da cena em conjunto com os atores, não apenas na conversa das vizinhas, no caso de *Gota D'água*.

O *set* mostrado na peça, seguinte ao das mulheres da vila, é o de Egeu em sua oficina, com a entrada da personagem Xulé (**FOTOS 4 e 5**). Enquanto a iluminação diminui, aumentando no primeiro plano ao lado direito do palco – onde eles estão – as vizinhas simulam a continuação da conversa por meio de gestos, assim como foi apontado na rubrica do texto dramático. De acordo com a opinião do crítico Sábado Magaldi: “Alguns problemas não estão solucionados no texto. Às vezes, o diálogo cessa, num *set*, deslocando-se para outro, e os atores recorrem ao insatisfatório uso da mímica, para sugerir que a conversa prossegue. Toda a ação se acha narrada em demasia [...]”.³¹⁸ Novamente encontra-se, na encenação, o apelo à valorização da mensagem presente no texto – defesa de Ratto em seus espetáculos.

³¹⁷ SZAJNA, José. Cenografia e Direção uma unidade indivisível. **Cadernos de teatro**, Rio de Janeiro, n. 44, jan./fev./mar. 1970, s/p.

³¹⁸ MAGALDI, Sábado. Uma ovação para a tragédia brasileira – Apesar dos defeitos, *Gota D'água* é uma excelente contribuição à nossa dramaturgia. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 30 jan. 1976, s/r.



FOTO 4 – Fonte: Arquivo FUNARTE – Espetáculo de 1976 no Rio de Janeiro. (Luiz Linhares como Egeu).



FOTO 5 – Fonte: Folha de São Paulo, 12 jan. 1976 – Espetáculo no Rio de Janeiro (Luís Linhares como Egeu).

Na **FOTO 4** observa-se o efeito da mímica e da mudança de luz utilizado na encenação para continuidade das cenas, preparando para a chegada de Xulé na oficina de Egeu – ao centro do palco. Em ambas as fotografias, Xulé está a reclamar para o mestre da oficina sua condição de eterno devedor de Creonte, pelas abusivas taxas de pagamento para conseguir sua habitação no conjunto habitacional. Apesar dos diversos aparelhos presentes na cena composta pela oficina, eles são a representação do papel dramático de Egeu. Em *Gota D'água*, essa personagem simboliza o líder intelectual da população da Vila do Meio-Dia. Seu “gestus social” – para utilizar um termo de Brecht – é todo determinado pelo constante trabalho, demonstrando que nunca descansa; não apenas em seu feitiço, como também em seus raciocínios pela busca de uma solução dos problemas daquelas pessoas. Ele instigava a todos a pensarem numa maneira coletiva de encarar as dificuldades e enfrentar Creonte. Em seguida a esta cena, o espetáculo revela o botequim (**FOTO 6**).

Neste momento da peça, os vizinhos da vila se encontram no botequim, onde, assim como as mulheres, estão a falar sobre a atitude de Jasão em querer se casar com Alma, filha de Creonte. A foto mostra, além de bailarinos, Boca Pequena (canto esquerdo), Amorim (sentado na cadeira), Galego (dono do botequim, atrás do balcão), além de Cacetão e Xulé – que chega depois de passar pela oficina e se encontra em outro plano, ausente na cena, como Cacetão. A composição da cena vem a demarcar um local de convivência tipicamente masculina e a interação das personagens com o cenário reafirma esse posicionamento dramático. Entre as bebidas, o balcão e a mesa, os homens riem e falam com ironia da situação de Joana, salientando o oportunismo de Jasão ao buscar se enriquecer às custas de Creonte. Mesmo quando as dívidas de toda a população da Vila do Meio-Dia entram no debate, logo – através de uma iluminação viva –, o clima de preocupação é extinto em meio à diversão de alguns, apesar da desconfiança constante de personagens como Cacetão e Xulé com Jasão; motivo pelo qual estrategicamente não aparecem no centro da cena e da foto. No entanto, após o embate de opiniões entre vizinhas e vizinhos, Cacetão impõe, definitivamente o seu julgamento (**FOTO 7**).



FOTO 6 – Fonte: Arquivo Centro Cultural São Paulo – Espetáculo de 1977 em São Paulo.



FOTO 7 – Fonte: Arquivo Centro Cultural São Paulo – Espetáculo de 1977 em São Paulo.

Como pode ser observado, no momento em que Cacetão coloca-se a situar Jasão na condição de gigolô – assim como ele é e se sustenta na peça –, todo o espaço vago do primeiro plano do palco é tomado pelos bailarinos, vizinhas e vizinhos, que se dispõem a dançar no ritmo da música de Cacetão: “Samba do Gigolô”.

Na **FOTO 7** percebe-se que esta personagem se encontra à frente das demais e a iluminação as destaca junto ao cenário representando a casa de Joana (lado esquerdo), a oficina (ao centro), e o botequim (lado direito). A canção e a coreografia servem como instrumento crítico para interromper a ação e causar estranhamento no público. Nestes termos, há que considerar, que embora exista a utilização de recursos realistas na peça – tais quais a mímica, para demonstrar a continuidade de cenas paralelas entre os *sets* indicando simultaneidade – efeitos brechtianos de distanciamento são incorporados, conformando com as indicações do texto de *Gota D'água*.³¹⁹ Após o fim da canção, a luz vai do primeiro para o segundo plano, na casa de Creonte, onde ele e Jasão se encontram, como pode ser observado na **FOTO 8**.

Embora se encontre bem vestido, a o figurino de Jasão é inferior à vestimenta de Creonte. O terno do dono da Vila do Meio-Dia revela toda a sua riqueza. Sua casa é representada pela leveza e requinte de uma cortina ao fundo – em contraste com a confusão de elementos cênicos nas moradias do conjunto habitacional –, além de uma cadeira de luxo; o maior símbolo de seu poder e controle sobre a vila, não apenas no espetáculo, como no texto dramático. Nesta foto é possível analisar com clareza a simplicidade do cenário e, ao mesmo tempo, a funcionalidade das encenações que Gianni Ratto elabora. Segundo o diretor: “Uma cadeira sozinha no meio de um palco vazio, na penumbra ou iluminada por um único projetor, é tão dimensionalmente dramática como um ator que, em silêncio, olha para o horizonte de sua personagem”.³²⁰

³¹⁹ Como discutido no capítulo I, a utilização de personagens que naturalmente cantam e dançam em um espetáculo já produz um efeito de distanciamento, conforme a teoria de Brecht para o teatro. Comumente imagina-se uma explicação lógica para o fato de alguém saber cantar e/ou dançar. Nas técnicas brechtianas, incorporadas também em *Gota D'água*, a música e a coreografia servem intencionalmente para interromper a ação realista que estava a se desenvolver na trama da peça, situando um posicionamento crítico acerca de determinados personagens ou temas da obra. No caso, refere-se a uma visão crítica sobre as atitudes de Jasão para com sua traição à Joana e também ao abandonar a população da Vila do Meio-Dia. Sobre as teorias de Brecht, Cf. BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético** – ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

³²⁰ RATTO, Gianni. **A mochila do mascate**. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 24.



FOTO 8 - Fonte: Arquivo Centro Cultural São Paulo – Espetáculo de 1977 em São Paulo.

Os gestos cênicos de Creonte na fotografia já demonstram seu caráter durante toda a peça: o uso de seu poder como um instrumento de persuasão constante, sobretudo com a personagem Jasão. Nesta cena, Creonte situa a importância de sua cadeira, enfatizando que nela apenas se sentará a “bunda merecida”.³²¹ Isso significa que a relevância deste objeto é, para o poderoso, proporcional à pessoa, determinando, assim, que Jasão deveria demonstrar que estava ao seu lado, apoiando-o, caso quisesse realmente usufruir de suas riquezas e do seu controle sobre a vila. Para tanto, aponta duas questões à Jasão: ele deveria convencer Egeu a parar com as intrigas aos mandos de Creonte e, além disso, se mostrar subordinado para com sua decisão de expulsar Joana, uma vez que ela é devedora de sua casa no conjunto habitacional e ainda promete se vingar de Creonte e sua filha Alma, esta por se casar com Jasão. Este diz que vai tentar adverti-la a nada fazer contra o dono da vila para que ela não acabe ficando sem moradia. Após a conversa entre Creonte e Jasão, a iluminação passa para o primeiro plano do palco (**FOTO 9**).

Enquanto as vizinhas lavavam roupa e cantavam a canção “Gota D’água” que tocava na rádio – autoria de Jasão na peça – Joana aparece, parando subitamente a música. A cena ocorre no meio e à frente do palco, e o aparelho de rádio é subentendido. Apenas um projetor de luz é usado em cima das mulheres, as quais criam um círculo cênico em volta de Joana – a tensão dramática se encontra nela –, que está a falar de seu ódio à Jasão. Neste ponto da peça, o único ponto de luz serve para criar o clima triste e sombrio, tanto para representar a protagonista, como sua história, a visão de abandono que ela traça dos próprios filhos e sua vontade de se vingar de Creonte, por ter roubado “seu Jasão”. De repente, há um momento em que Joana dá passos mais à frente do palco, conforme a próxima imagem – **FOTO 10**.

³²¹ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D’água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 50.



FOTO 9 - Fonte: Arquivo Centro Cultural São Paulo – Espetáculo de 1977 em São Paulo.



FOTO 10 – Fonte: Última Hora. Rio de Janeiro, 26 dez. 1976 – Espetáculo no Rio de Janeiro. (Corina, de pano na cabeça, é Sonia Oiticica e Nenê logo atrás é Isolda Cresta).

Ousando uma análise aprofundada dessa fotografia do espetáculo, percebe-se que, para criar um jogo de iluminação com as atrizes e ambos os baldes situados nos cantos opostos do palco, neste momento surgem dois projetores laterais que se cruzam para iluminar tanto as mulheres da cena, quanto os dois objetos. A mudança de luz representa a transformação do momento cênico, de algo triste e sombrio para trágico, quando Joana passa a falar da culpa de seus próprios filhos pela traição de Jasão:

JOANA – Ah, falsos inocentes! / Ajudaram a traição / São dois brotos das sementes / traíçoeiras de Jasão / E me encheram, e me incharam, / e me abriram, me mamaram, / me torceram, me estragaram, / me partiram, me secaram, / me deixaram pele e osso / Jasão não, a cada dia / parecia estar mais moço, / enquanto eu me consumia.³²²

Neste momento da cena, há uma mudança nos gestos das personagens. Joana avança no palco apontando a mão para frente, enquanto as vizinhas se recolhem e contorcem, em uma posição contrária aos da protagonista. O ângulo lateral escolhido pelo fotógrafo realçou um dos baldes com roupa lavada e a sombra de Joana no chão, vindo da luz que saía do lado esquerdo para o direito do palco. Utilizando do jogo de luz também da câmera, o profissional consegue colocar o balde do lado oposto à cena no campo de visão. Sobre a fotografia, afirma Arlindo Machado:

[...] um plano de fundo pode ser trazido para a frente da cena simplesmente intensificando a iluminação que incide sobre ele e apagando as fontes de luz do primeiro plano. Ademais, a iluminação trabalha no mesmo sentido que o foco: um como o outro são mecanismos de ruptura da continuidade do espaço perspectivo, são recursos de produção de sentido que organizam o espaço na profundidade imaginária da cena, selecionando o visível, transformando em mancha disforme ou jogando na invisibilidade da escuridão tudo aquilo que não convém aos interesses da enunciação.³²³

Embora o profissional apague as fontes de luz do primeiro plano da foto, a iluminação do espetáculo coloca o primeiro balde e as mulheres em evidência no documento. Mas, de qualquer forma, o enfoque, tanto do fotógrafo quanto do diretor para com os baldes, vem a determinar, o tempo todo, o lugar social das vizinhas e de Joana: são lavadeiras, e sua situação de vida é pobre. Trata-se de utilizar os objetos cênicos também segundo a teoria brechtiana da relação dos gestus, com uma

³²² HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 62.

³²³ MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular** – Introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 125.

identificação social coletiva. No texto dramático, não há uma referência específica à presença de baldes, mas aponta as vizinhas lavando as roupas no momento em que Joana aparece em cena: “Luz no set das vizinhas; uma lava roupa, que entrega pra outra que atende e que entrega pra outra que passa etc...”.³²⁴ Ao fim desta cena, a luz se apaga à frente do primeiro plano do palco e se intensifica na oficina de Egeu – **FOTOS 11 e 12**.

Como pode ser analisado em ambas as fotos, Egeu continua a trabalhar na oficina, desde o começo da peça. Agora, entra em cena Jasão, que procura convencê-lo a parar de instigar a população da Vila do Meio-Dia contra as ordens de Creonte. Como no botequim, a luz é direta e viva e a conversa – apesar de suscitar a visão política latente de Egeu em relação às suas reclamações quanto ao sistema de cobrança das taxas e juros das moradias – possui um tom descontraído.

Nesta cena, o aparelho de rádio pelo qual Egeu está concertando tem fundamental importância dramática. Enquanto procura demonstrar que Jasão está errado em ficar ao lado de Creonte, devendo permanecer com Joana e continuar convivendo na vila, Egeu está o tempo todo afirmando que Jasão leva jeito para concertar aparelhos como ele e que, portanto deveria fazer daquilo o seu sustento e trabalho. (Como pode ser observado na segunda foto, Jasão chega a fazer o que seu tutor pede e concerta o rádio que Egeu estava a mexer).

O aparelho representa, tanto no texto dramático como na encenação, o lugar social dos homens que moram na vila, que dependem de muito esforço e de uma ocupação para sobreviverem e conseguirem pagar suas contas; muito embora a maioria dos vizinhos seja retratada dentro do botequim durante toda a peça, e por isso não se pode descartar a presença de personagens que muitas vezes fogem do trabalho. Por essa perspectiva, o fato de Egeu convencer Jasão a concertar o rádio – e ele concerta – simboliza a escolha estética da obra de apontar a tentativa daquele de situar o traidor de volta ao seu local de origem; lugar de onde não deveria ter saído – uma vez que, na visão de Egeu, Jasão, como bom capacitado, foi usado pelo poder a seu favor. Logo, Jasão resolve visitar seus amigos no botequim – **FOTOS 13 e 14**.

³²⁴ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 57.



FOTO 11 - Fonte: Arquivo Centro Cultural São Paulo – Espetáculo de 1977 em São Paulo.



FOTO 12 - Fonte: site “Dramaturgia Brasileira” – <http://ondeanda.multiply.com> – Espetáculo de 1975 do Rio de Janeiro (Roberto Bonfim como Jasão e Luís Linhares como Egeu)

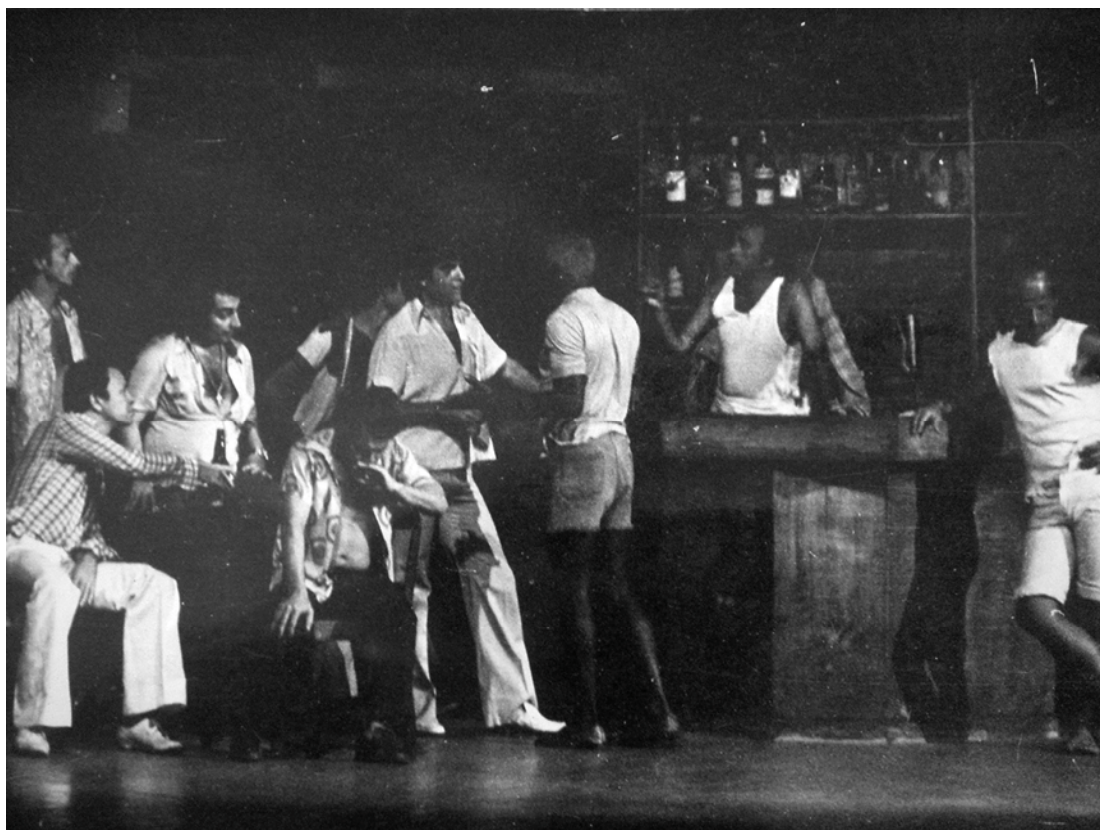


FOTO 13 – Fonte: Arquivo FUNARTE – Espetáculo de 1976 de São Paulo.



FOTO 14 – Fonte: Site “Musicais Brasil” - <http://musicaisbrasil.multiply.com> – Espetáculo de 1975 no Rio de Janeiro (Isaac Bardavid como Amorim, Roberto Bonfim como Jasão, Angelito Melo como Galego)

Ao chegar no botequim, Jasão é recebido com muita alegria pelos vizinhos. No momento em que ele pergunta: “E está tudo na mesma aqui na vila?”,³²⁵ os bailarinos surgem da parte lateral direita do palco e começam a dançar seguidos dos vizinhos e vizinhas que cantam a música alegre “Flor da Idade” para responder Jasão.

A iluminação se intensifica no primeiro plano e no botequim, e novamente a coreografia junto à canção servem para interromper a ação e, com os gestos, transmitirem uma mensagem irônica à situação das pessoas da vila, sobretudo os homens, que passam o dia no botequim: “A gente almoça e só se coça / E se roça e só se vicia”.³²⁶ De maneira realista, essa idéia não seria transmitida de tal forma, uma vez que, por meio da música e da dança, as personagens se colocam a criticar e satirizar a si mesmas e suas condutas na vila. Segundo Gianni Ratto: “Que significa a linguagem do ator brasileiro? [...] Ele tem que encontrar a linguagem do gestual, a maneira de interpretar que está ligada ao ser humano”.³²⁷ Ou seja, pelos gestos, os atores identificam expressam e enfatizam para o público a razão pela qual seus personagens estão na peça e em que medida pode-se retirar deles a mensagem social, política e, enfim, humana.

De maneira proposital, esta cena do botequim e, posteriormente, a apresentação de música e dança das personagens, vêm a contrastar com a cena de Egeu na oficina, sempre trabalhando e pensando nas diversas formas de burlar as dificuldades de todos da população. Além disso, a letra da canção também se situa como preparação para a cena seguinte, **FOTO 15**, quando Estela, a única mulher, entra no botequim.

³²⁵ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. *Gota D'água*. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 77.

³²⁶ Ibid.

³²⁷ RATTO, Gianni. O teatro é um filho da mãe que não morre nunca – entrevista com Gianni Ratto. *Folhetim*, n.5, outubro de 1999, p. 83.



FOTO 15 – Fonte: Folha de São Paulo – 12 jan. 1976 – Espetáculo no Rio de Janeiro. (Isaac Bardavid como Amorim, Roberto Bonfim como Jasão, Roberto Rônei como Boca Pequena, Carlos Leite como Cacetão, Angelito Melo como Galego e Norma Sueli como Estela)

É interessante como a obra dispõe locais de convivência apenas feminina ou masculina. Durante a peça, as vizinhas ou se estabelecem no segundo plano do palco – onde situam-se a parte do cenário referente aos blocos, que se encontram um em cima de outro, formando uma espécie de prédio –, ou no primeiro plano do palco, local onde aparece Joana a primeira vez. Os homens ficam ou na oficina ou no botequim e apenas se misturam às mulheres quando partem para dançar e cantar as canções na frente do primeiro plano. Há, assim, uma menção crítica de gênero em *Gota D'água*, não apenas social como estética. Essa menção pode ser analisada tanto no texto dramático, em falas de Joana sobre o papel da mulher, como na parte cênica em si, a exemplo da entrada da vizinha Estela no botequim para comprar comida e utensílios para sua casa e não cumprimenta Jasão, que está presente. (Observar a foto. Amorim se encontra sentado ao lado direito e Jasão está de pé, com o copo de cerveja).

AMORIM – A minha mulher tá cega... Ô, Estela, / olha só quem chegou aqui... Jasão...

ESTELA – Inda conhece pobre? Que beleza... / Diz que tem dois meninos procurando / pai ali na esquina...

AMORIM – Cê tá ficando louca, mulher?...

ESTELA – Pendura essa despesa / na conta dele, tá? (*Saindo*) Você também / tem filho pra criar, viu, Amorim? / Saiba que conversa de botequim / é pra Jasão que agora é gente bem, / tá co'a vida ganha... (*Sai*)

(*Um tempo de constrangimento*)

AMORIM – O que é que deu nela? / É de lascar...

CACETÃO – Eu vou ser atrevido, / mas meu amigo tem comparecido / ali, direitinho, na dona Estela? / Se você usa a cama pra deitar / e dormir e mais nada e ainda ronca / de noite, ela fica assim nessa bronca (*Todos riem*)³²⁸

Analisando o trecho do texto e a parte da encenação retratada na foto, percebe-se o pré-conceito acerca da mulher na sociedade. Enquanto ela teme pelos filhos e a casa, inclusive de Joana, os homens associam sua preocupação com uma suposta falta de intimidade entre Estela e o marido, Amorim. Contudo, mesmo partilhando dessa visão das mulheres, o espetáculo dividiu cenicamente dois grupos no botequim, conforme observado na fotografia. Estrategicamente, os que se encontram ao lado de Jasão – como Amorim e Boca Pequena (este último, fofoqueiro e oportunista) – pensaram ser positiva sua ascensão social em convivência com Creonte, confiando nele, inclusive um auxílio às dificuldades da população da vila. Os que se encontram ao lado

³²⁸ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. *Gota D'água*. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p.79.

de Estela – como Cacetão e Xulé – desconfiam de que, na verdade, a traição pessoal de Jasão à Joana também representaria uma traição social a todos que ali moravam. Além disso, Xulé foi uma das personagens que se demonstra atenta e insatisfeita com a situação de pobreza e dívida de todo o conjunto habitacional. Após a fala de Estela à Jasão sobre seus filhos, este resolve ir até a casa da protagonista para vê-los.

Quando da saída de Estela na cena e depois da despedida de Jasão aos seus amigos, a iluminação se transforma radicalmente (**FOTO 16**). De direta e viva, a luz passa a sair apenas do projetor lateral direito do palco, momento em que Jasão se coloca de perfil à platéia, em um gesto que demonstra a sua saída do botequim. Enquanto isso, os vizinhos mantêm as ações na peça, sentam-se à mesa e continuam em mímica o que poderiam estar conversando. O clima criado pela iluminação e pelo posicionamento estático e pensativo de Jasão aumenta o suspense da cena e a expectativa do que estaria por vir, quando do encontro dele com Joana. Neste momento, Egeu está a falar com Joana da visita de Jasão. Ela canta a música “Bem querer”, passando uma mensagem triste mas de crítica e ironia em relação ao amor de Joana por Jasão.

Apesar da tensão de Joana, Jasão se encontra com a protagonista dizendo palavras tranquilas para convencê-la a refazer a vida e tentando persuadi-la a não prejudicar Creonte e sua filha Alma – **FOTO 17**. A cena acontece no centro e à frente do primeiro plano do palco, e todo o restante do cenário se encontra em blecaute, exceto a casa de Joana, na lateral esquerda. Um único projetor ilumina as duas personagens. O momento do abraço de Jasão acontece quando Joana diz que ele só foi até a casa dela para tripudiar de seu sofrimento:

JASÃO – [...] Escuta aqui Joana... Vem aqui Joana... Vem... [...] Escuta, mulher, sabe que eu gosto de ti? / Gosto muito, você sempre é meu bem-querer, / sempre. E nunca mais eu vou poder esquecer / você, esquecer o que você fez por mim... / Você me conhece, sabe que eu sou assim... / Não sou de esquecer, não tomo chá de sumiço / Penso sempre em ti e nos meninos... Por isso / vim aqui... [...].³²⁹

³²⁹ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 86.

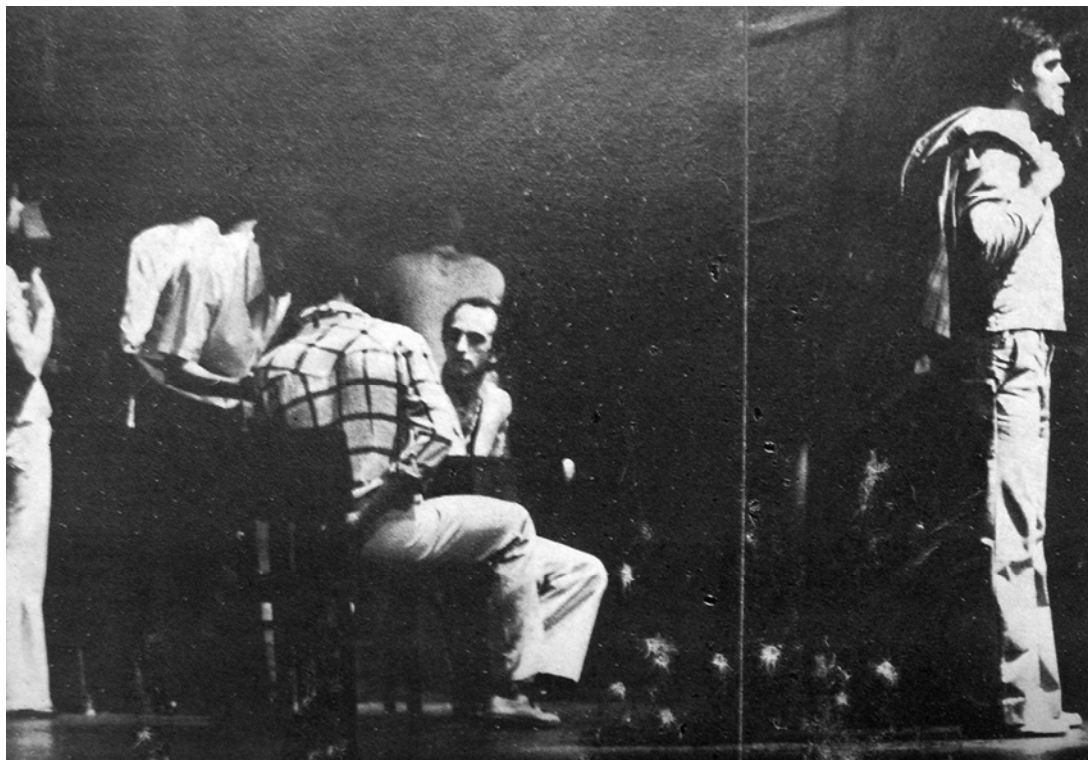


FOTO 16 – Fonte: Revista Visão, 06 jun. 1977 – Espetáculo em São Paulo.

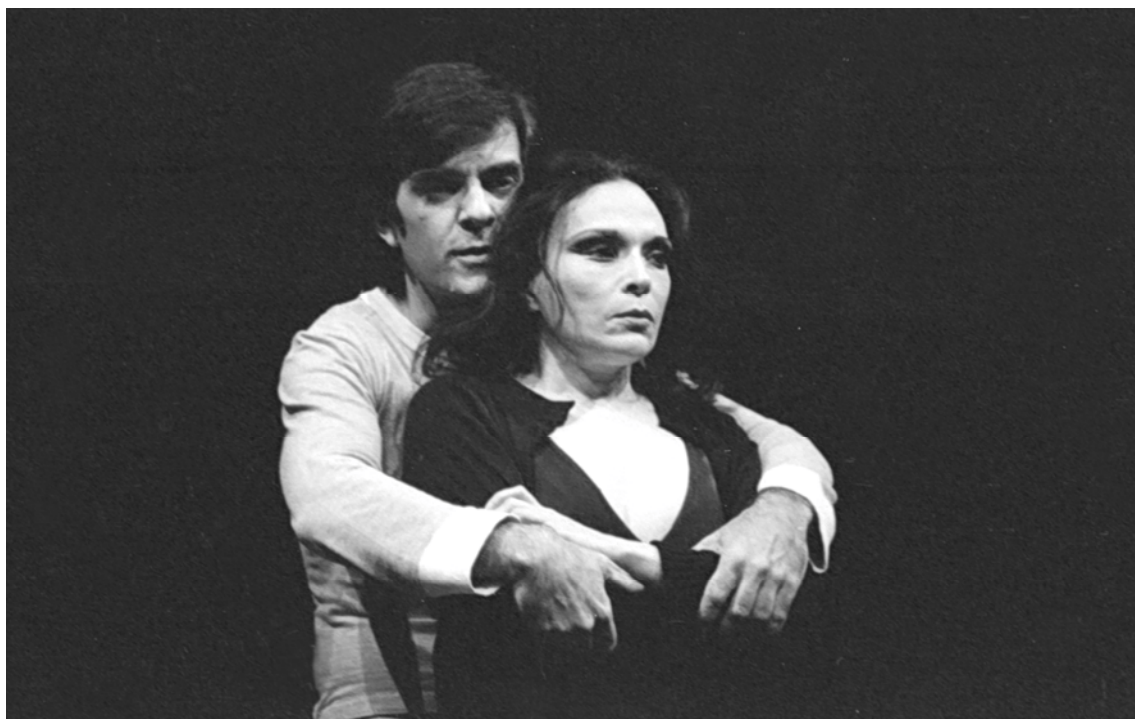


FOTO 17 – Fonte: Arquivo Centro Cultural São Paulo – Espetáculo de 1977 em São Paulo.

Embora procurasse acalmar Joana, sua tentativa é frustrada. A protagonista lhe diz que foi pelo auxílio dela que ele cresceu como homem e se tornou um sambista de sucesso e respeitado, momento em que Creonte o roubou – **FOTO 18**.

JOANA – [...] Aproveitador!...
JASÃO – Chega né. Fica calada...
JOANA – Digo e repito: aproveitador!...
JASÃO – Mulher, pára!...
JOANA – Digo porque é verdade...
JASÃO – Não fala besteira...
JOANA – Seu aproveitador!...
JASÃO – Eu lhe quebro essa cara!
JOANA – O quê? Quebra não!...
JASÃO – Eu lhe quebro a cara inteira, / porra...
JOANA – Pra mim, Cacetão, que ao menos não nega, / tem muito mais valor...
JASÃO – Não diz isso de mim, / mulher...
JOANA – Não digo? Digo sim: gigolô!...
JASÃO – Chega!
JOANA – Gigolô!...
[...]
JASÃO – Você é merda... Você é fim / de noite, é cu, é molambo, é coisa largada... / Venho aqui, fico te ouvindo, porra, me humilho, / pra quê? Já disse que de ti não quero nada / Mas todo pai tem direito de ver seu filho...³³⁰

No texto dramático, Joana o chama de “gigolô”. No entanto, ao invés de um soco, como apontado pelos dramaturgos, no espetáculo Jasão empurra a protagonista até sua cama, agredindo-a, conforme a **FOTO 19**. Nesta cena, a cama tem fundamental relevância dramática, justamente por simbolizar o ato físico de desprezo de Jasão à protagonista da peça.

³³⁰ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 91.



FOTO 18 – Fonte: Arquivo Centro Cultural São Paulo – Espetáculo de 1977 em São Paulo.



FOTO 19 – Fonte: Arquivo Centro Cultural São Paulo – Espetáculo de 1977 em São Paulo.

De forma geral, analisando o cenário desenvolvido para a representação da casa de Joana na obra, novamente percebe-se o envolvimento de Gianni Ratto na direção, pois o ambiente é retratado com simplicidade de cenário: apenas uma pequena estante de tralhas jogadas e a cama. As paredes se encontram sujas e riscadas, representando o abandono de uma mulher sofrida. De acordo com H. Morrison:

Um estilo simples, claro, permitirá que um texto elaboradamente trabalhado funcione, e um estilo de produção honesto e ordenado revelará as profundezas da peça. A tragédia torna-se obscura se sobrecarregada de muitos artifícios simbólicos ou psicológicos conscientes: se nos dispusermos a montar “Lear” como um caso geriátrico de demência senil, a peça perde seu poder de nos comover.³³¹

A tragédia, não somente de Joana, como pela pobreza de todos na Vila do Meio-Dia é intensificada não apenas simplificando elementos do cenário, como utilizando apenas um ou dois projetores de luz na cena, valorizando o ator e sua interpretação e fazendo com que o texto dramático ganhe maiores proporções. Nestes termos, a atenção do público passa a ser voltada quase inteiramente para a mensagem a ser transmitida, e isso basta para causar a emoção e a reflexão sobre o que está sendo dito. Com a negativa de Joana para que Jasão veja seus filhos, ele sai de sua casa com raiva. Termina o primeiro ato em blecaute.

O segundo ato da peça começa com destaque ao primeiro plano do palco, onde Joana e as vizinhas, vestidas de branco, dançam e louvam os orixás. As rezas possuem, para Joana, um significado mais profundo: é a partir dos orixás que ela busca a resposta de uma vingança contra Creonte, Alma e Jasão. Ao som de tambores, todo o ritual é realizado³³², posteriormente utilizando bacias, conforme **FOTO 20**.

As atitudes de Joana chamam a atenção de Creonte, que, temendo por ele e sua filha, resolve expulsar a protagonista da Vila do Meio-Dia, uma vez que, além do medo de uma possível confusão, ela está devendo a casa a mais de seis meses. O dono do conjunto habitacional deixa clara sua decisão para Jasão – **FOTOS 21 e 22**.

³³¹ MORRISON, H. Estilo, convenção e interpretação. **Cadernos de teatro**, Rio de Janeiro, n. 87, out./nov./dez. 1980, p. 4.

³³² Para essas informações foi consultado um vídeo na internet de um especial do programa “Fantástico” de 1977 sobre a encenação de *Gota D'água* no Teatro Aquarius de São Paulo. Cf. <http://caieca.multiply.com/video/item/285>.



FOTO 20 – Fonte: Arquivo Centro Cultural São Paulo – Espetáculo de 1977 em São Paulo.



FOTO 21 – Fonte: Arquivo Centro Cultural São Paulo – Espetáculo de 1977 em São Paulo.



FOTO 22 – Fonte: site “Dramaturgia Brasileira” – <http://www.ondeanda.multiply.com>
Espetáculo de 1975 do Rio de Janeiro (Roberto Bonfim de Jasão e Oswaldo Loureiro de Creonte)

Após afirmar sua ordem de expulsão da Joana do conjunto habitacional, Jasão nada responde. Creonte começa então a falar de Egeu, que continua a instigar a população a boicotar o pagamento das taxas das habitações. Enquanto o dono da vila mal dizia a população brasileira: “CREONTE – [...] brasileiro não quer cooperar / com nada, é anárquico, é negligente / E uma nação não pode prosperar [...]”.³³³ Jasão o explica o cotidiano cansativo do trabalhador que tem a acordar de madrugada para o serviço e voltar tarde para casa. Logo, Jasão finalmente cria a estratégia que arruinaria os planos de Egeu, mostrando a Creonte como fazer para convencer definitivamente as pessoas do conjunto habitacional a continuarem passivos e a pagarem as contas em dia. Ele diz isso, sentando-se à cadeira do poderoso, conforme as fotografias.

JASÃO – Seu Creonte, eu venho do cu / do mundo, esse é que é o meu maior tesouro / Do povo eu conheço cada expressão, / cada rosto, carne e osso, o sangue, o couro... [...]

[...] Tem que ceder um pouco. Afinal / está em jogo todo o seu negócio

CREONTE – Ceder o quê? Tu és sócio ou rival?

JASÃO - Não fique pensando que o povo é nada, / carneiro, boiada, débil mental, / pra lhe entregar tudo de mão beijada / Quer o quê? Tirar doce de criança? / Não. Tem que produzir uma esperança / de vez em quando pra a coisa acalmar / e poder começar tudo de novo / Então, é como planta, o povo, / pra poder colher, tem que semear, / Chegou a hora de regar um pouco / Ele já não lhe deu tanto? Em ações, / prédios, garagens, carros, caminhões, / até usinas, negócios de louco... / Pois então? Precisa saber dosar / os limites exatos da energia / Porque sem amanhã, sem alegria, / um dia a pimenteira vai secar / Em vez de defrontar Egeu no peito, / baixe os lucros um pouco e vá com jeito, / bote um telefone, arrume uns espaços / pras crianças poderem tomar sol / Construa um estádio de futebol, / pinte o prédio, está caindo aos pedaços / Não fique esperando que o desgraçado / que chega morto em casa do trabalho, / morto, sim, vá ficar preocupado / em fazer benfeitoria, caralho! / Com seus ganhos, o senhor é que tem / que separar uma parte e fazer / melhorias [...] Ao terminar, / reúna com todos, sem exceção / e diga: ninguém tem mais prestação / atrasada. Vamos arredondar / as contas e começar a contar / só a partir de agora...³³⁴

Tanto no texto teatral quanto no espetáculo, o fato de Jasão se sentar na cadeira de Creonte ao dizer essas palavras revela esteticamente – por meio da associação entre o gesto do ator e o objeto cênico “cadeira” –, que a personagem passa, neste momento, a definir o lado que escolhe se manter: o lado do poder e da autoridade de Creonte. Por

³³³ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. *Gota D'água*. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 106.

³³⁴ Ibid., p. 112-113-114.

isso, afinal, a cadeira simbolizar uma espécie de “trono”, onde Jasão passará a ser importante e confiável o suficiente para conseguir se desfrutar dela.

Depois da conversa, escurece o *set* da casa de Creonte. No primeiro plano do palco aparece Egeu com as duas crianças de Joana (**FOTO 23**), que, a pedido de Joana, estavam em sua casa a cuidados de Corina, sua mulher.

Novamente o projetor ilumina o *set* do quarto de Joana. Ela recebe seus filhos com alegria, mas não compreende a razão pela qual Egeu estava a deixá-los de volta em casa. Egeu pede que ela mande-os dormir para que eles possam conversar melhor. Era preciso que ela conseguisse voltar a ter a sua vida e cuidar de suas crianças – **FOTO 24**.

EGEU – Vai parar de fazer provocação / a Creonte, que isso não dá em nada

JOANA – Não tem quem me faça ficar calada

[...]

EGEU – É isso que ele quer. Exatamente / Então, se você fica prevenida, / fingindo que esqueceu, levando a vida / como se nada fosse, sem qualquer, / provocação, então se ele quiser / te despejar na rua – e ele pode – / não vai poder porque vai dar um bode, / todo mundo vai ficar do seu lado, / Creonte vai ficar paralisado / na proporção da força que dispõe / Mas em vez disso, não, você se põe / A agredir, xingar, abrir o berreiro / em tudo que é esquina, bar e terreiro, / você se isola, perde a aprovação / dos seus vizinhos, fica sem razão [...] / A gente avança só quando é mais forte / do que o nosso inimigo. A sua sorte / é ligada à sorte de todo mundo / na vila. Trabalhador, vagabundo, / humilhado, ofendido, devedor / atrasado, quem paga com suor / as prestações da vida é seu amigo / Quem leva na cabeça está contigo, / está naturalmente do teu lado / Então, cada passo tem que ser dado / por todos. Se você avançar só, / Creonte te esmaga sem dor, nem dó / Compreendeu, comadre Joana?³³⁵

Nesta cena, novamente a vida de Joana é exposta por meio do cenário rude. Enquanto Egeu busca persuadi-la a lidar o problema de abandono de maneira sistemática e prática – abandono esse retratado pela própria forma como a casa da protagonista se encontra – ao relacioná-lo com o problema social da população na vila, Joana ainda insiste em demonstrar a todos a sua dor e raiva, apesar de ter prometido ao marido de Corina ficar calada. Segundo Ana Cristina Cavalcanti (do jornal “Luta Democrática”) e o ator Luís Linhares, que interpreta Egeu no Rio de Janeiro:

³³⁵ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 120-121.



FOTO 23 – Fonte: Arquivo Centro Cultural São Paulo – Espetáculo de 1977 em São Paulo.



FOTO 24 – Fonte: Arquivo Centro Cultural São Paulo – Espetáculo de 1977 em São Paulo.

Dentro dos quatro elementos principais da trama – Jasão, Joana, Creonte e Egeu, este último, analisando-se mais profundamente, possui uma importância maior, por seu papel de esclarecedor e direcionador de todos os acontecimentos da Vila do Meio-Dia. Para Luís Linhares, o ator que vive o papel de Egeu, este é o lado racional se contrapondo à Joana, que seria a parte racional.

Porém, diz Linhares, Egeu só ganha uma dimensão maior devido ao seu lado humano.³³⁶

É exatamente o lado humano de Egeu junto à sua visão racional das dificuldades de Joana e do conjunto habitacional que o fazem interligar as questões pessoais às sociais. A trama se direciona por meio da personagem Egeu porque ele sabe ouvir e agir em meio ao estado de confusão dos vizinhos – **FOTO 25**.

Enquanto escutava as pessoas da vila falarem sobre a idéia de Creonte de expulsar Joana – cada um em um *set* do espetáculo –, Egeu interrompe as ações e as fofocas chamando todos para o centro do palco, no primeiro plano, conforme a imagem.

EGEU – [...] Se a gente / deixar Creonte jogar calmamente / essa mulher na rua, o despejado / amanhã pode ser você. [...] ninguém pode viver num lugar / pelo qual pagou mais mais do que devia / e estar dependendo da simpatia / de um cidadão pra conseguir morar / tranquilo. Não. O seu chão é sagrado [...] E já que todo mundo quer falar / com Creonte sobre essa prestação / que nunca acaba, por que não, então, / ir logo lá duma vez pra matar / os dois assuntos? Vamos...³³⁷

Egeu consegue o seu intento, após uma discussão entre os vizinhos e vizinhas do conjunto habitacional. Todos vão à casa de Creonte, conforme as **FOTOS 26 e 27**.

Com as reivindicações de Egeu e de todos os moradores da Vila do Meio-Dia, Creonte não vê saída a não ser colocar a estratégia de Jasão em prática. Promete a todos melhorias no conjunto habitacional, que já estava precisando de reformas. Construção de obras para lazer, como campo de futebol, além de orelhões e pintura do prédio. Por fim, afirma que todos estavam livres das antigas dívidas com as habitações. Mas, para isso, deveriam se manter, daquele dia em diante, com as contas sem atraso.

³³⁶ CAVALCANTI, Ana Cristina. Já é hora do povo ter vez no teatro brasileiro. **Luta Democrática**, 29 mar. 1976, s/r.

³³⁷ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. **Gota D'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 140-141.