

'OLHA A GOTA QUE FALTA'
UM EVENTO NO CAMPO ARTÍSTICO-INTELLECTUAL BRASILEIRO
(1975-1980)

Miriam Hermeto

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Área de concentração: História e Culturas Políticas

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Patto Sá Motta

Belo Horizonte
2010

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-Graduação em História

Tese intitulada “Olha a *Gota* que falta’: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980)”, de autoria da doutoranda Miriam Hermeto, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Rodrigo Patto Sá Motta – UFMG – Orientador

Prof^a Dr^a Heloísa Maria Mürgel Starling – UFMG

Prof^a Dr^a Lucília de Almeida Neves Delgado – UFMG – UNB

Prof^a Dr^a Giselle Martins Venancio – UFF

Prof. Dr. Marcos Napolitano – USP

HERMETO, Miriam.

'Olha a *Gota* que falta': um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980) [manuscrito] / Miriam Hermeto. – Belo Horizonte: UFMG, 2010.

440 f. : 41 il.

Orientador: Rodrigo Patto Sá Motta.

Tese (doutorado) – UFMG / FAFICH / DH / Programa de Pós-graduação em História, 2010.

Referências Bibliográficas: f. 389-403.

1. Ditadura Militar. 2. *Gota D'Água*. 3. Chico Buarque. 4. Paulo Pontes. 5. História Política. 6. História Cultural. I. Motta, Rodrigo Patto Sá. II. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Programa de Pós-graduação em História. III. Título.

'OLHA A GOTA QUE FALTA'
GOTA D'ÁGUA, UM EVENTO NO CAMPO ARTÍSTICO-INTELLECTUAL
BRASILEIRO
(1975-1980)

Miriam Hermeto

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Patto Sá Motta

RESUMO

Gota D'Água, texto de literatura dramática de autoria de Chico Buarque e Paulo Pontes (1975), é analisado como um *evento* no campo artístico-intelectual brasileiro entre os anos de 1975 e 1980, e, também, na memória social contemporânea. Inicialmente, faz-se uma análise das trajetórias dos sujeitos produtores do evento, visando a compreender as configurações do campo artístico-intelectual – *espaço de experiência* em que o texto foi produzido –, bem como os *horizontes de expectativa* de seus autores. Em seguida, concebendo cada uma das *modalidades de execução e circulação* do texto como uma escala de análise do objeto, o evento é analisado a partir de três diferentes lentes: o livro e a leitura; o espetáculo teatral e a encenação; o disco e a audição. Em cada escala, foram estudadas as representações sociais construídas no âmbito da produção, com enfoque na relação entre os elementos de engajamento político (em especial, relacionados à cultura política comunista) e as especificidades das linguagens artísticas de suporte do texto (literatura dramática, teatro e música). Foram também examinados os sentidos que o texto passou a ter no encontro com diferentes públicos – órgãos de censura e de informação, jornalistas, intelectuais, estudantes e público consumidor, de maneira geral. Pôde-se identificar e compreender as transformações ocorridas no evento, tanto no movimento entre a esfera da produção e a do consumo, quanto na duração temporal. De maneira geral, observou-se que, entre 1975 e 1980, a execução em diferentes suportes, as mudanças no campo artístico-intelectual e na sociedade brasileira implicaram a despolitização paulatina na execução do texto de *Gota D'Água*, distanciando-o de sua origem na cultura política comunista. Em contrapartida, observou-se a construção de uma multiplicidade de representações sociais de engajamento com relação ao texto, na esfera da recepção imediata e na memória social contemporânea.

Palavras-chave: Ditadura Militar. Gota D'Água. Chico Buarque. Paulo Pontes. – História Política. Cultura Política Comunista. Engajamento. – História Cultural. Livro e leitura. Espetáculo teatral e assistência. Disco e Audição.

'OLHA A GOTA QUE FALTA'
AN BRAZILLIAN ARTISTIC-INTELLECTUAL EVENT: *GOTA D'ÁGUA*
(1975-1980)

Miriam Hermeto

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Patto Sá Motta

ABSTRACT

A text of drama-literature written by Chico Buarque and Paulo Pontes (1975) *Gota D'Água* is analyzed as an brazillian artistic-intellectual event occurred between 1975 and 1980, and also in contemporary social memory. The thesis begins with an analysis of the trajectories of the event producers in order to understand the configurations of the artistic-intellectual field – *space of experience* in which the text was produced – as well as the *horizon of expectation* of their authors. Then, taking each of the *modes of playing and circulation* of the text as a scale of the object analysis, the event is viewed from three different lenses: the books and the reading, the stage show and the acting, the disk and the hearing. At each scale, we studied the social representations within the production, focusing on the relationship between the elements of political engagement (especially related to the communist political culture) and the specificities of artistic languages that holds the text (drama-literature, theater and music). We also examined the meanings to the text by the different stakeholders – agencies and information censorship, journalists, intellectuals, students and consumers in general. It was possible to identify and understand the changes occurring in the event, both in movement between the sphere of production and consumption, and in temporal duration. In general, we found that between 1975 and 1980, running on different media, the changes in the artistic-intellectual field and in the Brazilian society gradually led to the depoliticization of the text in the execution of the *Gota D'Água*, distancing it from its origin in the communist political culture. In contrast, we observed the construction of a multiplicity of social representations of engagement related to the text in the sphere of immediate receipt and contemporary social memory.

Key-words: Military Dictatorship. *Gota D'Água*. Chico Buarque. Paulo Pontes. – Political History. Communist Political Culture. Engagement. – Cultural History.

Para Hyla, *porque era ela, porque era eu.*

Para Ricardo, *encontro dum tempo da delicadeza.*

Para Nina, *que leva destinos tão iluminados de sim.*

AGRADECIMENTOS

Ao final de cinco anos de trabalho, a contar desde o projeto, a caminhada foi longa. E como eu sigo bons conselhos, *não ando só, só ando em boa companhia*. As manifestações de afeto e gratidão, portanto, são muitas. E justas. A tese é um produto do encontro, não da solidão, e agradeço a todos os que comigo contribuíram – dizendo, de partida, que a responsabilidade por equívocos e desacertos é absolutamente minha.

Ao Professor Rodrigo Patto Sá Motta, agradeço pela confiança e pela parceria ao longo dos últimos anos. Orientador cuidadoso, soube equilibrar o respeito à autonomia, o desvelo para indicar os caminhos, a autoridade para manter o trabalho em andamento e a generosidade ao me apresentar fontes e conceitos preciosos. Se há méritos na tese, em grande medida devem ser atribuídos a ele. Referência importante de valores e competência, tornou-se amigo nesse processo e ainda me trouxe de presente Letícia, Olívia e Artur.

À Professora Lucília de Almeida Neves Delgado, agradeço por tudo o que me deu quando da orientação no início de minha trajetória acadêmica, ainda na graduação. E pelo feliz reencontro, traduzido no apoio ao longo de todo o doutorado: o carinho no processo de seleção, as valiosas críticas na qualificação e os diálogos virtuais constantes.

Ao Professor Marcos Napolitano, pela acolhida na USP, quando cursei sua disciplina na Pós-Graduação como aluna especial, pelo diálogo fundamental na reorientação do objeto de pesquisa e pela disposição constante para a correspondência virtual, fazendo indicações preciosas.

A Chico Buarque e Paulo Pontes, por produzirem a *Gota D'Água*, que não parou de pingar nessas mais de três décadas. E a todos os que, com eles, fizeram dela uma enxurrada, antes e depois; em especial aos que se dispuseram prontamente ao diálogo e deram contribuições fundamentais para a pesquisa.

Às instituições de ensino e fomento à pesquisa, sem as quais o trabalho não teria sido viável: UFMG, UEMG/FUNEDI e FAPEMIG.

Na UFMG, realizei toda a minha formação superior. No Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, agradeço aos professores, funcionários e colegas, dos quais seria imperdoável não destacar alguns. Aos professores José

Antonio Dabdab Trabulsi, Giselle Venancio e Regina Horta Duarte, com quem cursei as disciplinas que me permitiram amadurecer a tese ainda no início do trajeto. À Professora Heloísa Starling, pelas ricas contribuições, por ocasião do exame de qualificação, e pelo material de pesquisa que me emprestou de seu acervo pessoal e do Projeto República. Ao Professor Luis Carlos Villalta, pela confiança e o carinho cultivados a distância.

Aos caros amigos que fiz no Programa de Pós-Graduação, sem os quais essa caminhada teria sido, com certeza, mais árida e menos feliz. Marilécia Santos, uma “criatura da troca” que, além da partilha de vida e da angústia das páginas em branco no processo de escritura, organizou minha temporada de pesquisa soteropolitana, recebendo-me com muito afeto. As mosqueteiras, Luana Campos, Gabriela Dias e Ana Maria Almeida, que rechearam os dias com afagos, alimentando-me com a segurança de “uma por todas, todas por uma”. Samuel Oliveira, pelos bons debates, pela cúmplice amizade, que se consolidou em uma padrinagem e me trouxe a Juliana. A Ricardo Frei, parceiro de cantos e contos, de aulas-show e viagens. A Denise Bahia, Mabel Salgado, Isabel Leite, Vanda Praxedes e Jeaneth Xavier, com quem cultivo afetos por meio de diálogos virtuais. Aos colegas do Grupo de Estudos de História Política e Culturas Políticas, pelos frutíferos debates desse ano de 2010.

Aos funcionários Norma Guedes, Kelly Christina Canesso de Oliveira Agostini, Valteir Gonçalves Ribeiro, Alessandro Magno da Silva e Vilma C. Souza. Na FAFICH, ainda, agradeço a Cristiane e Leo, da COPEC, pelo suporte com a bibliografia e o bom humor constante.

A FAPEMIG concedeu-me a bolsa de pesquisa de doutorado entre 2006 e 2010, o que propiciou a realização do trabalho. Ali, destaco a seriedade e a atenção inestimáveis que recebi do Professor Jáder Sampaio, Coordenador do Programa de Capacitação de Recursos Humanos – PCRH.

Na UEMG/FUNEDI comecei minha carreira de magistério superior e estive durante todo percurso do doutorado. No Centro-Oeste mineiro, agradeço aos meus colegas, por tudo o que me ensinaram sobre as relações profissionais e que levo comigo para todos os lugares. Destaco a importância das funcionárias Ana Paula Martins, do Centro de Pesquisa; Rosimeire de Freitas Santos Peixoto, do Centro de Pós-Graduação, e Luci Marlene Teodora, da Secretaria, que sempre estiveram prontas para me auxiliar em todos os processos, com real vontade de que tudo se resolvesse.

A João Ricardo Ferreira Pires, agradeço a indicação preciosa dos contatos na Biblioteca do CEDOC/FUNARTE.

Muito especialmente, expresso a imensa gratidão por dois grandes amigos e parceiros de trabalho, partícipes do processo e do produto do doutorado: Mateus Henrique de Faria Pereira e Adalson de Oliveira Nascimento. A ambos, sou grata pela amizade de quem telefona só para saber se está tudo bem, pela fértil produção profissional e pela lealdade em todos os momentos. A Mateus, agradeço a disposição para discutir o trabalho, sempre, alimentando-me com boas indicações bibliográficas e examinando, com seu domínio das questões teóricas, a (in)adequação de minhas opções. Se essa tese tem um padrinho, certamente é ele – que não pode ser responsabilizado pela índole da criança. A Adalson, agradeço a segurança que transmite de que tudo vai dar certo, com seu otimismo de sempre; e a padrinhagem que me trouxe a Cecília.

A todos os meus alunos entre 2005 e 2010, de graduação e especialização, pelo carinho e pela tolerância que tiveram com a tensão de uma professora doutoranda. Sem dúvidas, com eles aprendi muito. E pude refletir sobre a tese, pois sempre tiveram a gentileza de procurar saber do andamento do trabalho e propor diálogos “de corredor” sobre meu tema, mesmo quando ele passava longe do conteúdo ministrado.

Agradeço, muito especialmente, a alguns ex-alunos que se tornaram auxiliares de pesquisa, labutaram comigo, diretamente, na construção do objeto, e tornaram-se amigos queridos. Marina Noronha Kraiser, ex-aluna de ensino fundamental que, já historiadora, me acompanhou por quase dois anos, trabalhando na pesquisa de periódicos, em Belo Horizonte e São Paulo, e nas primeiras transcrições; participou da virada da pesquisa, paciente e atenta às novas possibilidades. Bárbara Luana Silva, que trabalhou comigo pelos mais de dois anos seguintes, e, além de dar sequência ao que estava em andamento, fez – com o suporte inestimável de Gilmar Rodrigues Pereira Junior – o banco de dados que sistematizou os dados colhidos na imprensa alternativa e me ajudou tanto no momento de redação da tese. Sem elas, certamente, a pesquisa não teria o alcance que chegou a ter, eu não teria a tranquilidade necessária para o trabalho. Agradeço, ainda, a Patrícia Ana Costa Silva e Valter Bernardo Junior que me auxiliaram, respectivamente, na transcrição de entrevistas e na sistematização dos dados do processo de censura; Andreza Cristina Ivo Pereira e Rúbia Fernanda Ferreira Pinto, com quem discuti os princípios de minhas concepções de engajamento e que partilharam comigo boas descobertas.

Outras pessoas contribuíram cedendo parte de seu tempo e de suas próprias pesquisas, sem sequer me terem visto. A elas agradeço pelo auxílio e por alimentarem a crença de que as relações humanas podem se dar pelo simples prazer da troca e do crescimento mútuo. A Cristina Silveira, pesquisadora atenta e desprendida, que gastou muitas de suas horas comigo nas instituições do Rio e enviou-me excelente material por correio. A Maria Thereza Vargas, pioneira na pesquisa das artes cênicas no Brasil, que teve a generosidade de se ocupar do meu trabalho e com ele contribuir de diferentes formas: orientação de parte da minha pesquisa na “paulicéia”, indicação de bibliografia e contatos, envio de seu depoimento escrito sobre a *Gota* e de material de seu acervo pessoal. A Miliandre Garcia, pesquisadora da história do teatro nacional e colega de profissão, que teve a disposição e a generosidade de manter comigo um diálogo virtual intenso, mandando documentos e dados de pesquisa importantes, indicação de bibliografia, textos e boas energias.

Agradeço às instituições de pesquisa em que busquei minhas fontes, louvando seu papel de preservação da história e da cultura brasileiras. Em algumas delas, destaco a gentileza e a atenção que recebi dos seguintes funcionários: Márcia Cláudia Figueiredo, na FUNARTE, cuja disponibilidade, conhecimento e alegria fazem toda a diferença na vida e na produção dos pesquisadores que dependem do acervo da Biblioteca do CEDOC; Joyce Porto, no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, cuja gentileza e disposição foram fundamentais para a reprodução das fontes necessárias para esta pesquisa; Johenir Jannotti Viegas, no Arquivo do Estado do Rio de Janeiro; Rosane Soares Coutinho, Milene Salem e Marcus Vinicius Pereira Alves no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro; Deysi Rosa da Silva e Carlos Marx Gomide Freitas, no Arquivo Nacional de Brasília; Luis Alberto Zimbarg, no CEDEM/UNESP; Marlene Gasque, no CEDAP/UNESP; Aparecido Oliveira, no Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Meu irmão conta que estamos a seis apertos de mão de qualquer pessoa no planeta. Passei a crer nisto, afinal, o trabalho com história oral é feito a partir de uma sequência de apertos de mãos, em uma rede de relações de confiança. É impossível reconstruir todos os nós da rede sobre a qual teci esta tese, mas fundamental registrar minha gratidão a todas as pessoas que me deram suas mãos em confiança e me levaram a outros cumprimentos. Muitas foram, elas mesmas, nós da rede. Com receio de me esquecer de alguém, agradeço aos muitos que fizeram minha campanha circular pela internet e angariaram depoentes para a pesquisa – muitos sem me conhecer e cujos nomes eu nunca vou saber. Além de alguns amigos mencionados neste texto,

agradeço a Alexandra Faria, Isabela Pereira, Mário Canivello, Deolinda Vilhena e Nelson Fonseca por serem os apertos de mão que me levaram aos sujeitos da esfera de produção de *Gota*.

Muito especialmente, agradeço àqueles que aceitaram minha proposta de diálogo, abriram suas casas, suas caixas postais, seus baús de memórias, confiando-me lembranças e pedaços de suas vidas: Aninha Franco, Anna Maria Martinez Corrêa, Antônio Augusto Moreira de Faria, Carla Rodrigues, Carlos Aníbal Nogueira Costa, Célia Reis Camargo, Chico Buarque, Deolinda Catarina França de Vilhena, Dori Caymmi, Duílio Francisco Gomes, Elvécio Guimarães, Eunice Dutra Galéry, Graciete Quadros Faria, Heloísa Maria Mürgel Starling, Jorge Magalhães Mendonça, José Antônio Dabdab Trabulsi, Leila Luiza Kaiel de Souza, Luiz Henrique de Oliveira Cunha, Luiz Henrique de Sá Nova, Marcus Vinicius Quiroga, Maria Isabel Ribeiro Lenzi, Maria Luiza Menezes, Maria Mascarenhas de Andrade, Max Haus, Nídia Fonseca e Silva, Núbia Melhem dos Santos, Paulo Fabris, Pedro Paulo Cava, Roberto Bomfim, Ronald Arantes Lobato, Solange Souza, Susi Schünemann Dantas, Tieko Takamatsu, Vera Guimarães Corrêa, Vera Lúcia de Camargos Peres da Silva, Vilma Haus, Wilma Araújo Kaiel, Xico Vargas e Zuenir Ventura.

Tenho muito a agradecer a pessoas que me acompanham pela vida afora. A Raquel Carvalho, amiga que respeita tempos e espaços como ninguém, mas é sempre presença forte e afetuosa, disposta à partilha como poucos. Se a tese tem uma madrinha, é ela – que, aliás, me acolheu afetiva e efetivamente na quarentena da redação, com estrutura, puxões de orelha, afagos, consultoria jurídica e canjicas. Sem ela, sem texto. A Cláudia Eliane Parreiras Marques Martinez, pela amizade parceira de tantos anos, sempre me lembrando que a história é o meu caminho – e que ele vale a pena. Ela me trouxe Paulo Martinez, também grande amigo que veio engrossar o coro pela história em minha vida. De Londrina, eles me mandam afeto, indicações e material de pesquisa. Juntos, trouxeram Roger Colacios, que me guiou pela USP e por São Paulo, em conversas que diminuía o cansaço. A Valéria Roque, amiga rosa-choque e de diálogo franco, com quem partilho doçuras, agruras e afetos. A Antonio Neto, amigo pela semelhança, que faz sua alegria presente mesmo quando está dos outros lados do mundo e me lembra que o ritmo da vida não precisa ser alucinante para ser feliz. A Gustavo Magalhães, cuja alma de *gentleman* contribuiu para a minha tranquilidade afetiva nos últimos dois anos. A Carla Rodrigues, que me recebeu em diferentes ocasiões, no Rio, e, sobretudo, me acolheu no coração com uma amizade feminina, selada pelos caminhos da pesquisa e pelas angústias de teses. A Tieko

Takamatsu, a quem, além da amizade de gerações, devo a gratidão por ter me apresentado o vinil da *Gota D'Água* há quase quinze anos. A Augusto Galéry, pela partilha de ideias, afetos e projetos. A Costantino e Sarah Papazoglu, Adriano Termignoni e Cibele Barbará, Carlos Mitraud e as “Marias”, cuja presença é constante em minhas escolhas e cuja certeza do afeto alimenta o cotidiano. De minha breve passagem pela PUC Minas, agradeço a confiança e a amizade de Virgínia Valadares, Elizabeth Parreiras, Carla Ferretti, Maria Mascarenhas e Edison Gomes.

Quando se é caçula numa grande família, há sempre muitos a agradecer. Não seria possível dirigir-me a todos os meus queridos, um por um, mas os reverencio, por fazerem a vida colorida e por dispensarem tanto amor à nossa pequenina. Por ela, aliás, agradeço especialmente a Vó Hyla, Vó Regina, Vô Zé Amilton, Tima, Dinda e Vera, que fizeram os momentos de ausência da mãe serem cheios de alegria. Deixo, ainda, breves e pontuais registros de gratidão. A Cadu, pelas imensas afinidades. A Letícia, pelo zelo maternal de sempre; a ela e sua família, Helena, Gustavo e Tércio, pelo acolhimento amoroso nas passagens por São Paulo. A Renata, por me ensinar o afeto na diferença, e por ter trazido a Tai, semelhança. A Fernanda, por ser meu porto seguro e partilhar a beleza das pequenas coisas do cotidiano. A ela e sua família, Pedro, Mitzi, Rangel e Dani, por curtirem cada conquista. A Jair, por me ensinar a rir de mim mesma. Ao velho Renato, que, à sua maneira, me ensinou a amar os livros. A D. Regina e Sr. José Amilton, por seu filho e por toparem ser meus pais também. E aos meus sobrinhos e cunhados, por me alimentarem de esperanças e carinhos.

À mãe Hyla, pela vida assentada em valores sólidos, por ser a maior amiga, que partilha cada pedaço do caminho. Ao Ricardo, por se dispor a construir uma vida de amor e companheirismo, sendo capaz de me surpreender após tantos anos. À Nina, por ser a alegria de todos os dias, fazendo tudo em volta um tanto melhor. A eles, tudo o que eu disser é pouco.

Finalmente, agradeço àqueles que tiveram a generosidade de trabalhar comigo na produção da tese, muitos já mencionados aqui. Alguns leram excertos do conjunto, por vezes relacionados à sua área de atuação: Ana Maria de Araújo Almeida, Antonio de Faria Neto, Augusto Dutra Galéry, Carla Rodrigues, Giselle Martins Venancio, Luana Carla Martins Campos, Marilécia Oliveira Santos, Mateus Henrique de Faria Pereira, Raquel Melo Urbano de Carvalho, Ricardo Marcelos Bracarense (que também ajudou no tratamento de imagens), Samuel Silva Rodrigues de Oliveira (que contribuiu, ainda, com atividades de pesquisa na Biblioteca Nacional) e Valéria de Oliveira Roque Ascensão – todos deram valiosas contribuições em suas leituras e, como já se deve

saber, não podem ser responsabilizados por qualquer problema no texto final. Neide Ziviani e Luiz Enrique, com o afeto e a competência que lhes são próprios, me deram grande auxílio na análise das fontes sonoras. Na pesquisa de campo, com a captura de fontes fora de Belo Horizonte, tive socorros pontuais, amigos e profissionais, de Leticia Sá Motta, Natália Barud e Paula Giolito. Na diagramação e no tratamento de imagens, contei com o suporte e o afeto de Fernanda Sá Motta.

Diante de tudo isto, resta agradecer a Deus, que me deu tantas oportunidades de compreender que *tem mais samba no encontro que na espera*.

O problema da representação, isto é, da maneira como a história [Historie] narra e descreve, remete, no campo do conhecimento, a diferentes dimensões temporais do movimento histórico. A constatação de que uma “história” já se encontra previamente configurada antes de tomar a forma de uma linguagem, limita não só o potencial de representação, como também exige do historiador que se volte necessariamente à fonte em busca de fatos. Por conta disso, da perspectiva do historiador, a questão pode ser revertida: trata-se de diferentes camadas de tempo que, por sua vez, exigem diferentes aproximações metodológicas.

(KOSELLECK: 2006: 133).

SUMÁRIO

ÍNDICE DE FIGURAS	XVIII
LISTA DE SIGLAS E ABREVIações	XXI
LISTA DE ANEXOS	XXIII
APRESENTAÇÃO	XXIV
INTRODUÇÃO: O EVENTO	025
O OBJETO DE PESQUISA.....	025
AS FONTES.....	029
A REFLEXÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA.....	035
A ESTRUTURA DA TESE	041
CAPÍTULO 1	046
A MEMÓRIA DO OBJETO. O PROCESSO.	046
1. EVENTO E ESTRUTURA: OS SUJEITOS NO CAMPO ARTÍSTICO- INTELECTUAL	048
1.1. CULTURAS POLÍTICAS DE ESQUERDA E CAMPO ARTÍSTICO- INTELECTUAL.....	049
1.2. OS AUTORES DO EVENTO	052
1.2.1. Autores primeiros?	052
1.2.2. Antes de <i>Gota</i> : exame de trajetórias.....	058
1.2.3. Os autores de <i>Gota</i> e as configurações do campo.....	071
1.3. OS DEMAIS SUJEITOS PRODUTORES DO EVENTO	084
1.3.1. O Casa Grande, lugar de sociabilidade	087
1.3.2. A equipe do espetáculo: a base profissional.....	101
1.3.3. Bibi Ferreira: a musa, a estrela	112
CAPÍTULO 2	118
MEMÓRIAS DE (ANTES DA) LEITURA: MOTIVAÇÕES E NÃO-LEITURAS	118
Uma memória de escritura. Um quase-esquecimento.....	118
Uma quase-memória de leitura. Um encantamento.	119
Uma memória de leitura. Uma descoberta.	120
2. PRIMEIRA ESCALA: O LIVRO E A LEITURA	122
2.1. O LIVRO: MATERIALIDADE DO PRODUTO CULTURAL	124
2.1.1. O mercado editorial e o engajamento da Editora Civilização Brasileira	124
2.1.2. O formato editorial e a “transa” da <i>Luta Democrática</i>	128
2.1.3. A divulgação do produto cultural no mercado.....	137

2.2. PLURALIDADE DE SENTIDOS NO TEXTO ESCRITO	139
2.2.1. O Prefácio: um ensaio, um manifesto/projeto	140
2.2.1.1. Os autores do Prefácio: entre o registro impresso e a memória	141
2.2.1.1. Proposições e debates do manifesto/projeto	149
2.2.2. O roteiro e os sentidos simbólicos	156
2.2.2.1. A trama: unidade mínima de composição de sentidos.....	157
2.2.2.2. A estratégia da escritura: <i>modus operandi</i> e protocolos de leitura	161
2.2.2.3. Contexto mental da tragédia brasileira: cultura política comunista	169
2.3. RECEPÇÃO E APROPRIAÇÕES DO LIVRO NA MÍDIA IMPRESSA.....	185
2.3.1. Referências explícitas ao roteiro: transcrições e práticas de leitura	187
2.3.2. O texto do Prefácio: diferentes apropriações no debate sobre <i>Gota</i>	189
2.4. MEMÓRIAS DO OBJETO-LIVRO.....	194
2.4.1. Memórias da leitura e a identidade estudantil.....	197
2.4.2. Práticas de leitura: apropriações didáticas do objeto-livro.....	199
CAPÍTULO 3	202
MEMÓRIAS DE (ANTES DA) ASSISTÊNCIA: EXPECTATIVAS E IMPACTOS	202
A memória inexistente. O emaranhado.	202
A memória emotiva. A comunhão.	203
A memória comparada. O debate.	205
A memória vaga. O fanzinato.	206
A memória viva. A emoção.	207
3. SEGUNDA ESCALA: O ESPETÁCULO TEATRAL E A ASSISTÊNCIA..	210
3.1. O ESPETÁCULO: VESTÍGIOS MATERIAIS DO PRODUTO CULTURAL	212
3.1.1. O subcampo teatral e o mercado em meados da década de 1970	213
3.1.2. A encenação: unidade mínima de composição de sentidos	221
3.1.3. A produção do espetáculo: um teatro empresarial e político	225
3.1.3.1. Do formato da <i>Luta Democrática</i> ao grafismo de outra <i>Gota</i>	229
3.2. PLURALIDADE DE SENTIDOS NO TEXTO ENCENADO	244
3.2.1. Do texto à cena, do <i>pessedismo</i> ao <i>dívismo</i>	244
3.2.2. O cenário: a concretude da cultura política comunista	251
3.2.3. Um musical <i>broadwayzante</i> ?	262
3.3. RECEPÇÃO DA ENCENAÇÃO NOS ÓRGÃOS DE REPRESSÃO	268
3.3.1. A censura do texto: trâmites (in)comuns.....	269
3.3.2. Ensaio geral e fiscalização: entre estratégias e táticas	290
3.4. MEMÓRIAS DE ASSISTÊNCIA.....	304
3.4.1. Lembranças de motivações: a peça do Chico	306

3.4.2. Lembranças de assistência: <i>Ela</i>	309
3.4.3. Cenografia, “ <i>uma personagem silenciosa</i> ”	314
CAPÍTULO 4	320
MEMÓRIAS DE (ANTES DA) AUDIÇÃO: FAZERES E APROPRIAÇÕES	320
Memórias de composição. Diversão.	320
Memórias cruzadas. Partilha.	321
4. TERCEIRA ESCALA: O DISCO E A AUDIÇÃO	323
4.1. O DISCO: MATERIALIDADE DO PRODUTO CULTURAL.....	326
4.1.1. A MPB e o mercado fonográfico na década de 1970	326
4.1.2. O objeto-disco	331
4.2. PLURALIDADE DE SENTIDOS NO TEXTO REGISTRADO EM ÁUDIO.....	339
4.2.1. As canções: lembranças e esquecimentos no LP	340
4.2.1.1. Dições de cancionistas: profundidade de intensidade nas canções	347
4.2.2. As recitações: a <i>Gota</i> de Joana	357
4.3. EXPECTATIVA E RECEPÇÃO.....	362
4.3.1. O processo de censura: um disco feito de silêncio e sons	362
4.3.2. A imprensa: registros comerciais	368
4.3.3. <i>Gota D’Água</i> : uma enxurrada entre os estudantes.....	371
4.4. MEMÓRIAS DE AUDIÇÃO	379
4.4.1. Práticas de audição e apropriações: entre o individual e o coletivo	380
CONSIDERAÇÕES FINAIS	384
REFERÊNCIAS DE PESQUISA	388
1. Referências Bibliográficas.....	388
2. Fontes Audiovisuais	403
3. Depoimentos	405
4. Periódicos consultados	407
5. Arquivos consultados	429
6. Sites	430
ANEXOS	432
Anexo 1	432
Anexo 2	433
Anexo 3	435
Anexo 4	436
Anexo 5	437
Anexo 6	439

ÍNDICE DE FIGURAS

Nº.	DESCRIÇÃO	PÁG.
01	Propaganda da peça no dia da estreia da primeira temporada carioca. In: <i>Jornal do Brasil</i> , Caderno B, 26 de dezembro de 1975, p. 3.	75
02	Propaganda da peça por ocasião da segunda temporada carioca. In: ESP.TA/Gota D'Água (Dossiê de recortes). FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. TA/Gota D'Água (Dossiê de recortes).	75
03	Capa da primeira edição do livro <i>Gota D'Água</i> . Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975. In: Acervo da autora.	134
04	Propaganda do livro <i>Gota D'Água</i> . In: <i>Opinião</i> , n. 161, de 5/12/1975, p. 23.	138
05	Propaganda do livro <i>Gota D'Água</i> . In: <i>Opinião</i> , n. 163, 19/12/1975, p. 23; e <i>O Pasquim</i> , n. 340, 02 a 08/01/1976, p. 14.	138
06	Convite para a comemoração da 500ª encenação do espetáculo <i>Gota D'Água</i> . Agosto de 1977. In: Acervo Max Haus.	224
07	Primeira página do jornal-programa de <i>Gota D'Água</i> , da segunda temporada carioca (1976/77). In: FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água (Dossiê de Programas).	232
08	Página central do jornal-programa de <i>Gota D'Água</i> , da segunda temporada carioca (1976/77). In: FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água (Dossiê de Programas).	235
09	Última página do jornal-programa de <i>Gota D'Água</i> , da segunda temporada carioca (1976/77). In: FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água (Dossiê de Programas).	236
10	Capa do programa de <i>Gota D'Água</i> , temporada de Brasília e turnê nacional (1980). In: FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água (Dossiê de Programas).	239
11	Páginas (2 e 3) do programa de <i>Gota D'Água</i> , temporada de Brasília e turnê nacional (1980). In: FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água (Dossiê de Programas).	242
12	Páginas (6 e 7) do programa de <i>Gota D'Água</i> , temporada de Brasília e turnê nacional (1980). In: FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água (Dossiê de Programas).	242
13	Estudo de Cenário de <i>Gota D'Água</i> . Nanquim sobre papel; 20,5 X 30 cm. In: FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. PER.AC/Walter Bacci. 7/3. (Doação feita pelo cenógrafo).	253
14	Estudo de Cenário de <i>Gota D'Água</i> . Nanquim sobre papel; 20,5 X 30 cm. In: FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. PER.AC/Walter Bacci. 7/4. (Doação feita pelo cenógrafo).	253
15	Estudo de Cenário de <i>Gota D'Água</i> . Nanquim sobre papel; 20,5 X 30 cm. In: FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. PER.AC/Walter Bacci. 7/5.	253

- (Doação feita pelo cenógrafo).
- 16 Estudo de Cenário de *Gota D'Água*. Nanquim sobre papel; 20,5 X 30 cm. In: FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. PER.AC/Walter Bacci. 7/7. (Doação feita pelo cenógrafo). 253
- 17 Estudo de Cenário de *Gota D'Água*. Nanquim sobre papel; 20,5 X 30 cm. In: FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. PER.AC/Walter Bacci. 7/8. (Doação feita pelo cenógrafo). 253
- 18 Projeto de Cenário de *Gota D'Água*. Aquarela sobre papel; 26,5 X 38 cm. In: FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. PER.AC/Walter Bacci. 7/1. (Doação feita pelo cenógrafo). 255
- 19 Foto panorâmica do cenário do espetáculo *Gota D'Água*. In: Acervo Idart/CCSP, Ruth Toledo. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>, acesso em 05/09/2010. 256
- 20 Foto panorâmica do cenário de *Gota D'Água*, com iluminação central no set de Creonte. In: AMM/DADOC/CCSP/SMC/PMSP. Espetáculo *Gota D'Água*. 28/01/1978. Ruth Toledo. (foto 9361). 256
- 21 Cena do espetáculo *Gota D'Água*, SP. Em cena: Francisco Milani (Jasão) e Renato Consorte (Creonte). In: AMM/DADOC/CCSP/SMC/PMSP. Espetáculo *Gota D'Água*. Foto 9245. 28/01/1978, sessão de 21 horas. Ruth Toledo. Teatro Aquarius. 259
- 22 Cena do espetáculo *Gota D'Água*, SP. Em cena: Francisco Milani (Jasão) e Renato Consorte (Creonte). In: AMM/DADOC/CCSP/SMC/PMSP. Espetáculo *Gota D'Água*. Foto 9246. 28/01/1978, sessão de 21 horas. Ruth Toledo. Teatro Aquarius. 259
- 23 Cena do espetáculo *Gota D'Água*, SP. Em cena: Francisco Milani (Jasão) e Renato Consorte (Creonte). In: AMM/DADOC/CCSP/SMC/PMSP. Espetáculo *Gota D'Água*. Foto 9247. 28/01/1978, sessão de 21 horas. Ruth Toledo. Teatro Aquarius. 259
- 24 Cena do espetáculo *Gota D'Água*, SP. Em cena: Francisco Milani (Jasão) e Renato Consorte (Creonte). In: AMM/DADOC/CCSP/SMC/PMSP. Espetáculo *Gota D'Água*. Foto 9248. 28/01/1978, sessão de 21 horas. Ruth Toledo. Teatro Aquarius. 259
- 25 Cena do espetáculo *Gota D'Água*, SP. Em cena: Francisco Milani (Jasão) e Renato Consorte (Creonte). In: AMM/DADOC/CCSP/SMC/PMSP. Espetáculo *Gota D'Água*. Foto 9249. 28/01/1978, sessão de 21 horas. Ruth Toledo. Teatro Aquarius. 259
- 26 Cena do espetáculo *Gota D'Água*, SP. Em cena: Francisco Milani (Jasão) e Renato Consorte (Creonte). In: AMM/DADOC/CCSP/SMC/PMSP. Espetáculo *Gota D'Água*. Foto 9296. 28/01/1978, sessão de 21 horas. Ruth Toledo. Teatro Aquarius. 259
- 27 Cena do espetáculo *Gota D'Água*, SP. Em cena: Francisco Milani (Jasão) e Renato Consorte (Creonte). In: AMM/DADOC/CCSP/SMC/PMSP. Espetáculo *Gota D'Água*. Foto 9297. 28/01/1978, sessão de 21 horas. Ruth Toledo. Teatro Aquarius. 259
- 28 Cena do espetáculo *Gota D'Água*, SP. Em cena: Francisco Milani (Jasão) e Renato Consorte (Creonte). In: 259

- AMM/DADOC/CCSP/SMC/PMSP. Espetáculo *Gota D'Água*. Foto 9298. 28/01/1978, sessão de 21 horas. Ruth Toledo. Teatro Aquarius.
- 29 Cena do espetáculo *Gota D'Água*, SP. Em cena: Francisco Milani (Jasão) e Renato Consorte (Creonte). In: AMM/DADOC/CCSP/SMC/PMSP. Espetáculo *Gota D'Água*. Foto 9299. 28/01/1978, sessão de 21 horas. Ruth Toledo. Teatro Aquarius. 259
- 30 Cena do espetáculo *Gota D'Água*, SP. Em cena: Francisco Milani (Jasão) e Renato Consorte (Creonte). In: AMM/DADOC/CCSP/SMC/PMSP. Espetáculo *Gota D'Água*. Foto 9300. 28/01/1978, sessão de 21 horas. Ruth Toledo. Teatro Aquarius. 259
- 31 Coreografia do espetáculo *Gota D'Água*, SP. In: AMM/DADOC/CCSP/SMC/PMSP. Espetáculo *Gota D'Água*. Foto 9235. 28/01/1978. Ruth Toledo. 265
- 32 Coreografia do espetáculo *Gota D'Água*, SP. In: AMM/DADOC/CCSP/SMC/PMSP. Espetáculo *Gota D'Água*. Foto 9239. 28/01/1978. Ruth Toledo. 265
- 33 Radiograma enviado pelo DCDP/DPF ao SCDP/SR-RJ, em 25/12/1975. In: ARQUIVO NACIONAL. Brasília, Divisão de Censura e Diversões Públicas. Departamento de Polícia Federal. Processo de Censura da peça *Gota D'Água*. BR AN, BSB NS. 361. 290
- 34 Bibi Ferreira em cena. *Gota D'Água*. 1977. In: FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água. Dossiê de fotografias. 309
- 35 Bibi Ferreira em cena. *Gota D'Água*. 1977. In: FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água. Dossiê de fotografias. 309
- 36 Cena do espetáculo *Gota D'Água*, RJ. *Set* de Creonte. Em cena Oswaldo Loureiro, Bete Mendes e Roberto Bomfim. 1975. In: FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água. Dossiê de fotografias. 310
- 37 Estudo de *Gota D'Água*. Nanquim sobre papel; 20,5 X 30 cm. In: FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água. PER.AC/Walter Bacci. 7/6. (Doação feita pelo cenógrafo). 310
- 38 Capa (frente) do LP *Gota D'Água*, RCA Victor. 1977. In: Acervo da autora. 332
- 39 Contracapa do LP *Gota D'Água*, RCA Victor. 1977. In: Acervo da autora. 332
- 40 Fotografia de Bibi Ferreira em estúdio, gravando o LP *Gota D'Água*. *Diário Popular* (15/09/1977), *O Popular* (17/09/1977) e *Folha da Tarde* (28/09/1977). In: FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água. (Dossiê de Recortes). 368
- 41 Mosaico com imagens da campanha da chapa *Gota D'Água* para o DA do CCJE da Ufes, capturadas do vídeo “Uma memória do movimento estudantil da Ufes em 1976”, produzido pelo CEDOC/NEI/Ufes. In: <http://www.youtube.com/watch?v=KQUqud4izAk>, acesso em 14 de julho de 2010. 374

LISTA DE SIGLAS E ABREVIÇÕES

SIGLAS

- AC/SNI – Agência Central do Serviço Nacional de Informação
- AMM/DADOC/CCSP/SMC/PMSP – Arquivo Multimeios/Divisão de Acervo e Documentação e Conservação/Centro Cultural São Paulo/Secretaria Municipal de Cultura/Prefeitura Municipal de São Paulo
- AN/RJ – Arquivo Nacional/Rio de Janeiro
- AN/DF – Arquivo Nacional/Brasília
- AP – Ação Popular
- APERJ – Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro
- ARJ/SNI – Agência do Rio de Janeiro/Serviço Nacional de Informação
- ARE/SNI – Agência do Recife/Serviço Nacional de Informação
- BN – Biblioteca Nacional
- CEDAP – Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa – UNESP/Assis
- CEDEM – Centro de Documentação e Memória – UNESP/São Paulo
- CEDOC/Biblioteca da FUNARTE – Centro de Documentação/ Biblioteca da FUNARTE
- CEDOC/FAFICH – Centro de Documentação – FAFICH/UFMG
- CEDOC/NEI/Ufes – Centro de Documentação do Núcleo de Estudos Indiciários da Universidade Federal do Espírito Santo
- CEDOC/Rede Globo – Centro de Documentação da Rede Globo
- CEFAR/FCS – Centro de Formação Artística/Fundação Clóvis Salgado
- CM/UFMG – Centro de Memória/UFMG – Biblioteca Central
- CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- II COMAR – Segundo Comando da Aeronáutica
- CPC da UNE – Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes
- DA – Diretório Acadêmico
- DA/CCJE/Ufes – Diretório Acadêmico do Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas da Universidade Federal do Espírito Santo
- DCDP/DPF – Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal
- DCE – Diretório Central dos Estudantes
- DOPS – Departamento de Ordem Política e Social
- DPF – Departamento de Polícia Federal
- Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes
- FAFICH – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – UFMG
- FAPEMIG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais
- FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

IDART – Departamento de Informação e Documentação Artística
INACEN – Instituto Nacional de Artes Cênicas
INL – Instituto Nacional do Livro
Libelu – Liberdade e Luta
PCB – Partido Comunista do Brasil
PCBR – Partido Comunista Brasileiro Revolucionário
PCdoB – Partido Comunista do Brasil
PCR – Partido Comunista Revolucionário
PST – Partido Social Trabalhista
PUC-Minas – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
SCDP/SR-RJ – Serviço de Censura e Diversões Públicas/Superintendência Regional-
Rio de Janeiro
SNI – Serviço Nacional de Informação
SNT – Serviço Nacional de Teatro
TUCA – Teatro da Universidade Católica
UDN – União Democrática Nacional
Ufes – Universidade Federal do Espírito Santo
UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais
UFRPE – Universidade Federal Rural de Pernambuco
UNE – União Nacional dos Estudantes
UNESP – Universidade do Estado de São Paulo

ABREVIações

APESP – Arquivo Público do Estado de São Paulo
BDFS – Banco de Dados da *Folha de São Paulo*
BPMLB – Biblioteca Pública Municipal Luiz de Bessa
HPEMG – Hemeroteca Pública do Estado de Minas Gerais
HPUC-Minas/COREU – Hemeroteca da PUC-Minas – Campus Coração Eucarístico

LISTA DE ANEXOS

- ANEXO 1** ELENCO E FICHAS TÉCNICAS DOS ESPETÁCULOS DE *GOTA D'ÁGUA* (1975-1980)
- ANEXO 2** ELENCO E FICHAS TÉCNICAS DOS ESPETÁCULOS DE *GOTA D'ÁGUA* (1975-1980)
- ANEXO 3** LP *GOTA D'ÁGUA* (RCA, 1977) – Reprodução em CD
- ANEXO 4** LETRAS DAS CANÇÕES DO LP *GOTA D'ÁGUA* (RCA, 1977)
- ANEXO 5** LETRAS DOS TRECHOS MUSICADOS DO ESPETÁCULO *GOTA D'ÁGUA*
- ANEXO 6** CORRESPONDÊNCIA ENTRE A ORDENAÇÃO DAS FAIXAS DO LP E OS TRECHOS DO LIVRO

APRESENTAÇÃO

O presente trabalho é uma tese de Doutorado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação do Departamento de História (FAFICH/UFMG), na linha de pesquisa História e Culturas Políticas. Trata da construção do texto *Gota D'Água*, de autoria de Chico Buarque e Paulo Pontes, como um evento no campo artístico-intelectual brasileiro entre 1975 e 1980 – além de sua permanência na memória social.

Em *Introdução: o evento*, apresentam-se tema e objeto de pesquisa, bem como seu marco temporal, apontam-se as diretrizes teórico-metodológicas da abordagem histórica escolhida. Faz-se, também, uma reflexão sobre a tipologia documental utilizada na pesquisa e a arquitetura da tese.

No capítulo 1 – *Evento e estrutura: os sujeitos no campo artístico-intelectual* – faz-se uma análise da construção de *Gota D'Água* no contexto de meados da década de 1970, a partir do exame das trajetórias dos sujeitos produtores do evento. Nessas trajetórias, especial atenção é dada à posição dos sujeitos nas configurações do campo artístico-intelectual e às formas como eles estabeleceram diálogo com valores, signos e projetos das culturas políticas de esquerda.

Os capítulos subsequentes configuram-se como três escalas de observação do objeto, cada uma delas correspondendo a uma das *modalidades de execução e circulação* do texto de *Gota D'Água* e às redes de conexões que a partir delas foram estabelecidas. Assim, o capítulo 2 apresenta a *Primeira escala: o livro e a leitura*; o capítulo 3, a *Segunda escala: o espetáculo teatral e a assistência*; e o capítulo 4, a *Terceira escala: o disco e a audição*.

Em cada um desses capítulos, faz-se uma análise das representações sociais produzidas no âmbito texto, a partir das características próprias de cada suporte em que foi concebido, com foco nas transformações dos elementos de engajamento político (em especial, da cultura política comunista). Estudam-se, também, as representações construídas no encontro entre o texto e os diferentes sujeitos da esfera da recepção – censura, órgãos de informação, artistas, jornalistas, intelectuais – e dos traços presentes, ainda hoje, na memória de seu público consumidor.

Finalmente, apresentam-se *Considerações Finais*, com uma síntese das análises realizadas e das conclusões a que se chegou a partir de cada escala de observação do evento, e, em seguida, as referências de pesquisa, bibliográficas e documentais, que permitem melhor visualização do *corpus* documental que compôs a análise.

INTRODUÇÃO

O EVENTO

O OBJETO DE PESQUISA

Esta tese é fruto de pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, cujo objeto inicial era a relação entre as esferas de produção e consumo da peça *Gota D'Água*, que circulou, em longas temporadas, no Brasil da segunda metade da década de 1970.

A questão geradora do projeto de pesquisa referia-se às razões que explicariam o sucesso da temporada da peça *Gota D'Água*, entre 1975 e 1980, em um momento de retomada do projeto de teatro engajado por vários artistas e intelectuais de esquerda. Discutia-se, então, a crise do teatro nacional – e de autor nacional – sobretudo a produção conhecida como engajada, de propósitos político-sociais explícitos, em função do chamado *vazio cultural* que se estabeleceu no pós-68, tanto devido ao AI-5 e ao recrudescimento da censura, quanto ao crescimento das expressões do teatro de vanguarda. Na busca de explicar o êxito e a inserção social desta peça, bem como o debate que ela gerou, outras questões, ligadas à complexidade deste produto cultural, foram surgindo e implicaram uma redefinição do objeto de pesquisa.

Gota D'Água foi um texto que teve diferentes *modalidades de execução e circulação*¹ na segunda metade da década de 1970. Escrita por Chico Buarque e Paulo Pontes, a peça de teatro *Gota D'Água* é uma adaptação do clássico *Medéia*, e foi lançada em livro pela Editora Civilização Brasileira em dezembro de 1975. Neste mesmo mês, a peça foi encenada para o público pela primeira vez, no Rio de Janeiro, em uma produção com mais de 40 profissionais envolvidos. Com ampla aceitação por parte do público (e, em grande medida, da crítica), levou cerca de 200 mil pessoas ao teatro no

¹ Expressão usada por Chartier para designar as diferentes formas de transmissão social dos textos. O autor discute a circulação de textos em linguagens e suportes diversos – impressão e encenação, especialmente –, bem como a diversidade de apropriações “*de obras e gêneros literários cujos status, funções e usos não eram aqueles sugeridos nem pelo texto impresso nem pelos hábitos da leitura silenciosa e solitária*” (CHARTIER, 2002: 13), entre os séculos XVI e XVII. Embora a espacialidade e a temporalidade histórica a que se referem a presente tese sejam bastante diversas, a proposição conceitual de Chartier mostrou-se adequada como referência de análise, porque aqui, também, o objeto de estudos é um texto dramático, que circulou em diferentes suportes (livro, espetáculo e disco de vinil) e situações sociais. Relacionar a forma como o suporte e a maneira de apresentação do público interfere nas apropriações que este faz do texto, a partir do contato com suas *modalidades de execução e circulação*, é um dos objetivos desta tese, especialmente ao longo dos capítulos 2, 3 e 4.

primeiro ano, em mais de uma temporada carioca. Em 1977, foi levada para uma temporada em São Paulo, onde também foi encenada com grande frequência de público, comemorando 500 apresentações em setembro daquele ano. Nesta mesma ocasião, deu origem a um LP, lançado pela RCA Victor, que continha algumas canções e faixas de recitações da protagonista Bibi Ferreira, liberadas pela Censura. Ficou fora de cartaz por algum tempo, no ano de 1979, voltando a circular em turnê nacional no ano de 1980. Ao longo de todo esse processo, ocupou as páginas de jornais da imprensa alternativa e da grande imprensa, deu nome a chapas de movimento estudantil em diferentes estados do país, foi objeto de averiguação e preocupação dos órgãos de informação e censura, e gerou uma memória social que permanece viva até os dias atuais.

Como se pode observar, *Gota D'Água* não se resume à peça de teatro, embora essa tenha sido não apenas a produção cultural de origem do projeto, como também a que mais debate gerou na sociedade. Sem dúvida, foi um texto que foi apresentado e circulou em diferentes modalidades. Mas foi bem mais do que isso. Neste processo, por um lado, gerou grande aceitação de um público bastante diverso: de classes médias e setores de classes populares, que buscavam atividades de lazer, a intelectuais e estudantes, envolvidos com questões políticas. Por outro, foi questionada como projeto de arte engajada, gerou debates polêmicos e reações de não-aceitação consideráveis.

Constatada essa situação, os principais problemas que direcionaram a pesquisa da presente tese passaram a ser estes: como *Gota D'Água* se sustentou ao longo de toda a segunda metade da década de 1970, entre o sucesso e a não-aceitação? Como conseguiu manter-se como um projeto vivo e circulante, envolvendo uma grande quantidade de sujeitos em sua produção e mobilizando milhares de outros sujeitos consumidores, em um período no qual a maior parte das produções artísticas oriundas do meio teatral não se sustentava por muito tempo? Como conseguiu bancar-se, agradando e desagradando aos diferentes grupos sociais que estavam atuantes no jogo social daquele momento? Como foi vivida, apropriada, (re)significada, experimentada?

Em resposta a essas questões, *Gota D'Água* foi compreendida como um *evento*² no cenário artístico-cultural e intelectual brasileiro. Evento que fortaleceu uma forma de produção cultural que se equilibrava as tensões entre diferentes pólos: os propósitos

² O conceito será usado com base nas reflexões de KOSELLECK (2006) e RICOEUR (2008) e será examinado ainda nesta seção da tese.

políticos de esquerda e as estratégias de produção e divulgação cultural próprias da indústria cultural, que crescia de maneira acelerada no país, naquele momento. Evento que ajudou a implodir, através dos inúmeros debates que gerou, as fronteiras rígidas entre a arte engajada e o consumo capitalista, entre a cultura erudita e a popular, entre o prazer da fruição e as funções políticas pragmáticas da arte – ajudando a consolidar o hibridismo cultural no Brasil³. Evento que mais do que inaugurar, reforçou algumas práticas ainda incipientes no campo da cultura engajada, recuperando e realizando propósitos que estavam colocados há muitos anos por artistas e intelectuais de esquerda, e obtendo êxito com os produtos culturais lançados no mercado.

Em função dos documentos analisados e dos dados neles encontrados, o projeto *Gota D'Água* é explicado como um evento que se construiu no jogo de forças do mercado de consumo e do campo artístico-intelectual, mantendo-se no ponto médio das tensões sociais entre os diferentes projetos de sociedade, de arte e de política, em meados dos anos 1970. Se a Censura via no texto o caráter político de crítica e de denúncia do *status quo*, não podia deixar de se render à beleza estética produzida por uma linguagem que combinava a erudição da tragédia grega com elementos da cultura popular brasileira. Se a esquerda via seus propósitos de reconstruir uma arte engajada com base na idéia de povo, não podia deixar de acusar o quão excludentes eram os preços dos ingressos e o caráter burguês do seu grande público, qual seja: a classe média. Se parte da imprensa alternativa criticava a linguagem comunista tradicional dos autores, nem sempre deixava de atribuir-lhes o caráter de intelectuais na sociedade de então. Se a crítica reconhecia a qualidade musical e dramática excepcionais da peça, não deixava de apontar a inadequação de uma coreografia de tons europeus.

Assim, o projeto *Gota D'Água*, escrito a muitas mãos e narrado por muitas vozes, agradava e desagradava. Agradava muito às esquerdas, mas as desagradava um pouco – o suficiente para não tornar-se consenso, não desaparecendo do debate. Desagradava muito à máquina de repressão da Ditadura, mas a agradava um pouco – o suficiente para não ser proibido. Nenhum dos grupos conseguia encaixá-la completamente nos esquemas de valores e representação sociais que os

³ Ao longo do trabalho, o conceito de *hibridismo* será utilizado no sentido em que o define Canclini (1997), uma característica de práticas e produtos culturais da modernização latino-americana, que articulam elementos muito diferentes, aparentemente excludentes. No âmbito deste trabalho, o hibridismo refere-se especialmente à articulação entre objetivos comerciais, de inserção e sucesso no mercado de bens culturais, e propósitos de engajamento político, em geral críticos da própria indústria cultural.

compunham. Portanto, o projeto *Gota D'Água* se equilibrava entre as tensões sociais, alimentando-as e se alimentando delas. Nesse processo, foi tornando-se um evento, que guardava permanências e inaugurava algumas práticas sociais.

Nesse sentido, é possível afirmar que, ao longo dos cinco anos de existência na década de 70, o projeto *Gota D'Água* viveu, sobretudo, uma grande transformação. O eixo do projeto foi se movimentando, paulatinamente: em 1975, era clara a predominância de propósitos e objetivos políticos de esquerda, que concebiam a arte teatral como uma forma de crítica e transformação social. Já no final da década, observa-se a prevalência de valores e objetivos de mercado na realização do projeto. Embora esses traços sempre tenham se combinado no projeto, do momento de origem até o final da década, parece ter havido essa “virada de eixo”. Também esse é um dos elementos que levam a concebê-lo como um evento, que traz algo importante a se pensar para compreender as relações sociais e a produção cultural do Brasil de então: como autores que questionavam a ‘*cooptação dos mais capazes pelo sistema*’ (BUARQUE e PONTES, 1975: XIV) foram acusados, eles mesmos, de ser cooptados? E como, mesmo por aqueles que os acusaram, foram vistos como sujeitos que conseguiram resguardar algumas características essenciais do engajamento político?

Uma série de outras questões surgiu, ao longo da pesquisa, relacionada à memória social do evento, que pode vir a contribuir de maneira relevante com o campo de estudos sobre recepção cultural. Como se construíram as relações entre *espaço de experiência e horizontes de expectativa*⁴ no evento *Gota D'Água*? Quais foram os

⁴ As noções de *espaço de experiência* e *horizonte de expectativa* são tomadas nas acepções que lhes foram atribuídas por KOSELLECK (2006) e serão mobilizadas ao longo da tese, respaldando as operações historiográficas de análise de fontes e construção do objeto. Assim, esta nota esclarece seu sentido conceitual, que não será retomado explicitamente adiante, mas apenas de forma implícita, já nas análises relativas ao evento *Gota D'Água*. Koselleck concebe *experiência* e *expectativa* como categorias históricas fundamentais para a compreensão da ação dos sujeitos no tempo. Fundamentais, inclusive, para o entendimento do tempo histórico, ele mesmo, visto que a articulação dos dois conceitos permite a percepção de como passado (*experiência*) e futuro (*expectativa*) se articulam na construção das ações concretas (presente). Nesse sentido, são dois conceitos importantes para a compreensão da maneira como um dado presente é construído, efetivamente. Enquanto categorias, podem ser vistos em correspondência às de espaço e tempo, tamanha sua importância para a análise histórica: “*Como categorias, elas fornecem as determinações formais que permitem que o nosso conhecimento histórico decifre essa execução [concreta da história]*” (KOSELLECK, 2006: 309). A *experiência*, completa como realidade histórica, refere-se ao passado e é tratada como um espaço, porque, nela, encontram-se, simultaneamente, estratos de tempo anteriores, não escalonados em antes/depois. A *expectativa*, uma possibilidade histórica em aberto, é tratada como horizonte – não no sentido de que é inatingível, mas no que de que ainda não se realizou. Desta forma, o horizonte de expectativas é prenhe de diferentes experiências, mas não se pode entever quais delas realizar-se-ão de fato. Assim, “*(...) o que se espera para o futuro está claramente limitado de uma forma diferente do que o que foi experimentado no passado. As expectativas podem ser revistas, as experiências feitas são recolhidas. Das*

espaços de experiência dos agentes, que ajudaram a conformar seus horizontes de expectativa com relação à produção do evento? A partir de que espaços de experiências o evento se constituiu como um horizonte de expectativa para um conjunto de sujeitos na sociedade brasileira? Como se construíram as representações sobre o evento – e no evento – no passado, quando ele era um conjunto de horizontes de expectativas de diferentes sujeitos e grupos sociais que se projetavam no futuro? E como este evento se constituiu em um espaço de experiência, engendrando um tipo de memória social sobre o passado, com representações que convivem na sociedade brasileira contemporânea? Que traços de similaridade e de diferença há entre os tempos passado e presente deste evento? Como ele se movimenta no tempo da memória social, individual e coletiva?

A fim de esclarecer como esse objeto de pesquisa vem sendo tratado, apresentar-se-á em seguida um panorama das fontes investigadas, bem como dos conceitos-chave e dos métodos usados em sua leitura.

AS FONTES

O primeiro conjunto de fontes a ser destacado é aquele que se refere às modalidades de circulação do texto de *Gota D'Água* ao longo da década de 1970, quais sejam: o livro, os vestígios do espetáculo (programas da peça, esboços de cenário, fotografias, depoimentos sobre a produção e outros) e o disco de vinil. Todos esses vestígios materiais do evento, ligados mais diretamente à esfera de sua produção, serão analisados tanto em seus aspectos materiais quanto simbólicos.

O livro foi a primeira modalidade de circulação do texto. Para a análise dos aspectos materiais deste produto, tomar-se-á como fonte prioritária a primeira edição, de 1975, da Editora Civilização Brasileira. Não apenas por ter sido a primeira, mas também porque poucas foram as modificações observadas na materialidade do produto, entre 1975 e 1980. De qualquer forma, também a quarta edição (de 1976) será tomada como parâmetro, por inaugurar algumas alterações editoriais do produto.

experiências se pode esperar hoje que elas se repitam e sejam confirmadas no futuro. Mas uma expectativa não pode ser experimentada de igual forma". (KOSSELLECK, 2006: 311). Finalmente, cabe esclarecer que o espaço de experiência que constrói os horizontes de expectativa dos sujeitos não é apenas o de sua vivência concreta, devendo ser ampliado para todas as experiências concretas já ocorridas, que compõem o rol das narrativas históricas e da memória social.

Em termos políticos, estéticos e simbólicos, o conteúdo textual formal do livro será analisado. Para tanto, foram feitos estudos específicos do prefácio e do roteiro, que compõem o corpo da publicação. No livro, foram encontrados grandes vestígios das intenções e tendências políticas do evento. Assim sendo, para a análise de seu conteúdo, a base fundamental foi o conceito de *culturas políticas*⁵ de esquerda, especialmente a comunista.

No caso do espetáculo, ressalta-se o fato de que a encenação é um fenômeno difícil de analisar, porque de natureza fugaz. Assim sendo, o esforço de recuperar os programas distribuídos pela produção quando da encenação – encontrados, primeiro, em arquivos particulares⁶, depois, também, em públicos⁷ – trouxe para a pesquisa fontes importantes. Esses programas são os vestígios materiais mais evidentes do que se desejava veicular, desde a esfera da produção. Foram encontrados dois programas diferentes, ambos sem data específica. O primeiro, um jornal com *lay-out* do periódico *Luta Democrática* e formato tablóide, foi o programa das montagens de 1975 a 1977 (que, posteriormente identificou-se, teve três edições, uma para cada montagem). O segundo, um folheto de divulgação de 24 páginas em tamanho A4, fez parte da turnê nacional de 1980. A análise de semelhanças e diferenças entre eles permitirá identificar as permanências e transformações no evento *Gota D'Água*, no que se refere à produção e à circulação da peça teatral, ao longo da segunda metade da década de 1970.

Outros vestígios relacionados à linguagem cênica foram encontrados em arquivos públicos⁸: originais dos esboços de cenário e figurino, e fotografias do espetáculo, em diferentes montagens. Seu exame permitirá investigar as relações entre o que foi projetado pelos autores e o que foi realizado em cena. Portanto, se os horizontes de expectativa dos autores, em termos cênicos e a partir da linguagem teatral, chegaram

⁵ O conceito é usado na acepção de BERSTEIN (1998) e será trabalhado no capítulo 1.

⁶ O jornal-programa, das montagens de 1975 a 1977, foi encontrado no arquivo pessoal de Zuenir Ventura (Rio de Janeiro/RJ), o jornalista responsável pela edição do mesmo. O segundo programa, da montagem de 1980, pertencia ao arquivo pessoal de Leila Luiza Kaiel de Souza (Curitiba/PR), espectadora que respondeu à campanha lançada na internet para coleta de depoimentos sobre a assistência da peça, da qual tratar-se-á ainda neste tópico do texto. Ambos os programas me foram remetidos por seus donos (um cópia, outro original) como contribuição à pesquisa.

⁷ Ambos os programas foram encontrados no CEDOC/FUNARTE (RJ); o jornal-programa foi encontrado também no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

⁸ Na Biblioteca da FUNARTE estão os esboços originais de cenário e figurino (doação feita pelo cenógrafo Gianni Ratto para o INACEN, em 1987) e uma coleção de fotografias esparsas de diversos espetáculos (também doações de origens não identificadas). No Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, há uma coleção de 147 fotografias produzidas, em sequência, de um mesmo espetáculo, como parte da pesquisa em artes cênicas do IDART.

a se transformar em possibilidade de espaço de experiência para o público do espetáculo.

Finalmente, o disco de vinil lançado pela RCA Victor em 1977 será a fonte prioritária para a análise da terceira modalidade de circulação do texto. Além da análise dos aspectos materiais do disco como produto de mercado, far-se-á análise das faixas musicais, como documentos-canção, e das faixas de recitação, do ponto de vista da *performance* teatral.

Outra fonte importante para a compreensão do evento *Gota D'Água*, que estará presente ao longo de todo o trabalho, são os periódicos: grande imprensa, imprensa alternativa e imprensa partidária. Nessas fontes, foi possível mapear as formas de divulgação e as redes de recepção do livro, da peça e do disco – especialmente da peça, sobre a qual o debate foi mais longo e fecundo. Além disso, acompanhando os textos jornalísticos ao longo dos anos, foi possível, também, identificar os diferentes sujeitos sociais que compuseram o evento *Gota D'Água*, os caminhos que ele foi seguindo e as transformações por que foi passando.

Na grande imprensa, entre 1975 e 1980, foram encontrados mais de uma centena de textos jornalísticos diretamente referentes ao objeto de pesquisa, em diversos periódicos, dentre os quais destacam-se os jornais *Folha de São Paulo* (muitos textos foram encontradas no suplemento cultural *Folhetim*), *O Estado de São Paulo*, *O Globo*, *O Dia*, *Última Hora*, *Jornal do Brasil*, *Folha da Tarde*, *Estado de Minas* e *Revista Veja*⁹.

Na imprensa alternativa, foram consultados em série, entre 1975 e 1980, os jornais *Movimento*, *Opinião* e *O Pasquim*, nos quais foram encontradas mais de uma centena de ocorrências diretamente relacionadas ao evento *Gota D'Água*: de cartas do leitor a notas em artigos, passando por entrevistas, propagandas, artigos de opinião, críticas de arte e textos assinadas pelos autores da peça. Essas ocorrências de diversos tipos mostram como o debate em torno do objeto de pesquisa foi uma constante ao longo das temporadas da peça teatral¹⁰.

⁹ A pesquisa desta categoria de periódicos foi realizada nos seguintes acervos: BN, BDFS, BPMLB, CEDAP/UNESP, CEDOC/FAFICH, HPEMG, CEDOC/FUNARTE.

¹⁰ Os acervos consultados para esta categoria de periódicos foram: CEDOC/FAFICH, CM/UFMG, HPUC-Minas/COREU.

Também outros periódicos da imprensa alternativa e partidária foram examinados¹¹: *Bondinho*, *Ex*, *Versus*, *Voz da Unidade* e *Voz Operária*. Nesse conjunto, cerca de 50 ocorrências – das quais menos de um décimo refere-se diretamente ao objeto da pesquisa – informaram sobre a relação entre as agremiações políticas de esquerda e a produção cultural do contexto.

Os processos de censura de *Gota D'Água*, fontes muito importantes para a pesquisa, foram encontrados no acervo do Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro e em Brasília. Esses documentos permitiram identificar os processos de negociação para veiculação do texto da peça, a partir da análise das diferenças entre o texto original (veiculado por meio do livro) e o texto encenado (por meio da análise dos cortes feitos no roteiro teatral), bem como de um conjunto de documentos que o compõem: pareceres de censores sobre o texto e o ensaio geral, relatórios de censores sobre encenações posteriores, certificados de censura da peça, intimações para produtores e/ou autores, e correspondência interna dos órgãos de censura. Esses documentos servirão de base para a construção do capítulo 3.

O documento do Serviço de Censura de Diversões Públicas/Superintendência Regional do Rio de Janeiro – SCDP/SR-RJ – contém também o processo de censura do disco de vinil, que aponta uma grande modificação entre o projeto original (de autores, produtores e gravadora) e o que foi executado. Esta análise, que irá compor o capítulo 4, aponta uma das possíveis bases para a construção de uma memória social do evento *Gota D'Água*, em função do tipo de registro sonoro do roteiro da peça difundido na sociedade.

Cabe ressaltar que o estudo dos processos de censura permitirá identificar os tipos de representação sobre a subversão (política e moral) que a DCDP/DPF construiu sobre o evento. Nessa mesma direção, dar-se-á a análise dos documentos encontrados nos acervos dos DOPS de Rio de Janeiro e São Paulo (APERJ e APESP) e no banco de dados do SNI (Arquivo Nacional/DF), tanto relativos à *Gota D'Água* quanto aos sujeitos que produziram o evento – especialmente autores e atores da peça. Nesses acervos foram encontrados indícios instigantes, tais como: recortes de jornal por eles selecionados e guardados; menção, análise ou guarda de documentos relativos ao evento (como é o caso do programa da peça de 1975, cujo conteúdo foi analisado pela equipe do DOPS/RJ em relatório de observação); identificação de formas de apropriação social do conteúdo político da peça (por exemplo, de uma chapa de DCE com o nome *Gota D'Água* no DOPS/SP); associação dos autores da

¹¹ A consulta a esses periódicos foi feita no acervo do CEDEM/UNESP.

peça a ações comunistas em correspondência interna dos órgãos de investigação e informação; apreciação do conteúdo da peça e da ação da Censura a ela relativa (como se encontrou em documentos que compõem o banco de dados do SNI).

Outra categoria de documentos utilizados são os depoimentos. Inicialmente, cabe apontar a utilização de depoimentos dos atores que trabalharam nas montagens de *Gota D'Água* entre 1975 e 1980. Tais depoimentos estão publicados em livros da *Coleção Aplauso*, que narram as trajetórias profissionais. Os livros são derivados de entrevistas de história de vida aos autores das biografias e deles foram selecionados os trechos relativos à produção de *Gota*. Há também depoimentos escritos concedidos à autora por especialistas em determinadas áreas de conhecimento, visando a auxiliar na compreensão do evento.

Na tipologia depoimentos, destacam-se as fontes orais, especialmente as que foram produzidas e analisadas no processo de pesquisa. Dois tipos de entrevistas temáticas foram realizados: com sujeitos que atuaram diretamente na esfera da produção do evento; com sujeitos ligados à esfera da recepção, compondo o público de *Gota*.

No que se refere à coleta de depoimentos da esfera da produção, foram realizadas entrevistas com Chico Buarque, Dori Caymmi, Max Haus, Roberto Bomfim e Zuenir Ventura, além de uma conversa com Ziraldo. Quanto à esfera da recepção, foram realizadas 28 (vinte e oito) entrevistas temáticas, contemplando 29 (vinte e nove) espectadores do espetáculo, leitores do livro e ouvintes do disco, nas cidades de Belo Horizonte, Curitiba, Rio de Janeiro, Salvador, Santos e São Paulo.

Estas fontes mostraram-se uma solução bastante interessante para a pesquisa sobre a memória do público acerca do evento. As entrevistas temáticas permitiram chegar até um tipo de público receptor que outras fontes não contemplam, identificar experiências e emoções próprias da fruição da obra de arte e, além disso, perceber se e como se construiu uma memória social sobre o evento, ao longo dos anos. No caso de *Gota D'Água*, são passados cerca de 30 anos do momento em que o público assistiu à peça, e as lembranças recuperadas no momento das entrevistas têm apontado para a constituição de uma memória social bastante viva. Creio, aliás, que o fato de que muitas pessoas fizeram o movimento de participar da pesquisa voluntariamente, respondendo a uma demanda genérica lançada na internet¹², já

¹² Em 2008, divulguei uma campanha por email – que foi também veiculada, espontaneamente, em alguns *blogs* – buscando depoentes que tivessem assistido ao espetáculo na década de 1970 e se dispusessem a dar entrevistas sobre o tema. Recebi 22 (vinte e duas) respostas,

mostra seu envolvimento com o tema da entrevista e endossa o caráter de evento atribuído, aqui, ao projeto *Gota D'Água*.

Buscando analisar a dinâmica de significações do evento é que o trabalho com memória terá lugar no estudo sobre o evento *Gota D'Água*. A opção pelo trabalho com as fontes orais trouxe algumas contribuições para o estudo proposto, em especial as entrevistas realizadas com o público consumidor, que permitiu operar com as memórias individuais sobre a recepção do evento.

Primeiramente, foi uma forma de chegar mais diretamente nos sujeitos que viveram a experiência de consumo da obra de arte e, assim, ajudaram a produzi-la como um evento, permitindo compreender quais eram seus horizontes de expectativa com relação à obra e como o contato com ela produziu um novo espaço de experiência. Em segundo lugar, permitiu compreender as aproximações e os distanciamentos entre, por um lado, a expectativa dos autores/atores/produtores culturais do evento e, por outro, a relação entre expectativas e experiências do público. Finalmente, forneceu parâmetros para inferir como, ao longo dos anos subsequentes à experiência com a obra de arte, a memória foi reconstruindo-a e fazendo dela um evento duradouro.

É importante destacar, ainda, a utilização de fontes audiovisuais na pesquisa. Além de documentários com entrevistas de Chico Buarque e Gianni Ratto, foram encontrados alguns vídeos na internet com registros de encenação do texto por Bibi Ferreira. E, ainda, um vídeo produzido pelo Centro de Documentação do Núcleo de Estudos Indiciários da Universidade Federal do Espírito Santo – CEDOC/NEI/Ufes – com imagens relativas à campanha eleitoral da chapa do DCE daquela instituição, em 1976, que permitem analisar outras formas de apropriação social do texto de *Gota D'Água*, como instrumento político-eleitoral e de constituição da identidade estudantil no período.

Outro documento audiovisual importante¹³ foi o Caso Especial *Medéia*, produzido pela TV Globo em 1973, com concepção de Oduvaldo Vianna Filho. Esse programa foi o que inspirou a construção do roteiro de *Gota D'Água*, por Paulo Pontes e Chico Buarque. Não será feita análise detalhada do mesmo, mas tomar o programa de TV como parâmetro, podendo identificar as diferenças e semelhanças entre um e outro roteiros, tende a ampliar as possibilidades de interpretação do evento.

diretas ou indicando depoentes. Essa campanha foi responsável por 15 (quinze) das entrevistas temáticas realizadas.

¹³ Consultado no CEDOC/Rede Globo, em janeiro de 2009.

Finalmente, como não poderia deixar de ser, as fontes bibliográficas deram toda a base da pesquisa: historiografia da Ditadura Militar, estudos relativos ao campo artístico-intelectual (em especial o teatral) e ao mercado cultural brasileiro, referências teórico-metodológicas, peças de teatro, trabalhos biográficos e outros gêneros de literatura.

A REFLEXÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

Como apontou-se, anteriormente, a partir da análise documental realizada, o objeto de pesquisa foi interpretado como um *evento* – este é, portanto, um conceito básico da construção do argumento desta tese. Cabe indicar que a construção do objeto como *evento* relaciona-se tanto à sua dimensão temporal quanto às suas possibilidades de mudar a estrutura com sua existência. Assim, o movimento de relacionar evento e estrutura foi fundamental compreender e explicar as singularidades e a potência de *Gota D'Água*. Afinal, como afirma Koselleck (2006):

Eventos e estruturas têm (...) no campo de experiência do movimento histórico, diferentes extensões temporais, que são problematizadas exclusivamente pela história como ciência (KOSELLECK, 2006: 137).

Depreende-se, então, que um evento não existe em termos absolutos. Um acontecimento torna-se evento, em termos epistemológicos. O sentido que se lhe é atribuído por quem o analisa é que pode levá-lo à condição de evento. Segundo Sahlins (1990), o evento é a interpretação do acontecimento. E a construção de um objeto histórico como evento relaciona-se menos ao seu ineditismo (premissa do historicismo) que à “*singularidade do conjunto de transformações da modernidade*” (KOSELLECK, 2006: 144), pelo que nele se identifica como potência de promover “*mudanças estruturais*”.

Se não existe de forma absoluta em termos epistemológicos, um evento não é absoluto também em termos sociais. Segundo Certeau (2002) o evento é o que ele se torna. Ou seja, para um acontecimento tornar-se evento, é preciso que ele permaneça na lembrança, na memória social e nas práticas e representações sociais. É preciso que ele tenha alguma duração temporal, para vir a ser, e que parte dele seja incorporada à estrutura social para que lhe sejam atribuídos significados. A constatação da ocorrência de um acontecimento no passado não é suficiente para

considerá-lo evento. É preciso considerar como este acontecimento foi compreendido, (re)significado e vivido na duração.

Diante dessas reflexões, considerar *Gota D'Água* como evento significa refletir sobre o peso de suas peculiaridades e de sua potência, sobre o que lhe é próprio e o que ele trouxe para a composição da estrutura, qual seja: o campo artístico-intelectual brasileiro. Embora, ao longo de sua história, tenha guardado permanência de projetos, práticas e representações circulantes nesta estrutura, *Gota D'Água* instituiu inovações – algumas pouco duradouras – e participou de novidades nascentes no campo, de forma decisiva, criando não apenas novas formas de pensar/fazer teatro, mas novas formas de produzir e discutir cultura. Tornou-se *evento* porque, ao mesmo tempo em que sintetizou uma série de acontecimentos de sua época, que eram representações das experiências vividas ali, também transformou as configurações do campo e engendrou novas formas de representações, práticas e apropriações culturais.

Por exemplo, em termos de permanência, o projeto de teatro engajado *Gota D'Água* retomou elementos que compunham o campo artístico-intelectual há muitos anos: o apreço pela “*arte da palavra*”, que visava conscientizar e convencer o público; um conjunto de valores e símbolos que buscavam a construção de um homem novo, em contraposição ao modelo de sociedade burguesa; os valores nacional-populares, tão caros às culturas políticas de esquerda entre as décadas de 1950 e 1970 no Brasil. No que se refere às transformações promovidas pelo evento, são ligadas aos aspectos estéticos e de produção da peça, bem como ao sentido de política que foi construído com a incorporação de elementos de produção artística, oriundos do teatro comercial, geralmente rechaçados pela esquerda que produzia o teatro engajado. Mesmo que a proposta de articulação de diferentes tendências do fazer teatral em benefício da resistência ao *status quo* e da construção de um projeto de cultura tenha sido uma retomada de proposta anterior, foi em *Gota D'Água* que ela se concretizou.

Assim, podem ser considerados elementos novos na estrutura: a forma de os autores articularem o clássico e o contemporâneo, o verso e a prosa, construindo uma linguagem dramática que agradou a diferentes setores da sociedade; a montagem de uma megaprodução, com elementos cênicos que mereceram tanto cuidado quanto a questão política, como um grande cenário e uma produção profissional; o uso do gênero tragédia para a construção de uma peça, subvertendo o otimismo dos valores e das representações da própria cultura política comunista na qual ela foi assentada. Em suma, na duração temporal, *Gota D'Água* tornou-se *evento* porque manteve traços da regularidade estrutural anterior, mas inaugurou práticas e representações novas,

sobretudo no que se refere às relações entre arte e política, produção artística e ação intelectual.

Um evento emerge, sempre, de uma estrutura. Já mencionou-se que a construção do evento *Gota D'Água* será analisado tomando por estrutura de base o campo artístico-intelectual brasileiro. Cabe, portanto, esclarecer o sentido com o qual se opera para o conceito de *campo* – outro elemento fundamental para a estruturação da tese.

O conceito foi forjado por Bourdieu e pode ser tomado como uma de suas tentativas de compreender, por um lado, as formas de coerção do mundo social, e, por outro, como e porque os homens não se resignam a celebrar essa ordem coercitiva do mundo¹⁴.

A elaboração central do conceito de campo parte de uma preocupação de Bourdieu (2004) de transcender o antagonismo entre duas tradições de interpretação das produções culturais¹⁵. De um lado, uma tradição “*internalista*”, que tende a circunscrever o estudo das produções culturais aos textos. O mapeamento dos sentidos das idéias poderia ser feito, segundo essa matriz, estritamente a partir da leitura dos textos, eles mesmos, em suas mais diferentes linguagens. De outro, uma tradição “*externalista*”, para a qual o sentido das produções culturais resume-se à compreensão das relações diretas existentes entre texto e contexto.

Não desconsiderando a importância das análises “*internas*” e “*externas*”, Bourdieu entende que elas são insuficientes e que considerá-las, unicamente, pode promover “*erros do curto-circuito*” – ou seja, relações diretas entre produções culturais e fatos sociais, que não existiram, efetivamente.

Na tentativa de articular o “*interno*” e o “*externo*” das produções culturais foi que ele elaborou o conceito de campo:

Minha hipótese consiste em supor que, entre esses dois pólos, muito distanciados, entre os quais se supõe, um pouco imprudentemente, que a ligação se possa fazer, existe um universo intermediário que chamo o campo literário, artístico, jurídico ou científico, isto é, o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem

¹⁴ Cf. CASTEL, 2005: 351.

¹⁵ Bourdieu define, eminentemente, o campo científico, esclarecendo que todas as produções culturais (Literatura, História, Filosofia, etc.) têm pretensões científicas. Ou seja, são produções que se transformam em objetos de estudo da ciência, que ele identifica, por exemplo, nos estudos de História da Filosofia, Historiografia, História da Literatura, etc; cf. BOURDIEU, 2004:19. Este trabalho inclui nesta categoria a história das artes, em geral, bem como a história das idéias (no sentido de uma História Intelectual).

a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas. (BOURDIEU, 2004: 20.)

O campo, como intermediário entre o texto e o contexto, é um microcosmo com leis próprias e no qual se estabelecem relações de força específicas. Compreender o seu funcionamento, portanto, passa pela compreensão da cartografia *das relações objetivas* entre seus *agentes*¹⁶. Estes são os criadores do campo como espaço, que, por sua vez, só existe a partir das relações entre os próprios agentes – que podem ser compreendidos como instituições ou sujeitos.

Ao relacionar-se, os sujeitos criam lugares e formas de circulação das idéias criadas e das hierarquias entre eles mesmos e suas produções – temas, objetos, formas e veículos de publicação – que Bourdieu chama de *relações objetivas* de um campo. Como estas estruturas demarcam as possibilidades de ação dos agentes, por meio da criação de normas e regras, muitas vezes tácitas, podem ser consideradas os princípios mesmos do campo.

O autor considera fundamental analisar as pressões internas do campo. Ou seja, que tipo de imposições, solicitações, disputas e jogos de força se desenvolvem internamente ao campo, de maneira a modificar as relações objetivas entre os agentes?

Além disso, é preciso compreender também a que pressões externas esse microcosmo está sujeito. Em outras palavras, como o macrocosmo – o contexto – age sobre o campo, de maneira a modificar o seu grau de autonomia? Bourdieu aponta para a necessidade de examinar a natureza das pressões externas e as formas sobre as quais elas se manifestam, a fim, inclusive, de compreender as formas de resistência engendradas no campo – movimento que se dá na tentativa de garantir e aumentar a sua autonomia.

Apesar da estabilidade do campo e de seu caráter estrutural, ele não é imutável. Pode-se dizer que sua estabilidade é histórica e, portanto, a um só tempo, duradoura e dinâmica. Dinâmica, porque passível de mutações em função das pressões internas e externas, bem como das formas de reação e resistência às pressões. Embora seja passível de mutações, constantemente, tende a buscar equilíbrio e sustentabilidade

¹⁶ Cf. BOURDIEU, 2004: 23. O autor utiliza a expressão *estrutura de relações objetivas* do campo. Entretanto, no presente trabalho, a fim de evitar confusões com o par conceitual evento/estrutura, que serve de base ao argumento central, usar-se-á apenas a expressão *relações objetivas* do campo.

das relações construídas em um dado momento – de onde vem a durabilidade de sua estrutura.

A existência de uma estrutura de relações objetivas no campo respalda a sua tendência à estabilidade. Mas sua característica de mutabilidade dinâmica pode ser vista, por muitos, como um paradoxo. Apenas aparente, importa esclarecer. Para compreendê-lo, o recurso à noção de configurações, de Elias (1994), apresenta-se como uma possibilidade fecunda.

O autor não utiliza a noção de campo, mas opera com o *jogo* como uma ferramenta conceitual apropriada para a análise de grupos humanos de diferentes tipos e extensões. O jogo seria o movimento mesmo da vida social, que se faz de combinações provisórias das relações sociais. Assim, uma configuração social é sempre um espaço de síntese – provisório – das combinações de relações existentes em um dado lugar/tempo (que pode ser visto como o campo), pelos jogadores (os agentes).

Combinando as proposições de Bourdieu (2004) a de Elias (1994), um dos elementos de análise essenciais deste trabalho será o exame das *configurações do campo* artístico-intelectual. Ou seja, quais foram os principais sujeitos produtores de *Gota D'Água* e que posições eles ocupavam como os agentes no campo no intervalo temporal em que foi produzido o evento? A compreensão do lugar de onde eles falavam pode auxiliar o entendimento, também, do sentido do conteúdo que eles enunciavam. Em outras palavras, em que medida os sujeitos produtores de *Gota D'Água* dialogaram com as estruturas já estabelecidas no campo artístico-intelectual e em que sentido propuseram – e promoveram – inovações? Ademais, em que medida a produção do evento contribuiu para a mudança das configurações do campo artístico-intelectual e para o fortalecimento de sua autonomia frente ao macrocosmo social na segunda metade da década de 1970?

Esses são os dois conceitos-chave que se articularam na construção do argumento da tese – *evento* e *campo*. Mas um terceiro é fundamental para compreender a estrutura do trabalho e a maneira como se pretende explicitar a análise de dados: a forma como o conceito de *escala* foi mobilizado neste trabalho deve ser explicitada de partida, pois que se constituiu na operação fundamental para a elaboração da arquitetura da tese. O movimento realizado, nessa direção, foi o de apreender a pluralidade de sentidos do objeto de pesquisa, o evento *Gota D'Água*, a partir do princípio da variação de

escalas¹⁷. Para isso, primeiramente, importa refletir sobre a origem do conceito e as aplicações que dele têm sido feitas mais comumente na História.

Escala é um conceito apropriado de áreas de conhecimento que operam com objetos concretos – a geografia, a arquitetura e a ótica – e, em geral, é compreendida do ponto de vista espacial. Em História, por exemplo, uma aplicação comum é a que analisa um fenômeno em termos macro/micro, local/global. Há também uma outra aplicação da escala à História, que é o estabelecimento de cortes temporais diferentes na duração total do fenômeno, que remete a Braudel¹⁸ e à tipologia das durações. Portanto, de maneira geral, as escalas aplicadas a objetos históricos relacionam-se diretamente a critérios espaciais ou temporais. Ou seja, a escala costuma ser uma redução da duração temporal do objeto ou de sua abrangência espacial. Não é isso, exatamente, o que se propõe aqui.

O uso da variação de escalas na abordagem do objeto no âmbito da presente pesquisa parte de uma reflexão de Ricoeur:

O que a noção de escala comporta de próprio no uso que dela fazem os historiadores, é a ausência de comensurabilidade das dimensões. Ao mudarmos de escalas, não vemos as coisas maiores ou menores, em caracteres grandes ou pequenos (...) Vemos coisas diferentes. Não se pode mais falar em redução de escala. São encadeamentos diferentes em configuração e em causalidade. (RICOEUR, 2008: 222).

Operando com essa lógica, a da não-redução, é a variação de escalas que permite ao historiador identificar e articular variáveis e conexões diferentes em um mesmo objeto. Nessa abordagem, o que vale, portanto, não é a redução do escopo de análise do objeto, mas a variação das lentes de observação. Ainda de acordo com Ricoeur: “a idéia chave ligada à variação de escala é que não são os mesmos encadeamentos que são visíveis quando mudamos de escalas, mas conexões que passaram despercebidas na escala macro-histórica” (RICOEUR, 2008: 221).

Partindo do princípio de que “escolher uma escala consiste (...) em selecionar um nível de informação que seja pertinente com o nível de organização a ser estudado” (LEPETIT, 1998, 90-91), as escalas de análise que são aqui utilizadas relacionam-se diretamente com o objeto em questão, o evento *Gota D’Água*. Elas são as diferentes modalidades de execução e circulação do texto, as formas como o evento se

¹⁷ A este respeito, cf. REVEL (1998), LEPETIT (1998) e RICOEUR (2008).

¹⁸ Cf. BRAUDEL (1984).

materializou na sociedade. O livro, a peça e o disco foram tomados como possibilidades de análises diversas, pois cada uma delas acabou por engendrar representações, práticas e apropriações específicas. Assim, o que se denominou de *escalas*, no âmbito deste trabalho, são as diversas modalidades de circulação do texto e as redes de conexões que sobre elas, e com elas, se estabeleceram na sociedade.

A ESTRUTURA DA TESE

Tomando a variação de escalas como princípio norteador da análise do evento *Gota D'Água*, a tese foi estruturada em quatro capítulos. No primeiro, apresenta-se a relação dos sujeitos diretamente responsáveis pela produção do evento com a estrutura de onde ele emergiu. Nesse sentido, o que se pretende é, antes de proceder uma análise direta do texto (em suas diferentes modalidades de circulação) e as relações deste com o contexto (o Brasil de então, Estado e sociedade civil), analisar as relações que se estabeleceram no campo artístico-cultural entre finais de 1950 e meados da década de 1970. Essa análise permeará os demais capítulos, que tratarão das mudanças de configurações do campo no momento de produção de *Gota D'Água*. O papel do primeiro capítulo é mapear a história das configurações entre 1950 e 1975, por meio da análise das trajetórias dos sujeitos produtores do evento. Assim, pretende-se, também, identificar com que outros agentes e idéias eles dialogavam e, mais, que tipo de produção cultural intentavam realizar por meio de *Gota*.

Os três capítulos subsequentes são, cada um deles, correspondentes a uma das escalas de observação do objeto. Como cada escala corresponde a uma das modalidades de circulação do texto e às redes de conexões que a partir delas foram estabelecidas, os capítulos foram assim ordenados: 2. *Primeira escala: o livro e a leitura*; 3. *Segunda escala: o espetáculo teatral e a assistência*; 4. *Terceira escala: o disco e a audição*.

Como o princípio de variação de escalas pretende dar a ver, em diversos níveis do objeto, relações que passariam despercebidas em uma análise de conjunto, a análise de todas as modalidades de circulação de texto foi feita com critérios semelhantes, a fim de se estabelecerem elementos comparáveis, redes de conexão de mesmo tipo, passíveis de serem cotejadas. Por esse motivo, os três últimos capítulos têm uma

estrutura semelhante, com subdivisões que consistem em micro-escalas, dentro das macro-escalas já delimitadas, percorrendo o *circuito de comunicações*¹⁹.

Nesta estrutura, a chave de entrada para cada capítulo – uma espécie de introdução – são fragmentos de memórias contemporâneas sobre o evento, recolhidos nas entrevistas temáticas e reorganizados de acordo com a escala em estudo (o livro, o espetáculo ou o disco). Assim, a análise já tem início com a explicitação de elementos significativos que permaneceram do evento no presente, conformando uma memória social. Neste ponto do texto, o que se pretende é iniciar o “*trabalho de memória*”, tal como identifica Ricoeur (2008): de reorganização das lembranças dispersas, de identificação dos significados individuais e coletivos que a elas foram atribuídos no presente e de como elas foram ressignificadas ao longo da duração do evento. O que se pretende não é, ainda, analisar as memórias detalhadamente, o que será feito ao final de cada capítulo. Mas, sim, realizar uma primeira operação com a memória, ao identificar como o discurso dos sujeitos sociais atribui sentidos, aproximando presente e passado, a partir da avaliação de experiências e expectativas.

Cabe explicar alguns dos critérios utilizados na construção desses textos. Em primeiro lugar, a seleção de entrevistas para compor essa seção não foi tarefa simples. Cada uma das fontes orais produzidas compõe um universo, rico em experiências e detalhes, em si mesma. Todas elas têm muito a dizer sobre a experiência do depoente com o objeto de estudo – experiência, sempre, singular. Entretanto, não seria possível construir uma narrativa para cada uma das entrevistas, em função do volume de textos que isso geraria na tese. A seleção foi feita, então, buscando dar ao leitor a visão panorâmica do mosaico de sujeitos entrevistados e, mais, das semelhanças e diferenças existentes nas memórias registradas.

Cada capítulo foi aberto com um texto escrito a partir da entrevista temática realizada com o autor vivo de *Gota D'Água*, Chico Buarque. A intenção primeira desta opção foi

¹⁹ Para a compreensão global do objeto da história do livro (que muitos autores chamam de História do Livro e da Leitura), superando as dificuldades impostas pelas fronteiras interdisciplinares do campo de pesquisa, Darnton (1990) propõe um conceito que é, ao mesmo tempo, um modelo de análise: o *circuito das comunicações*. A partir dele, propõe uma análise que perpassa os sujeitos e os processos das esferas de produção e consumo: do autor ao leitor, do editor ao livreiro, passando por fonecedores e críticos (Cf. DARNTON, 1990:112-3). A questão central que esse modelo procura responder é: como os livros surgem e se difundem entre a sociedade? Ela parece ser cabível para todos os produtos culturais vistos como objetos de pesquisa, não apenas para os livros. No âmbito da tese, foi tomada como uma referência para a análise das modalidades impressa (livro), encenada (espetáculo) e sonora (disco de vinil) de execução e circulação do texto de *Gota D'Água*. Ressalta-se que mais do que como modelo, o *circuito das comunicações* é apropriado aqui como uma questão de investigação, que remete às relações entre os diferentes sujeitos e processos de circulação dos objetos culturais na sociedade.

respeitar tanto o papel de protagonismo dos autores no projeto, visto que o depoimento é rico em referências ao outro autor, Paulo Pontes – que, por razões óbvias, não seria possível entrevistar. Além disso, dar a conhecer os *horizontes de expectativa* do autor, tal como ele hoje os anuncia e os reconstrói.

Em seguida, alguns textos, compostos a partir das entrevistas de leitores, espectadores e ouvintes de *Gota* compõem, finalmente, essa seção de abertura. Nesse caso, a seleção de depoimentos teve como critérios básicos mostrar a diversidade de perfil do público consumidor, bem como a forma como essa diversidade compõe as semelhanças e diferenças de experiências individuais com a obra. Será possível, a partir dos textos, identificar, por um lado, que memórias são mais recorrentes no público, independentemente da profissão ou da idade; por outro, quais são as memórias advindas das vivências pessoais, ligadas à condição social do entrevistado.

Importa, ainda, explicar a opção feita por uma linguagem mais literária e menos acadêmica na composição desses textos. Isso foi feito com o objetivo de aproximar o leitor do trabalho de – relativa – intimidade que se constrói durante uma entrevista temática. Nesse espaço/tempo do instante da entrevista, a partilha de experiências só é possível a partir do encontro de sujeitos: entrevistado(s) e entrevistador. A fonte é, portanto, produto do diálogo. E transpor o diálogo para a linguagem escrita é, sempre, perder um tanto da interação que ali se deu. O trabalho de produção desses textos visou a minimizar a perda. Foi feito a partir da escuta das entrevistas, em conjunto com a leitura das transcrições literais das mesmas, buscando respeitar o vocabulário e as inflexões de cada entrevistado, bem como a forma de interação entre ele e a entrevistadora.

Os textos foram escritos na terceira pessoa do singular, mostrando que são feitos a partir das impressões que a autora teve de um outro sujeito. Mas a narrativa prioriza as impressões que “ele” ou “ela” tiveram do objeto em estudo – e não as impressões da autora. Respeitou-se, também, a forma como as lembranças individuais apareceram nas entrevistas, dando a perceber como essas lembranças foram sendo provocadas por meio do diálogo. A narrativa dá a perceber, por exemplo, os casos em que aos depoentes foram apresentados documentos relativos ao evento – fotografias, processo de censura, programa da peça, etc. Insinua, também, a maneira como os depoentes narraram o aparecimento de lembranças motivadas pela decisão de dar a entrevista ou, ainda, ações derivadas da realização da entrevista (busca voluntária de documentos relativos ao objeto).

Esses textos têm, portanto, uma função acadêmica, de explicitar a metodologia de produção das fontes orais em seus princípios gerais e nas peculiaridades que ela assumiu com um ról relativamente amplo de depoentes. E uma função literária, de aproximar o leitor do objeto, convidando-o, de forma mais leve do que o faz a linguagem acadêmica, a relacionar-se com a análise subsequente. Foram escritos no processo mesmo de feitura da tese e são uma forma de (auto)reflexão sobre a construção do objeto. Assim sendo, nos moldes de um prefácio do próprio autor, revelam intenções não apenas do texto, mas das concepções acerca da memória, da metodologia da história oral e do objeto de estudos.

A primeira parte dos capítulos consiste na análise do produto cultural engendrado na circulação do texto. Assim, será analisado o subcampo artístico-intelectual no qual o produto se insere (literatura, teatro e música, respectivamente) e, nele, especificamente dois elementos. Primeiro, a constituição do mercado onde está inserida a modalidade de texto que constitui a escala: o mercado de livros, o teatral e o musical, respectivamente, nos três capítulos. Trata-se, então, dos significados simbólicos presentes nos diferentes produtos lançados no mercado e, também, dos que foram produzidos por essa materialidade: relação entre textos e imagens, protocolos de leitura engendrados, possibilidades de uso, etc. E propõe-se, também, uma análise do conteúdo político e estético dos textos (escrito, dramático, sonoro) veiculados nos produtos, buscando compreender os sentidos sociais construídos ainda na esfera da produção²⁰. Assim, o que se pretende é identificar os conjuntos de referentes em que foram construídas as representações, bem como os valores e signos que as compõem.

A segunda seção dos capítulos constitui-se da análise do debate gerado pelo evento no próprio campo artístico-intelectual – para além do rol de sujeitos produtores, diretamente – de veiculação da modalidade do texto em estudo. Foram analisados os diálogos que se travaram entre os autores primeiros do evento, o próprio texto e a sociedade civil, por meio dos debates na grande imprensa e na imprensa alternativa. Investigaram-se, também, referências a *Gota D'Água* encontradas em produtos culturais relativos à memória e à história do movimento estudantil.

²⁰ Embora não se opere com uma divisão rígida entre as esferas de produção e recepção no âmbito da pesquisa, é preciso considerar que há especificidades em cada uma delas. Aqui, o que se chama de esfera de produção primeira é o momento de construção do produto que foi lançado no mercado e os valores e representações nele veiculados. Neste item, não se tratará das apropriações construídas socialmente, o que será objeto das duas seções seguintes nos capítulos.

A terceira parte dos capítulos 2, 3 e 4 refere-se à recepção de *Gota D'Água* pelas estruturas do Estado autoritário. Isso será feito por meio dos diálogos estabelecidos com o texto na Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal – DCDP/DPF – e nos órgãos de informação de Brasília e dos estados de Rio de Janeiro e São Paulo.

A última parte dos capítulos retoma as memórias colhidas nas entrevistas temáticas, buscando compreender os sentidos atribuídos pelo público do evento ao longo dos mais de 30 anos de sua duração. O “*trabalho de memória*” iniciado na primeira seção é verticalizado, tomando as lembranças como substrato para a construção do evento no plano epistemológico e relacionando-as com aspectos constituintes da memória coletiva e individual. No plano coletivo, faz-se o cotejamento das lembranças, umas com as outras, identificando o que de comum há nelas, e com os demais elementos analisados ao longo do capítulo, relativos à produção do evento na década de 1970. No plano individual, busca-se identificar que lembranças estão ligadas às experiências pessoais dos sujeitos e como elas concorreram para a construção de uma relação pessoal com o evento *Gota D'Água* e com a leitura da sociedade, via produção artística e intelectual.

Assim, lança-se um olhar sobre a existência e o papel de sujeitos que vêm a se constituir em coautores do evento: críticos de arte, jornalistas, técnicos da censura (TCs), funcionários do Estado, parte do público consumidor da obra.

Finalmente, as *Considerações Finais* articulam os elementos observados, a partir das três escalas de observação do evento, sintetizando as suas singularidades e a potência que teve para produzir novas formas de organização das relações na estrutura. Faz-se uma reflexão sobre, por um lado, os elementos de permanência do evento *Gota D'Água*, e, por outro, as inovações que ele provocou na estrutura, por meio de uma análise do campo artístico-intelectual, nos primeiros anos da década de 1980.

A memória do objeto. O processo.

Eram meados da década de 1980 e livros não eram novidade para quem convivia, em casa, com uma grande biblioteca, daquelas clássicas. Ao contrário: havia livros por todos os lados, de todos os tipos, cores, formatos e temas. Integravam os códigos de comunicação da família. E o silêncio da biblioteca agradava, desde criança.

*Já na adolescência, as visitas às estantes de livros passaram a ter como fim a seleção de companheiros para passar o tempo. Quase sempre agradavam as escolhas. Quase sempre lia até o fim, ainda que achasse estranho. Numa dessas idas à seção de Literatura, com uns 13 anos (era, então, por volta de 1986), um livro de capa instigante chamou a atenção: era a fotografia de uma mulher e duas crianças estendidas no chão, com uma manchete que dizia **que** ela havia matado todos. O livro, Gota D'Água, era escrito por Chico Buarque (o cantor/compositor?) e outro autor desconhecido, um tal Paulo Pontes. Nas "orelhas", a informação de que era uma adaptação da tragédia grega – o gênero de Édipo. Isso pareceu interessante.*

Mas a leitura não durou muito mais que dez minutos. O texto era complicado, tratava de umas coisas que pareciam não ter ressonância com a história da mulher que matou os filhos e se matou. Não era o esperado. Simplesmente não compreensível. Engraçado descobrir que Chico Buarque escrevia teatro também. Inesquecível o nome do tal Paulo Pontes. A primeira leitura – uma quase-leitura, talvez – parou por aí. O livro voltou para a estante, à espera de ser retomado um dia.

Oito anos depois, já formada e lecionando História Antiga para crianças de 5ª. e 6ª. séries, novo contato com a tal Gota. Dessa vez, pelas mãos da supervisora da escola, uma cara amiga, também historiadora. Ela sugeriu um trabalho didático de comparação entre uma tragédia grega e uma brasileira. Que ela mesma tinha feito, uma década antes, com seus alunos, encantada com a interpretação de Bibi Ferreira a que assistira. E emprestou o vinil com as recitações da Bibi – ah, sim, era ela na foto de capa do livro! – e umas poucas canções da peça. Uma beleza de trabalho, o disco. Nunca havia imaginado que seria possível ouvir faixas de recitação com tamanho prazer, como se o tempo passasse voando. Enfim, um mergulho no texto.

Aí, a retomada do livro, ainda nas estantes da biblioteca doméstica. Na ocasião, a lembrança do primeiro contato – que logo virou esquecimento de novo. A leitura, dessa vez possível, outro prazer. O prefácio continuava estranho àquele roteiro. Só havia lido uns poucos textos de teatro até então, por obrigação escolar. A Moratória, Juiz de Paz na Roça. Talvez só. Além dos roteiros encenados no grupo de teatro amador no ginásio. Gota D'Água, agora conseguia definir, parecia dois livros num só. O texto acadêmico e o dramático. Aliás, mais que dramático, poético. Impressionante a sofisticação da linguagem, combinada à linguagem popular. Palavrões não eram parte do cotidiano – pareciam mesmo estranhos, pudica que era. Mas ali, naquele texto, faziam todo o sentido. Caíam bem, até. O trabalho com os alunos não aconteceu. Mas a pesquisa virou uma descoberta pessoal.

Então, a fruição de um outro prazer: ouvir o disco com o livro em mãos e descobrir os trechos das recitações. E descobrir uma história nova, recortada da primeira. Uma nova história, contada pela entonação teatral. Palavras ditas, com novo sentido. Ah, os palavrões não estavam na gravação – eram outras as expressões. Mas estavam na voz, no ódio, no ímpeto, na amargura. E as canções, outra beleza. A gota que podia ser, tinha virado outra coisa com a Bibi. Conhecia bem a versão da Simone, que era

musical, só. Aquela versão nova, um soco no peito. E umas coisas do Chico que não conhecia. Lindas, mas quase tão de doer quanto Pedço de Mim.

Em 2007, o ingresso no doutorado. A retomada do projeto antigo, de estudar a cultura brasileira dos anos 1960 e 70. Talvez para explicar a sensação de que tinha nascido uns anos atrasada, que queria ser da geração de 50. Mas isso também não era claro ali. Uma sensação meio muda, que, no entanto, ecoava por dentro. O projeto inicial, estudar as trajetórias de Chico Buarque e Gilberto Gil, comparadas, entre meados dos anos 60 e início dos 70. Talvez, também, para entender os pontos de aproximação de gerações tão distantes – e tão próximas – como aquelas com as quais convivia em casa. A dos pais, mais de 40 anos mais velhos, que apreciavam Chico. E a dos irmãos, que curtiam Gil – era filha temporona. Havia sido criada nesse cadinho e amava tudo-aos-mesmo-tempo-agora.

De repente, a oportunidade de fazer uma disciplina de História Antiga para entender a Gota D'Água. Estava fora do escopo da pesquisa, mas o desejo foi maior que a praticidade. Até porque, poucos meses antes, havia vivido o reencontro com o livro da gota na capa. Ao abrir uma das caixas fechadas há anos, com uns poucos volumes selecionados da biblioteca do pai antes de ela ser doada para uma universidade do interior. Estava lá, entre alguns Oliveira Vianna, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, Érico Veríssimo, Guimarães Rosa. Com ele, vieram as lembranças pessoais e a intriga com aquele projeto cultural tão curioso.

Com a disciplina, o encantamento de entender melhor a tradição da tragédia brasileira. E as inovações também. Ainda, de redescobrir o encantamento E, então, outra disciplina. Dessa vez, estudos sobre a resistência cultural no Brasil dos anos 70, próximos do tema da pesquisa. Mas, novamente, na hora de fazer o trabalho final, a curiosidade com a Gota. Algo mais resistente que aquele aviso? “Olha a gota que falta!” E mais mercadológico, ao mesmo tempo? Mais anos 70?

Feito o trabalho, um alerta do professor: “Olha o tema que você tem em mãos!”. E não era mesmo? Pesquisa até adiantada, surpresa boa. O orientador concordou com a mudança, agradavam-lhe os tons comunistas do projeto. Daí, a mudança de rumo. Com ela, nova pesquisa, inclusive com as entrevistas temáticas. Novo encantamento, a partilha das memórias sobre o espetáculo. A Bibi, o cenário, a peça do Chico, o desejo de ver o proibido, a comunhão de esperanças. O país em convulsão, a emoção do momento, a figura de Paulo Pontes, a produção de um mega-espetáculo. Um ciclo que se fechava, num projeto de múltiplos produtos culturais.

O lembrar as muitas leituras. A lembrança da escuta. E a saudade da não-lembrança. O livro, uma curiosidade. O disco, um prazer. O espetáculo, um não-vivido. Brincadeiras que a memória faz com os sujeitos. A adolescente que eu fui e sorteou o livro nas estantes, hoje escreve uma tese sobre a tal Gota D'Água. A quase-leitura de um livro virou uma leitura de mundo. Lembranças que chegam em hora precisa. Porque trazem consigo uma convicção: a de que, hoje, memórias dispersas não me contentam. Nas narrativas que colho sobre a tal Gota – que virou uma torrente – o que busco é a teia de significações.

As memórias viraram, para mim, substrato da História, essa que venho escrevendo. Como e por que as pessoas se lembram? Como e por que elas se esquecem? Qual é mesmo a função do artista na sociedade? E a da arte? Como se constroem as relações entre arte e política? Que expectativas tem um artista para sua ação social? E que expectativas tem o público ao receber uma obra? Que estranhos caminhos percorre uma obra de arte entre o momento que é produzida, o momento que é vista e o momento que é lembrada? E pensar que, no meio do aguaceiro, descobri que essa enxurrada de questões nasceu, um dia, de uma quase-leitura...

CAPÍTULO 1

EVENTO E ESTRUTURA: OS SUJEITOS NO CAMPO ARTÍSTICO-INTELLECTUAL

*Alguma coisa está se mexendo depois de uns dois ou três
anos de imobilidade total.
“Gota D’Água” virou um carro chefe.*

(MICHALSKI, 1976: 22)

Em 1969, ainda no calor dos acontecimentos políticos, sociais e culturais relativos ao golpe de 1964 e aos primeiros anos da Ditadura Militar (inclusive o recém instalado arbítrio do AI-5), Roberto Schwarz escreveu um ensaio crítico acerca da produção cultural brasileira daquela década. O princípio básico, em torno do qual o texto se desenvolve, enuncia: “*Apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país*” (SCHWARZ, 2000: 62).

Vários estudos posteriores, especialmente a partir da década de 1990, discutiram essa *relativa hegemonia cultural de esquerda*, direta ou indiretamente, a partir de diferentes problemas: gênese, limites, alcance e as características de sua produção. Mas, como fato, ela continua sendo aceita e permeia o debate em torno da produção cultural do período da Ditadura Militar, sendo mais ou menos refutada, a depender da abordagem do autor.

Esta tese também se constrói no diálogo com a ideia da relativa hegemonia de esquerda na produção cultural brasileira durante a década de 1960, com início ainda em final dos anos 1950 – antes do golpe, portanto – como um movimento definidor da ação de artistas e intelectuais no Brasil durante a Ditadura Militar. Um movimento que pode ser mais bem compreendido a partir de uma definição mais precisa das tais “esquerdas”. A par dos limites da noção de *hegemonia cultural*, acredita-se que ela pode ser mais bem compreendida, a partir de uma reelaboração da proposição de Schwarz: no campo artístico-intelectual, observou-se, no Brasil de meados da década de 1970, uma relativa hegemonia das *culturas políticas de esquerda*.

Este capítulo pretende examinar, inicialmente em termos conceituais, essa proposição. A seguir, propõe-se a analisar a construção de *Gota D’Água* no contexto dessa relativa hegemonia, a partir do exame das trajetórias dos sujeitos produtores do evento, bem como de seu diálogo com valores, signos e projetos das culturas políticas de esquerda. Pretende, ainda, analisar como se posicionavam nas configurações do

campo, antes da produção do evento e no momento de seu nascimento, os sujeitos que o produziram, buscando refletir sobre como o próprio evento foi alterado por essas configurações – e se ele, por sua vez, chegou a alterá-las.

1.1. CULTURAS POLÍTICAS DE ESQUERDA E CAMPO ARTÍSTICO-INTELLECTUAL

Não é dispensável ponderar que não se pode tomar todo artista como intelectual e vice-versa, todo intelectual como artista, embora já seja relativamente comum a associação entre intelectuais e artistas no contexto do Brasil, pelo menos entre final dos anos 1950 e a década de 1970¹. Sirinelli (2003), apesar de considerar os sentidos ‘*polissêmicos do sentido de intelectuais e polimórficos dos meios por onde esses sujeitos circulam*’, aponta duas acepções para o termo:

(...) uma ampla e sociocultural, englobando os criadores e os ‘mediadores’ culturais, a outra mais estreita, baseada na noção de engajamento. No primeiro caso, estão abrangidos tanto o jornalista como o escritor, o professor secundário como o erudito. Nos degraus que levam a esse primeiro conjunto postam-se uma parte dos estudantes, criadores ou ‘mediadores’ em potencial, e ainda outras categorias de ‘receptores’ da cultura².” (SIRINELLI, 2003: 242).

O autor argumenta que o embate entre essas duas acepções, para o historiador, é um falso problema, visto que elas são intimamente relacionadas e não excludentes. Inclusive porque são a notoriedade eventual e o reconhecimento de especialização dos intelectuais pela sociedade em que vivem que determinam a legitimidade e as formas de seu engajamento. Assim, a definição ampla pode abranger³ a noção de engajamento. E é exatamente nesse sentido que se associam as atuações de artistas e intelectuais no Brasil de final da década de 1950 pelas duas décadas seguintes. Naquele contexto, foi notável o reconhecimento da legitimidade e da especialização de artistas como intelectuais, tanto no sentido da produção de ideias e de interpretações sobre a realidade, quanto no de engajar-se em ações de defesa de tais ideias. Pode-se, portanto, tratar de uma área de interseção entre os campos intelectual e artístico,

¹ Para estudos nessa direção cf., por exemplo, Napolitano (2001 e 2004) e Ridenti (2000, 2003, 2007 e 2010).

² No caso brasileiro para o contexto referido, a primeira acepção incluiria também – e talvez sobretudo – os artistas.

construindo um campo específico, no sentido que lhe atribui Bourdieu (2004): um universo com regras próprias, que regem as ações de seus agentes; com uma estrutura de relações objetivas dinâmica; e com relativa autonomia frente ao macrocosmo – compreendido, então, como a sociedade brasileira, que vivia sob um Estado autoritário.

Feita essa primeira consideração, cabe, também, definir em que sentido se utiliza o conceito de *culturas políticas*. Opera-se com a matriz francesa de Sirinelli e Berstein (1998), reconsiderada no Brasil por Motta (2009), que identifica a cultura política como “ *‘um código ou conjunto de referentes, formalizados no seio de um partido ou, mais largamente, difundidos no seio de uma família ou uma tradição políticas’* ” (SIRINELLI, apud BERSTEIN, 1998: 350). Nesse sentido, a cultura política pode ser identificada como um complexo coerente e homogêneo, com algum grau de diversidade em sua homogeneidade, onde diferentes componentes se relacionam em bases comuns. Tais componentes, apesar de algumas especificidades, partilham uma série de práticas e representações: uma base filosófica e/ou doutrinal; uma leitura do passado e uma visão de futuro; uma concepção de organização política (com projeto de Estado) e de sociedade ideais; um discurso codificado, tanto em termos de palavras-chave quanto de símbolos e ritos; normas, crenças e valores, que são um patrimônio indiviso do grupo⁴.

Pode-se pensar que as tradições abrigam famílias políticas que têm, entre si, alguns traços fundamentais de similaridade. Assim, concebem-se as culturas políticas de esquerda como uma tradição, que engloba as culturas políticas comunista⁵, socialista⁶ e libertária⁷, por exemplo. Entre elas, algumas características comuns e básicas para a construção de traços de identidade em determinados períodos.

É nesse sentido que se trata, aqui, de uma relativa hegemonia das culturas políticas de esquerda no campo artístico-intelectual brasileiro desde finais da década de 1950 até final dos anos 1970, que se reflete na partilha de um código de referentes comum: a crítica (política e/ou moral) ao capitalismo e ao modo de vida por ele engendrado; a crença na revolução e/ou na transformação social que levaria a um futuro melhor; a necessidade de superação de uma sociedade desigual, em que há exploração do

³ Pode e quase sempre o faz, no que se refere aos estudos sobre intelectuais entre o final do século XIX e a década de 1980, em função do desenvolvimento histórico do conceito, visceralmente ligado à noção de engajamento. A esse respeito, cf. RODRIGUES (2005).

⁴ Cf. BERSTEIN, 1998: 350-351 e 362.

⁵ Cf. LAZAR (1999).

⁶ Cf. WINOCK (1999).

⁷ Cf. MANFREDONIA (1999).

homem pelo homem; o desejo de definição de uma identidade (mais ou menos rígida) para o Brasil e a cultura brasileira; a necessidade de engajamento dos artistas e dos intelectuais em projetos de construção da sociedade em que acreditavam.

No processo histórico desses vinte anos, é possível observar a preponderância de uma ou outra cultura política de esquerda sobre as demais. Por exemplo, entre final de década de 1950 e o final da década de 1960, preponderaram os valores da cultura política comunista. Mesmo com a perda de espaço político do PCB após o golpe militar de 1964⁸, os valores, os códigos e as representações comunistas – especialmente os valores nacional-populares⁹ – permaneceram fortes no campo.

Por volta de 1967/8, o surgimento das vanguardas de experimentalismo estético em várias linguagens artísticas trouxe um embate entre valores comunistas e libertários, com a radicalização das diferenças entre eles. O movimento de consolidação dos valores foi diferente em cada subcampo de produção (teatro, literatura, música, artes plásticas, entre outros), em função de uma série de fatores, como, por exemplo, o desenvolvimento do mercado relativo à veiculação das produções, à forma como os sujeitos reagiram à pressão imposta pela sociedade e pelo Estado autoritário, e à força da tradição em cada um deles.

Após o recrudescimento do arbítrio no pós AI-5, foi necessário algum tempo para que essa situação se equilibrasse novamente, reorganizando o campo artístico-intelectual em novas bases, igualmente assentadas na hegemonia das culturas políticas de esquerda e na noção, então mais plural, de engajamento. Em início dos anos 1970, o diálogo mais profundo entre os valores das diferentes culturas políticas de esquerda – sobretudo sob a forma de crítica aos costumes sociais e à ação do Estado autoritário – tornou mais difícil delimitar a ação de uma ou outra *família de esquerda*. Em meados da década, entretanto, observa-se nos debates de artistas e intelectuais um

⁸ A esse respeito, cf. RIDENTI (2010).

⁹ Observe-se que, a partir da definição aqui adotada, o nacional-popular não pode ser compreendido como uma cultura política, tal como faz Napolitano (2001). Ele não chegou a se configurar em uma tradição (ou família) de longa duração e com um projeto de Estado definido. Nesse sentido, é tratado aqui como um valor que representou um dos pontos de interseção das culturas políticas de esquerda no Brasil desse período. A definição que o autor utiliza para o conceito, entretanto, servirá de referência para o trabalho: “*um movimento dos artistas e intelectuais de “ida ao povo”, visando a estabelecer intercâmbios entre diferentes referências culturais – a culta e a erudita – articulando a expressão de uma consciência nacional em torno do povo, um sujeito político difuso e “carente de expressão cultural e ideológica”*” (NAPOLITANO, 2001: 12-3). Ressalte-se que o conceito é definido pelo autor, e também aqui, com relação ao que propunham os artistas-intelectuais desde finais da década de 1950, orientados inicialmente, pela *Declaração sobre a política do PCB* (1958) e, posteriormente, pelos debates desenvolvidos no campo, balizados pelo mercado (Napolitano trata da indústria cultural) e pela sociedade.

revivescimento das práticas e valores da cultura política comunista, com a intenção de reinstalar os traços do nacional-popular¹⁰ e retomar o engajamento em moldes sartreanos, distanciando-se do engajamento das vanguardas estéticas.

A partir desse panorama geral¹¹, pretende-se, como já foi anunciado, realizar um exame das trajetórias dos sujeitos produtores de *Gota D'Água*, em diálogo com as configurações do campo artístico-intelectual antes e durante a produção do evento.

1.2. OS AUTORES DO EVENTO

1.2.1. Autores primeiros?

Embora o ano de 1975 seja a data emblemática de aparição do evento *Gota D'Água* na sociedade brasileira, a gestação da trama trágica *Gota D'Água*, em termos cronológico-factuais, remete diretamente a pelo menos duas camadas temporais anteriores ao marco de 1975. Como se trata de uma adaptação para a realidade brasileira do clássico grego *Medéia*, de Eurípedes, o nascimento do enredo remete a 431 a.C., ano em que o texto original ficou em terceiro lugar no concurso trágico ateniense¹². Além disso, a peça de Pontes e Buarque foi inspirada em concepção de Oduvaldo Vianna Filho, cujo roteiro, uma primeira adaptação de Eurípedes para a realidade brasileira da década de 1970, foi produzido em 1972¹³ em um *Caso Especial* da TV Globo – bem mais próxima de *Gota* em termos conceituais, temporais e espaciais.

Embora isto não seja objeto de análise da presente tese¹⁴, em função do recorte temporal e da abordagem que se faz do objeto na pesquisa, é importante considerar

¹⁰ Cf. NAPOLITANO (2004).

¹¹ O que se pretende aqui não é a construção de um contexto factual e interpretativo do panorama da produção cultural das esquerdas, em geral. Isso pode ser encontrado, de forma consistente, em trabalhos anteriores sobre o campo, em geral, e seus subcampos, em específico. Para um panorama geral, cf. RIDENTI (2000 e 2010). Para o subcampo musical, cf. NAPOLITANO (2001, 2006 e 2007), VILLAÇA (2004), GARCIA (2007). Para o subcampo teatral, cf. GARCIA (2007) e BRANDÃO (2001).

¹² Cf. KURY (1992).

¹³ Cf. MORAES (1991), VIEIRA (1997) e SOUSA (2007).

¹⁴ O presente estudo não tem como objetivo a realização de uma análise comparada dos três textos. Comparações pontuais serão feitas apenas quando forem necessárias para a

que, antes de Paulo Pontes e Chico Buarque, ao menos dois outros autores devem ser considerados como vozes importantes na produção do evento. Sendo assim, vejamos quais os traços de cada um deles permaneceram presentes em *Gota D'Água*.

A evocação de Eurípedes, mais **que** ao sujeito, remete-nos ao contexto de surgimento do gênero “tragédia”, que será re-significado pelo evento em estudo. As reflexões sobre o gênero trágico irão compor a análise do roteiro de *Gota D'Água*, ainda neste capítulo. Aqui, faremos algumas poucas considerações acerca das especificidades da tragédia euripidiana, importantes para se compreender a matriz dramática de *Gota D'Água*.

Eurípedes foi um dos três autores trágicos que chegaram até nós. Além dele, foram preservadas, ao longo dos tempos, também as obras de Ésquilo e Sófocles, provavelmente em função da sua popularidade à época dos concursos trágicos. Costuma-se afirmar que, embora a obra remanescente de Eurípedes seja numericamente compatível com a dos outros dois juntos, ele não teve reconhecimento nem popularidade em vida, mas póstuma¹⁵.

Segundo Snell (2001), Ésquilo construiu tragédias onde a questão do ser estava mais diretamente relacionada à justiça. Em Eurípedes esta preocupação retornaria, de forma mais aguçada, com o texto mantendo o foco no motivo da ação, na espiritualidade humana, no que se localiza entre a essência e a aparência. Este elemento, como se verá na análise do roteiro, é importante em *Gota D'Água*, a fim de se compreender que a tragédia carioca mora muito mais na razão do assassinio que encerra a peça do que no crime, ele mesmo.

Uma das características que mais é destacada pelos analistas de Eurípedes é o predomínio da feição psicológica em suas personagens trágicas. Tanto Pereira (1970)¹⁶ quanto Pessotti (1994) acentuam o caráter psicológico da obra euripidiana, ao considerar que, ali, o dilema ou o conflito que desencadeia a loucura ocorre dentro do próprio homem. Isso é importante porque mostra que o papel dos deuses e sua imposição cósmica, teológica ou transcendente apresentam-se reduzidos com relação a outras obras do contexto antigo. Em Eurípedes, o conflito é psicológico, entre o impulso e a norma social, entre o desejo e a repressão; a tragédia, portanto, não é um

compreensão dos sentidos que o evento *Gota D'Água* assumiu na sociedade brasileira. Para estudos dessa natureza, cf. VIEIRA (1997), FREITAS (2006) e SOUSA (2007).

¹⁵ TRABULSI (2004: 155) discorda desta posição, afirmando que sua glória foi tardia, mais do que póstuma.

¹⁶ Cf. PEREIRA, 1970: 325.

destino ingrato decretado pelos deuses¹⁷. Na relação de inadequação entre o sujeito e a realidade está, para esses analistas, o coração da tragédia de Eurípedes – e isso é um elemento que se mantém na construção trágica de Pontes e Buarque.

Finalmente, Jaeger (1994) traz um elemento novo para a análise da obra euripídiana: o alinhamento com o seu tempo, que se traduz na vontade de retratar o mito, a partir da realidade experimentada. É assim que ele vê Eurípedes: como um poeta de seu tempo e, concomitantemente, um poeta crítico de seu tempo. Esse, sem dúvida, é um traço que os autores da releitura de *Medéia* mantiveram incólume.

Já a evocação do segundo autor da ideia da tragédia carioca, Vianinha, não prescinde de algumas considerações sobre o que ele significou como sujeito social, para além de dramaturgo. Um breve exame de seu lugar social e da posição que ele ocupava no campo artístico-intelectual das décadas de 1960 e 70 é fundamental para compreender a gênese da ideia de se fazer a releitura de uma tragédia grega, naquele momento.

Filho de Oduvaldo Vianna, dramaturgo e comunista, Vianinha cresceu em meio ao debate sobre arte e política no Brasil. Muito jovem, foi um dos idealizadores das iniciativas de produção de arte engajada de maior destaque, entre o final da década de 1950 e meados da década de 1960: o Teatro de Arena, o CPC da UNE e o Grupo Opinião. Em grande medida, a ele é creditada, a partir de uma historiografia recente¹⁸, a responsabilidade sobre o estabelecimento dos objetivos básicos do teatro do CPC, relacionados à busca de uma identidade nacional de origem popular para o Brasil e de uma dramaturgia essencialmente brasileira, bem como ao papel da arte – especialmente o teatro – engajado.

A participação direta de Vianinha na reconstrução da proposta de uma arte engajada de caráter nacional-popular, nesse período, se deu sob diferentes formas. Ele teve atuação como ator, dramaturgo, autor de ensaios, organizador e debatedor nos seminários de dramaturgia. Segundo Garcia (2004), no bojo de uma dramaturgia de autores nacionais engajados, nascia com Vianinha um teatro de linguagem explicitamente marxista, expressa em obras como *Chapetuba Futebol Clube* e *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. Para Patriota (1999) não apenas a linguagem, mas uma visão marxista de mundo foi uma permanência na sua obra até o último momento, expressa na temática de *Rasga Coração*, cuja parte final foi escrita já no leito de

¹⁷ Cf. PESSOTTI, 1994: 27-28.

¹⁸ A esse respeito, cf. PATRIOTA (1999), GARCIA (2004) e BETTI (1997 e 2005).

hospital em 1974. Betti (2000), por sua vez, traduz essa característica de Vianinha pela aliança entre a sua atuação político-partidária constante, no âmbito do PCB, e o desejo de construção de um teatro novo, que teria a missão de ser o núcleo ordenador da práxis.

Nesse caminho, sofreu muitas críticas em função de suas opções, que por vezes significaram mudanças de estratégia de ação política: foi acusado de reformista quando boa parte da esquerda assumia o caminho da luta armada, em final da década de 1960; foi questionado sobre seu ingresso num veículo de comunicação eminentemente capitalista, a TV, em início dos anos 1970. Mas a presença nos círculos de debate, bem como a atuação ética e incessante nas relações internas do campo, fizeram com que sua legitimidade fosse enorme e quase inquestionável.

Ao longo dos anos, a trajetória de Vianinha manteve o traço do engajamento, mas não se furtou a rever suas posições e a direção a tomar, dispondo-se, sempre, ao debate público sobre o tema. Nesse sentido, Michalski fez uma consideração importante por ocasião de sua morte, em 1974:

(...) ele terá sido sobretudo uma personalidade-chave na medida em que a sua trajetória refletiu e exemplificou, quase como um símbolo, a trajetória de toda a sua geração de criadores teatrais brasileiros (MICHALSKI, 2004: 207.)

De fato, como as reflexões de Vianinha se fizeram no seio de importantes núcleos do campo artístico-intelectual desde finais dos anos 1950, podem nos informar sobre a direção e o movimento dos debates. Por exemplo, ainda integrante do Teatro de Arena de São Paulo, no contexto dos seminários de dramaturgia e da construção de um projeto de uma dramaturgia de autores nacionais – uma forma de defesa do nacionalismo – ele assim definiu o que chamou de crise do teatro brasileiro:

O problema é cultural: montar Pirandello quinze anos atrás, ainda que distante e inconsistente frente à realidade da prática social, possuía algum sentido quando se referia ao teatro que até então se praticava (...)

Em pouco tempo o capitalismo brasileiro freava o desenvolvimento de nossas forças produtivas, que chegou a promover durante algum tempo. A consciência social já foi capaz de pensar esta realidade e produzir teorias mais próximas de suas determinantes históricas: é denunciado o compromisso de nossa história com a política dos grandes grupos monopolistas. E o teatro brasileiro continua em Pirandello (Exceção feita a conjuntos e manifestações de elementos isolados que não chegaram ainda a modificar as características e a estrutura da orientação

fundamental em que se baseia nosso teatro.) (VIANNA Fo., 1983: 31-33.)

A análise de tipo estrutural apontava para o nascimento de uma consciência social de tipo marxista, que a atuação do teatro, em geral, não acompanhava. Estava aí embutida a principal crítica realizada pelos grupos engajados à produção cultural (especialmente a teatral) majoritária: a alienação, nos moldes brechtianos, no sentido de não implicação do sujeito na transformação da sociedade. Nesse momento, essa crítica formou uma cisão no subcampo teatral, visto que os grupos engajados passaram a questionar a validade da produção do teatro tradicional brasileiro, em termos políticos e estéticos.

Já no final da década, possivelmente em 1968¹⁹, revia sua posição:

(...) Alguns procuram fazer uma diferenciação entre teatro participante e teatro não participante. Mas o todo do teatro é encarado como algo supérfluo num país desenvolvido.

Repito. Essa era a minha posição quando eu comecei no Teatro de Arena de São Paulo – todo o grupo não ia ao Nick Bar, que era onde se reunia a classe teatral – não íamos por posição – porque víamos na classe teatral um aglomerado de gente, indiferente à sorte cultural de seu povo. (VIANNA Fo., 1983: 110.)

No âmbito de uma crise do campo artístico, com cisões graves especialmente no subcampo teatral²⁰, Vianinha não apenas registra sua mudança de posicionamento, como faz uma proposta de reorganização das estratégias e das relações, em artigo que se tornou um clássico. Publicado em 1968, no número especial sobre Teatro e Realidade Brasileira da Revista Civilização Brasileira, *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*²¹ propõe a união dos diversos grupos de teatro, afirmando: “A noção da 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” (VIANNA Fo., 1968: 74).

¹⁹ Data atribuída por Fernando Peixoto.

²⁰ Em 1967, o surgimento do movimento tropicalista na música e nas artes plásticas, bem como a montagem de *O Rei da Vela* por José Celso Martinez, movimentaram os debates no campo artístico-intelectual, bem como a crítica de arte e o público consumidor. No caso do teatro, o surgimento de um teatro experimental cindiu o grupo do teatro engajado. Em grande medida, foi no sentido de responder a essa situação que Vianinha escreveu o referido artigo, além de configurar-se em uma tentativa de responder à ação de repressão do governo sobre a classe e a atividade teatral. O estudo realizado no capítulo 3 sobre a relação entre o evento *Gota D'Água* e o subcampo teatral verticalizará a análise desse contexto.

²¹ Cf. VIANNA (1968).

O movimento que se observa aí é o de uma estratégia de união contra inimigos comuns – o Estado autoritário e a ordem capitalista que dificultavam a atividade teatral – e a reinvenção das formas de fazer teatro. Entretanto, a união proposta prevê muito mais a articulação das matrizes engajada e comercial, entre si, agudizando as críticas ao que ele chama de tendências esteticistas. A cisão, em grande medida, permaneceu no campo, inclusive porque a crise interna ao campo foi fortalecida, pouco depois da publicação do artigo, pelo aumento da pressão externa que o AI-5 significou.

Nesse contexto, Vianinha foi trabalhar na TV Tupi e depois na TV Globo, sem deixar de trabalhar, como autor e como ator, em textos teatrais com caráter crítico, interpretativo e interventor na realidade.

Em 1972, já na equipe da TV Globo, Vianinha escreveu e produziu o roteiro de adaptação de *Medéia* para a realidade brasileira, em um *Caso Especial* da TV Globo. Mesmo sendo feito para a linguagem da TV, parecia recuperar uma reflexão sobre o teatro, iniciada na época do CPC:

As grandes obras, as realizações mais acabadas e densas se dividem quanto à sua perspectiva do problema do homem – são reacionárias ou progressistas (VIANNA F^o apud GARCIA, 2007: 35).

Nessa perspectiva, *Medéia* parece ser considerada uma grande obra de caráter progressista, que teria o que dizer sobre a realidade nacional. Assim, sem relação de superioridade ou inferioridade hierárquica com relação às obras da cultura popular, a tragédia clássica poderia trazer reflexões importantes sobre o povo brasileiro.

A legitimidade e a respeitabilidade de Vianinha no campo artístico-intelectual foram uma constante em sua trajetória, até a sua morte, a par das divergências com muitos setores da esquerda. Mesmo aí, Vianinha teve reconhecimento, não apenas de sua atuação como artista, mas também como intelectual de esquerda. Sua morte, em 1974, decorrência de um câncer, gerou uma série de homenagens e manifestações de orfandade no Partido e no campo artístico-intelectual. Nos anos subsequentes, ainda de reorganização dos projetos e das ideias do campo artístico-intelectual, Vianinha continuou sendo uma referência importante.

Avaliar brevemente quais foram os traços de Vianinha que permaneceram presentes no evento *Gota D'Água* é tarefa impossível. Não apenas porque ele foi o autor da primeira adaptação, mas também por causa da grande força de suas propostas no

campo artístico-intelectual daquele período e, ainda, por causa da proximidade entre sua trajetória e a de Paulo Pontes. Essa análise será realizada ao longo de toda a tese, portanto.

1.2.2. Antes de *Gota*: exame de trajetórias

A proximidade das trajetórias artística e política de Paulo Pontes e Vianinha foi grande e se deu muito antes da produção de *Gota D'Água*. Eles se conheceram no início da década de 1960, quando, em viagem pelo Nordeste com a *UNE Volante*, Vianinha teria se interessado em conhecer sujeitos que desenvolviam uma proposta próxima da sua, com a temática da cultura popular, e foi procurar por Pontes, que, nessa ocasião, trabalhava em João Pessoa, como radialista²². Produzia programas para as massas, combinando os ideais de seu envolvimento em movimentos sociais e no PCB²³ com a linguagem popular próxima das comédias de costumes, segundo ele mesmo:

Fiz um trabalho bonito na rádio. Comecei a fazer uma coisa inédita lá. Meus programas humorísticos eram com a vida da cidade. Com a vida do homem da Paraíba, principalmente do homem do campo. Criei tipos que a cidade toda falava, uma coisa popular (O PASQUIM, 23 a 29/01/1976: 8).

Em 1964, Pontes viria para o Rio de Janeiro. Se a proximidade de convicções e atuação artística com Vianinha havia sido identificada uns anos antes, foi a partir deste momento que, de fato, as duas trajetórias se aproximaram e passaram correr em paralelo. Os ensaios biográficos sobre Pontes narram que ele teria chegado

²² Sobre o encontro entre eles, cf. VIEIRA (1997:34), SOUSA (2007: 4) e entrevista de Paulo Pontes em *O Pasquim*, n. 343, 23 a 29/01/1976.

²³ Parece que o maior período de atuação militante de Pontes no PCB, formalmente, foi o início da década de 1960, no projeto da Ceplar – campanha de alfabetização de adultos realizada na Paraíba, segundo Scocuglia (2000), com o objetivo de intervir no processo de mobilização e organização política, e de elevação das massas. Sobre a atuação de Pontes, o autor afirma: “*Indo além de todas as influências exercidas e recebidas pela Ceplar, é preciso entender a atuação de um militante do Partido Comunista Brasileiro na liderança de um movimento cultural que envolveu parte significativa dos intelectuais e artistas paraibanos, contando com a mídia mais importante da época, ou seja, o rádio e o jornal. A Ceplar nunca mais foi a mesma após a entrada (e participação na direção) do radialista/jornalista Paulo Pontes, integrante do Teatro de Estudantes da Paraíba dos anos 50, autodidata e agitador cultural, depois teatrólogo conhecido nacionalmente como membro do teatro de vanguarda no Brasil*” (SCOCUGLIA, 2000: 118). Não foram encontrados documentos institucionais que objetivassem as informações acerca do envolvimento de Paulo Pontes com o PCB após a sua vinda para o sudeste. Não há sequer um dossiê pessoal em seu nome no acervo do DOPS/RJ, no APERJ. Mas, em função desta atuação documentada no início da década de 1960, bem como de menções acerca de seu envolvimento com o PCB (feitas inclusive por figuras muito próximas a ele, como o jornalista Zuenir Ventura, o produtor teatral Max Haus e o intelectual Luiz Werneck Vianna), bem como da consonância entre seus propósitos e os do Partido, operou-se com esse dado na busca de explicações para o evento *Gota D'Água*.

literalmente às vésperas do golpe militar, em 31 de março, ficando um tanto perdido com a nova e indefinida situação²⁴, enquanto Vianinha saía fugido do prédio da UNE em chamas. Alguns anos depois, Pontes daria à sua vinda um outro significado – possível, levando-se em conta a trajetória – informando que teria vindo já a convite do grupo que escrevia o show *Opinião*: “*Estavam escrevendo o “Opinião” e queriam um cara que manjasse de nordeste. Vim como especialista em nordeste*” (O PASQUIM, 23 a 29/01/1976: 8).

Ser “especialista em nordeste” na redação de um espetáculo que tinha como um dos três personagens um nordestino retirante era tarefa de grande responsabilidade. Ainda mais não tendo envolvimento com a produção dessa linguagem artística – até então, seu veículo de comunicação era o rádio. O desafio foi vencido e o sucesso do *Opinião* deu a seus autores a compreensão de que seria possível fazer um teatro de crítica e inserção transformadora da realidade em tempos de arbítrio.

Entre 1964 e 1967, Pontes permaneceu no Rio de Janeiro e no Grupo *Opinião*, com a proposta de um teatro engajado de tonalidade nacional e popular que, por meio da palavra, pudesse cumprir o papel de formação de consciência política. Iniciou os estudos sobre teatro, aliando uma preocupação mais teórica à sua prática de arte popular.

Em 67, com a crise do *Grupo Opinião*, saíram dali Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa. Nesta ocasião, Pontes retornou à Paraíba, já como um “homem de teatro”, e criou o espetáculo *Pará-bê-á-bá*. Nele, a partir de uma ideia geral de “homem paraibano”, tratava de questões locais e universais de forma articulada. Declarou ter preocupações relativas à presença e à aceitação do teatro pelo público, uma herança do *Opinião*, e encenou a peça com uma companhia chamada Teatro de Arena da Paraíba.

Mas logo, em 1968, voltou para o Rio de Janeiro, ingressando na TV Tupi, ao lado de Vianinha, como roteirista e co-produtor do programa *Bibi – Série Especial*. Foi nesse momento que teve início sua ligação profissional e pessoal com Bibi Ferreira, que se tornaria sua companheira de vida e parceira na produção do evento *Gota D’Água*. Daí, também, levou como herança a experimentação de uma nova forma de arte com linguagem popular.

²⁴ Também sobre esse aspecto, cf. VIEIRA (1997) e SOUSA (2007).

Vários foram os programas escritos e produzidos, com sucesso de público²⁵. Por um lado, seu trabalho passou a ter mais alcance popular – o que ele e Vianinha almejavam há muito. Por outro, eram criticados pela esquerda revolucionária, por ingressarem no veículo de comunicação que representava o sistema capitalista.

Segundo Vieira (1997), os programas de *Bibi – Série Especial* tinham ação compacta, baseadas em denso conflito, sempre em torno dos temas da injustiça social e do medo, “*bem de acordo com a época em que foram escritos*” (VIEIRA, 1997: 92). A composição de personagens foi feita com base em tipos de rua e a linguagem era popular.

A participação política de Vianinha e Pontes nesse contexto foi também destacada, como lideranças “reformistas” do grupo de artistas na resistência à ditadura pré-AI-5. Ao narrar as articulações políticas posteriores à morte do estudante Edson Luís, que engendraram manifestações sociais de peso, como a Passeata dos Cem Mil, Zuenir Ventura assim os identifica:

A primeira reunião entrou noite adentro e a Assembléia permanente durou, pode-se dizer, até a madrugada de quarta-feira. Foram memoráveis discussões – uma interminável guerra oratória entre reformistas e revolucionários. Os primeiros, representados por Ferreira Gullar, Vianinha, Paulo Pontes, Teresa Aragão; os segundos, tendo a frente o psicanalista Chaim Samuel Katz e o filósofo Carlos Henrique Escobar (VENTURA, 1988: 152).

Também na narrativa de Ventura encontram-se alguns vestígios da distância existente, nesse momento, entre as trajetórias de Chico Buarque e Paulo Pontes. Enquanto esse último, como mencionado, era liderança política do grupo de artistas engajados, o segundo era um cantor de sucesso, com alguma participação política, mas sem projeto sistematizado ou envolvimento partidário. Com o estouro de sucessos musicais como *Pedro Pedreiro*, *A Banda* (1966) e *Roda Viva* (1967), Chico Buarque era, naquele momento, reconhecido muito mais como uma celebridade nascente do que como um artista engajado.

Sobre a postura de Chico Buarque diante da efervescência política do país, a partir de uma entrevista com o artista, Werneck (2006) acrescenta:

²⁵ Cf. VIEIRA (1997). O autor apresenta não só uma lista dos programas, como uma descrição analítica de vários dos roteiros. Afirma, inclusive, que o programa *Sem Saída*, de Pontes e Vianinha, “(...) *com a vida ambientada no morro, já traz em raiz a idéia do que será a Gota D’Água*” (VIEIRA, 1997: 122).

No agitado ano de 1968, Chico participou de apenas uma das dezenas de manifestações convocadas por estudantes, artistas e intelectuais, a célebre Passeata dos Cem Mil, realizada no Rio de Janeiro no dia 26 de junho – e não só porque estivesse absorvido pelas aulas de música e compromissos profissionais. Era descrença mesmo. “Só fui a essa passeata porque a pressão foi muito grande”, conta. “Havia o risco de você ser confundido com uma pessoa reacionária.” (WERNECK, 2006: 67).

Ou seja, contemporaneamente, Buarque reconhece que esse momento de sua trajetória não foi de engajamento político. Ao contrário, foi até de certa impaciência com os rumos da ação política no campo artístico-intelectual, em momento de radicalização. De um lado, politização partidária da arte. Do outro, vanguardas de experimentalismo estético. Reitera, entretanto, a importância de posicionar-se à esquerda.

Ainda no ano de 68, a representação social de Chico Buarque mudaria, senão junto ao grande público, ao menos entre os artistas e intelectuais. Sua primeira peça de teatro, *Roda Viva*, seria um dos destaques do ano, tanto nos debates sobre o rumo da arte de resistência no país, quanto nas notícias de repressão do final do ano.

O roteiro da peça não tinha um tom de crítica política mais ampla, pois que tratava do arrebatamento de um cantor pelo *show business*. Era, segundo Buarque declarou posteriormente em várias ocasiões²⁶, uma forma de falar de seu susto com o volume que sua própria fama tomou em cerca de um ano após o lançamento de *A Banda*, fazendo uma crítica à indústria cultural que crescia naquele momento. Um autodeboche, que era também um deboche do mercado.

A peça não foi bem avaliada pela crítica em geral, mas Yan Michalski, apesar de reconhecê-la como “*um típico trabalho de um jovem estreante*”, saiu em sua defesa, em crítica publicada em 30 de janeiro de 1968:

E, no entanto, não acho que temos o direito de liquidar em poucas palavras como péssimo ou quase inexistente, este trabalho de estréia de Chico dramaturgo e é isto o que muita gente vem fazendo, injusta e precipitadamente (...)

Humanamente, Roda Viva é um documento bastante significativo: um artista consagrado, indignado com a corrupção do meio profissional em que vive, não hesita em colocar em jogo o seu prestígio e abordar uma arte que lhe é quase estranha – já que a sua própria arte se lhe afigura provavelmente inútil para tal objetivo – a fim de deixar patente a sua revolta diante da imoral

²⁶ Cf. entrevista de Chico Buarque em BASTIDORES (2005) e em *O Som do Pasquim* (1975; entrevista que será retomada ainda neste texto), entre outras.

engrenagem que ele conhece de perto. A lucidez, a coragem e a honestidade da atitude de Chico Buarque dispensam comentários; e, mesmo se a peça fosse mais fraca do que é, mereceria ser montada para que um dos mais populares artistas jovens do Brasil pudesse lavrar o seu sincero e justo protesto. (MICHALSKI, 2004: 112.)

Mas a opção cênica de José Celso Martinez para a peça tornou-se bem mais conhecida do que o roteiro de Buarque. Esta encenação, feita pelo Grupo Oficina, em 1968, tornou-se um dos ícones do teatro de vanguarda, que priorizava a linguagem corporal à palavra. Desta montagem, a memória social costuma evocar a lembrança de uma cena final em que os atores atiravam pedaços de fígado cru no público – o que gerou muita polêmica e deu ao teatro de vanguarda a alcunha de “teatro de agressão”. A esse respeito, o mesmo Yan Michalski, publica outra crítica à encenação, no dia seguinte à de apoio ao texto de Buarque. Em 31 de janeiro de 1968, após destacar alguns elementos cênicos promissores na montagem (a imitação ritual do espetáculo, em comparação com a liturgia católica; a música de Chico Buarque; a própria selvageria, quando expressa no coro, e outras) avalia da seguinte maneira a atuação de José Celso Martinez Corrêa:

Este magnífico material teatral, esta excitante promessa de uma grande festa dramática, ficaram gravemente prejudicados, para não dizer quase anulados, pela óbvia imaturidade intelectual e emocional do diretor. Sob uma facilmente identificável influência de leituras mal assimiladas, José Celso elaborou e colocou aqui em prática uma tese segundo a qual a missão essencial do teatro contemporâneo residia em brutalizar, agredir, chocar, incomodar o espectador. Teses semelhantes, quando formuladas e expostas (...) por intelectuais do gabarito e da cultura de um Artaud, de um Grotowski, de um Arrabal, ou dos líderes da vanguarda contemporânea norte-americana, conseguem impor a idéia de um teatro irresistível e fascinante, de uma repentina revitalização das origens profundas do fenômeno dramático. Nas mãos de José Celso, os meios se confundiram com os fins, e a tese conserva apenas a casaca formal das idéias dos seus criadores estrangeiros, totalmente esvaziada do seu conteúdo profundo que é a sua razão de ser. (MICHALSKI, 2004: 115.)

Embora a ressonância entre o conteúdo da encenação de Martinez e o roteiro original²⁷ não fosse grande, Chico Buarque não se eximiu da responsabilidade sobre o produto final da montagem. Em entrevista à equipe d' *O Pasquim*, em final de 1975, ele conta que, apesar de a peça não ser aquela, na proposta original, ele acompanhou o que Ziraldo chamou de “a loucura de Zé Celso”: “*Entrei mesmo e assumi. Tava presente durante a montagem toda. Fiz músicas durante os ensaios.*” (O PASQUIM,

1976: 23). No diálogo, ele alega que o texto escrito era “*nada*”, muito vazio, e, portanto, podia virar outra coisa. “*Apareceu o Zé Celso para montar. Eu conhecia ‘O Rei da Vela’. Na hora, pensei: ‘Vai ser uma barra’. Topei a barra, inclusive me anulando como autor. O espetáculo montado é praticamente dele. Só ele teria imaginado aquilo a partir do texto escrito*” (O PASQUIM, 1976: 23). Nesse processo, *Roda Viva* aproximou a imagem de Buarque das vanguardas artísticas – movimento contrário ao que o Tropicalismo tinha feito no subcampo musical. Era como se o Chico Buarque-compositor fosse da tradição e o Chico Buarque-autor-de-teatro, da vanguarda.

Mas essa aproximação não durou muito. É que, contraditoriamente às acusações de alienação que eram feitas a *Roda Viva* pelos artistas engajados, foi também essa montagem que se tornou uma das obras mais identificadas à repressão feroz do ano de 1968. A encenação da peça em São Paulo foi invadida por membros do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) e os atores agredidos publicamente²⁸. Em Porto Alegre, os atores foram sequestrados e a temporada, abortada. A reação de setores conservadores da sociedade, bem como dos grupos paramilitares, relacionava-se às questões morais que a encenação levantava, e não a questões políticas. Mas acabou tornando-se não apenas um anúncio do que viria a ser a repressão no final de 1968, como transformou a peça numa das lembranças mais constantes na memória social sobre a cultura daqueles tempos. A *Roda Viva* do *showbusiness*, que a peça narrava, acabou virando uma grande metáfora para a repressão crescente de 1968, que culminou com o AI-5, em 13 de dezembro daquele ano emblemático.

Embora involuntariamente, por um lado, *Roda Viva* marcou um movimento de distanciamento nas trajetórias de Buarque e Pontes/Vianinha. Aquele, identificado à produção de vanguarda; estes últimos, líderes da cultura engajada de esquerda, representantes do Partidão. Mas, por outro lado, foi também *Roda Viva* que acabou

²⁷ Cf. BUARQUE (1968).

²⁸ Em depoimento recente para um DVD sobre sua atuação no teatro, Chico Buarque narrou uma lembrança que compõe a memória social (ao menos no campo artístico-intelectual) acerca da invasão do CCC em *Roda Viva*, em São Paulo. Segundo ele ouviu dizer, o grupo paramilitar tinha intenção de invadir a encenação da peça *Primeira Feira Paulista de Opinião*, de conteúdo mais explicitamente político e autoria coletiva de G. Guarnieri, Lauro César Muniz, Bráulio Pedroso, Augusto Boal, Jorge Andrade e Plínio Marcos. Chegando ao Teatro Ruth Escobar, que tem salas de espetáculo em diferentes andares, o CCC não encontrou a encenação da *Feira* em curso e, “para aproveitar a viagem”, realizou sua ação repressora em *Roda Viva*. Buarque narra ainda que considera a veracidade dessa versão, visto que, quando foi chamado a prestar esclarecimentos no DOPS do Rio, após o AI-5, foi questionado acerca de cenas que não estariam em seu roteiro original de *Roda Viva*. Inicialmente, pensou que à montagem paulista da peça tivessem sido acrescentadas cenas e interpretações que ele desconhecia.

promovendo, a longo prazo, uma aproximação dessas trajetórias, visto que foi em função dela, sobretudo, que Chico Buarque foi chamado a prestar esclarecimentos no DOPS, após a promulgação do AI-5. Aí, a representação social do artista como “perseguido pelo regime” ou “símbolo da resistência”, começou a crescer. Na ocasião, ele percebeu que sua segurança estava em risco e optou por transferir-se para a Itália no início de 1969, lá permanecendo até 1971.

Foi durante a temporada italiana que uma outra faceta de Chico Buarque começou a se tornar conhecida no Brasil: a de escritor²⁹. Como colaborador de *O Pasquim*, ele tratava das dificuldades da vida cotidiana do exílio, das saudades de casa e apresentava, bem aos moldes do periódico, uma visão crítica da sociedade brasileira. Seus sucessos não pararam de tocar no Brasil, mas também não se renovaram muito ao longo desse período. Mas um outro Buarque, menos célebre e mais maduro, se fazia ler entre os artistas e intelectuais. Foi aí que ele começou a ser desenhado com as cores de intelectual pelo público engajado.

Foi entre 1971 e 1974 que se deu a aproximação de propósitos e ações entre as trajetórias de Pontes e Buarque. Aquele, enquanto vivia sua carreira na TV, bem-sucedida, não deixou de lado o projeto teatral. Esse, além de reaproximar-se da linguagem teatral, como autor e compositor, viveria um período de produção musical profícua, de radicalização nas relações com a Censura e de politização de sua atuação artística, especialmente junto ao público estudantil.

Entre 1970 e 1974, Paulo Pontes viveu intensa produção musical e teatral. Escreveu o roteiro de um musical nacional – *Brasileiro: profissão, esperança* – baseado nas trajetórias e na produção artística de Antônio Maria e Dolores Duran. Dirigido por Bibi Ferreira, o musical foi sucesso de público tanto na montagem de 1970, com Ítalo Rossi e Maria Bethânia, quanto em 1974, com Paulo Gracindo e Clara Nunes. Além disso, Pontes escreveu e produziu as peças *Um edifício chamado 200* (1971), *Check-up* (1972) e *Dr. Fausto da Silva* (1973), todas elas buscando encenar “a arte das coisas sabidas”, o cotidiano do povo em linguagem simples e clara.

Especialmente a primeira, a *200*, como ficou conhecida, teve boa repercussão na sociedade. A começar, por uma querela judicial. A peça era uma comédia de costumes, situada no Zona Sul do Rio de Janeiro, e tratava do desejo de

Depois, soube que a passagem à qual se referiam os interrogadores fazia parte do espetáculo da *Feira*. Cf. BASTIDORES (2005).

²⁹ Antes disso, em 1966, ele havia publicado um livro com um conto e letras de canções, pouco conhecido do público e pouco apreciado pela intelectualidade. Cf. HOLLANDA (1966).

enriquecimento de um sujeito oriundo da Zona Norte. Desempregado, Gamela investia suas energias e as poucas economias em ganhar na loteria – uma novidade para aquele momento. Era o primeiro texto para teatro de autoria solitária de Paulo Pontes, que criticava um traço da mentalidade brasileira: a crença na sorte, na possibilidade de resolver a vida sem grande investimento no trabalho.

O primeiro título anunciado foi *Barata Ribeiro, 200*. O síndico do condomínio, ao qual o título se referia, abriu processo e conseguiu vetar o nome original, sob a argumentação de que sua veiculação prejudicaria a imagem do edifício e de seus moradores. Daí, a mudança de nome para *Um edifício chamado 200*. Este caso foi noticiado nos jornais e, antes da encenação, alimentou a curiosidade do público. A ocorrida ao teatro, de fato, foi grande³⁰.

Essa foi uma aproximação maior de Pontes, como dramaturgo, com a sociedade – um seu desejo antigo. Do ponto de vista da crítica, foram elogiados: “a observação atenta dos costumes, o senso de humor, a dose de fantasia e o controle da tensão dramática”³¹. Os problemas maiores foram identificados na direção e na realização cênica do espetáculo, que não teria chegado a se realizar plenamente. Michalski chegou mesmo a criticar o texto de Pontes, afirmando que, talvez contaminado pela preguiça da personagem principal, o autor tivesse se rendido à tentação de não criar uma comédia, contentando-se com uma anedota cênica óbvia. Criticava o final súbito da peça³², o que acabou sendo retrabalhado pelo autor. Em reestrea no Rio de Janeiro,

já com o texto melhorado, Paulo Pontes conseguiu uma das maiores bilheterias do momento, coisa que ele vinha buscando há muito tempo, pacientemente estudando os dados do problema que eles enfrentavam (que era a conquista de um público amplo), inclusive, por uma questão de sobrevivência, lutando pela manutenção do autor brasileiro em cartaz. (VIEIRA, 1997: 138).

Nesse mesmo ano, 1971, alguns meses antes da estréia do *200*, Buarque voltou ao Brasil “fazendo barulho com o sucesso Apesar de você”³³. E voltou a vender discos, com uma arte mais ligada às questões políticas. Foi desse ano o lançamento do disco

³⁰ Cf. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Teatro. Um edifício chamado 200. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=4075&lst_palavras=&cd_idioma=28555, acesso em 30 de junho de 2010.

³¹ MICHALSKI, Yan. "Sonho dos Treze Pontos". *Jornal do Brasil*, 25 de agosto de 1971, apud ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Teatro.

³² *Idem*.

³³ Cf. em entrevista no documentário RODA VIVA (2006).

Construção, um sucesso inesperado, já que a música-título tinha mais de sete minutos e um arranjo hermético, e não se esperava que ela tocasse no rádio. Ela foi sucesso de público e crítica, e deu início a uma aproximação mais estreita entre Buarque e o público engajado – por exemplo, do movimento estudantil.

No ano seguinte, 1972, Pontes e Buarque viveram uma primeira experiência de parceria, com a produção de *O homem de La Mancha*. Nesse trabalho, adaptação de um musical da *Broadway* que fazia sucesso desde meados da década de 1960, a divisão de tarefas foi bem diferente do que se configuraria em *Gota D'Água*. A adaptação do texto ficaria a cargo de Flávio Rangel e Paulo Pontes; Chico Buarque e Ruy Guerra, que, naquele momento, trabalhavam juntos em *Calabar*, fariam as versões das canções.

Poucos anos depois, Yan Michalski faria menção a essa primeira parceria:

A grande revelação de Paulo Pontes veio então com “O homem de la Mancha” que é uma maravilhosa adaptação. Um aspecto difícil da análise é saber quem teve o papel de maior destaque, se ele ou se Chico Buarque. A gente tentava adivinhar até que ponto ia o trabalho de um e começava o trabalho do outro. Devido ao caráter poético da linguagem, me parece que o papel do Chico foi maior, já que ele era o mais poeta dos dois. Paulo entraria mais no aspecto de transformar uma comédia que veio como um supermusical da Broadway, ou seja, um tipo de teatro diferente daquilo que ele queria para o nosso teatro. Em síntese, seu trabalho deve ter sido mais ideológico, com a finalidade de adaptar uma obra de teatro estrangeiro e rico ao nosso meio. E “O homem de la Mancha” teve indiscutivelmente um surpreendente papel de reflexo da realidade brasileira (MICHALSKI in VEIGA e JAKOBSKIND,1977: 22).

Essa avaliação de Michalski, feita logo após a morte de Pontes, em 1977, para um texto de homenagem póstuma e ainda no auge do sucesso da parceria da dupla em *Gota D'Água*, parece ter superestimado o peso dessa primeira experiência. Além de ter negligenciado presenças tão significativas quanto as de Flávio Rangel e Ruy Guerra, o crítico de teatro tomou a relação de complementaridade entre Buarque e Pontes, que parece ter sido a tônica na produção de *Gota*, como uma realidade anterior. De qualquer forma, dando à experiência o devido peso, o trabalho de *O homem de La Mancha* foi uma primeira aproximação entre esses dois artistas, com alguma similaridade com o que seria a peça seguinte, sobretudo por tratar-se, igualmente, de uma adaptação. Também dela participou Bibi Ferreira como protagonista, o que viria a se repetir em *Gota D'Água*.

No mesmo ano de 1972, Pontes e Vianinha saíram da TV Tupi. A empresa optou por acabar com *Bibi – Série Especial* e demitiu a equipe de produção. Vianinha, que teria o segundo filho e vivia problemas financeiros graves, foi contratado pela TV Globo. Segundo informa Moraes (1991)³⁴, Daniel Filho declarou que o contratou por indicação e influência de Pontes – seu “*guru da Fiorentina*”³⁵ –, Dias Gomes e Janete Clair. O dramaturgo tornou-se *free lancer* da equipe de produção de roteiros dos *Casos Especiais*, onde, logo, produziria a adaptação de *Medéia*.

Ainda em 1972, Buarque voltou a trabalhar com a linguagem do teatro como autor, escrevendo *Calabar, o elogio à traição*, em parceria com Ruy Guerra. Tomando como tema um episódio da história do Brasil do século XVII, a Invasão Holandesa no Nordeste, a peça questionava o que era a traição da pátria. Por meio dessa temática, criava uma metáfora para a contemporaneidade, uma vez que problematizava a visão do Estado autoritário com relação à ação da esquerda, especialmente da esquerda armada – no início da década de 1970, alvo maior da perseguição dos órgãos de repressão.

O processo de censura de *Calabar*³⁶ teve início em abril de 1973 e só foi concluído em abril do ano seguinte. Inicialmente, a peça foi autorizada por meio da emissão de certificado de censura. Quando os produtores solicitaram a censura do ensaio geral, com uma grande produção já em andamento, teve início uma sequência de ações que fugiam aos padrões da DCDP/DPF e que culminaram no veto da peça, em janeiro do ano seguinte.

Nesse intervalo de nove meses, os produtores – o próprio Buarque, Ruy Guerra e a companhia de Fernando Torres e Fernanda Montenegro – tentaram manter a viabilidade do espetáculo, por meio de ensaios com o elenco e da solicitação de notícias oficiais da Censura. Mas houve, também, uma série de ações da DCDP/DPF, com apoio de órgãos de informação: a menção ao nome *Calabar* foi proibida; uma tentativa de censura do livro, que não se efetivou pela morosidade do processo; a censura da capa do disco, que tinha a mesma estética da capa do livro, com o nome

³⁴ Cf. MORAES, 1991: 232-3.

³⁵ *Fiorentina* é um restaurante no bar do Leme, Zona Sul do Rio de Janeiro, célebre espaço de sociabilidade de artistas e intelectuais desde a década de 1970. Ainda hoje o estabelecimento cultiva essa aura de celebridade e celeiro da intelectualidade, inclusive por meio da manutenção de paredes autografadas por celebridades que por lá passaram ao longo de todas essas décadas.

³⁶ O processo de censura da peça *Calabar* compõe o acervo do DCDP no Arquivo Nacional de Brasília (DCDP/CP/TE/PT/CX444/1277) e é minuciosamente analisado em GARCIA (2008). A análise feita pela autora será retomada no capítulo 3 desta tese, para subsidiar a análise do processo de censura de *Gota D'Água*. Sobre a censura de *Calabar*, cf. também CRUZ (2002).

Calabar pichado em um muro e das letras das canções³⁷; a censura das letras de algumas canções no disco; e a censura à divulgação pública das faixas *Fado Tropical* e *Boi Voador*, que haviam saído com letra no disco³⁸.

Enquanto isso, o público aguardava a estreia, com ansiedade, movimentando-se em torno da obra, com desejo de assistir ao proibido. *Calabar* transformou-se em uma espécie de frente de resistência, como definiu, em seu caderno de notas, o diretor do espetáculo que não houve: “*Continuam os ensaios e as ameaças (...) Em certos momentos, claro, a vontade é de largar tudo. Mas é esta a nossa modesta frente de resistência: continuar*” (PEIXOTO, 1989: 192 *apud* CRUZ, 2002: 43).

Após o veto de janeiro de 1974, Chico Buarque levou o caso à justiça, impetrando mandado de segurança contra a decisão da DCDD/DPF. O processo de censura foi finalizado, com a manutenção do veto, em abril de 1974. Ainda que brevemente, o caso merece destaque na trajetória de Buarque em meados da década de 1974, tanto pela repercussão que teve sobre as representações sociais do artista como sujeito político, quanto pelo que pode ter significado para o processo de *Gota D'Água* junto à DCDD/DPF. Embora a peça *Calabar* não tenha sido encenada publicamente, em temporada, até 1980 – e exatamente por isto – tornou-se um ícone de resistência.

Ainda em 1974, sob a direção de Ruy Guerra, seu coautor em *Calabar*, Chico Buarque realizou, junto com o MPB-4, o show *Tempo e Contratempo*. O espetáculo – cujo nome explicitava o “contratempo”, referente à peça, em “tempo” de censura – tornou-se importante na mobilização cultural da esquerda, em função do seu conceito e do contexto em que foi realizado, imediatamente após o veto de *Calabar*. Era composto de duas partes: na primeira, o grupo MPB4 apresentava canções de Chico Buarque; na segunda, o próprio Buarque se juntava ao grupo para a apresentação do repertório de *Calabar*. Assistir ao que havia sido proibido era uma expectativa acalentada pelo campo artístico-intelectual e pelo público consumidor da obra de Chico Buarque, por razões políticas ou não³⁹.

³⁷ A primeira tiragem do disco saiu com a frente da capa branca, apenas com a inscrição “Chico Buarque”, pequena no canto direito. Na parte de trás, na lateral esquerda, lê-se “CHICOCANTA”; à direita, consta a listagem das músicas e a ficha técnica. O disco foi produzido e distribuído pela CBD PHONOGRAM, em 1973.

³⁸ Cf. informações e instrumentos legais referentes às proibições em GARCIA, 2008: 180-8.

³⁹ Nesse show, apresentava-se o que estava permitido do espetáculo que não se podia ver. O resto – que estava proibido pela Censura – era insinuado nos arranjos e na relação com a plateia. Tome-se como exemplo o registro videográfico do *pot-pourri*, em que a execução das canções de *Calabar* era carregada de ironia e tinha tonalidades explícitas de resistência à ação da Censura, tanto nos arranjos quanto na *performance* dos artistas. Apenas duas canções são executadas na íntegra: *Tatuagem* e *Não existe pecado ao sul do Equador*. Entretanto, dando

Segundo informou Millarch⁴⁰, em matéria publicada em março de 1975, Buarque viajou em abril de 1974, deixando pronto o disco com a gravação ao vivo do show *Tempo e Contratempo*. A gravação foi vetada – após o episódio de *Calabar*, efetivamente, a censura recrudescceu sua ação sobre o trabalho de Buarque – e não seria possível compor as canções para um novo disco, aproximadamente 12 faixas, até novembro.

Então, Buarque escolheu músicas de terceiros e lançou o LP *Sinal Fechado*. Eram doze faixas, onze das quais, inéditas (apenas *Filosofia*, de Noel Rosa, era conhecida do público). A faixa-título, de autoria de *Paulinho da Viola*, era já uma alusão, no nome e no conteúdo, aos tempos de censura, de silenciamento, de falta de diálogo. Uma alusão aos tempos de Médici, pós-AI-5.

Aparentemente, nenhuma das canções do disco era de autoria de Chico Buarque. Mas havia *Acorda amor*, assinada por Leonel Paiva e Julinho da Adelaide⁴¹, pseudônimos criados pelo compositor como uma estratégia para burlar a censura. A estratégia foi comemorada e alimentada no campo artístico-intelectual. É famosa a longa entrevista que Julinho da Adelaide concedeu a Mário Prata⁴², ilustrada com a fotografia de Adelaide, mãe do compositor – cedida por Sérgio Buarque de Hollanda de seus guardados de pesquisa – porque ele teria cicatrizes no rosto e não permitia ser fotografado. Entre outras fanfarrônicas, o diálogo fazia menção ao irmão e parceiro de composição, ironizava a relação dos artistas com a censura e brincava com as críticas à nova geração de cantores – ‘*gente que não cantava bem, como Chico Buarque, Vinícius de Moraes e Tom Jobim*’.

A brincadeira não se limitou a Julinho da Adelaide, outros pseudônimos foram criados por Buarque. Mas, apesar de ter funcionado e divertido, como estratégia, durou pouco:

unidade ao conjunto e conduzindo o encadeamento das canções, há alusões a outras duas, por meio das quais o clima de resistência se estabelece.

Primeiro, na execução dos acordes iniciais de *Fado Tropical*, violão e piano elétrico se combinam: o primeiro, fazendo a base melódica que é a referência à guitarra portuguesa; o segundo, em timbre de cravo, entoa cada sílaba do refrão da canção, que a plateia compreende sem que voz alguma as pronuncie – e aplaude a bastança, nas duas vezes em que a execução desse trecho é feita. Ao final, Buarque diz apenas, imitando um sotaque português – “*No fundo eu sou um sentimental*”. Na gravação do disco, nesse trecho, a pronúncia da palavra “sífilis” foi vetada, por uma ação de censura moral; a faixa tinha uma lacuna na recitação.

Segundo, no entoar do refrão de *Cala a boca, Bárbara* – igual ao título da canção – que faz uma dupla menção à proibição da peça. A primeira, óbvia, é o “cala a boca”. A segunda, mais discreta, é a lembrança incidental que traz o refrão, dito com ênfase em determinadas sílabas, do nome de Calabar: **C**ala a boca, **B**árbara. Cabe registrar que a referência ao nome da peça – na imprensa e no disco – foi uma das proibições da Censura. Cf. BASTIDORES (2005).

⁴⁰ MILLARCH, 1975.

⁴¹ Para maiores detalhes sobre o episódio de Julinho da Adelaide, cf. SILVA, 2008: 122-7.

⁴² PRATA, 1974.

Julinho morreu de fato naquele ano de 1975, ao ser desmascarado numa reportagem do Jornal do Brasil sobre a Censura. Depois dessa revelação, que a desmoralizava, a Polícia Federal passou a exigir que as músicas submetidas à sua provação fossem acompanhadas de cópias dos documentos do compositor. (WERNECK, 2006: 88)

No contexto de 1973 e 74, com o veto de *Calabar*, a realização do show *Tempo e Contratempo* e o veto de disco de mesmo nome, o lançamento de *Sinal Fechado*, o episódio de Julinho da Adelaide e a participação nos Circuitos Universitários⁴³, a representação de Buarque como o artista mais censurado do país se consolidou. Os tempos não eram mais os da “*chicolatria*” dos festivais⁴⁴, mas ia-se criando um novo mito: o da maior vítima da Censura do governo. As ações de Buarque, de denúncia das arbitrariedades da máquina de repressão – inclusive legalmente – e de deboche do sistema eram argumentos usados para alimentar o mito.

Foi em 1975 que, efetivamente, as trajetórias de Buarque e Pontes passaram a andar juntas – e pôde ser a *Gota D'Água*. Ainda que por pouco tempo, já que, em função de um câncer, Pontes morreria em dezembro de 1976.

O prazer pelo processo da troca e a legitimidade da parceria foi reiterado por ambos, em declarações feitas muito perto da morte de Pontes, em dezembro de 1976. Esse, por exemplo, quando questionado se a coautoria de Buarque se resumia à composição das canções, respondeu enfaticamente:

Não, responde Pontes. Chico é co-autor. Escreveu a peça comigo também. A esta altura, é difícil você separar as duas colaborações, porque elas estão muito misturadas. Mas ele é tão co-autor quanto eu. Isso nos remete a novas experiências. Estamos fazendo uma comédia juntos. O título é “O Dia em que Frank Sinatra veio ao Brasil”. Uma brincadeira. (FOLHA DE SÃO PAULO, 21/12/76.)

⁴³ Ao estabelecer uma cronologia com base nas transformações da vigilância sobre o meio musical nos serviços de vigilância política, Napolitano (2010) destaca o papel de protagonismo de Chico Buarque nas representações de subversão construídas nesses meios, especialmente a partir desses eventos culturais: “A partir de 1971, os shows do chamado ‘Circuito Universitário’ passam a ocupar a maior parte dos informes e relatórios. O inimigo número 1 do regime passou a ser Chico Buarque, secundado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Gonzaguinha e Ivan Lins. Com o exílio de Vandrê e sua desagregação enquanto persona pública do meio musical politizado, aliado às novas posturas de Chico Buarque, esse passa a ser destacado como o centro aglutinador da oposição musical de esquerda, sendo frequente nas fichas e prontuários aparecer a expressão ‘pessoa ligada a Chico Buarque de Hollanda’, como se essa relação, por si, aumentasse o grau de suspeição” (NAPOLITANO, 2010: 108).

⁴⁴ Cf. NAPOLITANO, 2001: 167.

E Buarque, questionado acerca de seu afastamento dos palcos e da mudança na forma de compor, declara a necessidade de trabalhar de forma menos solitária, a partir de trocas humanas. Embora localize o nascimento dessa forma de composição antes do processo de escritura de *Gota D'Água*, reconhece, pouco tempo após a estreia, estar mais inteirado e menos individualista⁴⁵:

Desde “Calabar” não parei mais de trabalhar dentro desse estilo novo que estou encontrando para fazer música. Não quero mais a música pela música, o que também é legal, mas uma maneira de me ligar às pessoas. É que, talvez porque faço letra e música, tenho uma tendência chata de ficar isolado de todo mundo. Agora tenho trabalhado com parceiros e tido um contato maior com o pessoal de cinema e teatro, participando, escrevendo. Meus primeiros discos eram coisas quase egoístas, individualistas. (O GLOBO, 30/11/76)

A construção de novos *horizontes de expectativa* parece ter sido, aliás, um dos traços da permanência da parceria, para além de *Gota*. Em 1976, acompanharam as encenações e os debates da peça em cartaz e trabalharam juntos na escritura de outro texto para teatro, não concluído. Um outro projeto foi partilhado, no Grupo Casa Grande, um lugar de sociabilidade do campo artístico-intelectual – e, especialmente, de *Gota D'Água* – que Pontes capitaneava desde 1975 e Buarque passou a integrar, de forma mais sistemática, no ano seguinte.

1.2.3. Os autores de *Gota* e as configurações do campo

O momento de aproximação das trajetórias de Paulo Pontes e Chico Buarque, a escritura de *Gota D'Água* e o ano subsequente, teve significados diferentes para esses dois sujeitos. Após 1974, as posições individuais de Pontes e Buarque se alteraram, nas configurações do campo artístico-intelectual. O exame desse trecho da trajetória pode ajudar a *“tentar destrinchar a questão das relações entre as ideologias produzidas ou veiculadas pelos intelectuais e a cultura política de sua época”* (SIRINELLI, 2003: 261), tanto quanto a análise dos textos de *Gota D'Água*.

Para Paulo Pontes, a valorização do povo como fator que atribuía sentido à nação por meio do teatro, em *Gota D'Água*, podia significar a retomada (ou, em grande medida, a continuidade) de um projeto seu, desde os tempos do rádio na Paraíba e da experiência com a arte engajada no Grupo Opinião. Projeto que, embora não tenha

sido abandonado, visto que ele continuou trabalhando em produções teatrais, havia perdido projeção para o trabalho em outra linguagem, em outro veículo de comunicação. Essa era uma expectativa plausível diante de sua experiência no campo artístico-intelectual, refletido em sua trajetória de parceria com Vianinha, e de afinidade (e possível pertencimento) aos quadros do PCB.

Mas Paulo Pontes parece ter buscado reordenar a sua trajetória no âmbito do projeto *Gota D'Água*, desde a escritura até a encenação. Isso se deu por meio da tomada de uma postura mais explicitamente intelectual, depois de 1974 – ou seja, depois da lacuna que a morte de Vianinha significou no campo artístico-intelectual, especialmente no que se refere a dramaturgos de tendência nacional-popular.

Armindo Blanco fez uma avaliação que caminha nessa direção, em depoimento publicado logo após a morte de Paulo Pontes:

Um intelectual aberto, um grande curioso, uma grande capacidade para olhar o que se passava à sua volta. Uma liderança que foi crescendo, e que assumiu aspecto mais concreto depois da morte de Vianinha (BLANCO in VEIGA e JAKOBSKIND, 1977: 22).

De fato, os dois últimos anos da vida de Pontes foram o auge de sua carreira, tendo coincidido com um acontecimento trágico – a morte de Vianinha – e um esplendoroso – o sucesso de *Gota*. Por um lado, Vianinha foi uma perda para o campo artístico-intelectual e sua ausência significou a vacância da liderança e da referência que ele havia sido nos últimos anos. Pontes, então, passou a tomar algumas iniciativas, promovendo ações e projetos dos quais participava junto com Vianinha anteriormente: a realização de grupos de estudos, participação em palestras e organização de seminários de teatro. Tornou-se, mais claramente, um animador cultural – como o definiram Michalski⁴⁶, em sentido positivo, e Arrabal⁴⁷, em sentido negativo.

Nesse íterim, o êxito quase inesperado de *Gota D'Água* trouxe para Pontes uma grande projeção na imprensa, o que pode ser depreendido, por exemplo, do grande número de declarações acerca da situação do teatro e da política nacionais, no processo de divulgação e debates sobre a peça. Além disso, como será analisado ainda nesse capítulo, a sua atuação na organização do *I Ciclo de Debates sobre*

⁴⁶ Cf. MICHALSKI in VEIGA e JAKOBSKIND, 1977: 21.

⁴⁷ “(...) Paulo Pontes é sobretudo um animador cultural que tenta, em meio a esse projeto, resgatar para o palco toda uma série de ideologias que guiaram a história do chamado *teatro brasileiro*, sua vida e sua glória, principalmente ideologias de cunho nacionalistas e populistas

Cultura Contemporânea, bem como o respaldo que obteve com o Grupo Casa Grande, como se verá adiante, foram fatores importantes de interação e aumento de credibilidade no campo artístico-intelectual. Finalmente, a presença de jovens aos debates e o sucesso da peça fizeram crescer sua aproximação com o público de teatro, que havia começado com *200*.

Se, por um lado, a legitimidade de Pontes cresceu, especialmente no campo artístico-intelectual, por outro, ela foi bastante questionada, exatamente em função de sua decisão de escrever a adaptação de *Medéia* para os palcos. A razão se anuncia, discretamente, na lembrança de Chico Buarque sobre a gênese do projeto:

O início... quer dizer, aconteceram coisas, antes, que eu não sabia. Fiquei sabendo depois, na verdade. O Paulo Pontes me chamou para escrever com ele. Eu não sabia que a idéia original era do Vianinha. Ele tinha escrito... não sei se era minissérie. [Um Caso Especial.⁴⁸] Um Caso Especial para a TV Globo. E o Paulo era muito amigo e parceiro do Vianinha. Quando o Vianinha morreu, o Paulo tomou a gênese da idéia, que era adaptar Medeia para a atualidade do Rio de Janeiro. Agora, não sei, não assisti ao especial, não sei exatamente até que ponto a idéia do Paulo é original, não é. É parte dessa idéia original do Vianinha. Eu não sei o que ele tomou emprestado do Vianinha. A locação, por exemplo, se aquele conjunto habitacional era já do Caso Especial, se não era. Eu não sei. (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010.)

Ao tratar do nascimento de *Gota*, Buarque refere-se, tangencialmente, ao conflito relativo à autoria primeira da adaptação do clássico para a realidade brasileira. Essa foi uma das maiores pressões internas⁴⁹ do campo artístico-intelectual vivenciadas por *Gota D'Água*, sobretudo entre 1975 e 1976. Uma pressão que recaiu sobre o projeto e os sujeitos nele envolvidos, mas, especialmente, sobre Paulo Pontes. E que, gerando conflitos e debates internos ao campo, concorreu para a manutenção do equilíbrio das tensões em torno de *Gota*, colocando-a entre o agrado e o desagrado, entre a aprovação e a reprovação. Seus ecos chegam até os dias atuais, nas memórias do âmbito de produção da peça – e geram sobre a figura de Paulo Pontes uma *memória*

dos anos 50/60, tentando adaptá-las ao momento, hora política em que se vivia o projeto de *distensão* do governo Geisel.” (ARRABAL, 1983: 141)

⁴⁸ Nas reproduções de trechos das transcrições literais das entrevistas, sempre que uma fala da entrevistada for inserida para mostrar a ocorrência de diálogo, aparecerá entre chaves.

⁴⁹ *Pressões externas e internas* são conceitos cunhados por Bourdieu (2004), trabalhados na Introdução desta tese (cf. p. 35).

*dividida*⁵⁰. Por tudo isso – e pelas implicações que essa pressão tem na compreensão de *Gota D'Água* como evento – é importante tratar dela aqui.

O que foi colocado em cheque, nesse caso, foi a fidelidade da relação entre Pontes e Vianinha, em função do questionamento relativo à (não) atribuição do devido crédito ao autor original da ideia de adaptar *Medéia* para a realidade brasileira contemporânea. O *Caso Especial* tinha mesmo sido um sucesso e a figura de Vianinha era quase uma unanimidade nos meios artístico e intelectual, onde circulou a versão de que a ideia teria sido usurpada por Pontes.

Deocélia Vianna (1984), mãe de Vianinha, narra, em seu livro de memórias, o que chama de “*caso Paulo Pontes*”. Segundo ela, Pontes e Bibi Ferreira acompanharam de perto a doença de Vianinha. Pouco mais de um mês após a sua morte, o casal teria convidado sua mãe e sua mulher para um jantar e Pontes comunicou o desejo de realizar a adaptação de *Medéia* para o teatro. As relações pessoais entre ela e o casal arrefeceram e, depois da estréia da peça, ela ouviu de uma amiga que o projeto era o mesmo de Vianinha. Depois de assistir à peça, em janeiro de 1976, teria constatado a semelhança do projeto e enviado flores para Bibi Ferreira, com um bilhete que dizia:

“Bibi, você está maravilhosa e meu filho tinha razão quando apostava no sucesso da peça que pretendia escrever. Pena que o nome do Vianinha não conste nem do programa, nem dos cartazes. Um abraço da Deocélia.”

E embaixo: “Deixe o Chico fora disso.” (VIANNA, 1984: 218-9)

Observe-se nas figuras 1 e 2, a mudança ocorrida na atribuição de autoria das propagandas de divulgação de *Gota D'Água* na imprensa. Abaixo dos nomes dos autores, na figura 2, há o crédito a Vianinha – “*Inspirado em concepção de Oduvaldo Vianna Filho*” – que não consta da figura 1, divulgada no dia da estréia da peça, em final de 1975.

O mesmo acontece na observação dos jornais-programa: a inscrição de atribuição do crédito a Vianinha, pela concepção inicial, só aparece no segundo exemplar, feito para a segunda montagem carioca⁵¹. E permanece no terceiro, da montagem paulista.

⁵⁰ Portelli (2005) amplia a categoria *memória dividida*, de Giovanni Contini, de forma a definir não apenas uma dicotomia (memória oficial e não-oficial), mas também a pluralidade de memórias sobre determinado fato ou sujeito. Segundo o autor: “*A brilhante definição, ‘memória dividida’, precisa ser ampliada e radicalizada para definir não só a dicotomia (e hierarquia implícita) entre a memória institucional da Resistência e a memória coletiva da comunidade, mas também a pluralidade fragmentada de diferentes memórias*”. (PORTELLI, 2005: 128)



Figura 1: Propaganda da peça no dia da estréia da primeira temporada carioca. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 26 de dezembro de 1975, p. 3.



Figura 2: Propaganda da peça por ocasião da segunda temporada carioca. FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. TA/Gota D'Água (Dossiê de recortes).

Da primeira edição do livro, entretanto, que é de dezembro 1975, consta o crédito. Ele é dedicado à memória de Oduvaldo Vianna Filho e tem, na segunda folha de rosto, o título, a indicação da autoria de Buarque e Pontes, e a anotação: “*Inspirado em concepção de Oduvaldo Vianna Filho*”. Além disso, nos agradecimentos que encerram o Prefácio, consta um “*a Oduvaldo Vianna Filho que, ao adaptar a Medéia para TV, nos forneceu a indicação de que na densa trama de Eurípedes estavam contidos os elementos da tragédia que queríamos revelar*” (BUARQUE e PONTES, 2004: 19).

Na imprensa – tanto nos grandes veículos quanto na imprensa alternativa – só foram encontrados dois textos que tratam do assunto diretamente, do qual se destaca um. Em página inteira, intitulada *Gota D'Água*, diversos temas são tratados com relação ao espetáculo que estrearia em São Paulo no dia seguinte. Em um dos subtítulos, “*Vianinha, o grande esquecido*”, após a referência à adaptação primeira feita pelo autor para a TV e um breve resumo de sua trajetória como teatrólogo, lê-se:

Mas Vianinha foi omitido nas apresentações do Rio. Inclusive Maria Lúcia Mariz, sua segunda mulher, entrou com um processo para pagamento de direito autoral. E esse foi um dos motivos da primeira paralisação da peça no Rio. Mesmo assim, Oduvaldo

⁵¹ Cf. exemplares do jornal-programa da peça, acervo da Biblioteca do CEDOC – FUNARTE, ESP.TA/Gota D'Água (Dossiê de Programas), p. 14.

Vianna Filho continua a não ser citado. (GUZIK. ÚLTIMA HORA, 27/04/77)

Não era fato que Vianinha deixasse de ser mencionado no material oficial de divulgação da peça a partir de 1976, como já se mencionou. Entretanto, a referência ao caso explicita para o grande público um incômodo corrente no campo artístico-intelectual e é significativo que isso tenha acontecido quando da estréia da peça em São Paulo. Uma disputa entre Rio de Janeiro e São Paulo, tanto no setor artístico-cultural quanto no intelectual, é tradição já estudada na historiografia⁵². Quando o evento saiu de seu núcleo original, os conflitos se tornaram explícitos.

Além desse texto jornalístico, em que se trata do caso explicitamente, em outros há menção à autoria primeira. Dois deles podem auxiliar a analisar a questão da autoria da adaptação de *Medéia* durante a divulgação do espetáculo. No primeiro, divulgado em setembro de 1975, quando estava iniciando-se a primeira montagem, em fase de formação de elenco, a autora combinou textos próprios com trechos de depoimentos de Pontes e Buarque. Esse último teria declarado:

A peça é uma adaptação livre de “Medéia”, ambientada num subúrbio carioca, num conjunto habitacional. A idéia inicial foi do Vianinha, que chegou a fazer um esboço do espetáculo para a televisão, para um “Caso Especial”, mas dentro de um contexto de classe média. O Vianinha queria também escrever a peça, mas não foi possível. Aí, o Paulo me chamou e ficamos uns quinze dias discutindo as linhas gerais do espetáculo. Aproveitamos a estrutura dramática da Medéia, que é perfeita como técnica teatral, mas a devamos [sic] para uma realidade miserável, da vida sub-humana – diz Chico Buarque. (LAGO. FOLHA DE SÃO PAULO, 26/09/75)

A declaração foi teria sido feita, pessoalmente, por Chico Buarque – que não era associado à figura de Vianinha. A atitude de reconhecimento, portanto, parecia partir do coautor que menos devia essa obrigação, e isso pode ter alimentado, na mãe de Vianinha e naqueles que se alinharam à sua versão, o respeito à figura de Buarque. Fato é que a sua imagem não foi atingida pelo episódio, que, como mencionado anteriormente, foi ironicamente chamado por Deocélia Vianna de “caso Paulo Pontes”.

Um outro texto, divulgado na imprensa pouco após a estreia da primeira temporada, traz informações provavelmente dadas pela produção da peça, responsável pela divulgação:

⁵² A esse respeito, sobre o campo intelectual, ver PÉCAULT (1990). Sobre o campo artístico, ver RIDENTI (2003) e NAPOLITANO (2004).

A IDÉIA INICIAL

Foi Oduvaldo Vianna Filho que pensou, inicialmente, em fazer uma “Medéia” brasileira e foi inspirado numa adaptação sua para a televisão, nunca levada ao vídeo, que Paulo Pontes resolveu escrever uma peça com o tema. Decidiu então que a peça seria em música e texto e convidou Chico Buarque para trabalharem juntos. (FOLHA DE SÃO PAULO, 12/01/1976)

A matéria contém um equívoco de informação sobre a não-veiculação do roteiro de Vianinha na TV – provavelmente decorrente de interpretação do jornalista responsável, visto que a exibição tinha sido pública e a produção da peça não teria como negar esse fato. Mas é notável a preocupação em dar o crédito a Vianinha. A matéria é datada de 12 de janeiro de 1976 e Deocélia Vianna informa, em suas memórias, ter assistido à peça depois do dia 11 de janeiro. Ou seja, não seria o seu bilhete o responsável pela forma da divulgação realizada na *Folha de São Paulo*.

O que não significa que a pressão da família de Vianinha não tenha sido sentida no campo artístico-intelectual, antes da estréia do espetáculo e imediatamente após sua ocorrência. O que estava em cheque, ali, era a relação de longa parceria e de amizade entre Pontes e Vianinha, que tinham trabalhado juntos desde o show *Opinião*, e que defendiam um projeto de teatro ético. Mesmo opositores desse projeto, afetos à linha da vanguarda experimentalista, manifestaram admiração por Vianinha e desconforto com a postura de Pontes⁵³.

⁵³ Afetos do dramaturgo tratam o caso de maneira diversa da de Deocélia Vianna. Interessante notar como ele se apresenta, por exemplo, na trajetória e nas memórias dos sujeitos do Grupo Casa Grande – lugar de sociabilidade no qual Paulo Pontes era uma liderança, e que será analisado ainda neste capítulo. O movimento de Fernando Peixoto pode ser tratado como um processo de instrumentalização da memória, no qual, tal como o compreende Ricoeur, o “*cerne do problema é a mobilização da memória a serviço da busca, da demanda, da reivindicação de identidade*” (RICOEUR, 2007: 94). Entre 1975 e 1977, Peixoto foi responsável por três textos especificamente sobre *Gota D’Água* no jornal *Movimento*. Nas edições 16 (20/10/1975) e 31 (02/02/1976), não fez qualquer menção à autoria de Vianinha. Na edição 79 (03/01/1977), em homenagem póstuma a Paulo Pontes, após referir-se à homenagem que prestada a Paulo Pontes pelos companheiros do CPC, em seu sepultamento, refere-se a Vianinha, e menciona a parceria dos dois desde 1962, concluindo: “*Da amizade restou, inclusive, uma herança-tarefa: a morte impediu Vianinha de reescrever para teatro uma adaptação, que havia realizado para televisão, da ‘Medéia’ de Eurípedes. O trabalho seria retomado em 1975 por Paulo Pontes e Chico Buarque*” (PEIXOTO, *Movimento*, 03/01/1977). Peixoto silenciou sobre a participação de Vianinha no processo de autoria de *Gota*, quando os rumores acerca do plágio eram crescentes no campo artístico-intelectual, mas evocou-a em momento de luto, revertendo a parceria na construção da identidade de Paulo Pontes como intelectual e dramaturgo, e a par disso, uma identidade para o próprio Grupo Casa Grande.

A ausência de lembranças é também um vestígio da tomada de posição com relação a Paulo Pontes, no âmbito do Grupo Casa Grande. Zuenir Ventura, seu grande amigo, quando questionado sobre sua lembrança acerca do caso, buscou uma explicação para seu esquecimento, cogitando não se lembrar por ter rejeitado os rumores já à época, considerando-os algo absurdo (VENTURA. Entrevista concedida à autora em 24/03/2010). Muito

Mas a *memória dividida* a respeito de Pontes recaiu mais sobre sua postura ética do que sobre a representação da importância de sua atuação no campo artístico-intelectual. De maneira geral, Pontes, em seus últimos dois anos de vida, e postumamente, passou a ser identificado como um intelectual. Muitas foram as homenagens póstumas a ele feitas e, nelas, a referência à importância de sua contribuição como intelectual é frequente. É interessante notar que, antes de 1975, ele não estava tão presente nos debates interpretativos da cultura e da vida política nacional.

Buarque, por sua vez, nesses dois anos (1975 e 1976), fez um movimento consciente de desmonte de uma outra representação social que havia sido construída a seu respeito: o mito do artista censurado, do cantor de protesto. Um mito que não existia apenas para o mercado, mas ia se consolidando mesmo no campo artístico-intelectual. Em uma carta polêmica publicada no número especial de Cultura da Revista *Visão*, em março de 1974, Gláuber Rocha afirmou “*Que Chico Buarque é o nosso Errol Flynn*” (ARRUDA, 1999: 186). A associação entre o compositor e o ator de cinema passou a ser corrente, usada de forma elogiosa, sobretudo pelos fãs, em

possivelmente, Ventura tem razão e seu esquecimento, talvez, seja relacionado à memória impedida, como define Ricoeur: “(...) o esquecimento de impressões e de acontecimentos vivenciados (isto é, de coisas que sabemos ou que sabíamos) e o esquecimento de projetos, que equivale à omissão, à negligência seletiva, revelam um lado ardiloso do inconsciente colocado em postura defensiva” (RICOEUR, 2007: 454). Postura defensiva, inconsciente, da memória e da identidade de Paulo Pontes, por causa dos laços de afeto; mas também da identidade do Grupo Casa Grande, em grande medida fundado na ação do dramaturgo.

A memória de Dori Caymmi, diretor musical da primeira montagem do espetáculo, vai na direção oposta às de Peixoto e Ventura, dando mostras do quanto o “*caso Paulo Pontes*” significou uma pressão interna do campo artístico-intelectual sobre *Gota D'Água*. Ao rememorar o processo da produção do espetáculo, espontaneamente, Caymmi narrou a versão de Deocélia Vianna sobre a passagem (CAYMMI. Entrevista concedida à autora em 08/01/2010). Em sua narrativa, a versão é a seguinte: Paulo Pontes, que era considerado “o *amigão*”, após a morte de Vianinha, teria tomado para si a ideia e o roteiro, tirando o nome do primeiro autor e, portanto, o crédito dele. Nesse ponto da entrevista, o diretor musical já havia declarado fidelidade e admiração por Vianinha e seus princípios. Parece, portanto, que em razão dos boatos que circulavam na esfera da produção, Caymmi optou por concluir seu trabalho e afastar-se do projeto logo que sentiu que tudo caminhava bem. Afirmou ter “*perdido muito o respeito pela peça*”, quando soube do desagrado de Deocélia Vianna com o espetáculo. O seu relato aponta para uma outra faceta da *memória dividida* acerca de Paulo Pontes.

No caso de Bibi Ferreira, não foi encontrada nenhuma menção direta à questão da dúvida sobre a autoria da adaptação de *Medéia* para a realidade brasileira, embora Deocélia Vianna a tenha colocado em posição central no episódio. Entretanto, é significativa a forma como ela encerrou seu depoimento sobre Pontes na homenagem póstuma: “*Seu corpo está enterrado ao lado de Dolores Duran. Vianinha está em outra ala. Foi ele que trouxe Dolores de volta no ‘Brasileiro Profissão Esperança’. Os dois vão curtir grandes boemias. O destino faz coisas curiosas com as pessoas. Os dois gostavam da noite...*” (FERREIRA in VEIGA e JAKOBSKIND, 1977: 14). Ao afirmar que Pontes e Vianinha estavam em “*alas diferentes*” e aproximar o marido de Dolores Duran, dá leveza à sua figura, trata de um outro tipo de relação de afeto e amizade, e coloca-o em uma posição diferente no campo artístico-intelectual: mais artista, mais boêmio; menos político, menos intelectual. Mais próximo dela, Bibi Ferreira, talvez.

função da aparência física e do estrelato. Mas, também, de forma crítica, referindo-se à ação social de um sujeito em um momento de imobilidade coletiva – o Robin Hood que roubava do Estado para dar à sociedade.

Em entrevista a'O *Pasquim*, Buarque debateu o episódio com Ziraldo. No diálogo, aparecem duas possibilidades de interpretação do mito criado em torno dele e de sua arte, em meados da década de 1970, a partir da metáfora de Gláuber Rocha:

ZIRALDO – O que você achou de Gláuber ter te chamado de nosso Errol Flynn?

CHICO – Acho o Gláuber muito engraçado.

ZIRALDO – Você entendeu o que quis dizer?

CHICO – O que você acha que quis dizer?

ZIRALDO – Que você virou um pouco o herói que tá fazendo as coisas pra gente. Muita gente quieta em casa, puta da vida, que diz: “Isso, Chico! Dá-lhe, Chico!” E não faz nada.

CHICO – É. Pode ser colocado assim.

ZIRALDO – Porque você sabe do negócio de catarse do seu trabalho.

CHICO – Situado diante do Gláuber é outra conversa. Mas quanto a esse problema, porra, tenho muita consciência dele. Vivo com esse problema e tenho falado sobre, respondido a isso. Acho que tenho consciência de já ter reagido a isso. Deu mil mal entendidos. Fui interpelado por estudantes que entenderam errado.

ZIRALDO – Isso te incomoda, as pessoas te passarem um bastão e exigirem um comportamento?

CHICO – É claro: Fui xingado por isso. Tava me referindo ao show do Casa Grande e ao Circuito Universitário. Falei “Não vou fazer mais não. Do jeito que tá não dá”. Os Diretórios Acadêmicos começaram a fazer um show atrás do outro, e deu aquele delírio que eu não tô a fim de endossar. De ser o Errol Flynn desses estudantes. Tenho muita coisa mais importante do que isso a fazer. Apesar de que, de vez em quando o fato de manter uma chama acesa é bom. Viver disso é que não é legal. (O PASQUIM, 1975: 31-2)

Mas os depoimentos de Buarque e, em grande medida, suas decisões a curto prazo – como, por exemplo, deixar de fazer os circuitos universitários e, em seguida, deixar de fazer shows por muitos anos – tentavam relativizar a imagem de herói da resistência e ícone do protesto. Parte desse movimento pode ser observado, por exemplo, no diálogo entre Buarque e Ana Maria Bahiana, em entrevista feita para o Jornal *Opinião* em 1974, que não pôde ser publicada à época em função da censura ao periódico.

Porque é muito chato, isso de as pessoas te pararem na rua e perguntarem pela censura, e não pelo meu trabalho. Como artista, eu quero ser julgado pelo meu trabalho. Foi um ano perdido. (BAHIANA, 2006: 59)

No que se refere à representação de intelectual, ao contrário do que se passava com Pontes, parece que a Buarque já era atribuída essa condição mesmo antes de *Gota D'Água*, a despeito da popularidade de sua atuação como cantor e compositor – e devido a ela também. Além de sua família de origem, do reconhecimento de sua condição de intérprete do país por meio da música e de sua atuação mais politizada nos circuitos universitários, a atuação como escritor (com *Fazenda Modelo*) e dramaturgo dava a ele, desde o início dos anos 1970, uma maior interlocução e alguma proximidade com os intelectuais.

Isso pode ser observado, por exemplo, na forma de sua presença na fundação do jornal *Movimento*. É em uma condição próxima do intelectual que ele compõe o Conselho Editorial do periódico, fundado em meados de 1975. Segundo Kucinski (2003), esse Conselho era parte de um sistema original de gestão coletiva do periódico, tendo uma função mais consultiva, combinada com a função deliberativa do conselho de redação – esse, composto dos jornalistas fundadores de *Movimento*. O manifesto de lançamento do periódico, que indicava o embate frontal com a propriedade privada de *Opinião*, fazia a apologia da participação coletiva na produção do jornal. Ali, apresentava-se a composição do Conselho Editorial, “*nove personalidades democráticas*”, bem como a sua função: “*Uma das principais preocupações de Movimento foi escolher um conjunto de nomes representativos da política e cultura brasileira. Eles se reunirão para debater a nossa linha editorial*” (In KUCINSKI, 2003: 343).

O referido Conselho Editorial era composto por intelectuais reconhecidos, de peso no campo: Fernando Henrique Cardoso, Orlando Villas-Boas, Edgard da Matta Machado, Francisco de Oliveira e outros. Entre eles, o único artista era Chico Buarque, o que, por um lado, mostra a intenção, expressa pela equipe fundadora do jornal, em atender a um público mais popular que o atingido por *Opinião*⁵⁴. Por outro, mostra a proximidade maior de Buarque com intelectuais influentes, com legitimidade suficiente para dar a direção do novo periódico. Sua posição nas configurações do campo era de maior alcance e, possivelmente, mais estável que a de Pontes.

⁵⁴ Cf. KUCINSKI, 2003:340.

O evento *Gota D'Água* multiplicou, é um fato, o número de entrevistas e declarações de Pontes e Buarque sobre a peça, o rol de questões que ela problematizava e a realidade nacional, em geral. Além disso, como a divulgação da peça foi bastante baseada na divulgação das ideias do Prefácio do livro, em forma de ensaio sobre o contexto brasileiro, os tons de intelectualidade de suas declarações acentuaram-se naquele período.

É interessante notar que a indistinção entre artistas e intelectuais, criando formas específicas de ação intelectual – relacionadas às diferentes manifestações artísticas, inclusive – parece não ter sido aceita corriqueiramente no próprio campo. Pontes, por exemplo, declarou n' *O Pasquim*:

Jaguar – Mas agora você se associou a um intelectual e vai fazer um sucesso tremendo.

PAULO – Quem é intelectual? Chico? Mas esse negócio de sucesso vira um estigma. Considero “O homem de la Mancha” um trabalho importante. Fui lá, assisti àquele troço na Broadway, voltei, tirei o caráter de superprodução. E produzi de forma brasileira. Fiz uma tradução com o Flávio que mudava o sentido da peça radicalmente. Aquele senso ético que existe na obra de Cervantes transformamos num personagem reivindicando o que a gente acha que seja importante na sociedade brasileira de hoje. Mudamos o código ético da peça. Como estourou, as pessoas faziam questão de não perceber. O público não, este percebia. (O PASQUIM, 23 a 29/01/76: 8).

Nessa passagem, nota-se o esforço de Pontes em valorizar o seu trabalho intelectual relacionado ao teatro – recuperando a tradição sartreana, que atribuía a proeminência de engajamento ao teatro sobre as demais artes. Ele contrasta com o estranhamento à atribuição da condição de intelectual a Buarque, visto apenas como um artista famoso.

Para Buarque, por outro lado, Pontes era uma referência intelectual, o que se torna claro, por exemplo, em seu artigo de homenagem póstuma intitulado “*Com ele aprendi a lutar*”. Ali, Buarque discorre sobre a capacidade de trabalho do parceiro, suas preocupações com as críticas a *Gota D'Água*, que poderiam atrasar o “*inevitável processo de desenvolvimento*” do teatro e da cultura popular, bem como sobre sua habilidade crítica da realidade⁵⁵.

⁵⁵ Cf. BUARQUE in VEIGA e JAKOBSKIND, 1977: 15-17.

Dessa análise das trajetórias dos autores de *Gota D'Água*, uma conclusão salta aos olhos: o sucesso do projeto nos dois anos subsequentes ao lançamento do livro e à estreia da peça contribuiu para a legitimação da posição de Pontes e Buarque como intelectuais nas configurações do campo artístico-intelectual da segunda metade dos anos 1970.

Tal é, por exemplo, a avaliação de Mota (2008), em texto de avaliação da conjuntura da cultura brasileira publicado em 1977. O texto foi escrito para finalizar o que seria a primeira edição de sua tese de livre docência, na qual ele havia feito uma análise da *Ideologia da Cultura Brasileira* do período entre 1933 e 1974. Soa como uma espécie de manifesto com relação ao endurecimento das ações de repressão, quando o Estado anunciava a abertura. Acusava que “o processo histórico de fechamento e cristalização do sistema ideológico em questão foi completado” em 1975, apontando alguns indícios disto. Especialmente, indica a morte de Vladimir Herzog, que teria soado como “como o último sinal de alerta para uma ampla comunidade, gerando uma discussão significativa do papel do intelectual – e suas formas de organização – em face da vida cultural e política” (MOTA, 2008: 333).

Mota avalia que a situação de 1975 teria significado um toque de alerta para a comunidade intelectual, que saiu em busca de novas formas de organização e novos conceitos para a cultura. E cita uma grande lista de ações e projetos que demonstrariam “o surgimento de um novo diapasão, um novo elã na organização da atividade cultural, nas diversas frentes de trabalho” (MOTA, 2008: 333). Nessa listagem, inclui:

Novas teses de Mestrado, Doutorado e Livre-Docência vêm à lume, mostrando o vigor insuspeitado de Universidades tantas vezes expurgadas, e hoje sob o controle de Serviços de Segurança – que ferem frontalmente, apesar de encobertos e 'informais', o princípio tradicional e essencial da Autonomia da Universidade; peças de teatro popular ganham notoriedade, como Gota d'água, de Paulo Pontes e Chico Buarque; entrevistas se multiplicam (Paulo Pontes, Florestan Fernandes, Ralph Della Cava, Alfredo Bosi, Antonio Candido, Willy Corrêa de Oliveira, Ferreira Gullar, Michel Debrun, Edgard Carone, Raymundo Faoro, José Arthur Giannotti, José Honório Rodrigues, Chico Buarque, e tantos, tantos mais, em Veja, Versus, Transformação etc.), desenhando um novo perfil de intelectual (...) (MOTA, 2008: 333-334; grifos da autora).

Mota explicita, em mais de uma atividade mencionada, a participação dos autores de *Gota D'Água* – e da própria peça – nessas novas formas de organização da cultura e de ação intelectual. Os nomes de Buarque e Pontes figuram, por exemplo, ao lado de

professores da USP e intelectuais do Cebrap. Nesse sentido, a análise de Mota corrobora a existência, em meados dos anos 1970, de um campo artístico-intelectual, no qual a ação de engajamento poderia se desenvolver em qualquer das duas formas de atuação profissional e social. Todo ele calcado em culturas políticas de esquerda.

O evento *Gota D'Água* foi produzido por muitas vozes em diálogo, indubitavelmente, mas é também fora de questão o fato de que os autores do texto-projeto que o originou foram Paulo Pontes e Chico Buarque. Não exatamente os autores primeiros da tragédia ou de sua adaptação para a realidade brasileira – e isso é importante considerar – mas os que implementaram o projeto e materializaram as diferentes formas de circulação do texto na década de 1970. Esses foram, portanto, os autores da *Gota D'Água*, o texto e o evento. E, ao escrever o evento, viram também as suas trajetórias individuais serem reescritas por ele.

Entre 1975 e 1976, a trajetória de Paulo Pontes foi sendo conduzida mais explicitamente para a atuação intelectual e para a atividade de dramaturgo – a par de suas atividades anteriores, de articulador/animador cultural, autor de roteiros de shows e programas de TV. Após sua morte, ainda, essa imagem foi reiterada, em uma série de artigos publicados na grande imprensa e na imprensa alternativa, bem como de um ato público realizado no Teatro Carlos Gomes, com a presença de boa parte do campo artístico-intelectual – inclusive com fiscalização de técnicos da Censura – e a publicação de um livro com depoimentos sobre ele, entrevistas e textos inéditos. Um dos textos jornalísticos sobre a morte de Pontes, que faz alusão ao ato que estava sendo organizado, resume bem como o luto foi conduzido na imprensa e como a imagem de intelectual foi reforçada nesse processo:

Serão lidos trechos de suas peças e, principalmente, de seus ensaios sobre a realidade cultural brasileira, da qual ele vinha sendo um dos principais analistas e mais fervorosos críticos (JORNAL DA TARDE, 28/12/1976).

Nesse contexto de sua morte, o movimento de aproximação entre a sua figura e a de Vianinha foi uma constante, a partir da descrição de suas trajetórias de parceiros e amigos. Uma identificação que vinha do sujeito e que foi reiterada e recriada nas muitas manifestações de pesar por seu luto.

No caso de Buarque, por um lado, entre 1975 e 1977, houve a legitimação de sua imagem de intelectual – reiterada também pela fase de recolhimento, sem fazer shows, e por sua participação em atividades de estudos e pesquisas culturais. Por

outro, isso permitiu um certo arrefecimento da idolatria que se formava em torno de Chico Buarque, o que parece ter sido um movimento voluntário, a se julgar por depoimentos dados à imprensa na época. Tal movimento acabou por se constituir no grande traço de coerência de sua trajetória: a resistência ao enquadramento ou à prisão em um rótulo.

Ambos, a partir de seus *espaços de experiência*, atingiram, em curto prazo, alguns de seus *horizontes de expectativa*. E vivenciaram, também, experiências que não esperavam.

Observemos, agora, a trajetória de outros sujeitos que participaram da produção do evento *Gota D'Água*, bem como a sua trajetória profissional e a maneira como eles se moveram nas configurações do campo artístico-intelectual.

1.3. OS DEMAIS SUJEITOS PRODUTORES DO EVENTO

Diante do *horizonte de expectativas* amplamente anunciado pelos autores – como se verá nos capítulos seguintes, de análise do evento propriamente dito – a escolha da equipe de trabalho, que viria a implementar a primeira montagem de *Gota D'Água* ainda em 1975, deveria garantir a execução de um projeto de valorização da palavra, que soubesse combinar as propostas do teatro comercial ao engajamento político.

E foi essa a direção tomada quando da formação da equipe de trabalho para a construção da segunda modalidade de circulação do texto: o espetáculo teatral. O conjunto de profissionais que se envolveu na produção da peça combinava qualidade técnica e artística, especialização em determinados setores do fazer teatral, e, em grande medida, posicionamento político “à esquerda”. Sua composição diz do *pessedismo* do projeto, o que, como analisa Arrabal (1983), mostra a proximidade da proposta de Paulo Pontes, em meados da década de 1970, com o projeto anunciado por Vianinha em 1968.

A escolha de nomes de referência no campo artístico-intelectual, todos especializados em um dado ofício das lides dramáticas, mostra a intenção de profissionalização do projeto. Mas, além de uma reunião de profissionais qualificados e reconhecidos, o espetáculo *Gota D'Água* foi concebido como um trabalho de equipe, com suporte afetivo dos amigos. Por esse motivo, para melhor compreender o evento *Gota D'Água*,

é fundamental identificar a trama da rede de sociabilidades que se teceu em torno do espetáculo – e em torno do qual ele próprio se teceu.

Essa rede se anuncia em texto escrito “já com os ensaios bastante adiantados” (BUARQUE e PONTES, 2004:9) e datado de 08 de dezembro de 1975; menos de vinte dias antes da estréia da primeira montagem no Rio de Janeiro. O texto compõe, ainda, o Prefácio da primeira modalidade de circulação do texto, o livro, nos agradecimentos que o encerram:

Para finalizar, agradecemos a tantos amigos que nos ajudaram: Bibi, Ratto, Zuenir Ventura, Luciano Luciani, Dori Caymmi, Darwin Brandão, a todo o nosso elenco e, especialmente, a Oduvaldo Vianna Filho que, ao adaptar a Medéia para TV, nos forneceu a indicação de que na densa trama de Eurípedes estavam contidos os elementos da tragédia que queríamos revelar (BUARQUE e PONTES, 2004: 19).

Em primeiro lugar, importa destacar que, segundo Chico Buarque, esse grupo foi composto e orquestrado eminentemente por Paulo Pontes. Após ler o trecho do Prefácio citado anteriormente, ele afirmou que teria dado uma contribuição pontual à seleção de parceiros:

Eu só posso assinar isso por causa do nome do Dori Caymmi. É único nome que eu vejo aqui que é uma contribuição minha a esse texto. Porque eu não escolhi... eu não tenho nada a ver com o cartaz da peça. Não. Eu não sei trabalhar com isso, eu não dou palpite nisso. A escolha da Bibi, evidentemente, é do Paulo. A do Ratto, que é o diretor, também. Do Luciano Luciani... É, o coreógrafo. A idéia de coreografia não tem a ver comigo. Só o Dori. O Dori, sim. O Dori fui eu que levei. Paulo Pontes deve ter perguntado “- E músico, quem é? Quem é que pode ser?”. Porque o Dori já estava com a gente. Se não me engano, estava em Calabar. (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010)

Paulo Pontes teria sido, portanto, o articulador da equipe de trabalho que respaldou não apenas o conceito do espetáculo, mas que o viabilizou, em termos efetivos. Zuenir Ventura confirma isso, não apenas no que se refere à *Gota*, mas definindo o perfil de Paulo Pontes como:

(...) um grande... aglutinador. Está entendendo? [Articulador?] Articulador. Ele tinha uma coisa de tirar das pessoas o que elas tinham de melhor. Ele conseguia ver em cada pessoa, só via o que ela tinha de melhor. E tirava isso. Ele usava muito a gente. Usava muito todo mundo. Ele fazia a gente trabalhar incrivelmente, porque ele tinha essa capacidade de estimular, de dar força, de apostar em você. Você acreditar, realmente,

que valia alguma coisa. Era o Paulinho. (...) Ele tinha realmente esse sentido de equipe, por isso que ele era um líder, não é? (VENTURA. Entrevista concedida à autora em 24/03/2010).

Ainda com relação ao trecho do Prefácio, cabe analisar a composição do grupo ao qual a gratidão se manifesta. Ele contempla, por exemplo, os diretores da primeira montagem do espetáculo, que estreou em dezembro de 1975: Gianni Ratto, a quem coube a direção geral; Dori Caymmi, que foi o diretor musical; e Luciano Luciani, o coreógrafo. A equipe de produção era, ainda, composta por algumas peças-chave, que não aparecem nesse trecho, mas que cabe aqui destacar, de princípio: Max Haus e Moysés Ajhaenblat, responsáveis pela produção por meio do Teatro Casa Grande, e Walter Bacci, cenógrafo e figurinista. O perfil e a atuação de cada um deles na montagem do espetáculo será analisada ainda neste capítulo.

Os agradecimentos destacam a figura de Bibi Ferreira, que além de protagonista do espetáculo era companheira de vida de Paulo Pontes – o laço, portanto, era muito mais estreito que a mera relação profissional. Outros atores não são mencionados nominalmente no texto do Prefácio, mas aparecem como “*nosso elenco*”, tendo recebido os créditos na ficha técnica do espetáculo, divulgada no jornal-programa da peça⁵⁶.

O texto explicita a inspiração de Oduvaldo Vianna Filho, bem como a participação do jornalista Zuenir Ventura, um dos autores da arte da capa do livro e editor do jornal-programa da peça⁵⁷.

Finalmente, é a menção do nome de Darwin Brandão que nos leva a refletir sobre um aspecto curioso da composição do grupo a quem se dirigem os agradecimentos, visto que sua atuação objetiva no âmbito da produção da peça não foi grande. Ele só aparece como um dos colaboradores do jornal-programa da peça, junto com Waldemar Marques, Thereza Aragão, Mary Ventura e Maria Augusta Brandão. O destaque de seu nome no texto do Prefácio parece dever-se mais a uma relação pessoal com Paulo Pontes que com a participação direta na equipe do projeto *Gota*

⁵⁶ As composições de elenco das diferentes montagens serão analisadas de forma breve no capítulo 3.

⁵⁷ O jornal-programa da peça não tem uma data precisa, em função da natureza do documento: era um programa teatral, uma peça ao mesmo tempo informativa e de propaganda, que poderia ser utilizado por algum tempo. O documento de referência para esse trabalho foi encontrado, na mesma versão, no acervo pessoal de Zuenir Ventura e no acervo da FUNARTE. O jornal-programa tem excertos de matéria de jornal retiradas do jornal *Luta Democrática*, todas elas de dezembro de 1975, mês de estréia da primeira montagem. O acervo da FUNARTE tem mais de um exemplar e, comparando os dados relativos a elenco e

D'Água. Mas a inserção de Darwin Brandão no grupo de colaboradores do jornal-programa ia além de amizade e remete essa análise a um outro grupo, que veio a constituir a rede do projeto *Gota D'Água*.

1.3.1. O Casa Grande, lugar de sociabilidade

Segundo Sirinelli (2003):

Todo grupo de intelectuais organiza-se também em torno de uma sensibilidade ideológica ou cultural comum e de afinidades mais difusas, mas igualmente determinantes, que fundam uma vontade e um gosto de conviver. São estruturas de sociabilidade difíceis de apreender, mas que o historiador não pode ignorar ou subestimar. (SIRINELLI, 2003: 248)

Sirinelli ainda explica que, em geral, as estruturas de sociabilidades costumam ser identificadas como “redes” na linguagem comum contemporânea e identifica as revistas, os manifestos e os abaixo-assinados como as estruturas de sociabilidade mais elementares para o estudo do campo intelectual. Relaciona, ainda, as estruturas de sociabilidade a espaços sociais onde se desenvolvem as afetividades e as ações de determinados grupos, a exemplo dos salões, na fronteira entre os séculos XIX e XX. Entretanto, o autor alerta para o fato de que elas são inexatas e difíceis de identificar, pois variam de acordo com a época e os subgrupos de intelectuais estudados.

A análise do evento *Gota D'Água* leva à identificação de um lugar de sociabilidade⁵⁸ dos intelectuais e artistas implicados no projeto. Mas que não se ateve a ele, indo além de suas fronteiras e mobilizando parte da sociedade do Rio de Janeiro e do campo artístico-intelectual brasileiro: o Grupo Casa Grande.

O Grupo levava o nome do Teatro Casa Grande, também ele um espaço de sociabilidade importante para o campo artístico-intelectual carioca e brasileiro de meados da década de 1970. Construído em 1966, o Teatro funcionou durante alguns anos como “*casa de música popular brasileira, com palco, restaurante e mesinhas*”,

equipe de produção, pode-se identificar a qual temporada cada um deles se refere. Os textos jornalísticos reproduzidos no jornal-programa se mantêm os mesmos em todos os exemplares.
⁵⁸ Apesar de a base da análise ser o texto de Sirineli (2004), no âmbito deste trabalho optou-se por utilizar a expressão *lugar de sociabilidade*, em vez de *estrutura*. Além de atribuir um caráter menos rígido ao conceito, a expressão *lugar* – um espaço ao qual se atribui um significado afetivo forte – remete, ainda, à ligação entre a identidade do Grupo e o Teatro Casa Grande,

uma espécie de café-teatro, nos dizeres de Max Haus⁵⁹. Funcionou dessa maneira até 1969, quando os donos chegaram à conclusão de que o negócio era financeiramente inviável. Assim, resolveram investir especificamente no teatro.

Segundo Max Haus, Paulo Pontes, por questões de coerência ideológica, de foro íntimo, nunca quis ser patrão, preferindo atuar na direção artística dos espetáculos. Então, propôs aos sócios do Casa Grande fazerem a produção teatral e lidarem com as questões especificamente empresariais, dando início a uma parceria, a partir de 1972, com o espetáculo *O homem de La Mancha*⁶⁰.

A aproximação entre Chico Buarque e o Casa Grande aconteceu, ao longo dos primeiros anos do início da década. Além da participação na produção do musical de 1972, havia assinado contrato para a encenação da peça *Calabar* no Teatro, em 1973 – produção frustrada pela ação morosa da Censura – e realizado ali, com o MPB-4, o show *Tempo e Contratempo*.

Mas a relação entre Paulo Pontes, Chico Buarque e o Teatro Casa Grande se concretizou, mesmo, em 1975, quando foi realizada a pré-produção do espetáculo *Gota D'Água*. Nesse contexto, parece ter acontecido, também, a formação do Grupo Casa Grande.

Ele não era um Grupo de produção teatral, em sentido estrito. Exercia atividades de produção cultural relacionada à ação intelectual. Isso pode ser observado no registro oficial que define a natureza e as atividades do Grupo como promotor de “*debates culturais e políticos que transformaram este Teatro em um espaço de resistência democrática*”⁶¹, bem como nas demais fontes consultadas.

Nem o tempo de atividade nem a composição do Grupo são precisas, visto que ele não foi uma instituição formal ou para a qual se exigia filiação. Foi muito mais um grupo de trabalho e de convivência, uma estrutura de partilha de uma sensibilidade ideológica, tal como nomeia Sirinelli (2003), e do desenvolvimento de ações culturais. O registro oficial do Teatro indica que ele funcionou entre 1974 e 1979, mas os demais

casa de espetáculos que passou a compor, também, a rede de sociabilidades do campo artístico-intelectual em meados da década de 1970.

⁵⁹ Cf. HAUS. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010.

⁶⁰ Segundo informações do site oficial do Teatro Casa Grande, o espetáculo *O homem de La Mancha* estreou em 15 de agosto de 1972 no Teatro Municipal de Santo André. Informação disponível em <http://oicasagrande.oi.com.br/historia.php?areaid=2>, ano de 1972, acesso em 25 de junho de 2010.

⁶¹ Inscrição na parede direita do *foyer* do Teatro Casa Grande, com definição do Grupo e uma lista de dezesseis integrantes desse.

registros apontam para um período menor. Em 75, ele teria tido início com a organização do *I Ciclo de Debates sobre a Cultura Contemporânea*⁶² e os ciclos se estenderam pelos anos seguintes: em 1976, 1977 e 1978, respectivamente, aconteceram os *I, II e III Ciclos de Debates sobre Economia*⁶³.

Pelo que indica o exame das fontes⁶⁴ em que a composição do Grupo é enunciada, houve flutuação de sujeitos – entrada e saída de alguns deles ao longo dos anos – bem como a presença não sistemática de alguns ao longo do tempo de atividade do Grupo. Confrontando as diferentes fontes, chegamos a alguns nomes comuns, que parecem ter sido o “núcleo” do Grupo: Antonio Callado, Bete Mendes, Chico Buarque, Darwin Brandão, Guguta Brandão, Mary Ventura, Max Haus, Moysés Ajhaenblat⁶⁵, Paulo Pontes (até 1976, ano de sua morte) e Zuenir Ventura. Além disso, figuram como membros do Grupo, em uma ou duas fontes: Ana Lúcia Novaes⁶⁶, Antonio Houaiss⁶⁷, Beth Prado⁶⁸, Fernando Peixoto⁶⁹, Luiz Werneck Vianna⁷⁰, Nelma Salles⁷¹, Osmar Prado⁷², Oswaldo Felipe Guimarães⁷³ e Thereza Aragão⁷⁴. Também Ferreira Gullar foi mencionado⁷⁵ como integrante a partir de 1976, após seu retorno do exílio.

É interessante notar que o movimento de construção da memória coletiva se dá a partir das memórias individuais, como ressalta Portelli (2005), mesmo nos casos em que existe uma memória oficial. O cotejamento das informações disponíveis no Teatro, que compõem a memória oficial sobre o Grupo, com as memórias individuais – escritas ou orais – permite identificar as flutuações dessa composição e, ao mesmo

⁶² Haus afirmou que, em 1974, o Grupo se reuniu para a organização dos debates, reiterando a informação registrada no edifício do Teatro Casa Grande. Cf. HAUS. Entrevista concedida à autora, 14/05/2010.

⁶³ O *III Ciclo de Debates sobre Economia* foi registrado em livro. Cf. CONJUNTURA... (1979).

⁶⁴ As fontes em que está enunciada a composição do Grupo Casa Grande são as seguintes: Teatro Casa Grande (parede do *foyer*); memórias de Bete Mendes, cf. MENEZES, 2004: 196; artigo memorialístico de Fernando Peixoto, cf. PEIXOTO, 1989-2:79-81; texto memorialístico de Zuenir Ventura, cf. VENTURA, 2005: 92-96.

⁶⁵ O nome Moysés Aichenblat aparece grafado de diferentes maneiras nas fontes consultadas: Moisés e Moysés; Aichenblat e Ajhaenblat. Quando a autora deste trabalho se refere ao produtor no texto, utiliza Moysés Ajhaenblat, a forma grafada no Teatro Casa Grande, do qual ele é um dos proprietários. Quando o nome é citado de outras fontes, aparece tal como grafado nelas.

⁶⁶ Teatro Casa Grande.

⁶⁷ Teatro Casa Grande.

⁶⁸ Teatro Casa Grande; VENTURA (2005).

⁶⁹ MENEZES (2004); PEIXOTO (1989-2).

⁷⁰ Mencionado em PEIXOTO (1989-2) participante de atividades eventuais; em VENTURA (2005), como membro do Grupo.

⁷¹ Teatro Casa Grande; VENTURA (2005).

⁷² VENTURA (2005).

⁷³ Teatro Casa Grande; VENTURA (2005).

⁷⁴ Teatro Casa Grande; VENTURA (2005).

⁷⁵ VENTURA (2005).

tempo, a força da presença de alguns sujeitos. Chico Buarque, por exemplo, foi identificado como membro em todas as memórias sobre o Grupo, como se tivesse feito parte dele o tempo todo. Ao rememorar esta experiência, entretanto, Buarque não teve a mesma lembrança – e sua narrativa, em comparação com outras fontes, parece mais precisa. Por outro lado, Werneck Vianna não compõe a memória oficial do Grupo inscrita no Teatro. Apesar disso, sua influência foi indicada com peso significativo em dois dos registros escritos com as memórias do Grupo e ressaltada, também, no depoimento oral de Chico Buarque, mesmo que não completamente relacionada ao Grupo Casa Grande.

Segundo Ventura, “*Darwin Brandão, que junto com a animadora cultural Guguta, sua mulher, teve a idéia dos debates, era quem mais articulava*” (VENTURA, 2005: 93). Note-se que, dos nomes anteriormente associados ao de Darwin Brandão, na colaboração para o jornal-programa, apenas o de Waldemar Marques, um dos quatro produtores da peça⁷⁶, não figura na lista de integrantes do Grupo Casa Grande. Isso aponta para o fato de que as atividades de produção do espetáculo *Gota D'Água*, nos anos de 1975 e 1976, estavam ligadas às atividades do Grupo Casa Grande – o que reforça a hipótese de que ele era um lugar de sociabilidade não apenas do campo artístico-intelectual, como também de *Gota D'Água*.

Como já mencionado, em 1975, realizou-se no Teatro Casa Grande o *I Ciclo de Debates da Cultura Contemporânea*, evento que parece ter sido a ação fundadora do chamado Casa Grande e que está assim definido pela instituição:

Durante oito semanas, a cada segunda-feira, durante os dias 7 de abril e 26 de maio de 1975, o Teatro Casa Grande realizou o I Ciclo de Debates da Cultura Contemporânea, reunindo cerca de 30 profissionais, críticos, especialistas em cinema, teatro, música e publicidade. As palestras atraíram em cada encontro cerca de 1400 pessoas⁷⁷, na maioria jovens. Entre os conferencistas, Roberto Pontual, Rubens Gerschman, Frederico de Moraes, Muniz Sodré, Walter Avancini, José Carlos Avelar, Alex Viany, Fernando Torres, Sérgio Ricardo, Zuenir Ventura, Mino Carta, Affonso Romano de Sant'Anna, Antônio Cândido, Darwin Brandão, Franco

⁷⁶ Na página 15 do jornal-programa da peça, referente à segunda temporada carioca (1976) há uma fotografia dos produtores da peça, com a seguinte legenda: “*Para produzir 'Gota D'Água', uma peça que exigiu alto investimento e um elenco de 46 pessoas, entre artistas e técnicos, juntaram-se quatro produtores: Waldemar Marques, Max Haus, Moysés Aichenblat e Gustavo Aichenblat.*” Na primeira edição do livro *Gota D'Água*, entretanto, figuram como produtores da peça apenas Max Haus e Moysés Aichenblat.

⁷⁷ Max Haus menciona um público de mil a mil e quatrocentas pessoas por debate, acomodadas em um teatro de seiscentos lugares (Cf. HAUS. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010). VENTURA (2005) menciona um público de 1500 pessoas.

*Paulino, Hugo Weiss, Stanley Chevallier, Vilas-Boas Correia, entre outros.*⁷⁸

Max Haus relatou⁷⁹ que a negociação com a Censura para a liberação dos debates foi longa. Segundo o produtor cultural, em suas reuniões semanais nos órgãos de Censura do Rio de Janeiro para a renovação de autorização da programação do Teatro, ele falava do projeto de realizar um ciclo de palestras sobre as artes no Casa Grande – nem chamava de debates. Depois de muito insistir no assunto, perguntaram se aquilo não era “coisa de comunista”. Ele respondeu que não, que era um negócio. Como donos de teatro, eles tinham que inventar: segunda-feira era dia sem espetáculo⁸⁰ e eles queriam outra forma de arrecadação para o dia não ficar ocioso.

Fariam um outro tipo de espetáculo, cobrando ingressos. O argumento usado pra convencer o responsável pelo SCDP/SR-RJ a aprovar a realização do evento teria sido, portanto, comercial, empresarial. Haus afirma que a conversa durou algum tempo e, quando o projeto foi enfim autorizado, eles reuniram o Grupo Casa Grande.

A programação do evento (ver anexo 1), bem como a transcrição dos debates que ali se realizaram⁸¹, confirma a presença de diferentes artistas e intelectuais, bem como a efervescência cultural que o evento promoveu. Ventura (2005) trata desses primeiros debates públicos sobre cultura como uma novidade e um risco:

Novidade, porque a censura criava tantas dificuldades que quase inviabilizava a iniciativa. Queria, por exemplo, que tudo fosse submetido a ela previamente, a exemplo do que acontecia com as peças de teatro. Convencê-la de que, por serem debates, não comportavam um exame prévio, custou pacientes negociações. O risco eram os telefonemas anônimos ameaçando com bombas os nossos encontros. (VENTURA, 2005: 94)

Em depoimento oral, Ventura reiterou que a ideia original do Grupo Casa Grande teria sido de Darwin Brandão, mas afirmou que “(...) o Grupo Casa Grande, acredito, girava em torno do Paulinho. Embora você tivesse pessoas como Antônio Callado, que foi fundamental. (...) Mas o próprio Callado reconhecia que o Paulinho é que era o líder” (VENTURA. Entrevista concedida à autora, em 24/03/2010).

⁷⁸ Texto que integra a linha de tempo que está no corredor que leva à sala de espetáculos do atual edifício do Teatro Oi Casa Grande.

⁷⁹ Cf. HAUS. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010.

⁸⁰ As temporadas de teatro aconteciam de terça a domingo; o único dia em que não havia espetáculo era a segunda-feira. Por isso, inclusive, o envolvimento de atores, produtores e técnicos com o teatro exigia grande dedicação de seu tempo profissional, limitando a atuação em outros veículos, como a televisão.

⁸¹ Em 1976, a transcrição dos debates foi publicada em livro. Cf. CICLO de debates... (1976).

Ventura corroborou, também, o perigo que rondava os debates, tratando do clima de tensão que rondava as atividades intelectuais e culturais da esquerda naquele momento de oscilação da abertura “lenta, gradual e segura”:

É que a cada segunda-feira, a gente corria muitos riscos. Porque, o que acontecia? Havia muitas ameaças. Ameaça de bomba. E aquilo deixava a gente... É, quer dizer, não era uma coisa absurda, era possível⁸². Você ficava diante daquela coisa: suspende ou não suspende o Ciclo? Suspende: o teatro com mil e quinhentas pessoas, lotado, e você chegar e dizer: “- Nós vamos esvaziar, porque tem ameaça de bomba”. Ao mesmo tempo, a gente bancava. Agora, bancava... e se tiver? E se tiver mesmo uma bomba? E se um dia tiver? Então, era, realmente, uma tensão muito grande, porque eles ameaçavam de todo jeito. “- Não, hoje vai ser mesmo! Hoje é dia!” (VENTURA. Entrevista concedida à autora em 24/03/2010)

Além do risco das bombas, Ventura recordou-se que as perguntas da plateia, nos debates, não podiam ser feitas oralmente, por razões de segurança. Tanto porque seria mais fácil para os órgãos de informação identificar os possíveis subversivos, quanto porque se corria o risco de ocorrência de tumulto, visto que o público era composto eminentemente de jovens, que não conheciam discussões públicas de caráter político de tal monta e podiam se entusiasmar com o clima. Para evitar problemas, as perguntas dos debates, após a explanação dos componentes da mesa, eram feitas por meio de “bilhetinhos”.

A transcrição dos debates sobre a Música, por exemplo, confirmam a prática descrita por Ventura:

Albino – Vamos entrar na segunda fase dos nossos trabalhos e durante 10 minutos aguardaremos as perguntas de vocês.

DEBATE

*Chico – Comecei a ler aqui as perguntas e acho que falei pouquinho e falei mal. Realmente não estou à vontade, não é meu lugar aqui, mas **me chamaram para esse ciclo de debates e eu vim. Acho que não podia recusar.** Não sei debater, meu negócio é fazer show e isso aqui não é um show, evidentemente. (CICLO de..., 1976: 77)*

⁸² As ameaças e o risco aos quais se refere Ventura eram algo relativamente comum no período, como produto da ação de grupos paramilitares ou da própria máquina da repressão. A título de exemplos, ambos posteriores, citamos dois famosos atentados a bomba efetuados a uma instituição e a um evento de esquerda: à sede do Cebrap, em São Paulo, em 05 de setembro de 1976; e ao Riocentro, Rio de Janeiro, em 30 de abril de 1981, quando ali se realizava um show em comemoração ao Dia do Trabalhador.

O trecho em destaque leva a inferir, também, que Chico Buarque não integrava o grupo que organizou o Ciclo de Debates de 1975. Quando questionado sobre a participação nas atividades do Casa Grande, concomitantemente à escritura da peça *Gota D'Água*, refletiu:

Na minha memória é posterior. Até eu digo porquê – pode ter até havido alguma coisa antes. Eu, até então, até o show com a Bethânia, eu não parava no Rio. Naquela época, eu fazia muito show, e eu vivia disso: fazer show, show, show. Viajava, viajava, viajava. Não tinha essa disponibilidade de tempo. Meu show com a Bethânia – foi uns cinco meses lá no Canecão⁸³ – foi o último show que eu fiz. Depois eu fiquei anos, treze anos, sem fazer shows. Então, foi o tempo que eu fiquei mais parado no Rio e, conseqüentemente, participando de discussões políticas. E até foi o tempo de maior efervescência política na minha vida e, acho que no meio cultural do Rio de Janeiro. Foi por aí: anos 70 até, principalmente... [Meados dos anos 80] É. Então, eu não me vejo, antes disso, com tempo para ir... Depois eu me vejo. Aí sobrou tempo, aí eu participei mais de debates políticos e culturais e tudo mais, lá no Casa Grande, e fora. (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010)

Em depoimento oral, ao rememorar sua participação nos debates do Casa Grande, aliás, ele não mencionou o Grupo como algo formal. Mas atestou sua participação, especialmente em duas atividades, mostrando fazer parte desse lugar de sociabilidade:

Participei de alguma coisa. Tinha umas leituras, também, de peças de teatro lá. Sim, de alguma forma eu participei, porque eu estava sempre lá, era o nosso ponto de encontro. Então, eu lembro bem de encontros, com o próprio Paulo [Pontes], Antônio Callado, gente assim que se reunia lá para... debates mesmo. Aliás, eu conheci o Lula lá, eu me lembro muito bem disso. Na platéia do Teatro – estávamos os dois na plateia, não sei quem estava lá em cima – do Teatro Casa Grande. (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010)

A presença de Lula nos debates do Casa Grande, assim como a de Fernando Henrique Cardoso, é parte da lembrança expressa nos depoimentos orais de Max Haus e Zuenir Ventura, que fez menção, também, à presença de Teotônio Vilela nos eventos. Isso teria acontecido em 1976, segundo registro oficial no Teatro Casa Grande:

⁸³ A temporada do show Chico e Bethânia no Canecão se encerrou em 19 de junho de 1975, portanto, posteriormente ao *I Ciclo de Debates sobre a Cultura Contemporânea*. O processo de escritura de *Gota D'Água* já estava em andamento quando do show do Canecão, cujo

*I Ciclo de Debates sobre Economia, que contou com a participação de Bresser Pereira, Cláudio Bardella, Célio Borja, Kurt Mirrow, Almir Pazzianoto, Alceu Collares e Fernando Henrique Cardoso, futuro presidente da República. Esses debates trouxeram, pela primeira vez ao Rio o então sindicalista e metalúrgico Luiz Inácio da Silva, que falou para um platéia formada por políticos e estudantes.*⁸⁴

A atividade de “leituras de peças” a que Buarque se refere é descrita com mais detalhes por Fernando Peixoto, em um artigo escrito em 1987, dedicado à memória de Paulo Pontes e intitulado “1976: o ano do Casa Grande” – o que leva a inferir que também Peixoto não estava incorporado ao Grupo em 1975, visto que ele localiza no ano seguinte a “quase inesperada retomada do debate ideológico em cena” (PEIXOTO, 1989-2: 79).

O que Peixoto narra das atividades realizadas em 1976 não são os debates públicos, mas um projeto que teria sido levado adiante pelo Grupo, por meio de reuniões sistemáticas do núcleo, e com vistas à implementação de um projeto teatral. O engajamento pela arte, a afinidade ideológica e o perfil profissional – seriam todos homens de teatro e/ou jornalistas – unia esse grupo de intelectuais em torno de interesses comuns e:

(...) um mesmo objetivo, amplamente discutido em nível interno e consensual: a necessidade de um teatro-jornalístico ou de um jornalismo-teatral. Enfim, como primeiro passo, a pesquisa exaustiva, através de estudos e seminários, análises teóricas e verificações de campo, centralizada em três aspectos problemáticos e significativos da realidade brasileira daquele momento – a questão agrária e o trabalhador do campo, sobretudo a figura do bóia-fria, a questão operária e o surgimento de um novo tipo de operário especializado nas indústrias de ponta; os grupos sociais minoritários da vida urbana, principalmente os transexuais. Com o objetivo de transformar o material estudado em teatro vivo, polêmico, provocador e incômodo, capaz de despertar dúvida e reflexão produtiva. (PEIXOTO, 1989-2: 80)

Cabe observar que os três problemas da realidade brasileira que, segundo Peixoto, estariam sendo investigados remetem à análise de novas categorias do “povo” como sujeito social. Nesse sentido, permanece viva no projeto do Grupo a preocupação, expressa em *Gota D’Água*, de trazer o povo de volta aos palcos. Parece que essa preocupação vem acrescida de outras: a de compreender melhor o que seria povo

repertório tinha as duas canções compostas especificamente para a peça (*Gota D’Água* e *Bem Querer*). Sobre as composições, ver capítulo 3 deste trabalho.

⁸⁴ Informação disponível no site oficial do Teatro Casa Grande: <http://oicasagrande.oi.com.br/historia.php?areaid=2>, acesso em 25 de junho de 2010.

contemporâneo, não o idealizando; a de compreender melhor as relações de campo e cidade no Brasil, em tempos de urbanização galopante. Além disso, salta aos olhos o rompimento com o tradicionalismo da cultura política comunista no que se refere à sexualidade: a inquietação com o lugar social dos transexuais e necessidade de promover reflexões sobre eles rompe com um preconceito forte contra orientações não heterossexuais entre os comunistas⁸⁵. Tudo isso indica novos contornos para o nacional-popular, como valor das culturas políticas de esquerda, em meados dos anos de 1970.

Segundo Peixoto, o Grupo tinha o propósito inclusive de escrever roteiros teatrais coletivamente, considerando a predominância de um autor, caso houvesse⁸⁶. E afirma que o único produto objetivo, nesse sentido, seria a peça *Renata vai à fronteira*, de Antonio Callado, que trata da questão dos bóias-frias, que permanecia inédita até o ano em que o artigo foi publicado.

O processo de censura da peça⁸⁷ *Renata vai à fronteira*, vetada pelo DCDP/DPF em 1977⁸⁸, apresenta dois pareceres de técnicas da censura ao texto teatral. Neles, consideravam-se diferentes razões. A TC Marina de A. Brum Duarte, depois de uma introdução em que expõe os motivos do veto, cita diversas passagens da peça no intuito de comprovar sua argumentação. Aponta como razões para a proibição: uso da questão dos bóias-frias para a reivindicação da reforma agrária; crítica a órgãos do Governo Federal (INCRA, FUNRURAL, são); alusões a Marx; insuflamento à

⁸⁵ Cabe considerar que as reflexões sobre a questão da transexualidade feitas no âmbito do Grupo Casa Grande parecem ter chegado ao público, mesmo que parcialmente, e não sob a forma de teatro-jornalístico. Elas parecem ter sido incorporadas na obra seguinte de Chico Buarque para teatro, *Ópera do Malandro*, que estreou em 1978, por meio da personagem Geni, para quem foi também escrita a canção *Geni e o Zepelin*. Além da abordagem da exclusão social e da marginalidade do transexual Geni(val), a canção ganhou vida própria e, embora o público que não conhece a *Ópera* não associe a Geni da canção a um transexual – e talvez por isso mesmo – continua trazendo à baila a questão do preconceito social.

⁸⁶ Essa atividade do Grupo Casa Grande foi mencionada em dois textos da grande imprensa, veiculados na ocasião da morte de Paulo Pontes, que, além do trabalho coletivo, destacavam a liderança do dramaturgo. Em um deles, após a informação de que Pontes pretendia elaborar um “projeto nacional de cultura”, lê-se: “O ‘grupo de estudos’ organizado por Paulo tinha por objetivo sistematizar as premissas de uma cultura popular brasileira e, além da reflexão teórica, partir para a criação. De imediato pretendia-se a elaboração de quatro peças teatrais que seriam ‘quatro cortes na realidade brasileira’: uma sobre o trabalhador urbano, uma sobre o marginal, outra sobre o trabalhador rural, que seria escrita por Antonio Callado, e outra sobre a classe média, que Paulo Pontes já havia praticamente concluído e que se chama ‘Luna Bar’, tradicional ponto de encontro de intelectuais e artistas da zona sul do Rio” (ARNT. *Folha de São Paulo*, 28/12/1976). O outro texto jornalístico acrescenta as informações de que a peça sobre o trabalhador urbano deveria ser escrita por Fernando Peixoto e Guarnieri e uma outra, sobre a marginalia, ficaria a cargo de Chico Buarque (cf. *Jornal da Tarde*, 28/12/1976).

⁸⁷ BR AN, BSB NS. 451. Processo de Censura da peça *Renata vai à fronteira*. Arquivo Nacional, Brasília, Divisão de Censura e Diversões Públicas. Departamento de Polícia Federal. Superintendência Regional do Rio de Janeiro. Serviço de Censura de Divisões Públicas.

subversão. Já a TC Leila Chalfoun alega que a problemática dos bóias-frias era tratada sem perspectivas de solução e que “o momento atual não enseja a que tal problemática seja levada em cena”.

As atividades desenvolvidas em 1976 são um bom exemplo de um traço que caracterizou este campo nas décadas de 1960 e 1970: a associação visceral entre a atividade artística e a intelectual, ambas com tonalidades de resistência política.

Peixoto narra, ainda, a presença de alguns convidados para discussões pontuais: Ferreira Gullar; Dias Gomes; Gianfrancesco Guarnieri, para tratar da situação da classe operária; Luiz Werneck Vianna, para ministrar um curso sobre Gramsci⁸⁹, e outros especialistas cujos nomes não menciona. Note-se, nesse caso, o engajamento político explícito e a aproximação com a cultura política comunista, de todos os convidados para o Grupo.

A participação de Werneck Vianna, aliás, merece análise um pouco mais detida. Em depoimento oral, Ventura reiterou a relação deste intelectual com o Grupo, atribuindo a ele um papel de discreto protagonismo. Segundo Ventura, Werneck Vianna era a “cabeça teórica” do Grupo, embora não aparecesse assim:

(...) tinha uma coisa engraçada, o Werneck era, digamos, a cabeça do Grupo Casa Grande. Quer dizer, a cabeça política, mas não aparecia como tal. Ele tinha essa grandeza de... quem aparecia era o Paulinho. E o Paulinho vocalizava melhor do que o Werneck. Werneck falava e a gente não entendia. O Paulinho pegava todo aquele discurso e fazia um comício. Um discurso incrível, irresistível, sedutor. Então fica, o Paulinho realmente como... mas... a cabeça pensante era... não é que o Paulinho não fosse cabeça pensante, isso é um absurdo, o que eu estou dizendo. Mas, digamos, a cabeça teórica [era o Werneck Vianna]. Era ele que falava cada coisa com base em uma teoria, em uma reflexão mais sofisticada (VENTURA. Entrevista concedida à autora em 24/03/2010).

Há indícios relevantes da procedência da avaliação de Ventura acerca do protagonismo de Werneck Vianna na condução teórica do Grupo. Primeiro, a informação de Peixoto relativa ao curso sobre Gramsci, ao longo do ano de 1976. Segundo, o fato de que, durante a fase de escritura de *Gota D'Água* (e,

⁸⁸ Cf. “Lista de peças proibidas pela Censura Federal (1965-1987)”, in Garcia, 2008: 361.

⁸⁹ Contemporaneamente, Werneck Vianna não se recorda, especificamente, deste curso, mas considera que “pode ter ocorrido” (VIANNA. Entrevista concedida a Rodrigo Patto Sá Motta em 29/09/2010).

possivelmente, algum tempo depois da estreia) este intelectual esteve morando, clandestino, na casa de Paulo Pontes e Bibi Ferreira.

Em função da situação de clandestinidade, Werneck Vianna não teria participado dos debates públicos do Grupo, em seu primeiro ano de atividade. Mas, como nessa ocasião, escrevia sua tese de doutorado⁹⁰, o clima entre ele e Pontes era o do debate teórico. Segundo o próprio Werneck Vianna, no período de formação do Grupo, ele não aparecia, mas seus diálogos com Pontes podem ser considerados uma forma de presença: “(...) *eu participei na época, muito limitado, de forma clandestina, do Grupo, na casa do Paulinho*” (VIANNA. Entrevista concedida a Rodrigo Patto Sá Motta em 29/09/2010).

Assim, por exemplo, o tom da produção de pesquisa do Cebrap – a um só tempo acadêmica e voltada para a compreensão imediata da sociedade brasileira – que Werneck Vianna trazia de sua temporada paulistana, influenciou o trabalho de Pontes e expressou-se, por exemplo, no Prefácio de *Gota*⁹¹.

Uma outra forma de manifestação do possível protagonismo de Werneck Vianna no Grupo é a duração da ligação intelectual entre ele e Buarque, expressa no fato de que ele assina o Prefácio de *Ópera do Malandro*⁹² – o texto dramático seguinte de Buarque, publicado em 1978, que tem ressonância, ele mesmo, com as discussões ocorridas no Grupo Casa Grande em 1976⁹³.

Além disso, é significativo que, após o primeiro ano, os ciclos de debates do Casa Grande tenham mudado de tom, tomando a economia como eixo analítico da realidade contemporânea, em detrimento da cultura. Werneck Vianna reconhece, nesse sentido, ter ajudado a dar nova direção para as atividades do Grupo, referindo-se especificamente ao *III Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande*, realizado em 1978:

⁹⁰ Nos agradecimentos de sua tese, Werneck Vianna narra: “*Isolado do mundo, na cela monacal da casa de Paulinho, e estimulado pela fúria criativa de meu amigo, à época escrevendo Gota D’Água, sua obra-prima, impus-me a disciplina de continuar a tese com o material de que dispunha na minha sacola, embora – há quem lembre? – inexistissem sinais naquele longínquo meado de 1975, de que o país sairia daquele pesadelo, permitindo-me voltar a pensar que ela seria defendida.*” (VIANNA, 1999:14)

⁹¹ Esse tema será analisado no capítulo 2.

⁹² Cf. VIANNA, (1978).

⁹³ Segundo Werneck Vianna, sua participação no projeto *Ópera do Malandro* deve-se à sua relação com *Gota D’Água*, por meio do diálogo com Paulo Pontes, e, ainda, à relação pessoal com Pontes (VIANA. Entrevista concedida a Rodrigo Patto Sá Motta em 29/09/2010).

(...) Quando nós apresentávamos esses nomes para o nosso Grupo, lá, as pessoas não sabiam quem era Fernando Henrique, quem era Weffort. Ferreira Gullar não sabia. São dois mundos. Eram dois mundos: o mundo da academia e o mundo das armas e tal. E a partir daqui, começa a fundir, entendeu? (VIANNA. Entrevista concedida a Rodrigo Patto Sá Motta em 29/09/2010).

Esta liderança de 1978 manifesta-se no prefácio do livro com o registro das mesas redondas do *III Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande*, publicado em 1979⁹⁴, assinado por Werneck Vianna. Naquele momento, não era usual que as publicações coletivas tivessem um organizador responsável, tal como acontece hoje em dia; a assinatura do prefácio seria algo similar à responsabilidade pela organização da publicação, em nome do Grupo organizador do evento.

No texto, Werneck Vianna afirma a importância dos debates sobre a democracia – e em clima democrático, com a presença legítima de diferentes tendências analíticas – no evento, mostrando o pano de fundo de quase todas as discussões do final da década. Mais que isso, encerra destacando o papel da ação do Grupo no caminho político do país:

O III Ciclo de Debates, ele mesmo um passo vivo em direção ao trânsito para a democracia, é agora posto em letra de forma para a leitura dos que dele não puderam participar. Em parte já um mero documento de uma fase da luta, em parte ainda uma boa proposta para a organização do esforço democrático, serve igualmente como mapa de temas e problemas que necessitam ser aprofundados. (WERNECK VIANNA in CONJUNTURA..., 1979: 8.)

Além dos debates públicos que fizeram o Grupo Casa Grande ser conhecido pelo campo artístico-intelectual e pela sociedade, a atividade mencionada por Fernando Peixoto, de debates internos, formação intelectual, discussão de rumos para o teatro nacional e produção de peças parece ter sido uma das alternativas de ação efetiva após as reflexões de 1975. A eminente e iminente necessidade de ação já se anunciava na reflexão promovida no encerramento das atividades do ano anterior, como se pode observar no texto que introduz a publicação⁹⁵ da transcrição dos debates do *I Ciclo de Debates sobre a Cultura Contemporânea*:

⁹⁴ Cf. CONJUNTURA... (1979).

⁹⁵ O texto não está assinado na publicação de 1976, mas, em livro publicado em 2005, Ventura afirma: “No último dia, li um texto que escrevi em nome dos organizadores” (VENTURA, 2005: 93), citando trechos do texto da introdução do livro com a transcrição dos debates e fazendo deles uma breve análise.

Em quase todas as mesas-redondas houve sempre um grande número de pessoas que depois das exposições perguntava: 'O que fazer?'⁹⁶. Nem sempre foi dada uma resposta satisfatória. O final desse Ciclo, hoje, talvez seja a melhor resposta à pergunta 'o que fazer?', poderíamos responder agora: fazer. Nem sempre o que se quer, mas sempre o que se pode. Nós fizemos o que pudemos. (CICLO de..., 1976: 9).

E continuaram a fazer, pelos anos seguintes. Inclusive tomando para si a responsabilidade de fazer da atividade artística, a um só tempo, também ação política e intelectual, como narra Bete Mendes. No mesmo contexto em que trata de sua atuação em *Gota D'Água*, descreve as atividades do Grupo:

Mais ou menos por essa época, encontrei minha turma no Rio de Janeiro, e fiquei amiga de muitos intelectuais que adorava. Foi quando criamos um grupo de estudos no Teatro Casa Grande (...). Nos reuníamos todas as segundas ou terças-feiras para debater e conversar assuntos que tivessem a ver com cultura. (...) Me sentia o máximo, estava no meio da nata intelectual do Rio. Depois das discussões íamos para o Degrau, ou para o Alvaro's, tomar um chopinho, comer um pastelzinho. (MENEZES, 2004: 196).

Nem a inserção no meio artístico, nem a militância política eram novidade para Bete Mendes⁹⁷. A novidade, para ela, seria a inserção num grupo de intelectuais. Mas o relato de Bete Mendes mostra outra faceta das práticas de sociabilidade daquele coletivo, que se estendiam por espaços outros, além do Teatro Casa Grande. Após os encontros formais, os debates continuavam em bares e restaurantes, uma constante das práticas de sociabilidade entre artistas e intelectuais.

Pela mobilização que gerou na cidade do Rio de Janeiro e no campo artístico-intelectual, o Grupo, possivelmente, criou também alguma expectativa com relação a *Gota*. Expectativa diferente, é claro, para seus membros e para o público, em geral. Por exemplo, questionado sobre o impacto de assistir à encenação de *Gota D'Água* pela primeira vez, Zuenir Ventura considerou:

(...) quer dizer, no meu caso não tem esse impacto dos espectadores porque [eu] via desde o começo. Assistia a todos os ensaios, na verdade... Toda a discussão, discussão dos diretores

⁹⁶ Cabe ressaltar que a interrogação *Que fazer?* é o título de um texto clássico de Lênin, escrito no início do século XX, amplamente difundido entre os comunistas.

⁹⁷ Bete Mendes era atriz profissional na TV desde finais da década de 1960, quando era também militante da VAR-Palmares, tendo passado por duas prisões políticas em início da década de 1970. Também as aproximações entre arte e política eram antigas na trajetória da atriz, que chegou a escrever um roteiro de teatro engajado, não encenado, que apresentou para exame de Vianinha. Cf. MENEZES (2004) e MENDES (2008).

da peça, de cada cena e tal. Então esse impacto eu não tive. O choque... Em compensação, fui contaminado por aquele processo, contaminado por aquele fenômeno. (...) Se teve uma obra cultural que representasse aquele momento, eu acho que, realmente, para mim, foi Gota D'Água. (VENTURA. Entrevista concedida à autora em 24/03/2010)

Mas a efervescência cultural gerada pelos debates, muito provavelmente, fomentou expectativas com relação à peça junto ao amplo público que participou do evento. Mesmo que Chico Buarque não participasse ativamente do Grupo, ainda, foi debatedor na mesa sobre Música. E a liderança de Paulo Pontes ficou expressa, por exemplo, no fato de que ele coordenou dois dos oito debates de 1975, respondendo pela organização do Ciclo (esta foi a única coordenação repetida no evento).

Esta liderança, aliás, é reconhecida também quando se atribui parte da desmobilização do Grupo Casa Grande à morte de Pontes. Max Haus se declara, hoje ainda, “*viúvo de Paulo Pontes*”⁹⁸. E Fernando Peixoto relaciona o fim do grupo à morte de dois de seus “*mais expressivos integrantes*”⁹⁹, referindo-se também a Darwin Brandão, que morreu em 1978 (último ano de atividade do Grupo).

O espetáculo *Gota D'Água* foi implementado, em geral, sobre um trabalho de equipe¹⁰⁰, calcado, em alguma medida, na parceria que se instituiu no Grupo Casa Grande, que esteve ativo desde a fase de pré-produção da primeira montagem do espetáculo até o fim das temporadas carioca e paulista, entre 1975 e 1977. Para seus membros, isso significou motivação, coesão em torno de valores comuns, fôlego para seguir adiante. Os dois projetos – *Gota D'Água* e Grupo Casa Grande – foram feitos por sujeitos que partilhavam uma mesma inspiração político-cultural e construíram alguns objetivos em comum: intensificar o debate em torno de temas ligados à política e à cultura, promovendo a participação da sociedade; resistir ao arbítrio, especialmente à censura às artes; e criar um projeto de cultura, que foi se transformando em um projeto de cultural nacional-popular, renovando a produção do campo artístico-intelectual, especialmente o subcampo teatral.

⁹⁸ Cf. HAUS. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010.

⁹⁹ Cf. PEIXOTO, 1989-2: 80.

¹⁰⁰ O trabalho de equipe em *Gota D'Água* se fez sob diferentes formas. No que se refere ao Grupo Casa Grande, destacam-se as participações mais ativas de Max Haus e Moysés Ajhaenblat, na produção executiva, e Zuenir Ventura, na produção da capa do livro e na edição do jornal-programa da peça, que contou também com a colaboração de alguns diversos membros do Grupo, anteriormente mencionada neste texto. Além disso, há notícia de que Thereza Aragão veio a trabalhar efetivamente no espetáculo, como assistente de produção (cf. ARNT, *Folha de São Paulo*, 28/12/1976).

1.3.2. A equipe do espetáculo: a base profissional

Além da base de apoio afetiva – e também efetiva, como se pôde ver – o espetáculo *Gota D'Água* realizou-se com uma base profissional importante. Para compreender parte do sucesso da realização cênica, é fundamental analisar o perfil dos diretores responsáveis pela encenação, bem como dos principais atores envolvidos no projeto.

O diretor geral do espetáculo nas temporadas entre 1975 e 1977 foi Gianni Ratto¹⁰¹, que tinha longa e respeitada trajetória no cenário de profissionalização do subcampo teatral brasileiro. Fez sua primeira etapa de formação artística na Itália, de onde é natural, após o fim da Segunda Guerra Mundial. Ali, diplomou-se em direção de cinema pelo Centro Experimental de Cinematografia de Roma e fez uma formação em grande medida de autodidata nas lides teatrais, atuando especialmente na cenografia. Foi um dos fundadores dos Piccoli Teatri de Milão, Gênova e Florença, e vice-diretor cênico do Teatro Scala de Milão¹⁰².

Começou sua carreira de diretor teatral no Brasil, para onde veio a convite de Maria Della Costa e Sandro Poloni. A estreia, em 1954, foi um sucesso para ele e para a Companhia Maria Della Costa, com a peça *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh. Na ocasião, teve sua chegada comemorada em matéria da imprensa nacional:

Fica [sic] aqui, pois, consignados de público os mais sinceros e ardorosos agradecimentos a Gianni Ratto, não só de Maria Della Costa e Sandro, como do Teatro Nacional Brasileiro, pelo que já fez, com os votos que muito mais venha a fazer, porquanto capacidade, fé e vontade não lhe faltam. (Dossiê Gianni Ratto, Biblioteca do CEDOC/FUNARTE¹⁰³)

Ainda na década de 1950, trabalhou pelo Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, em São Paulo e no Rio de Janeiro, dirigindo atores como Cacilda Becker, Walmor Chagas e Fernanda Montenegro em textos nacionais e estrangeiros; e no Teatro da Universidade Federal da Bahia, onde dirigiu roteiros de Tchecov e Antonio Callado.

¹⁰¹ As informações sobre a trajetória de Gianni Ratto e suas concepções de artes cênicas foram baseadas no verbete da Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro, nos dois livros de sua autoria (RATTO, 1996 e 2001) e nos documentos do Dossiê de Personalidades da Biblioteca do CEDOC/FUNARTE: muitos recortes de jornal e uma entrevista que ele concedeu, por escrito, a uma pesquisadora italiana, Maria de Lourdes Rabetti Gianella (PER.AC/Gianni Ratto – Dossiê de personalidades).

¹⁰² Informações extraídas de um recorte de jornal do Dossiê Gianni Ratto da Biblioteca do CEDOC/FUNARTE, sem identificação precisa da fonte. Não se sabe qual é o jornal e a data atribuída é 1954 ou 1955.

¹⁰³ Recorte de jornal de fonte e data não identificadas; data atribuída: 1954 ou 55.

Após temporada italiana, voltou ao Brasil a convite de Fernanda Montenegro, Fernando Torres e Sérgio Britto, em 1959, integrando o Teatro dos Sete. Permaneceu na companhia até 1965, quando de sua extinção, e, nesse ínterim, só não foi o diretor responsável por uma montagem. Walter Bacci¹⁰⁴, que assinou cenário e figurino em *Gota D'Água*, foi orientado por Ratto no ofício da cenografia no Teatro dos Sete, depois de ter sido aprendiz de Santa Rosa¹⁰⁵ no SNT.

Em 1966, a convite do Grupo Opinião, dirigiu *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, texto de Oduvaldo Vianna Filho. A montagem d'*O Bicho* teve cenário de Walter Bacci, dando prosseguimento à parceria diretor/cenógrafo iniciada no Teatro dos Sete. Embora não fosse a primeira experiência de Ratto com texto da dramaturgia nacional, foi aí que ele se aproximou do movimento de nacionalização do teatro, aliando a sua tradição dramática e cênica a uma preocupação com o sentido social do teatro. Sobre essa aproximação e a sua concepção de como o povo brasileiro deveria ser representado, ele assim se expressou, no ano seguinte à montagem com o Grupo Opinião, quando atuava no Teatro Cacilda Becker – TCB:

Pela primeira vez o homem brasileiro é posto em causa como responsável de sua própria história e destino e não como simples e lastimável vítima. Estamos saindo do fragmentário, do genérico; (...). E não há dúvida que o Roque de O Bicho, o aspirante acadêmico do Fardão, o Vicente de Rasto Atrás e o casal desta peça [Isso devia ser proibido] representam o prelúdio a uma consciência autocrítica. (Jafa, 1967. Dossiê Gianni Ratto, Biblioteca CEDOC/FUNARTE)

No TCB, ele dirigiu também outra peça de Vianinha, *Dura lex sed lex, no cabelo só gumex*. Em 1968, fundou o Teatro Novo, companhia de teatro e dança – onde Bacci também atuou como cenógrafo – que realizou duas peças de autores estrangeiros e foi fechada pela polícia política no ano seguinte. Essa experiência refinou suas concepções de relação entre teatro e dança.

Após o episódio do Teatro Novo com a polícia, Ratto ficou afastado algum tempo do teatro. Retomou suas atividades em 1972 e, até 1975, dirigiu mais dois textos teatrais da dramaturgia internacional. Então, foi convidado por Paulo Pontes para dirigir *Gota*

¹⁰⁴ As poucas informações sobre a trajetória de Walter Bacci foram baseadas em breve biografia encontrada no dossiê Walter Bacci na Biblioteca da FUNARTE, Rio de Janeiro, produzida por ocasião da doação de seu acervo pessoal ao INACEN.

¹⁰⁵ Santa Rosa foi o responsável pelo cenário da montagem icônica de *Vestido de Noiva*, estrelada por Os Comediantes e dirigida por Ziembinski, em 1943. Assim como a montagem, o cenário, em dois planos – como o de *Gota D'Água* – é uma referência nas reflexões sobre o processo de modernização do teatro brasileiro.

D'Água, envolveu-se no projeto e com ele permaneceu, como diretor, até a temporada paulista de 1977. Para ele, *Gota* foi também uma forma de dar continuação – talvez um coroamento – à participação política em tempos de Ditadura Militar, como descreveu anos depois da realização do espetáculo:

Os vinte anos de ditadura estão, para mim, envolvidos numa névoa que não consigo rarefazer. Impossibilitado, por ser estrangeiro, de tomar atitudes políticas, tentei, todavia, participar, na medida do possível – por meio do teatro, assinando manifestos, participando de protestos – de atitudes que beneficiassem a liberdade de pensamento.

Assim colaborei com a montagem de espetáculos, quer dirigindo ou cenografando, como Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come, A Saída, Onde Está a Saída?, Dura Lex sex Lex, do grupo Opinião dirigido por Vianinha, Paulo Pontes, Ferreira Gullar; estruturando o Teatro Novo, inaugurando-o com a montagem de Ralé, de M. Gorki, realizando mais tarde Ubu Rei de Jarry e, finalmente, Gota D'Água de Paulo Pontes e Chico Buarque de Holanda [sic]. (RATTO, 1996: 239-40)¹⁰⁶

Esse depoimento tardio tem ressonância, em grande medida, com um depoimento de época, concedido, em 1976, para o SNT. Alguns jornais brasileiros¹⁰⁷ divulgaram duas declarações do diretor na gravação, nas quais ele que afirmava que:

[o] teatro está assumindo o seu lugar, que o autor volta a falar e que a platéia está se cansando de ver somente imagem de TV ou barulheira nos palcos e está a fim de escutar novamente a palavra e encarar o teatro como lugar de debate de seus verdadeiros problemas. (...) Não sei ainda se vou continuar a dirigir. No momento, só me interessa participar de um espetáculo que transmita idéias. Mesmo que seja um espetáculo despojado, com um único refletor. O grande espetáculo pelo grande espetáculo não me interessa mais. (LINS, 1976. Dossiê Gianni Ratto, Biblioteca da Funarte)

Na ocasião desse depoimento, a montagem de *Gota D'Água* que ele assinava estava em curso há mais de seis meses, em segunda temporada no Rio de Janeiro, e duraria um ano e meio mais. A declaração mostra a afinação de Ratto com os princípios do

¹⁰⁶ Em outra passagem do mesmo livro de memórias, Ratto reitera essa memória relativa à função política de resistência de um conjunto de peças da dramaturgia nacional durante a Ditadura Militar, coroado por *Gota D'Água*: “Dura lex foi um ato de coragem, da mesma forma que o foram muitas outras peças desse período obscurantista e que dramaturgicamente culminou em *Gota D'Água de Chico Buarque de Holanda* [sic] e *Paulo Pontes*, e *Ponto de Partida de Giafrancesco Guarnieri*. Para sermos exatos, *Se Correr o Bicho Pega* deslançou uma nova dramaturgia que, abandonando o panfletarismo contraproducente e nem sempre sincero, entrava no âmago do problema (...).” (RATTO, 1996: 218-9)

¹⁰⁷ O Dossiê Gianni Ratto tem cinco recortes de jornais, entre 15 e 18 de julho de 1976, que divulgam as mesmas declarações, em diferentes estados brasileiros (PR, SP, DF, RS, PE).

projeto, do qual ele efetivamente ainda participava e participaria: um espetáculo da palavra, lugar de debate, um grande espetáculo – que estava longe de ter apenas um refletor, mas existia em função de uma ideia.

Sua afinação com os propósitos do espetáculo se explicita, também, em um texto de memórias bem posterior, segundo nota de Ratto, escrito “*a pedido de Yan Michalski pouco antes que a morte o levasse*”¹⁰⁸. A que propósito o texto foi encomendado, não fica claro, mas ele tem como tema central a montagem de *Dura lex sed lex, no cabelo só gumex*¹⁰⁹. É interessante notar como, ao tratar do convite feito por Vianinha para dirigir o espetáculo e da relação com o dramaturgo durante a sua realização, Ratto o associa diretamente a Paulo Pontes. E o faz do ponto de vista do afeto que nutria por ambos, dos propósitos profissionais, da semelhança de personalidade entre eles e da ética que dirigia suas vidas:

Com Paulinho Pontes, seu amigo e parceiro, a vitalidade, o brilho da inteligência, o anseio de viver a vida em todas as suas acepções possíveis, se traduziam em posturas irônicas, às vezes agressivas mas, curiosamente, sempre num plano de cortesia e educação que tornavam mais mordazes as observações, as análises críticas, lúcidas como as de um sarcástico filósofo criador.

A amizade com os dois não era fácil: a amizade que nada pede e tudo dá, que aceita o amigo pelo que é e não pelo que gostaríamos que fosse – mas existia e era autêntica, imbuída de respeito recíproco. Essa amizade, não ostensivamente manifesta, vive ainda hoje em mim permeada por uma saudade e a admiração que abrange tanto o talento como a feroz, coerente e determinada força de vontade e capacidade dos dois autores.

(...) Vianinha e Paulo fazem falta demais; por enquanto a novela ainda constitui o único elemento “cultural” aglutinante e polêmico das massas. (RATTO, 1996: 217-19)

Embora não se refira diretamente ao “caso Paulo Pontes” – como nomeou Deocélia Vianna a passagem relativa à atribuição de autoria da adaptação de *Medéia* – esse depoimento de Ratto indica o movimento do trabalho de memória que executou com relação ao fato. O tema do texto não remeteria, necessariamente, à figura de Paulo Pontes. A associação foi feita livremente e soa como uma tentativa de reiterar não apenas a relação pessoal de Vianinha e Paulo Pontes – e a dele, Ratto, com ambos –

¹⁰⁸ Para se ter ideia aproximada da data de redação do texto, cabe informar que Yan Michalski morreu em 1990.

¹⁰⁹ O tema pode ser inferido pela forma como o texto se inicia: “*Realmente não foi um trabalho fácil e o resultado não correspondeu à soma de preocupações e empecilhos que acompanharam todo o período de ensaios*” (RATTO, 1996: 217) Ao longo do texto, o autor indica que “o trabalho que não foi fácil” foi *Dura lex sed lex*...

mas também de associar seus propósitos profissionais e políticos. Na pluralidade de memórias sobre Pontes, o diretor do espetáculo compõe o grupo que o admirava, pessoal e profissionalmente.

Sua afinação com o espetáculo pode ser percebida também em termos cênicos, na força da direção e do cenário¹¹⁰. Parece ter sido Ratto, aliás, o responsável pela participação do cenógrafo Walter Bacci no projeto; é o que indica a análise de suas trajetórias profissionais paralelas, bem como o fato de que o nome do cenógrafo não foi explicitado nos agradecimentos de Pontes e Buarque. Além de longa parceria, pelo que se verá adiante, Bacci e Ratto tinham também afinidade de concepções cênicas e estéticas – o que é natural, se levarmos em conta que o primeiro foi aprendiz do segundo. Entretanto, apesar de não ter sido convidado diretamente pelos autores para integrar o grupo de produção, parece que Bacci partilhava também afinidades ideológicas com o projeto *Gota D'Água*, visto que ele foi mencionado por Max Haus, produtor da peça, como “um sujeito de esquerda”¹¹¹.

Quanto ao coreógrafo, Luciano Luciani, não foram encontrados maiores informações, acerca de sua atuação no teatro brasileiro e no próprio *Gota D'Água* – a não ser as críticas, em geral negativas, relativas ao resultado final da coreografia no espetáculo¹¹². As informações acerca de seu ingresso em *Gota* são dispersas e dissonantes. Segundo Max Haus¹¹³, ele foi trazido da Itália, por indicação de Gianni Ratto, para a realização do espetáculo de Pontes e Buarque. É possível que ele estivesse na Europa no período, mas já atuava profissionalmente no Brasil há muitos anos, segundo informa uma entrevista de Bibi Ferreira a *O Globo*, em 12 de dezembro de 1976. Efetivamente, há notícias de trabalhos anteriores de Luciano Luciani no país, como o musical *Arco-Íris*, coreografado por ele e Lennie Dale, encenado no Golden Room do Copacabana Palace em 1965¹¹⁴, e a atuação em uma academia de dança na cidade de São Paulo em 1962¹¹⁵.

¹¹⁰ Esses elementos serão analisados no capítulo 3.

¹¹¹ Cf. HAUS. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010.

¹¹² Também essas críticas serão estudadas no capítulo 3.

¹¹³ Cf. HAUS. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010.

¹¹⁴ Informação encontrada em biografias de artistas de musicais brasileiros, disponíveis nos seguintes sites: http://www.asograquepediadeus.com.br/wilson_coca_9.html e <http://www.silviocesar.com/historias5.htm>, acesso em 20 de junho de 2010.

¹¹⁵ O grupo de dança da segunda (ou terceira, não é possível precisar, por causa da ausência de data no documento) montagem de *Gota D'Água*, é apresentado com uma fotografia e a indicação dos primeiros nomes dos bailarinos: Amaro, Márcia, Ruth, Sônia, João, Jerônimo, Denise, Heitor e Marli. Observe-se que não era habitual, naquele contexto, atribuir o crédito completo aos grupos de dança de musicais, o que nos leva a inferir a sua representação como grupo de apoio, secundário no espetáculo.

Outro profissional de peso na produção de *Gota* foi o diretor musical da primeira montagem. Como foi explicitado anteriormente, Chico Buarque se lembra de ter indicado o nome de Dori Caymmi para a produção, em função, primeiro, da proximidade na recente *Calabar*. Além disso, pela experiência que o músico tinha com a linguagem teatral:

A direção musical foi do Dori. Além dele ser um grande músico, ele já tinha experiência com o teatro, que é uma coisa muito especial. Músico que saiba trabalhar com atores. (...) é um tipo especial de trabalho de músico, botar atores para cantar. (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010)

De fato, a experiência de Dori Caymmi¹¹⁶ com o teatro musicado vinha de mais de uma década. Ele tinha feito a direção musical de diferentes espetáculos do teatro engajado: o show *Opinião* (1964); *O berço do herói* (1965, vetada pela Censura no ensaio geral); *Arena conta Zumbi* (1967); *Dura lex sed lex* (1968, música de Dori Caymmi); *Calabar* (1973, não autorizada pela Censura).

O ingresso de Dori Caymmi em *Gota D'Água* parece ter se dado mais por uma questão de especialização profissional, do que por afinidade com o conceito político do espetáculo. Quando questionado se era, na década de 1970, um sujeito de esquerda, Caymmi avalia:

Não. Eu era muito usado por eles. (...) Não, eu nunca fiz parte do... esse movimento era uma coisa tão, assim, de cúpula, que o músico era ignorado. O músico não precisava nem fazer parte¹¹⁷. Olha, eu tenho a impressão que o Carlos Lyra foi o único ativo, assim, dessa época de peça de teatro.¹¹⁸ (CAYMMI. Entrevista concedida à autora em 08/01/2010)

Analisando, atualmente, a sua experiência com o teatro engajado, ele faz críticas à proposta de politização da arte. O compositor afirma não acreditar em esquerda ou

¹¹⁶ A trajetória de Dori Caymmi no teatro foi organizada a partir de informações obtidas e no site oficial do compositor (www.doricaymmi.com) e em entrevista concedida à autora, em 08/01/2010.

¹¹⁷ Nesse trecho, Dori se refere ao movimento intelectual de esquerda que atuava no teatro musicado. O “músico” citado seria o responsável tanto pela direção musical e pelos arranjos, quanto o que executa as canções na hora do espetáculo.

¹¹⁸ Note-se que, ao mencionar apenas Carlos Lyra como músico integrado ao “movimento”, Caymmi exclui Chico Buarque. Pelo conjunto do depoimento, parece que isso não se deu em função de esquecimento, mas de uma associação de Buarque às lides de autor e de intelectual, efetivamente. Ao longo do diálogo, Caymmi tratou da qualidade das canções de Buarque, para *Gota D'Água* e em outras produções. Entretanto, nesse caso específico, ele parece não o considera apenas músico, mas dramaturgo e intelectual, integrado de maneira mais visceral, portanto, ao “movimento” intelectual de esquerda.

direita, definindo-se como brasileiro, para além de tendências políticas, e em favor do país e da ética. Entretanto, declara sua admiração por algumas figuras do que considera a esquerda idealista dos anos 1960 e 70:

(...) são duas pessoas que eu respeitava muito, principalmente o Oduvaldo Vianna Filho. Eu acho que esse é o grande sonhador! E eu vou te contar: esse era um idealista. Ele morreu pobre, morreu cedo, foi uma perda. Foi uma das perdas mais irreparáveis da música [da arte] da arte brasileira, o Oduvaldo. E tinha o Armando Costa com ele, que também era um cabeça maravilhoso. Eu tinha muito respeito por esses dois caras. O resto das pessoas tinha sempre essa coisa da esquerda, não sei o quê. Nós estávamos motivados, tinha governo militar, tinha censura... (CAYMMI. Entrevista concedida à autora em 08/01/2010)

Observe-se que, apesar de não se considerar um sujeito de esquerda, no sentido que atribui à ação da esquerda intelectualizada e engajada, Dori Caymmi não nega – ao contrário, reconhece – que, nos anos 1960 e 70, estaria motivado também pela resistência ao governo autoritário. Entretanto, afirma que não concordava com ações de resistência frontal da esquerda, usadas como formas de destaque no círculo da intelectualidade de esquerda. Círculo do qual ele não se considerava integrante, talvez sequer afim. Ele faz a crítica às discussões políticas nos espaços de sociabilidade próprios desse círculo – o Antonio's, o Degrau¹¹⁹ – e à incoerência que parecia haver entre esses debates e a opção, posterior, pela propriedade de bens e carreiras que visavam especialmente a ganhar dinheiro. A forma de vida atual da esquerda de então, segundo Caymmi, comprova que estaria certa a sua avaliação das incoerências já presentes no discurso desse grupo nos idos de 1960 e 70.

¹¹⁹ É interessante notar que, no depoimento de Bete Mendes, à vivência da intelectualidade – por exemplo, nas reuniões do Grupo Casa Grande no Degrau – e às trocas culturais de outros tipos, durante a produção de *Gota D'Água*, são atribuídos o mesmo valor positivo. Mas seu depoimento confirma que as formas de convivência com Dori Caymmi, bem como os temas debatidos, eram outros: “Às vezes eu e o Dori saíamos para conversar e lembro que um dia falamos de Frank Sinatra, que ele sempre adorou. Então disse para ele que meu pai também adorava o Frank Sinatra, e ele acabou me dando um disco muito especial do Frank Sinatra, um disco em que ele só canta músicas de fossa, apenas ele e o piano, é uma coisa linda. A gente mantinha essas relações de troca de informações culturais com as pessoas” (MENEZES, 2005: 193). Em seu depoimento, Dori Caymmi menciona a proximidade com Roberto Bomfim, Oswaldo Loureiro e Bete Mendes (“*mais quietinha*”), o que mostra o pertencimento da atriz a diferentes grupos na esfera da produção do espetáculo.

Além de uma divergência ideológica, seu incômodo com a esquerda engajada na cultura parece fundamentar-se na desvalorização profissional do músico nos espetáculos teatrais¹²⁰, a despeito do papel de centralidade que a canção tinha ali:

Nós éramos sempre muito mal pagos, porque a música é um complemento para o intelectual, principalmente o intelectual de esquerda. A música sempre foi um complemento à parte. (...) Um complemento mais à parte do complemento. É que nem no cinema, não é? É muito mal-tratado, o músico, de uma maneira geral. Mas a minha experiência com teatro foi muito boa. (CAYMMI. Entrevista concedida à autora em 08/01/2010)

A avaliação positiva do trabalho com o teatro é reiterada em diversos trechos da entrevista, mas vem acompanhada da conclusão: “*eu tenho a impressão que eu aprendi muito mais sobre teatro do que eles aprenderam sobre música nesses anos que eu trabalhei... Eu acho que eu aprendi muito mais com eles do que eles aprenderam comigo*” (CAYMMI. Entrevista concedida à autora em 08/01/2010).

Em *Gota D'Água*, Dori Caymmi fez os arranjos das músicas e canções, ensaiou o elenco e os músicos e viu o espetáculo estreiar. Mas, uma ou duas semanas depois, sanadas as dúvidas iniciais com a montagem em curso, parou de acompanhar as encenações. Voltaria a trabalhar com a obra por ocasião da produção do LP, em 1977.

A análise da trajetória dos atores que trabalharam na produção é algo muito difícil de fazer, visto que não apenas o elenco é muito grande, como a flutuação nele, uma constante. Apenas Bibi Ferreira – que será objeto de uma análise específica – foi uma permanência no elenco em todas as montagens entre 1975 e 1980. Algumas pessoas, entretanto, deram contribuições significativas para a produção de sentidos de *Gota*, em função de protagonizar o roteiro (ou de fazer papéis de mais destaque). Também

¹²⁰ Parece procedente a avaliação de Caymmi acerca da desvalorização relativa ao trabalho dos músicos instrumentistas e dos diretores musicais dos espetáculos musicados brasileiros no chamado teatro de resistência. Em toda a bibliografia, não há referências a esses profissionais. No máximo, encontram-se seus nomes nas fichas técnicas dos espetáculos e, mesmo assim, não com muita frequência. Um dado relevante para se pensar a esse respeito é o fato de que a *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*, que apresenta uma vasta pesquisa sobre espetáculos, companhias, grupos e personalidades desse subcampo não tem um verbete para Dori Caymmi, responsável pela direção musical dos mais importantes espetáculos de teatro musicado de resistência da Ditadura Militar. O valor atribuído às canções refere-se, exclusivamente, aos compositores. É difícil, inclusive, encontrar dados que vão além das memórias dos sujeitos produtores do evento, para recompor a trajetória e o método de trabalho desses profissionais. Os músicos da orquestra da segunda (ou terceira) montagem de *Gota D'Água*, segundo consta da página 14 do jornal-programa, foram: Vital, Gustavo, Miro, Joca, Foguete, Cláudio e Ivanildo. Observe-se que, assim como acontece com o grupo de dança, embora haja fotografia da orquestra (como de quase todos os participantes da encenação), os músicos não são identificados por nome completo ou por nome artístico.

os atores da primeira montagem tiveram um papel de maior destaque, visto que ajudaram a atribuir sentidos à primeira forma de encenação ao texto que, até então, estava apenas escrito. Far-se-á uma breve análise de algumas dessas trajetórias¹²¹.

Roberto Bomfim¹²², protagonista que interpretou Jasão, não se recorda exatamente como se deu o convite para fazer *Gota D'Água*, mas crê que, em parte, o convite pode ser atribuído ao fato de que ele tinha o *physique du rôle* perfeito para o papel de Jasão. Além disso, tinha uma boa experiência com teatro e trabalhava, também, na TV. Max Haus recordou-se, também que Bomfim foi lembrado por Bibi Ferreira em função de seu trabalho na TV, e teria sido escolhido pelo tipo físico e pelo potencial apresentado até ali¹²³.

Bomfim narrou que abraçou a profissão de ator em função de sua atuação no movimento estudantil secundarista, no qual ingressou em 1962. Embora nunca tenha se ligado a uma tendência política específica, trabalhava em parceria com muitos membros da AP. Após o golpe de 1964, com as dificuldades que se impuseram sobre o movimento estudantil em função da ação do Estado autoritário, ele voltou sua atuação política para o teatro. Foi um dos fundadores do TUCA-Rio, onde estreou em teatro amador com a montagem de *O coronel de Macambira*, bumba-meu-boi de autoria de Joaquim Cardoso. Nesse grupo, atuou um bom tempo, inclusive tendo feito formação profissional ampla em cursos e oficinas¹²⁴. Depois, atuou também no grupo Oficina, onde se recorda de ter trabalhado na montagem carioca de *Galileu Galilei*.

O ator acompanhou as produções do CPC da UNE e, portanto, conhecia bem o trabalho de Pontes (e Vianinha), mas *Gota* foi a ocasião em que trabalhou diretamente com ele, com quem estabeleceu uma relação boa, embora relativamente distante. Havia tido um maior contato com Chico Buarque, quando, integrante do TUCA-Rio, atuou como assistente de iluminação na montagem carioca de *Roda Viva*, a convite de José Celso Martinez Corrêa.

Suas experiências, mesmo no teatro profissional, não eram, portanto, relacionadas às grandes produções do teatro mais clássico e comercial, na época tratado, pelo seu grupo de origem, como “teatrão”. *Gota* foi a sua primeira experiência com uma

¹²¹ No capítulo 3, serão analisados aspectos e trajetórias de membros dos elencos posteriores a 1975.

¹²² BOMFIM. Entrevista concedida à autora em 22/08/2010.

¹²³ HAUS. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010.

¹²⁴ Por exemplo, mencionou o fato de que o grupo foi uma espécie de laboratório para a fonoaudióloga Glorinha Beuttenmüller, que havia regressado ao Brasil há pouco tempo. O ator

montagem nessa linha, em termos de elenco, direção e montagem cênica. A proposta política da peça ia ao encontro de suas preocupações e, mais, apresentava-se como a possibilidade de retomada de um teatro político em um momento que ele define como “*de obscurantismo*”¹²⁵, que durava desde o início da década, quando o meio teatral sentiu de forma contundente a ação do AI-5.

Bomfim permaneceu como protagonista na maior parte das temporadas cariocas. Esteve afastado durante algum tempo do espetáculo, em função de uma mononucleose. Nessa ocasião, bem como em casos de afastamentos eventuais de uma ou outra sessão, quando precisava gravar em televisão, foi substituído pelo ator Nelson Caruso¹²⁶.

Oswaldo Loureiro, intérprete de Creonte, outra personagem central do texto, naquele momento, já tinha sólida carreira em teatro, tendo trabalho com Ratto no Teatro dos Sete e, também, na montagem de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Vianinha e Ferreira Gullar, no Grupo Opinião. Sua ligação com Vianinha era próxima, segundo consta em duas passagens da biografia do dramaturgo escrita por Moraes (1995). A primeira, em 1972, é um relato sobre uma reunião com um grupo seletivo e fechado de amigos, para uma leitura de teste do primeiro ato de *Rasga Coração*¹²⁷. A segunda, em 1974, é a narrativa do enterro de Vianinha, quando vários amigos se manifestaram publicamente em ação laudatória ao dramaturgo¹²⁸.

Vale ressaltar, nas duas ocasiões, Moraes destaca, também, a presença de Paulo Pontes – o que mostra que ele tinha com Loureiro, antes de *Gota D’Água*, vivência em um círculo a um só tempo profissional e de amizade. Também existia uma ligação

mencionou, também, a participação de Amir Haddad, Renata Sorrah e Ney Matogrosso, como assistente de figurino, no TUCA-Rio.

¹²⁵ BOMFIM. Entrevista concedida à autora em 22/08/2010.

¹²⁶ No jornal *Opinião*, além das anteriormente mencionadas, há Indicações de Teatro referentes à terceira temporada de *Gota D’Água*, com a permanência do nome de Bomfim. Segundo Max Haus (entrevista concedida à autora em 14/05/2010), na segunda temporada, ele foi substituído por Nelson Caruso, enquanto se recuperava de uma mononucleose. Caruso sempre constou dos anúncios de elenco como “ator substituto”. Quando Bomfim afastou-se de vez do elenco, Jasão passou a ser interpretado por Francisco Milani, que havia substituído Luiz Linhares

¹²⁷ Moraes acusa as seguintes presenças na reunião: Paulo Pontes, Thereza Aragão, Gilberto Braga, Oswaldo Loureiro e Madalena (sua mulher), Maria Lúcia (mulher de Vianinha) e Maria Célia (auxiliar de Vianinha na pesquisa de campo para a redação de *Rasga Coração*). Cf. MORAES, 1991: 238.

¹²⁸ “Após Carlos Vereza, parentes e amigos despediram-se de Vianinha, entre os quais Paulo Pontes, Domingos de Oliveira, Paulo Afonso Grisoli, Dias Gomes, Janete Clair, Hugo Carvana, Martha Alencar, Tônia Carrero, Leon Hirszman, Flávio Rangel, Oswaldo Loureiro, Sérgio Cabral, Zivaldo, José Lewgoy, Ziembinski, Jorge Dória, Agildo Ribeiro, Zelito Viana, Luís Carlos Barreto, Antônio Carlos Fontoura, Cécil Thiré, Isolda Cresta, Bibi Ferreira e Odete Lara” (MORAES, 1991: 263).

anterior entre Loureiro e Buarque, visto que o primeiro foi diretor do show *Chico Buarque e Maria Bethânia*, no Canecão, em 1975¹²⁹. A permanência de Loureiro em *Gota D'Água* resumiu-se à primeira temporada, entre dezembro de 1975 e maio de 1976¹³⁰.

A ligação de Loureiro com Vianinha perdurou, em termos dramáticos, ao longo da década de 1970, posto que o ator interpretou duas importantes personagens do dramaturgo: o Cristal (*A longa noite de Cristal*, 1976) e Papa Highirte (*Papa Highirte*, escrita e premiada no concurso do SNT, em 1968, mas montada apenas em 1979)¹³¹.

Outros papéis de destaque eram interpretados por figuras que mostravam a diversidade de formação do elenco. Bete Mendes fazia Alma e vinha de uma atuação maior na mídia televisiva do que no teatro¹³². Sua concepção de arte e sua militância política, já mencionadas, fizeram sua aproximação com os propósitos do projeto e com o Grupo Casa Grande. Mas sua permanência no elenco não seria grande, tampouco, pois atuou apenas na primeira temporada.

Corina e Egeu foram interpretados na montagem carioca de 1975, respectivamente, por Sônia Oiticica e Luís Linhares, oriundos de companhias profissionais. Ela, da primeira geração do Teatro do Estudante do Brasil (1938), “*amiga de longa data*” de Bibi Ferreira (VARGAS, 2005: 138), com quem já tinha trabalhado em várias ocasiões, tendo inclusive sido dirigida por ela. Ele, da primeira geração do Teatro dos Doze (1949), companhia que seguia a tradição do Teatro do Estudante Brasileiro. Ambos com trajetórias ligadas ao teatro profissional, não necessariamente de caráter político, e formados em ambientes importantes para a consolidação do teatro brasileiro.

¹²⁹ Informação obtida em duas reportagens da Folha de São Paulo: *No Canecão, Chico e Bethânia cantam velhos sucessos* (FOLHA DE SÃO PAULO, 10/06/1975) e *Você já dançou no Canecão?* (LAGO, in FOLHA DE SÃO PAULO, 09/07/1975).

¹³⁰ Como o jornal-programa da peça não tem data precisa, só foi possível constatar a saída de Oswaldo Loureiro do elenco por meio da consulta sistemática à seção Indicações /Teatro do jornal *Opinião*. Ali, entre 26/3/1976 e 21/5/1976, seu nome figura como protagonista ao lado do de Bibi Ferreira (e nenhum outro nome de elenco consta na indicação). Nas indicações referentes à segunda temporada, seu nome não aparece mais e, além de Bibi Ferreira, são mencionados Roberto Bomfim, Carlos Leite (que interpretava o gigolô Cacetão) e grande elenco. Loureiro foi substituído por Lafayette Galvão, que não teve uma carreira de teatro marcante, com grandes papéis.

¹³¹ Cabe destacar uma outra contribuição significativa da atuação de Loureiro, não no campo da atuação cênica: “*Durante nove anos é dirigente sindical, chegando à presidência do Sindicato dos Artistas depois de lutar pelo reconhecimento da profissão de ator e pela subvenção do Estado ao teatro, sem o que, segundo ele, o teatro estaria condenado a comédias comerciais.*” Disponível em *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro* on line (Personalidades, Oswaldo Loureiro), acesso em 15 de junho de 2010.

¹³² O primeiro cartaz da peça, inclusive, traz a informação de que ela era atriz exclusiva da TV Globo.

Além disso, um elenco mais nove atores, um corpo de baile de dez artistas e um conjunto de seis a sete músicos, sem contar as equipes técnica e de produção. No espetáculo estavam envolvidos, portanto, quase cinquenta profissionais, o que configura uma mega-produção. Sobretudo, levando-se em consideração que a montagem não era de uma companhia de teatro e deveria mobilizar esses profissionais em torno de um projeto ao longo de um bom tempo.

A composição do grupo de profissionais envolvidos, especialmente na primeira montagem¹³³, mostra a forma híbrida do projeto *Gota D'Água*. Em termos político-conceituais, além de ele ter a base do Grupo Casa Grande, tinha sustentação interna da produção, em função de um bom número de profissionais com afinidades dos valores e propósitos que *Gota* intentava veicular e atingir. Em termos estéticos, cênicos e comerciais, contava com profissionais especializados e de referência em seus respectivos saberes e fazeres no subcampo teatral. Uma obra que combinava o engajamento artístico – em grande medida, nos moldes da década de 1960, como se verá nos capítulos seguintes – e as estratégias de inserção no mercado.

1.3.3. Bibi Ferreira: a musa, a estrela

Finalmente – mas longe de ser menos importante – cabe analisar a trajetória e a presença do único nome feminino mencionado nos agradecimentos do Prefácio do livro *Gota D'Água*, Bibi Ferreira.

Vilhena (2008) publicou, em coletânea que trata de trajetórias femininas no teatro brasileiro, um texto intitulado “*Bibi Ferreira? Bem, Bibi é um caso a parte*”¹³⁴. No que se refere a *Gota D'Água*, ela tem razão: Bibi Ferreira é um caso a parte.

Sem sombra de dúvidas, foi ela figura de maior peso no elenco de todas as montagens entre 1975 e 1980. Peso que, aliás, não se restringiu ao elenco, mas se fez sentir ao longo do processo de escritura do roteiro e de pré-produção do espetáculo também. Sobre isso, Chico Buarque considera:

¹³³ Esse traço se manteve pelo menos até a temporada paulistana. A composição de equipe profissional das temporadas seguintes será analisada no capítulo 3.

¹³⁴ O texto de Vilhena é um resumo de sua dissertação de mestrado, cujo tema é a vida de Bibi Ferreira, com especial enfoque nos elementos que atribuem coerência à sua carreira. O referido texto foi a principal fonte para essa breve reconstrução de trajetória profissional de Ferreira, com os propósitos atinentes à tese. Além disso, foram consultadas outras obras e o verbete referente à atriz na *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*.

Agora, era o espetáculo da Bibi, não é? O Paulo Pontes, aliás, era casado com a Bibi. Tem muito isso, não é? Ele fez para ela, fez para ela brilhar. E ela brilhava! Era, era uma coisa muito... e ela montou, remontou mais tarde. Dificilmente alguém, outra atriz, acredito que dificilmente outra atriz teria coragem de montar esse espetáculo tão cedo, considerando que pessoas que teriam visto a Bibi iam comparar. E a Bibi é dona daquilo. (BUARQUE in BASTIDORES, 2005.)

Depoimento que Max Haus corrobora:

Ele [Paulo Pontes] dizia o seguinte: “- Eu vou tirar a Bibi da televisão e vou fazer dela a primeira dama do teatro brasileiro”. Essa era a meta dele. (...) Eles eram um casal perfeito no palco. (...) todo o projeto artístico era calcado em cima dela. (HAUS. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010.)

A própria Bibi Ferreira tinha plena ciência disso e o declarou de duas formas em seu depoimento de homenagem a Paulo Pontes após a morte do dramaturgo. Ela reitera o fato de ter sido a musa inspiradora da obra e mostra como isso derivou não apenas de intenções profissionais, mas também pessoais: “O Armando Costa diz uma frase: *Gota D’Água é uma declaração de amor. Um autor escrever um papel destes para uma atriz, só gostando muito.*” (FERREIRA in VEIGA e JAKOBSKIND, 1977: 10). E sobre as intenções de Pontes de levá-la de volta para o prosccênio, conclui: “*Sem ele talvez eu ainda estivesse na TV. Ele falava: - Bibi, você é uma mulher de teatro. Tem que voltar ao teatro. Hoje eu me sinto confiante.*” (FERREIRA in VEIGA e JAKOBSKIND, 1977: 9).

Como se pode depreender desses depoimentos, *Gota D’Água* foi um projeto não apenas centrado na figura de Bibi Ferreira, mas central para a (re)definição de sua carreira. Na mesma medida em que ela, Ferreira, foi central para a definição das feições do texto de *Gota*. Para o texto escrito, como musa inspiradora; encenado, como protagonista (e, posteriormente, diretora); e gravado, como intérprete de quase todas as faixas do disco. Um exame de sua trajetória até meados da década de 1970 se faz necessário, para melhor compreender esse conjunto de imbricações entre a atriz, a mulher e o projeto.

Segundo Vilhena (2008), Bibi Ferreira é uma atriz de carreira singular em sua geração, tendo desenvolvido uma “*trajetória solitária, (...) que a levou a construir uma carreira de atriz independente e sem vínculos com os responsáveis pela adoção das estéticas européias no teatro brasileiro*” (VILHENA, 2008: 43).

Filha de um dos atores de maior destaque das peças de costumes no século XX brasileiro – Procópio Ferreira – e de uma corista, praticamente nasceu atuando. Sua estréia oficial como atriz aconteceu em 1941, com cerca de dezoito anos e sucesso reconhecido, na companhia do pai. Permaneceu por mais três anos na Companhia Procópio Ferreira, seguindo o repertório de comédias que tinham o propósito de divertir o público e um estilo de encenação centrado no “primeiro ator”.

Segundo Vilhena: “*Faz parte do folclore brasileiro a frase dita por Procópio sugerindo à filha que criasse sua própria empresa: ‘Minha filha, nós dois juntos somos uma bolsa só. É melhor nos separarmos’*” (VILHENA, 2008: 48). Foi formada com a concepção de que o teatro era, prioritariamente, sua atividade profissional e, embora não tenha aberto mão da qualidade nas produções, nunca deixou de se preocupar com a rentabilidade dos projetos. Além disso, foi formada também com a crença de que o teatro não é arte de equipe, atuando, quase sempre, como primeira atriz. Por essas razões, foi criticada pela esquerda das artes engajadas, com as quais, até o casamento com Paulo Pontes, não se ocupou de ter diálogo duradouro.

No início dos anos 1940, após o marco da encenação de *Vestido de Noiva*¹³⁵, teve início o movimento de modernização do teatro. As companhias teatrais trabalhavam no sentido de modernizar o teatro brasileiro, buscando textos mais densos e diferentes linguagens de atuação. Nessa ocasião, em início de carreira, Bibi Ferreira apostava ainda nos textos de costumes, como seu pai, e em textos leves, sucessos do cinema.

Vivenciou diferentes experiências nas companhias teatrais, que foram a tônica da história dessa arte no Brasil até a década de 1960: teve suas próprias companhias, vivenciando o papel de (auto)empresária, tão comum no meio; atuou em companhias particulares de terceiros, inclusive na do pai; e atuou em companhias estatais, como diretora da Companhia Dramática Nacional do SNT e da Comédia do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Trabalhou em mais de uma frente no teatro, como atriz e diretora, o que não era o perfil feminino nas artes cênicas das décadas de 1940 a 1970 – cenário de diretores, em geral, homens.

Na década de 1950, enquanto a maior parte das companhias teatrais atuava no eixo Rio–São Paulo, ela levava seus espetáculos pelos interiores, buscando o público e a solução para as crises financeiras, “*honrando dívidas e conquistando a fidelidade de um público que a acompanhará por toda a sua carreira*” (VILHENA, 2008: 55). Essa experiência, inclusive, ela repetiria em 1980, levando o espetáculo *Gota D’Água* para

¹³⁵ A esse respeito, cf. BRANDÃO (2009).

idades do interior, na turnê nacional, reinventando a encenação a partir das condições oferecidas pelos palcos, às vezes improvisados em quadras de clubes, de localidades menores.

Nos anos 1960, o Grupo Opinião e o Teatro de Arena discutiam a criação de uma dramaturgia brasileira, de autor nacional, de denúncia das desigualdades e crítica do *status quo*. Nesse momento, inclusive de resistência ao Estado autoritário e de crescimento do antiimperialismo, buscava-se uma nova linguagem para o teatro musicado brasileiro, inaugurada por *Arena conta Zumbi*, e os musicais da *Broadway* eram amplamente criticados. Bibi Ferreira era um dos grandes alvos da crítica, pois que, em 1964, tinha estrelado com Paulo Autran, com muito sucesso, *Minha querida Lady*, adaptado do original estadunidense, além de outros musicais em teatro e televisão.

Sua opção foi pelo teatro popular – no sentido de amplo acesso, não no das discussões sobre o papel do artista e do intelectual no processo de conscientização do povo ou da construção de uma identidade nacional revolucionária e transformadora da realidade. Ela, aliás, defendia que as comédias de costumes eram uma importante representação da identidade do país, julgando improcedentes as discussões sobre a necessidade de criação de uma dramaturgia nacional de caráter político.

Foi em final da década de 1960, na TV Tupi, que sua trajetória e a de Paulo Pontes se cruzaram. Ela já havia vivido a experiência desse veículo desde o início da década de 1960, primeiro na TV Excelsior, depois na própria Tupi, com o *Programa Bibi ao Vivo*, no qual levava para a televisão grandes nomes do teatro. *Bibi – Série Especial*, já analisado nesse texto, estreitou o convívio pessoal e artístico com Vianinha e Paulo Pontes, aproximando-os também em propósitos.

Com Paulo Pontes, a par dos distanciamentos de concepções políticas em sentido mais estrito, as afinidades eram relativamente grandes no que concernia aos valores e projetos artísticos. Ele, vindo da atuação na linguagem do rádio no nordeste, também era defensor de uma linguagem popular e de tipos populares (não apenas os tipos-padrão das culturas políticas de esquerda, camponeses e operários) e das comédias de costumes. Trabalharam também em um projeto de muito sucesso e alcance social, que revivescia experiências de Paulo Pontes no Ceplar, ainda em Campina Grande: o “Curso de Alfabetização para Adultos”, pelo qual Ferreira recebeu o prêmio de Melhor Comunicadora, no Festival Internacional da Cultura em Tóquio.

Junto com a aproximação de propósitos, Ferreira e Pontes iniciaram um casamento. Uma relação que durou até a morte de Pontes e durante a qual realizaram projetos profissionais conjuntos: *O homem de La Mancha* (1972), *Brasileiro: profissão, esperança* (1970 e 1974), e *Gota D'Água* (1975). Além dos projetos conjuntos, cada um deles trabalhou em projetos individuais em teatro e cultura, pelo que narrou Ferreira, sempre estimulados e acompanhados pelo companheiro¹³⁶.

Da relação com Pontes, nasceu também uma aproximação maior com as esquerdas. Até então, Bibi Ferreira tinha vivido única experiência explícita de engajamento político na vida pública do país: na campanha do plebiscito, em 1962, quando os artistas se mobilizaram em favor da derrota do parlamentarismo. Schmidt (2010) narra essa atuação engajada:

Na época do governo Jango, o rádio ainda consistia em arma poderosíssima para as campanhas políticas, e os jingles eram capazes de vencer uma eleição. Para o plebiscito de 6 de janeiro de 1963, Bibi foi chamada para encabeçar uma das principais peças publicitárias do presidencialismo. Com pouco mais de 3 minutos, o jingle é feito nos moldes de um programa de rádio, com o apresentador, a estrela – Bibi – e os convidados especiais (Elizeth Cardoso, Ivon Cury, Isaurinha Garcia e Jorge Goulart), que cantam a mesma marchinha da campanha eleitoral de Jango para a vice-presidência, em 1960, trocando, apenas, a letra pelo novo mote, ou seja, a derrota do parlamentarismo. (SCHMIDT, 2010, disponível on line)

O parlamentarismo foi derrotado, a campanha dos artistas – junto com outras tantas ações de mobilização social – foi vitoriosa, e Ferreira se afastou das esquerdas novamente. Não pode ser considerada um sujeito público de direita, mas suas preocupações artísticas e estéticas não andavam a par das hegemônicas no campo artístico-intelectual.

No período do casamento com Pontes, ela teve um outro tipo de atuação política junto às esquerdas, na vida privada, que se pode conhecer por meio da narrativa feita por Werneck Vianna no prefácio do livro em que publicou a tese de doutorado, como já mencionado, escrita em período de clandestinidade política, em que foi “*amparado pela amizade do casal Paulo Pontes e Bibi Ferreira, que mantinham, em sua residência e para esses fins, um quarto e um banheiro de acesso inteiramente camuflado*” (VIANNA, 1999: 14). Embora dê a entender que sua relação de maior proximidade era com Pontes, tanto na passagem transcrita quanto nos agradecimentos que se seguem, Werneck Vianna deixa claro que a atuação voluntária

¹³⁶ Cf. FERREIRA in VEIGA e JAKOBSKIND, 1977.

de Ferreira, no acolhimento e na proteção de militantes perseguidos pelo governo ditatorial, não se restringia à cessão do espaço físico em casa.

Ela não participava das atividades de cunho mais intelectual desenvolvidas por Pontes, como o Grupo Casa Grande, mas *Gota D'Água* foi o ponto alto de sua atuação política na cena pública. Ali, protagonista, utilizando-se de linguagem cênica tradicional, Ferreira conseguiu arrebanhar um grande público para não apenas assistir a um texto de intenções de denúncia claras e, em grande medida, de retomada do nacional-popular, mas para vivenciar a experiência coletiva proposta como condição *sine qua non* do teatro engajado: a arte que acontece diante do público¹³⁷ – e na interação com o público, em última instância.

Bibi Ferreira desenvolveu uma trajetória mais ou menos independente no subcampo teatral, mas sempre teve muita legitimidade ali. Apesar de frequentes críticas às suas opções estéticas e políticas, seu talento e profissionalismo sempre foram reconhecidos pelos colegas, críticos e demais profissionais. Andou na contramão das tendências do teatro durante boa parte de sua carreira: quando as companhias buscavam a modernização de linguagem, buscando textos mais densos, ela continuava apostando nas comédias de costumes; enquanto o teatro engajado buscava criar uma tradição de musicais brasileiros, investia em musicais *à la americana*. Em *Gota D'Água*, como será analisado, foi, em grande medida, a responsável pelo sucesso junto ao público e à crítica, pela inserção articulação entre a linguagem do teatro tradicional com os propósitos de engajamento, pela qualidade musical do espetáculo e pela duração do projeto.

Nos capítulos seguintes, a análise de *Gota D'Água* recairá sobre os seus sentidos como evento, a partir de três diferentes escalas de observação: o livro e a leitura; o espetáculo teatral e a assistência; e o disco de vinil e a audiência.

¹³⁷ Essa definição é dada por Dias Gomes, em artigo publicado em número especial sobre Teatro na Revista Civilização Brasileira, “O engajamento é uma prática de liberdade”, em 1968. Cf. GOMES (1968).

Memórias de (antes da) leitura: motivações e não-leituras

Uma memória de escritura. Um quase-esquecimento.

Texto redigido com base na entrevista temática de Chico Buarque, concedida à autora em 14/05/2010.

2010 está pela metade e ele vem de uma temporada parisiense. Lá mesmo tinha recebido, por meio do assessor de imprensa, um pedido de entrevista da historiadora que pesquisava sua terceira peça teatral, escrita há 35 anos. Havia considerado a hipótese de, chegando em casa, conversar com a moça. Novo pedido e ele propôs responder às questões por e-mail mesmo.

Recebeu a mensagem com as questões, junto com uma carta que explicava: “Meu pai, depois de certa idade, dizia que não gostava de fotos. O espelho era mais amigo: ao fazer a barba ou ajeitar a camisa, era possível procurar um ângulo mais favorável. Era no espelho que ele se entendia melhor com o tempo e consigo mesmo. A coisa da entrevista presencial, hoje cedo eu entendi, assemelha-se à camaradagem que se pode fazer com o espelho. Se a pergunta não é bem compreendida, a gente vê no rosto do entrevistado e ajeita um bocadinho pra se fazer entender.” Ele entendeu o pedido. E aceitou a entrevista pessoal, gentil e maroto: “Para mim é até mais simples, acho até que mais rápido. Como uma foto. Entre uma pergunta e outra, não terei de me recompor diante do espelho.”

No dia da foto, o trabalho de rememorar a Gota ficou intenso. Talvez inconscientemente, que a memória é mesmo um pandemônio. Ele bem o sabe. Fato é que os acontecimentos foram chegando à cabeça, antes de a fotógrafa chegar. Equipamento montado – o instantâneo seria registrado no gravador – e a memória começou a ser contada.

Como é que começou a história? Aconteceram coisas, antes, que ele não sabia. O roteiro do Vianinha para a Globo. Eram meados dos anos 1970, tempos de muito trabalho. Shows, shows, shows. E viagens, viagens, viagens. No circuito universitário, que era o que ele mais fazia, o convívio com uma garotada danada. E pouca possibilidade de fazer outra coisa, além das atividades profissionais.

Nessa vida aturdida, um novo convite acabou ganhando espaço: versificar uma peça de teatro, a adaptação que o Paulo Pontes estava fazendo de um clássico para a realidade carioca. A partir daí, muito mais trabalho. Ele leu Medéia e Paulo foi um professor de tragédia. Depois, trabalho solitário mesmo: escrever, malhar no texto. E reuniões a dois. Às vezes na casa da Gávea; às vezes, na casa do Paulo, na Rua Rodolfo Dantas. Muito trabalho, envelopes pra lá e pra cá – que nem fax existia naquela época.

Aquilo que ele declarou, sobre ter aprendido a escrever teatro com o Paulo, era bem verdade. Ele era o seu primeiro parceiro autor de teatro, mesmo. Então, o processo de escritura foi também o de aprender a carpintaria do teatro – que o Paulo dominava tão bem. Com o tempo, ele, Chico, acabou fazendo mais do que rimas. Produziu trechos do roteiro. E o Paulo – curioso! – foi ensaiando entregar uns versos. A troca funcionou.

De discutir coletivamente o texto, não, disso ele não se lembra. Mas pode ser que... As conversas com uma pessoa que o Paulo ouvia muito e lhe apresentou, o Lula Werneck, podem ter sido importantes para a criação da peça, sim. Aliás, não é do Werneck, o prefácio? Na lembrança de enquanto se preparava para a foto, ele se lembrava que tinha pedido para não assinar o prefácio do livro. Um texto que ele não escreveu.

Mas ele assina. Assina? Não sabe bem porquê. Ele se lembra de ter pedido para que seu nome não estivesse ali. Não por não concordar com as ideias, mas por não ter escrito uma linha. Se pelo menos estivesse em versos... Pode ter sido uma gentileza do Paulo. Pode ser coisa do editor, o Ênio, que era dessa turma. A turma dos comunistas, para quem não era delicado perguntar do Partido. Quase como perguntar a idade a uma senhora. Mas ele imaginava com quem estava lidando. E no texto? Tinha, sim, uma personagem que ele achava que era o Partidão. No meio de outra história – “Mestre Egeu! Mestre Egeu, para mim, esse era o Partidão.” Mas isso não era conversado com o Paulo, não. Havia uma certa cerimônia.

Da Gota, o jeitão do texto, ele se lembra. Nunca mais voltou lá, mas lembra. Dos versos, da métrica, das rimas, do ritmo. Paulo tinha razão de querer assim. Algumas coisas resultavam muito bem, por serem em versos. Efeitos cômicos – e líricos também, claro. No lembrar, acaba entendendo: ele foi o elemento de leveza que o Paulo escolheu. E o gravador captura um sorriso.

Uma quase-memória de leitura. Um encantamento.

Texto redigido com base na entrevista temática de Maria Mascarenhas de Andrade, concedida à autora em 29/08/2008.

O ano era 1976. Provavelmente, porque a memória não é exata, quando se trata de lazer. Ir ao teatro não é algo que se marque na agenda, não é data que se comemore anos a fio. Mas, quase com certeza, era 1976.

A professora de História que ia visitar a irmã que se havia mudado para o Rio, acompanhada do marido, pediu que lhe comprassem ingressos para ver a peça do Chico. Ela já havia lido sobre a Gota D'Água e seu conteúdo no O Pasquim, no Movimento. Eles estavam antenados com os acontecimentos políticos da época, alinhados a um sentimento de resistência – o marido havia sido processado após assinar a carta de repúdio ao assassinato de Edson Luís, anos antes. Eram ambos da área de Ciências Humanas. Mas tudo isso agora importava menos do que a emoção. Importava, sim, conhecer a peça do Chico, interpretada pela Bibi. Importava a expectativa de conhecer as músicas novas daquele que cantava coisas simples, poéticas e com a voz pequena como a de gente comum. Interessava ver esse “monstro sagrado” do teatro no palco. O Chico, que traduzia suas emoções desde A Banda e Sabiá. E a Bibi, que ela nunca havia visto no palco, mas a quem idolatrava da TV.

A experiência de assistir à peça foi marcante, impressionante mesmo. Depois dela, a pizza da noite foi regada a prosa sobre o teatro. Naqueles dias, ainda lá, no Rio, inebriados pelo clima da Gota, ela e o marido decidiram comprar o livro. Ou o disco. Não se lembra qual foi primeiro. Mas compraram ambos. Imediatamente. “Sabe essas coisas, assim... a peça, a noite, e no dia seguinte: vamos comprar!”. Aquilo era coisa de se ter em casa.

E foi o livro – uma edição de formato pequeno – que fez repercutir o sentido social da peça em Maria. Ela havia visto tudo lá, no teatro: a favela, as mulheres da favela que fofocavam e cantavam, o velho (quem era mesmo o velho?), o ex-

amante que quer fazer sucesso... mas o que chamou a atenção, na assistência, foi o drama humano da protagonista.

Ao ler o texto, ela já tinha mais informações sobre a peça, já sabia que era uma adaptação de tragédia grega, já via as coisas com outros olhos. Para além do frisson de ver e sentir tudo pela primeira vez, a experiência solitária da leitura trouxe para ela uma outra dimensão da história, a política. Foi o livro quem lha fez ver além da dor da mulher traída.

Uma memória de leitura. Uma descoberta.

Texto redigido com base na entrevista temática de Luiz Henrique de Sá Nova, concedida à autora em 04/03/2010. Da entrevista, participou também Mariléia de Oliveira Santos.

Ele era um rapaz de Itapetinga que tinha ido estudar em Salvador. Morava num apartamento que os pais tinham montado na capital para os filhos. E vivia um momento de dificuldade profunda. Anos antes, em 1972, aos quinze, ele optara por militar em uma organização clandestina. A Viração, ligada ao PCdoB. E a clandestinidade – ele avalia hoje – é algo estranho. Porque vem da militância absoluta. Ele havia resolvido dar o mais intenso de si para a política. Para a organização. E o mais intenso de si, vivia escondido de quase todo o resto do mundo. Ele sabia que era o melhor. De si. Para todos. Mas não podia dizer. Não, assim, a esmo. O melhor da sua vida estava escondido. O que ele mais queria partilhar, era proibido.

Em meados dos anos 1970, já na universidade, ele tinha passado da fase de roubar livros. Ele, então, os comprava, até como forma de apoiar o que era bom. Passeava entre as estantes da Graúna – a livraria da esquerda que evocava o Henfil – e achou um livro que seria um marco na sua vida. Já tinha ouvido falar da peça do Paulo Pontes e do Chico Buarque, a Gota D'Água. Mas a montagem não tinha ido à Bahia. Parece, nem foi feita alguma por lá naquele tempo.

Os autores já eram seus conhecidos. O Paulo Pontes, referência da tradição do PCB. Chico, referência da música. E de resistência. O show com Caetano era um marco da retomada cultural. Um embate contra o regime, e tal. O Paulo não era aceito por todo mundo, não. O Chico, sim, transitava entre gentes de todas as tendências. Na época, já discutiam se deviam tocar Vandrê nas passeatas. Vandrê era velho para alguns. Ele, Luiz, discordava do uso instrumental da arte engajada. A arte devia ter qualidade. E ser engajada. Uma coisa não dispensava a outra.

Então, o livro. Ele comprou. Da leitura, lembra-se bem. Tinha um prefácio e o texto da peça. O prefácio era mais forte, foi mais marcante. Era agressivo. Mal-educado, não. Franco. Um manifesto. Da peça, as pessoas podiam fazer leituras próprias – considera. Porque a obra de arte perde a dimensão de autoria quando vai a público. Mas do prefácio, mais difícil. Ele dizia: “Eu fiz para isto”. E mais: “Olha, está acontecendo isto.” Por isto, o prefácio teve uma dimensão enorme. Ali, os autores diziam o que ele queria dizer e não podia. Por causa da opção pela clandestinidade política. E eles diziam com qualidade. Faziam uma afirmação da palavra. Tratavam da consolidação do capitalismo no Brasil. Denunciavam a cooptação da classe média. Para ele, o prefácio teve uma dimensão maior – não há dúvida. Porque consolidava uma opção dos criadores. Parecia mais coisa do Paulo Pontes do que do Chico. E isso também era interessante: era a tradição do PCB fazendo uma afronta. Mas o Chico deve ter concordado com aquilo.

Gota D'Água fez a conexão que faltava para as organizações de esquerda. Qualidade e engajamento. Era o apito da panela de pressão. Era o respiradouro para aquele cerco cultural. Era um corte no processo de empobrecimento do compromisso da arte, que vinha acontecendo. As pessoas diziam que quem defendia a arte engajada era desqualificado. No sentido estético, não é? E eles – o Paulo Pontes e o Chico – acabaram com isso. Era um alívio político. Um alívio cultural.

Ele queria que todo mundo visse aquilo. Era um jeito de mostrar o que ele pensava e não podia dizer. Não com todas as letras, por exemplo, para os pais. Ele acreditava – era o imaginário coletivo da militância – que ia pegar o futuro com as mãos. Mas não podia mostrar esse futuro com todas as cores. O livro podia. Depois, o disco também. Era a sua opção de futuro sendo anunciada publicamente. A peça era poesia. O livro era forte politicamente. O disco, aquilo tudo sendo divulgado. E o mundo precisava ver, precisava saber.

Nas férias, quando voltava para o interior, ia levando as novidades culturais. Não de forma panfletária, que isso ele não gostava. As organizações eram fechadas, mas as relações humanas eram incontroláveis. A arte era uma forma de ir além das fronteiras das organizações. O que ele queria mesmo era compartilhar. Com o seu quintal, com a sua cidade, o seu lugar, enfim. E provocar, de alguma forma. Ele se lembra das reuniões para ouvir discos. Minas, do Milton. Falso Brillhante, da Elis. Gota D'Água. “Já estanquei meu sangue quando fervia”. Aquilo era como se fosse um alerta: se segurem, porque nós estamos... Estamos.

Ele deve ter dado o livro para uma porção de gente ler. Pode ser. O disco, ele deu para a namorada da sua cidade. Ele se lembra. Era uma forma de militar. E de partilhar. E, claro, de impressionar a moça. A militância era mesmo absoluta. Ele deve ter perdido umas namoradas por isso, acredita que sim. Ela se lembra do presente também. Lembra-se da Joana de Bibi gritando: “Jasããã!” E, de alguma forma, da importância que aquilo teve para o namorado da adolescência. Foi ela quem o indicou para a entrevista, enfim. Quando ela perguntou se elealaria sobre a Gota D'Água, ele não titubeou. Falaria, claro. Viver aquilo foi muito bom. Falar sobre isso é muito bom. Ele só não voltou mais a ler o livro. Nem para a entrevista, que não encontrou seu exemplar. Até queria, porque pode lhe ser útil. Hoje, mais de 30 anos depois, escreve uma tese de doutorado. E, olha, pensar na cooptação da classe média pode valer a pena. Não é que eles, o Paulo e o Chico, tinham razão?

CAPÍTULO 2

PRIMEIRA ESCALA: O LIVRO E A LEITURA

Do palco à página, da página ao palco, o que está em questão não é somente a circulação da energia social, mas também a inscrição da vitalidade textual.

(CHARTIER, 2002: 63)

Embora o evento *Gota D'Água* tenha se popularizado no Brasil da segunda metade da década de 1970, sobretudo em função da peça teatral, não será esta a primeira escala de observação adotada neste estudo.

A primeira escala será o livro, de autoria de Chico Buarque e Paulo Pontes, publicado pela Editora Civilização Brasileira, no ano de 1975. Em primeiro lugar, porque o livro foi a primeira *modalidade de execução do texto oficial*¹ de *Gota D'Água*, lançada no mercado cultural brasileiro. Enquanto se comemorava a liberação da peça pela censura, o lançamento era anunciado, assim como, após a realização desse, era anunciado o próprio objeto-livro como um dos “*melhores do ano*”². Sendo assim, cronologicamente, a *Gota D'Água* apareceu para a sociedade brasileira, em primeira mão, e em termos concretos, por meio do objeto-livro. O evento foi da página ao palco, invertendo a equação proposta por Chartier (2002), ao refletir sobre a relação entre literatura e teatro, entre os séculos XVI e XVIII.

Mas não apenas por isso o livro será o começo deste trabalho de observação do evento. Há outras razões, mais significativas do que a linearidade dos fatos, para essa escolha. A primeira é da ordem do simbólico: ao começar por uma modalidade de circulação do texto que não é a mais presente na memória coletiva do presente sobre o evento – que foi a encenação da peça propriamente dita, na segunda metade da década de 1970 – pretende-se compreender as estratégias de constituição da memória social sobre o evento *Gota D'Água*, nas interações entre a lembrança e a não-lembrança.

¹ Como já se esclareceu na Introdução deste trabalho, essa expressão é utilizada por Chartier (2002) para designar as diferentes formas materiais de circulação de uma obra na sociedade, às vezes substituída por “*modalidades de circulação do texto*”. No caso, serão três as modalidades analisadas: o livro, a encenação e o disco de vinil.

² Alguns anúncios observados em publicações da imprensa alternativa, em dezembro de 1975, serão analisados com mais detalhes neste capítulo.

Além disso, pretende-se examinar as dimensões de um evento que parece maior do que um *grande sucesso de palco*, em momento de crise do teatro nacional. A *Gota* foi também um sucesso editorial, levando-se em conta o número de edições e a ampla circulação do livro, inclusive em bibliotecas.

Finalmente, uma terceira razão deve ser ressaltada para a escolha desta primeira escala de observação: o livro significa a materialidade do texto teatral. Assim sendo, os *horizontes de expectativa*, que compunham, originalmente, a esfera de produção deste evento, podem ser observados a partir do objeto-livro. Que projeções de futuro – expectativas, projetos e intenções – fizeram os sujeitos que escreveram o roteiro e decidiram por sua publicação, no tempo passado, no momento mesmo de sua produção? A primeira característica específica do livro *Gota D'Água*, nesse sentido, é exatamente esta: a de ser um dos traços de materialidade dos *horizontes de expectativa* do que veio a se tornar o evento *Gota D'Água* no cenário artístico e intelectual brasileiro da segunda metade da década de 1970.

Já no final da década de 1970, o próprio Chico Buarque fazia avaliação semelhante em entrevista por ocasião do lançamento do livro com o roteiro da peça *Ópera do Malandro*:

*Para mim, publicar **A Ópera dos Malandros** [sic] em livro é talvez a única maneira, categórica e decisiva, de registrar essa coisa tão frágil que é o teatro. Você desmonta a peça e a companhia, e automaticamente desfaz a peça teatral. O livro fica sendo então o documento portador de todos os documentos que a peça sozinha não se incumbe de preservar (JORNAL DA TARDE, 29/08/1978).*

Recentemente, avaliação desse tipo foi feita por um dos ícones do teatro brasileiro, também um dos sujeitos produtores do evento *Gota D'Água*. Ao final de uma apresentação em sua turnê atual, com a peça *Às favas com os escrúpulos*³, Bibi Ferreira agradeceu ao autor da peça por tê-la escrito e inscrito no rol de obras teatrais do Brasil contemporâneo, considerando que, quando acaba o espetáculo e cessa a temporada, o público só toma contato com a obra por meio dos livros que moram nas prateleiras das bibliotecas.

No caso de *Gota D'Água*, especialmente, isso é um fato, inclusive porque os autores ocuparam-se da edição da peça concomitantemente à estreia da encenação. Assim, pretende-se buscar no livro os *horizontes de expectativa* dos autores, não apenas por

³ Apresentação da peça, de autoria de Juca de Oliveira, dirigida por Jô Soares e protagonizada por Bibi Ferreira, em Belo Horizonte, no dia 08 de agosto de 2008, no Teatro Sesiminas.

meio da análise das representações criadas no texto escrito, mas também estabelecendo cruzamentos entre o texto e o *fora-do-texto* – ou seja, entre o texto e as condições históricas de sua circulação. Em outras palavras, pretende-se uma análise dos sentidos históricos contidos no texto mesmo – os declarados pelos autores como desejo, inclusive em suas incoerências, e os que podem ser apreendidos a partir da relação entre o texto e a trajetória de autores e leitores. Além disso, far-se-á uma análise das formas de recepção do texto do livro na sociedade em que ele foi apresentado, de meados da década de 1970, e de como ele se apresenta, hoje, na memória social do público que o consumiu.

Com esta operação metodológica de cruzamento de indícios históricos acerca do texto e do *fora-do-texto*, pretende-se também analisar a forma impressa do texto como uma forma de *performance*⁴, um elemento fundamental na composição do evento *Gota D'Água* no Brasil da década de 1970. Quais foram as estratégias usadas na modalidade impressa de circulação do texto com fins de garantir que os *horizontes de expectativa* dos autores (e dos demais produtores do evento) fossem compreendidos pelos leitores? Como as estratégias indicadas por Chartier – gravuras, indicações cênicas, pontuação – compõem a *performance* de *Gota* no livro? Que outras estratégias foram encontradas pelos autores para que a *performance* silenciosa dos espectadores/leitores se aproximasse da almejada na *performance* teatral?

2.1. O LIVRO: MATERIALIDADE DO PRODUTO CULTURAL

Nesta seção a busca de compreensão do evento far-se-á por meio da análise de alguns elementos: a materialidade do objeto-livro e seus significados simbólicos e mercadológicos, a situação editorial do livro, a partir do mercado livreiro, da casa editorial por ele responsável e das formas de divulgação do produto.

2.1.1. O mercado editorial e o engajamento da Editora Civilização Brasileira

A primeira modalidade de circulação do texto integral de *Gota D'Água* se deu sob a forma de um livro publicado pela Editora Civilização Brasileira, no final do ano de 1975. Essa opção de casa editorial não foi aleatória, nem do ponto de vista mercadológico nem político. Para compreendê-la, é preciso considerar alguns

⁴ Cf. CHARTIER, 2002: 53.

aspectos da história do editor Ênio Silveira e da Editora, bem como de suas relações com o mercado e com o campo artístico-intelectual, nas décadas de 1960 e 70.

Ênio Silveira muito jovem tomou contato com o mundo das edições e teve uma formação cultural ampla e de caráter universal. Tendo se casado com a filha do sócio majoritário da Companhia Editora Nacional – que tinha um papel muito importante no mercado nacional, sobretudo com títulos didáticos – assumiu a administração da Editora Civilização Brasileira no início da década de 1950, período em que foi um dos fundadores da Câmara Brasileira do Livro. Foi filiado do PCB desde muito cedo e manteve a postura, pessoal e profissional, de militante político de esquerda.

Ainda na década de 1950, transformou a Civilização Brasileira em editora referência e empresa arrojada, em termos conceituais, administrativos, mercadológicos e políticos. Nessa ocasião, recebeu todas as ações da Editora e tornou-se seu único proprietário, o que lhe conferiu grande autonomia de ação⁵. Sua ação empresarial – administrativa e conceitualmente – foi fundamental na transformação da Editora Civilização Brasileira, ela própria e algumas de suas publicações periódicas, em um dos mais importantes *lugares de sociabilidade*⁶ do campo artístico-intelectual brasileiro até meados da década de 1980.

Tendo assumido a Editora com poucos títulos em catálogo, Silveira adotou uma linha editorial de investimento no autor nacional, tornando-se celeiro de boa parte daqueles que vieram a se tornar referências entre as décadas de 1950 e 1970. Entretanto, sempre manteve no catálogo uma combinação de literatura nacional e internacional, tendo sido o responsável pela tradução de clássicos como *Ulisses*, de James Joyce, e *Lolita*, de Vladimir Nabokov, para o português.

Outro traço importante de sua atuação foi a manutenção de uma linha editorial de esquerda, com a publicação de títulos de várias tendências marxistas nas áreas de Ciências Humanas e Sociais. Publicou desde Marx e Lênin até as obras de autores não aceitos pelo PCB, brasileiros e estrangeiros. Além de livros, publicou periódicos e coleções de esquerda, assumindo para a Editora a função de formadora política⁷. Inclusive as produções de literatura e literatura dramática engajada de maior peso no

⁵ Cf., em HALLEWELL (2005), depoimento de Octalles Marcondes Ferreira, proprietário da Editora Nacional, sobre a orientação de Ênio Silveira e o processo de transferência da Editora Civilização Brasileira para seu nome.

⁶ O conceito é aqui utilizado da mesma forma que o foi na análise da trajetória do Grupo Casa Grande, no capítulo anterior, a partir da concepção de Sirinelli (2003).

⁷ Nesta linha, estão os *Cadernos do Povo* (1962), a *Revista Civilização Brasileira* (1965-1968) e sua reedição da década de 1970, a *Encontros com a Civilização Brasileira*.

campo artístico-intelectual foram publicadas pela Civilização Brasileira, a exemplo de *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes (1959), e *Quarup*, de Antonio Callado (1967).

É importante ressaltar que, embora comunista filiado ao PCB, Silveira não imputou à Editora as normas do Partido. Pelo contrário, fez dela um espaço que congregava diferentes matrizes e autores, priorizando a formação política de esquerda ampla e, durante o período de Ditadura Militar, o rechaço ao sectarismo. Isso está expresso, por exemplo, no editorial do primeiro número da *Revista Civilização Brasileira*, talvez o mais importante vetor de sociabilidade do campo artístico-intelectual nos primeiros anos da Ditadura Militar, entre o Golpe e o AI-5:

*(...) a REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA não será orientada por qualquer partido ou concepção sectária. No terreno dos estudos políticos, sociológicos, econômicos e culturais, que constituem o campo de sua atuação, buscará sempre amplitude de visão sem perder profundidade de análise. **Não se deve inferir dessa atitude, porém, que a Revista será ecumênica ao ponto de abranger todas as correntes de pensamento.** É preciso deixar bem claro que não somente repudiará, como abertamente combaterá tudo aquilo que admitir como válido ou moralmente correta a presente estrutura sócio-econômica do Brasil ou entender como inevitável e até mesmo necessária a submissão dos interesses nacionais aos das grandes potências, sejam elas quais forem (RCB, 1965, n. 1: 3; grifos da autora).*

Os princípios antiimperialistas, anti-sectários e revolucionários, aí declarados, foram uma constante na política da Editora, não foram exclusividade da RCB. Por isso, tanto a Editora quanto Silveira tornaram-se referências das esquerdas durante a Ditadura Militar. Ele foi preso sete vezes durante o regime militar e, mesmo tendo a Editora empastelada em algumas ocasiões, manteve seu projeto de divulgação de obras engajadas.

Sua presença no meio das esquerdas era tão forte que, de maneira geral, os títulos lançados por este selo costumavam ser muito bem-vistos ali. Por exemplo, ao buscar explicações para a popularização do livro *Quem é o povo no Brasil*, de Nelson Werneck Sodré, Garcia (2007) remete-se à Editora: “A popularização do livro e das ideias sobre o povo nele contidas se deveu (...) à aceitação da editora *Civilização Brasileira* entre estudantes, artistas e intelectuais como uma das principais editoras de esquerda de então” (GARCIA, 2007: 41).

Em termos administrativos, o gerenciamento da Editora também foi bastante arrojado. Como foi mencionado, o catálogo combinava sempre autores inéditos com clássicos,

livros de baixa vendagem com *best-sellers*, gêneros diversos (literatura, ensaística, teatro, obras de caráter acadêmico, etc). Ademais, o projeto de fazer da Editora um instrumento de luta política existiu, sempre, a par de uma preocupação de viabilizar a sua existência como um negócio no mercado livreiro. Desta forma, a ação comercial de Ênio Silveira se fez segundo a combinação ‘maximizar os investimentos e minimizar os custos’.

Algumas estratégias mercadológicas foram inovações promovidas por Silveira no mercado editorial. Dentre elas, destacam-se duas, que serão instrumentos para a análise do livro e do evento *Gota D’Água*: o uso maciço da propaganda nesse nicho de mercado; e a produção de livros com características editoriais específicas, com custo mais baixo.

É interessante verificar esta aparente contradição: a aplicação da lógica capitalista na produção de livros de caráter marxista. Aparente apenas, pois que parece ter sido uma estratégia de sobrevivência do projeto no mercado⁸. Tanto é assim que, apesar dos prejuízos advindos das ações de repressão, das ações da censura e da perseguição pessoal que sofreu, Silveira conseguiu manter a Editora em franco funcionamento, mesmo depois da abertura de concordata, no final da década de 1960.

Desde esse período, Silveira enfrentou sérias dificuldades financeiras para a manutenção do negócio, em função da prioridade dada ao projeto político⁹. Conseguiu vencer o sucateamento do mercado editorial, na crise do milagre econômico, mas chegou à década de 1980 em condições financeiras precárias. Acabou transferindo o controle patrimonial para o proprietário das editoras Bertrand e Difel.

Na trajetória da Editora Civilização Brasileira sob o comando de Silveira, o engajamento foi uma marca histórica, reconhecida amplamente pela sociedade – dos setores de esquerda aos de direita. Sua ação intelectual – como um mediador cultural que escolheu e viabilizou um tipo de interpretação sobre o país e o mundo, e subsidiou uma relativa “*hegemonia cultural de esquerda*” – e política – como articulador das diferentes tendências da esquerda no Brasil – foi fundamental para o fortalecimento e a construção da autonomia do campo artístico-intelectual. Nesse sentido, empresa e empresário exerceram papéis fundamentais na divulgação da tradição marxista, na

⁸ Uma declaração de Silveira mostra, de forma interessante, sua posição a este respeito: “O editor, que se preze como tal, vive sempre oscilando entre dois pólos, bem caracterizados no livro do escritor Orígenes Lessa, ‘O feijão e o sonho’. Se ele se dedica só ao feijão, ele não é bom editor. E se ele se dedica só ao sonho, ele quebra a cara muito rapidamente.” (SILVEIRA apud CZAJKA, 2005: 64).

⁹ Cf. HALLEWELL (2005) e *Momentos do livro no Brasil* (1996).

formação política de gerações entre as décadas de 1950 e 1980 e na resistência social à falta de liberdade de pensamento, implementada durante a Ditadura Militar.

2.1.2. O formato editorial e a “*transa*” da *Luta Democrática*

O livro *Gota D'Água* foi lançado pela Civilização Brasileira, no último mês de 1975. Não foi possível, até o presente momento, identificar o número exato de edições ou a tiragem total do livro¹⁰, nesses trinta e cinco anos de circulação, visto que o arquivo da editora responsável pela obra se perdeu no processo de sua compra pelo Grupo Record¹¹. É possível afirmar que foram pelo menos trinta e nove edições entre 1975 e 2010, sem qualquer ampliação ou acréscimo de textos. Em um país de baixo índice de leitores e, sobretudo, levando-se em consideração que o livro é de um gênero que não tem um grande público leitor, a dramaturgia, ele pode ser considerado um sucesso editorial¹².

Quando do lançamento de *Gota D'Água*, Chico Buarque já compunha o rol de autores da Editora há dois anos, e tinha dois livros lançados pelo selo¹³, ambos tendo gerado debate nos meios de esquerda¹⁴. Talvez isso explique o fato de que Chico Buarque

¹⁰ Os exemplares da primeira edição, de 1975, eram numerados. Como a numeração é de 5 dígitos e o exemplar que serviu de referência para este texto é o de número 7383, pode-se considerar que a primeira tiragem foi de pelo menos dez mil exemplares.

¹¹ Foi feito um contato com a funcionária do Grupo Record, responsável pela Editora Civilização Brasileira, no dia 9 de setembro de 2008, a fim de obter informações acerca do número de edições do livro *Gota D'Água*, bem como sobre a tiragem das edições. Por e-mail, a resposta que se obteve da funcionária Caroline Mori foi a seguinte: (...) *infelizmente não tenho como informar-lhe das edições da Civilização Brasileira antes de ela se tornar um selo do Grupo Record, pois o nosso sistema não as disponibiliza. Assim, só há registradas as datas da nossa primeira edição, que foi em 1º de maio de 1992, e da última, a 38ª, datada de 18 de abril de 2008. Essa última foi de 1.000 exemplares.* Atualmente, o livro está em sua 39ª edição, de setembro de 2009, segundo informações obtidas na Editora Record em 18 de junho de 2010. Não foi possível apurar, entretanto, se a última edição tem seu número atribuído a partir da primeira edição do Grupo Record ou da primeira edição, em 1975, quando a Editora Civilização Brasileira era independente (hipótese que parece mais plausível).

¹² Para que se tenham termos de comparação, observem-se dados referentes a dois outros sucessos editoriais do catálogo de teatro da Editora Civilização Brasileira. *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, teve sua primeira edição em 1959; hoje, 51 anos depois, está na 52ª edição, o que perfaz 1,02 edições/ano. *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, foi editado pela primeira vez em 1973, e hoje, 37 anos depois, está em sua 34ª edição, o que perfaz 0,91 edição/ano. *Gota D'Água*, tendo sido editado pela primeira vez em 1975, teria hoje 1,11 edições/ano.

¹³ O primeiro livro era também de dramaturgia: BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy. *Calabar*; o elogio da traição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973. (Coleção Teatro Hoje, 24). O segundo, literatura em prosa: BUARQUE, Chico. *Fazenda Modelo*; novela pecuária. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. (Coleção Vera Cruz, Literatura Brasileira, 191).

¹⁴ No caso de *Calabar*, o episódio de censura da peça, mencionado no capítulo anterior, possivelmente ampliou a procura pelo livro, que teve muitas edições entre 1973 e 1975. *Fazenda Modelo*, por sua vez, foi identificado pelo autor como uma “novela pecuária”. Era uma

consta, tanto na capa quanto na ficha técnica do livro, como primeiro autor, já que ele veio a integrar o projeto a convite de Paulo Pontes – o que levaria a esperar que o primeiro autor do livro fosse Pontes. Levando-se em consideração as estratégias de marketing e de criação de identidade da Editora, sendo Buarque autor anterior e bem-sucedido no catálogo, é possível que o fato de seu nome figurar em primeiro lugar seja uma das estratégias de promoção do produto no mercado editorial.

Outra explicação, que não exclui a anterior, foi dada por Max Haus. Segundo o produtor teatral, a ordem da autoria na edição foi ideia de Paulo Pontes. Na entrevista temática, Haus tratava do papel de cada um dos autores no processo de produção da peça, contando como era o método de trabalho que eles desenvolveram: “*Então era um trabalho assim ele fazia dez laudas, mandava as dez laudas. Chico mandava de volta. E assim foi.*”¹⁵ (HAUS. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010). Nesse contexto, ele apontou a questão da autoria como uma estratégia comercial, arquitetada por Paulo Pontes. Implicitamente, ele dizia que se a base do roteiro foi de Pontes e a Buarque cabia o trabalho de transformar o texto em versos, seria lógico que o primeiro autor da obra fosse Pontes. No diálogo, após ressaltar a “*elegância inigualável*” de Chico Buarque nas relações, ele explica que Pontes teria proposto a autoria dessa forma, como uma estratégia comercial. “*No teatro brasileiro ou você é o intelectual ou você tem só a visão comercial. Ele [Paulo Pontes] reunia as duas coisas. Tanto é que, no livro, a gente vê o primeiro nome no livro impresso é do Chico Buarque*” (HAUS. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010). A popularidade de Buarque parece ter sido, conscientemente, uma das razões da escolha de Paulo Pontes para a parceria.

crítica das relações de poder na sociedade brasileira, a partir da metáfora do cotidiano narrado por um boi. É curioso observar, por exemplo, a crítica feita à novela pelo leitor Bento Pacheco Ferra, um pecuarista, que escreveu uma carta publicada no jornal *Ex*. Ao comentar o livro de Chico Buarque, afirma que a forma como o autor recorre ao português, com palavras que ele, leitor, desconhece, restringe o público leitor. Reclama ainda do fato de que não há novidades no que Buarque narra, nem em termos políticos, nem de pecuária. Se não fosse o “esmerado padrão intelectual”, acredita que o livro seria proibido, porque narra o país desde 64, colocando as personagens na forma de bois e vacas. Uma passagem da carta é interessante para se pensar sobre a relação entre autor, público e censura: “*Ele transmite noções corretas de pecuária e de agricultura, numa linguagem de alto nível, universitária. Aliás, se não fosse assim, duvido que o livro passaria pela censura. Eu mesmo seria contra, uma vez que com aquele conteúdo e abrangendo muita gente, poderia representar um risco muito grande. Se o livro foi aprovado é porque ele vai abranger um público muito restrito, que não representa perigo nenhum para o governo. Não gosto do aspecto satírico e considero uma falta de respeito a ligação de governantes com bois. Seria mesmo melhor que Chico fizesse um livro sobre pecuária e outro sobre política*”. (EX, n. 12, de 1975)

¹⁵ As impressões de Haus sobre o método de trabalho corroboram a narrativa de Buarque sobre o tema, que será analisada ainda neste capítulo.

A versão de Haus deve ser considerada seriamente, em função de duas razões. Em primeiro lugar, porque, além de amigo próximo de Pontes, sendo um dos produtores da peça, Haus discutia com o dramaturgo as estratégias comerciais e de divulgação do projeto. Em segundo, porque essa lembrança surgiu de maneira absolutamente espontânea durante a entrevista temática acerca de *Gota D'Água*, sem que o livro estivesse à mão para provocar a lembrança ou que alguma questão tivesse sido feita a respeito¹⁶.

A edição de *Gota D'Água* foi feita em estilo típico da política de maximização de recursos da Editora Civilização Brasileira¹⁷: formato econômico (e cada vez mais econômico, como se poderá observar adiante), páginas refileadas, livro sem orelhas e impresso em papel de qualidade, mas de baixo custo. A capa, impressa em mais de uma cor, trazia uma arte que representava o conceito da obra – o que, no caso de *Gota D'Água* parece ter sido um processo ainda mais minucioso, com o acompanhamento dos autores.

O livro, de 168 páginas, foi impresso em “formato 18”, que corresponde a páginas de 16 X 22 cm. Como seu tamanho final é de 15 X 21 cm (corte final), embora este seja considerado um formato econômico, houve, na edição, alguma perda de papel. Isto parece dever-se às margens laterais das páginas, que, na primeira edição, eram ainda grandes. Essa é uma característica que garantia conforto de leitura, inclusive em função da possibilidade de fazer anotações laterais. Mas ela deixou de existir nas publicações da Civilização Brasileira (medida adotada pela maioria das editoras), em função de tornar as edições mais baratas.

Na quarta edição, do ano seguinte, 1976, já se pode observar uma transformação nesse sentido: o livro passou a ser impresso em “formato 22”, de 13X20 cm. Esse é um pouco menor, próximo de uma edição de bolso, o que já representa impressão mais barata. Verifica-se que o custo foi ainda mais baixo, ao observar-se o corte final do livro: 12,1 X 19,6 cm; ou seja, a perda de papel foi ainda menor. No total, entre a primeira e a quarta edições, a mudança de formato na impressão garantiu à Editora

¹⁶ Ressalta-se que a observação com relação à ordem dos autores na publicação já era um dos critérios de análise do objeto-livro, desde o texto de qualificação, apresentado à banca em novembro de 2008. Desde então, tendia-se a analisar o fato de Chico Buarque constar como primeiro autor como uma estratégia comercial. A entrevista de Max Haus trouxe mais um elemento para a análise: a de que essa estratégia teria sido elaborada, prioritariamente, por Paulo Pontes.

¹⁷ HALLEWEL (2005) atribui o barateamento das publicações e a perda de qualidade de boa parte delas, no conjunto das editoras, à crise do petróleo de meados pós-1973.

um ganho de 4 páginas por corte – o que é economia significativa em uma tiragem, ou em uma série delas.

Como acontecia em outras publicações da Editora desde a década de 1960, *Gota D'Água* não tinha “orelhas”, o que também representava uma economia. Mas no verso da capa e da contracapa, mantinha-se a tradição de uma apresentação da obra por terceiros, nesse caso texto de autoria de Eduardo Francisco Alves.

A Civilização Brasileira tinha como padrão a impressão de capas em quatro cores (4X0), com uma arte gráfica que representasse o conceito da obra. No caso de *Gota D'Água*, a arte da capa foi impressa em duas cores (2X0). A redução do número de cores na impressão não parece ter sido medida de economia, mas opção de fidelidade ao conceito adotado para a divulgação do trabalho, já que simulava a primeira página do jornal popular fluminense *Luta Democrática*, tradicionalmente impresso em preto e azul.

Os créditos da capa, no verso da folha de rosto do livro, são atribuídos como “*uma transa de Zuenir Ventura, Zivaldo e Rafael Siqueira*”. Zivaldo¹⁸, em resposta às questões acerca da concepção da capa do livro, afirmou que não se lembrava de ter realizado esse trabalho, que, inclusive, não integra a coletânea de seus trabalhos para teatro¹⁹. No diálogo, disse que deve ter feito essa arte a convite de Zuenir Ventura, um grande amigo, e que Rafael Siqueira era, à época, um seu funcionário.

Zuenir Ventura, ao contrário, lembrava-se bem do trabalho. Em um primeiro contato²⁰, de pronto, respondeu: “*Curti muito fazer aquele trabalho e topo falar sobre ele*”. Como já se pôde observar, não foi um trabalho pontual, mas um envolvimento com um projeto. Além das implicações afetivas, pelo fato de ser da autoria de um grande amigo, *Gota* relacionava-se com outros projetos de sua vida naquele contexto – o Grupo Casa Grande e os debates sobre cultura.

¹⁸ Em 27 de agosto de 2008, foi enviado um e-mail para Zivaldo com questões sobre o tema, que ele respondeu com um telefonema.

¹⁹ Cf. LEITE (2009). Na verdade, o livro – que foi publicado após a conversa com Zivaldo – é uma coletânea de seus cartazes para teatro. Este trabalho de *Gota D'Água* é um pouco diferente, porque, embora seja para teatro, não é um cartaz de divulgação; é uma parceria para a produção da arte gráfica da capa do livro, bem como da diagramação do jornal-programa do espetáculo. Inclusive o estilo gráfico do resultado final não é semelhante ao conjunto trabalho de Zivaldo, o que mostra que a preocupação foi a de seguir o conceito do jornal popular.

²⁰ O primeiro contato se deu por e-mail, em 30 de agosto de 2008. A entrevista presencial só aconteceu mais de dois anos depois, em 24 de março de 2010.

Durante a entrevista, Ventura informou que a capa do livro foi derivada da primeira página do jornal-programa da peça, do qual ele é o editor²¹. Informou que, embora o livro tenha vindo a público antes, a criação do jornal-programa aconteceu primeiro. O conceito do jornal popular surgiu primeiro para a peça, portanto. Em um trabalho de memória relativo às alterações ocorridas da arte do jornal-programa para a capa do livro, observando os dois documentos, ele concluiu:

Eu acho que ela [a capa do livro] foi assim porque precisava ser reduzida. Quer dizer, tinha que fazer uma redução. Uma redução drástica como se fosse, a capa, toda a primeira página do jornal. Realmente não cabia. (...) Não tinha opção, porque você tinha que botar aqui [na capa do livro, o título] Gota D'Água, não é? Que não está nessa [na primeira página do jornal-programa]. (VENTURA. Entrevista concedida à autora em 24/03/2010).

Ventura observou que o nome *Gota D'Água* não estava na primeira página do jornal-programa e, obviamente, deveria estar na capa do livro, com destaque. Por razões técnicas, também, não seria possível colocar a primeira página do jornal-programa, na íntegra, na capa. A mera reprodução em um objeto de dimensões bem menores implicaria perda de leitura do material. Perda do conceito, portanto. Ademais, a capa do livro e a página do tablóide não são exatamente proporcionais: a primeira é mais estreita, o que também significou perda de espaço para a reprodução da arte já pronta.

Pelo que se pode depreender de declarações de Pontes e Buarque, por ocasião da estreia da peça, se eles não participaram da criação mesma do conceito, incorporaram-no rapidamente à sua visão de *Gota*. A ideia do *Luta Democrática* passou a ser parte integrante do que eles pretendiam comunicar com a releitura da tragédia.

Buarque, em entrevista a *O Pasquim* antes da estreia, afirmou que “o *Lay-out* [sic] da peça é a *Luta Democrática*” (BUARQUE, 1975: 23). Informação que Pontes reitera e detalha em entrevista concedida ao jornal *Última Hora*:

Formalmente, utilizamos uma narrativa fácil de ser acompanhada pela sensibilidade da multidão. A nossa tragédia é uma tragédia do Dia e da Luta Democrática. Não se pode imaginar quantas mulheres matam os filhos na Luta Democrática. Posso falar porque nós lemos muito a Luta enquanto estávamos escrevendo a peça (ÚLTIMA HORA, 28/11/76: 22).

²¹ Ziraldo e Rafael Siqueira são os responsáveis também pela arte do jornal-programa, junto com Fichel Davit Chargel. Já estavam familiarizados com o conceito, portanto.

Pontes refere-se mais especificamente à forma narrativa na qual o texto da peça foi construído. Na declaração, a informação é dada de forma menos precisa, e o uso da expressão *layout* pode remeter tanto à narrativa escrita quanto à composição de conceito da obra, de maneira mais ampla. E isso se tornou um fato: esse conceito realiza-se, concretamente, na arte da capa do livro e no programa das primeiras montagens da peça, apresentado sob a forma de uma edição inteira do jornal *Luta Democrática*, com trechos de edições anteriores do jornal e com textos específicos sobre a peça²².

O *Luta Democrática* não era o único jornal popular carioca circulante naquele período. O próprio Pontes menciona *O Dia*, outro periódico desse tipo, de ampla circulação e aceitação²³. Por que, então, o *Luta Democrática* teria sido escolhido como eixo para o projeto *Gota D'Água*? Em primeiro lugar, importa pensar no quão sugestivo é o nome do jornal para uma peça que pretendia, explicitamente, trazer de volta a possibilidade de o teatro transformar-se em ação política de construção de identidade e de resistência ao *status quo*. Mais ainda, é uma expressão que remete à cultura política comunista, uma das grandes referências de Pontes e um dos pilares de *Gota D'Água*.

Naquele momento de resistência à ditadura, em 1975, as esquerdas que haviam optado pela luta armada haviam sido derrotadas. Eram tempos de distensão capitaneada pelo Estado, em um movimento irregular de ampliação de liberdade e recrudescimento da violência. Era um momento em que a esquerda considerada reformista, ligada ao PCB, retomava parte da legitimidade de sua proposta de luta coletiva, constante e pacífica, na tentativa de restabelecer o jogo democrático. “*Luta democrática*”, portanto, era uma expressão que traduzia, em grande medida, os horizontes de expectativa dos autores do livro e da peça (especialmente Pontes) com relação ao alcance de sua obra.

²² Este programa será analisado pormenorizadamente no capítulo 3.

²³ Cf. LEAL, 2001: 1840-1841.

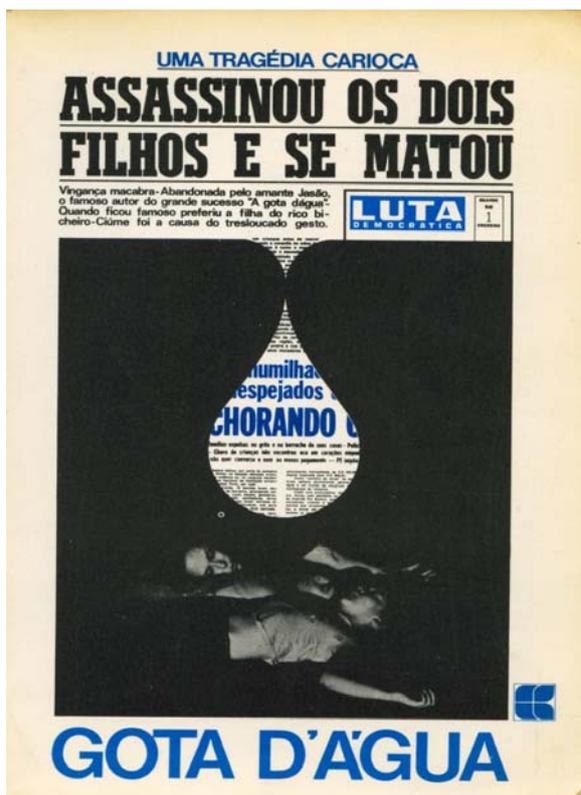


Figura 3: Capa da primeira edição do livro *Gota D'Água* (Editora Civilização Brasileira, 1975).

Além desse aspecto conceitual político, da trajetória do jornal, tal como a descreve brevemente Gasparian (2001)²⁴, destacam-se três outras características do periódico compatíveis com o conceito de *Gota D'Água*: uma trajetória de embate político da publicação, historicamente construída; a linguagem popular, mais satírica e direta do que a de outros jornais populares do período; a sua inserção real nos meios populares, inclusive em função do preço acessível.

Uma representação do preço do jornal aparece na capa do livro (ver figura 3), acima da fotografia, à esquerda: um cruzeiro. Tomando-se como referência os preços do jornal *Voz Operária* e do

²⁴ Gasparian (2001) traça uma trajetória histórica do periódico *Luta Democrática*, visceralmente relacionada à de seu principal proprietário: Natalício Tenório Cavalcanti de Albuquerque, que iniciou sua carreira política na década de 1930 e a teve interrompida durante o Estado Novo, filiou-se à UDN na década de 1950. Em 1954, com Hugo Baldessarini, fundou o jornal *Luta Democrática*, anunciando que ele seria um periódico para veiculação das ideias de oposição entre as classes populares, uma espécie de *Tribuna da Imprensa* do povo. Antigetulista em sua gênese, o jornal permaneceu na oposição, também, durante o governo de JK. Afastando-se do lacerdismo no início dos anos 1960, Tenório Cavalcanti deixou os quadros da UDN e filiou-se ao PST, ainda fazendo do *Luta* um porta-voz de suas posições políticas, especialmente relativas à política externa independente do governo Jânio Quadros. Em meados da década, Tenório Cavalcanti afastou-se completamente do lacerdismo e aproximou-se do getulismo que antes combatia; elegeu-se deputado federal e alinhou-se com a política das reformas de base e do combate ao capital estrangeiro do governo João Goulart. Seu jornal continuava sendo expressão de suas posturas políticas, por exemplo, fazendo uma cobertura favorável ao Presidente no comício da Central do Brasil. Apesar do apoio inicial do periódico ao governo militar, Tenório Cavalcanti teve seu mandato cassado poucos meses após o golpe de 1964 e, a partir de então, foi afastado da política. O *Luta*, que retirou o apoio do novo governo, viveu um processo crescente de declínio da tiragem até que, em 1973, foi arrendado por um grupo de jornalistas, liderado por Raul Azedo. “Ao contrário dos demais jornais populares e sensacionalistas com que concorreu, como O Dia e A Notícia, a *Luta Democrática* adotou sempre uma linha escandalosa e maliciosa. Segundo Tenório Cavalcanti, a primeira página era a responsável pela vendagem do jornal. Daí o uso de manchetes ambíguas, como a que dizia ‘Cachorro fez mal à moça’ para se referir a uma indigestão provocada por um cachorro-quele deteriorado. A fórmula da *Luta Democrática* consistiu em resumo em mesclar apelos ilusórios com fotografias em close de cadáveres do noticiário policial, retratos de mulheres em trajes sumários e uma coluna diária, ‘Escreve Tenório Cavalcanti’, que ensejava ao deputado a defesa de sentidas reivindicações populares” (GASPARIAN, 2001: 3342-3343).

ingresso da peça *Gota D'Água*²⁵, verifica-se que esse valor era mesmo popular no período. O jornal, do órgão central do Partido Comunista Brasileiro, destinado a operários, era vendido por esse mesmo valor. Já o ingresso da peça, em temporadas regulares nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, variava entre 40 e 50 cruzeiros – o que foi bastante criticado como não-popular. Nas temporadas de popularização, as chamadas “campanhas da Kombi”, o preço girava em torno de 10 cruzeiros. Um cruzeiro, portanto, parece ser um preço que permitia ao grande público ter acesso ao jornal.

O depoimento de Ventura sobre a capa do livro foi breve, mas auxilia na compreensão do resultado final. Não parece ter havido uma redução, apenas, do jornal-programa para o livro. Talvez porque a redução teria que ser drástica demais. O que aconteceu, enfim, foi uma adaptação do conceito para o novo formato – e, também, para o novo produto. O programa da peça tinha funções diferentes da capa do livro, inclusive no mercado. A capa deveria apresentar, em termos visuais, com poucas palavras e de forma bastante direta, o conteúdo do livro²⁶. Esse resultado foi atingido, com a composição que eles optaram por fazer, pinçando algumas referências do jornal-programa²⁷.

Na arte da capa, observam-se também outros elementos: a logomarca da Editora Civilização Brasileira no canto esquerdo inferior, ao lado do título *Gota D'Água*. No alto da página, o título “*Uma tragédia carioca*”. Logo abaixo, em fonte bem maior, uma manchete que anuncia: “*Assassinou os dois filhos e se matou*”. Observe-se a linguagem popular, direta e crua. Em um jornal não-popular, a notícia provavelmente seria anunciada em outros termos. Abaixo da manchete, à direita, uma série de frases compõem uma espécie de “bigode”. No conjunto, elas anunciam o mote da tragédia e

²⁵ Essa informação consta de diversos periódicos, tanto em propagandas da peça quanto em críticas feitas ao preço do ingresso, denunciando a contradição de uma peça que se dizia popular e não era acessível ao povo.

²⁶ É interessante ressaltar que, nesse momento, Ziraldo tinha alguma experiência já com a publicação de livros, inclusive em razão do caminho tomado pela equipe d’*O Pasquim*, a partir de 1972, a fim de recuperar-se de uma grave crise financeira (gerada, em parte, pela ação da censura). “*A principal preocupação, nesse momento, era o saneamento das dívidas, resultado da má administração anterior. A recuperação financeira de O Pasquim coube ao empresário Fernando Gasparian. Mudou-se então a razão social para Codecri e iniciou-se a publicação de livros.*” (CASTRO, 2001: 4438).

²⁷ Uma análise mais detida do jornal-programa será feita no capítulo 3. Para a análise em curso, é importante informar que ele era composto por muitos trechos de textos jornalísticos reais do periódico *Luta Democrática*, versando sobre diferentes temas da sociedade, relacionados com diferentes aspectos presentes no roteiro de *Gota D'Água*. Os temas jornalísticos que compõem a capa do livro restringem-se ao argumento central do roteiro e são apresentados de forma direta.

tratam da motivação explícita do crime, qual seja: o abandono da mulher pelo marido, “*autor do grande sucesso ‘A gota d’água’*”.

Ocupando cerca de 80% da capa, uma fotografia preta e branca, com pouca luz, mostra uma mulher e duas crianças estendidas no chão, representando a cena do crime. Na fotografia, o jogo de luz e sombra permite identificar o rosto de Bibi Ferreira, a atriz principal da peça. Os rostos das crianças, embora visíveis, não são facilmente identificáveis.

E no alto dessa imagem – na verdade, vazando essa imagem – o contorno de uma gota imensa que cai sobre as três figuras humanas. A gota aparece, graficamente, como se fosse um recorte na fotografia, que permite entrever outras manchetes e reportagens do jornal, que estariam por trás dela. Dentro do recorte da gota não é possível ler um texto inteiro, sequer uma frase. São ideias esparsas, que parecem ter sido recortadas aleatoriamente. Entretanto, pela diagramação, percebe-se que elas compõem uma reportagem única, com manchete, “bigode” e texto. E delas é possível deduzir muitas palavras e expressões que, juntas, narram uma situação. Da manchete, infere-se: humilhados, despejados, chorando. Do texto, entre outras coisas: “*famílias expulsas no grito e na borracha de suas casas*”; “*choro de crianças não encontrou eco em corações (...)*”; “*(...) não quer conversa e nem ao menos pagamento*”. Com esses poucos trechos, o leitor identifica uma situação violenta de despejo de um grupo de famílias, em situação humilhante e sem a possibilidade de negociação.

A situação que se entrevê dentro da gota que cai sobre os mortos da capa, compõe a tragédia. Ou seja, um recorte do real que permite entrever o seu pano de fundo, o que está presente, mas não está explícito. Em termos simbólicos, por sua posição e seu tamanho, a gota parece ser a responsável pela morte da mulher e das crianças. É, em termos populares, “a gota d’água”, a única coisa que faltava para que a tragédia se concretizasse.

Esse conceito, traduzido numa arte que parece bastante simples em termos gráficos, apresenta já a complexidade da trama que se deverá ler no interior do livro. A tragédia carioca compõe-se de uma dimensão particular e subjetiva, dada na relação entre a mulher e o autor da canção “*A gota dágua*” [sic]; mas também de uma dimensão coletiva e social, dada na relação desta mulher com a sua comunidade, e desta com a sociedade. O autor da “gota d’água” – e esta é a primeira vez que o leitor se depara com o jogo de palavras que os autores criaram a partir da expressão popular e do

título do samba – é o articulador da tragédia. Mas o que faz o copo derramar é o fato de a comunidade se despejar sobre a mulher e as crianças²⁸.

A capa, portanto, cumpre um papel fundamental na composição do livro como produto engajado: ela suscita a curiosidade do leitor e traduz em termos gráficos, sutilmente, o conceito da obra que se lerá no interior.

2.1.3. A divulgação do produto cultural no mercado

Mas, além da análise das características do livro como parte do projeto *Gota D'Água*, é importante refletir sobre uma outra dimensão desta forma de circulação de texto. O livro era também um produto de mercado, e a criação de um conceito de engajamento não seria suficiente para promover um sucesso editorial. Como foi mencionado anteriormente, a propaganda de livros era um recurso comum da Editora Civilização Brasileira, especialmente em veículos que atingissem o seu público preferencial²⁹. A par do conceito da capa, coerente com a proposta de engajamento do livro, observam-se estratégias de venda do produto, em veículos compatíveis com o projeto e que circulavam entre o público interessado na compra.

No mês de lançamento do livro, dois grandes anúncios do livro *Gota D'Água* circularam no *Opinião*. Jornal de esquerda, da chamada “imprensa alternativa”, esse veículo atingia exatamente o público interessado na arte engajada, o seu mercado consumidor. No número 161, de 5 de dezembro de 1975, há uma propaganda da Editora Civilização Brasileira, anunciando o lançamento próximo do livro *Gota D'Água*, ocupando ¼ de página e com o nome do livro em grande destaque (ver figura 4).

Não há uma foto da capa do livro, o que leva a crer que ele estava no prelo, e o produto ainda não estava pronto para o lançamento. Entretanto, o anúncio pretende criar expectativa no público, o que pode ser observado tanto pela sua linguagem quanto pelo tamanho considerável. A linguagem combina elementos da publicidade – “Aguarde: grande lançamento (...)” – com o apelo da arte engajada – “O texto teatral completo”. Cabe ressaltar, a mídia já havia comemorado a liberação do texto teatral pela censura e *Gota D'Água* vinha sendo aguardada como uma obra de resistência ao

²⁸ O jogo de palavras e a simbologia expressos na capa, assim como a relação entre comunidade/indivíduo, público/privado, tornar-se-ão mais claros a partir da análise detalhada do roteiro da peça, ainda neste capítulo.

²⁹ Como já se observou, esse uso dos recursos de mercado por um projeto da esquerda foi uma das estratégias que viabilizaram a existência da Editora por tantos anos.

status quo. Junto disto, o elemento de marketing promete acesso fácil à compra: “Pedidos pelo reembolso postal (...)”.



Figura 4: Propaganda do livro *Gota D'Água* (*Opinião*, n. 161, de 5/12/1975, p. 23).



Figura 5: Propaganda do livro *Gota D'Água* (*Opinião*, n. 163, 19/12/1975, p. 23; e *O Pasquim*, n. 340, 02 a 08/01/1976, p. 14).

A segunda propaganda, datada de 19 de dezembro, ocupava $\frac{1}{2}$ página e foi veiculada uma semana antes da estreia da peça. Nela já aparece uma foto da capa do livro *Gota D'Água*, o que indica que o produto estava em circulação no mercado. Além desse, apresentam-se três outros livros, anunciando o conjunto como 'os grandes livros de dezembro' (ver figura 4). A mesma propaganda foi veiculada n' *O Pasquim*, na primeira semana de janeiro de 1976. Ela dá grande destaque à Editora Civilização Brasileira. Mostra, inclusive, a variedade do catálogo da casa editorial, ao apresentar quatro títulos de conteúdo e gêneros bastante diversos. A linguagem do anúncio é mais voltada para o *marketing*, chamando o público à compra imediata dos produtos.

No que se refere ao livro *Gota D'Água*, o apelo à expectativa do público com relação ao trabalho de Chico Buarque é a tônica. A linguagem publicitária deixa Paulo Pontes em segundo plano, reiterando a ordem da autoria na capa do livro: “*Em primeiríssima mão, o texto integral do último trabalho de Chico Buarque, aqui em grande parceria com Paulo Pontes*”. Como já foi analisado, é possível que essa estratégia de *marketing* se devesse ao fato de Buarque já ser autor de sucesso no catálogo da Editora e cantor de sucesso no meio da MPB.

Já bem distante do período do lançamento, uma outra propaganda foi veiculada n' *O Pasquim*, em março de 1977. Nessa, a estratégia de divulgação é diferente. Anuncia-se: “*Gota D'Água, de Chico Buarque e Paulo Pontes, 7ª Edição. Revitaliza-se o texto clássico de Eurípedes escrito meio milênio antes de Cristo, submetendo-o a uma injeção de nossa realidade urbana. (...)*” (*O PASQUIM*, 17 a 23/03/1977). Um brevíssimo informe sobre a natureza da obra destaca a adaptação da tragédia grega

para a contemporaneidade, em linguagem publicitária: “*revitaliza-se o texto*”, “*injeção de nossa realidade urbana*”. Sobretudo, o informe sobre o número da edição do livro deixa subentendido o sucesso editorial, já que o público-alvo d’*O Pasquim* tinha noção de que o texto de Buarque e Pontes era recente³⁰.

No que se refere à primeira modalidade de circulação do texto de *Gota D’Água* no mercado brasileiro, essas foram as primeiras estratégias de publicidade para o projeto político de Buarque e Pontes. Imediatamente antes da estreia da peça, já era possível perceber que *Gota* combinaria elementos de tradição da arte engajada com características próprias de produtos de sucesso no mercado, combinação que permaneceria – por vezes, apontada como uma contradição intrínseca ao projeto – como uma marca do evento que começava a se constituir. Assim como a Editora Civilização Brasileira conseguiu durar no tempo em função da combinação entre o projeto político de Ênio Silveira e as estratégias de inserção de seus produtos no mercado, parece que é necessário creditar a longa duração do evento *Gota D’Água*, em grande medida, à combinação semelhante e aparentemente contraditória.

2.2. PLURALIDADE DE SENTIDOS NO TEXTO ESCRITO

Nesta seção, buscar-se-á compreender as intenções (explícitas e implícitas) dos autores e o conjunto de ideias subsidiárias da peça; o conjunto de referentes culturais e políticos com os quais dialogaram, ao escrever, e que tipo de representações produziram a partir desse espaço de experiência; e, ainda, os protocolos de leitura que compõem as estratégias de *performance*³¹ da composição do roteiro teatral.

Em termos de conteúdo formal, o livro *Gota D’Água* compõe-se basicamente de duas partes, ambas de autoria de Paulo Pontes e Chico Buarque: um Prefácio e o roteiro da peça. Embora a forma e a linguagem do Prefácio sejam muito diferentes das do roteiro, todo escrito em versos, esses dois textos foram concebidos para compor o sentido da obra impressa.

Assim sendo, é natural a interpretação imediata de que a relação entre eles é bastante direta. Yan Michalski chegou a afirmar que:

³⁰ Mais uma vez, destaca-se aqui o sucesso editorial: em menos de um ano e meio de circulação, o livro teve sete edições.

³¹ Cf. CHARTIER, 2002: 52-54.

A peça pode ser até considerada, em certo sentido, uma ilustração prática do prefácio, em vez de o ensaio ser uma ilustração teórica da peça. No ensaio, ele [Paulo Pontes] conseguiu o seu objetivo: reabrir a discussão em profundidade do teatro brasileiro, dentro da problemática cotidiana, nas limitações e condições difíceis de hoje (MICHALSKI in VEIGA e JAKOBSKIND, 1977: 23).

A análise de Michalski é plausível e, mais, tendo sido escrita após a morte de Paulo Pontes – momento em que o Prefácio de *Gota D'Água* passou a ser considerado uma espécie de sua obra magistral – tem muito sentido social. Uma outra visão possível, que atribui correspondência direta entre os dois textos, faz o caminho inverso: é possível conceber o Prefácio como mera explicitação dos princípios da realização do texto teatral e do espetáculo *Gota D'Água*.

A relação entre os textos é, sem dúvida, visceral. Entretanto, o estudo comparado entre eles leva-nos a problematizar esta relação tão direta entre teoria e prática, bem como a consonância total de objetivos e sentidos entre eles.

2.2.1. O Prefácio: um ensaio, um manifesto/projeto

O Prefácio tem o formato de um ensaio sobre a realidade brasileira de então, meados da década de 1970, e é assinado, no livro, pelos autores da peça. Pesavento (2007) e Venancio (2009)³² estudam os sentidos globais que têm os prefácios escritos pelo próprio autor – que é o caso de *Gota D'Água* – e oferecem boas contribuições para a reflexão em curso.

Segundo Venancio, o vocábulo, prefácio, de origem latina, significa o que se diz no princípio. Apropriado na cultura literária, passou a dar nome ao texto que apresenta “o *que vem a seguir*” e que deve suscitar no leitor o desejo de ler a obra. Mas adverte que, em geral, esse tipo de texto tem alcance maior do que esses iniciais, previstos e declarados: “Ao valorizar o texto, o prefaciador legitima também aquele que o escreve” (VENANCIO, 2009: 176). Por essa razão, deve-se olhar ainda com mais cuidado os prefácios de próprio autor.

Pesavento identifica esse tipo de texto, metaforicamente, como “*ante-sala que introduz à narrativa*”. Sendo escrito, em geral, após a conclusão do livro, tem a função de preparar a leitura. “*É, portanto, já uma reflexão do autor sobre a sua própria escritura,*

³² Pesavento e Venancio analisam a construção dos perfis individuais de Gilberto Freyre e Oliveira Vianna, respectivamente, por meio do exame do conjunto de prefácios que os autores escreveram para as próprias obras. Cf. PESAVENTO (2007) e VENANCIO (2009).

onde revela intenções de como espera ser lido, justifica-se diante da crítica, expõe suas ambições diante da recepção esperada...” (PESAVENTO, 2006: 157). O que as considerações de Venancio corroboram, acrescentando que parte da preparação da recepção são as justificativas, para o público, das escolhas feitas, interferindo na maneira como o texto será lido. “O prefácio é, assim, a ocasião do autor falar diretamente aos leitores, apresentando seus ‘escrúpulos’, hesitações, dúvidas e inquietações” (VENANCIO, 2009: 176).

Tais características podem, claramente, ser observadas no Prefácio de *Gota D’Água*, que não apenas apresenta as justificativas e as bases teórico-políticas do texto teatral – motivo pelo qual pode ser considerado um projeto – como também se apresenta, ele mesmo, como uma espécie de manifesto contra a realidade social vigente no Brasil daquele momento. Mas, além desses elementos, que serão analisados adiante, é importante compreender como o Prefácio do livro constrói uma imagem dos autores do texto.

2.2.1.1. Os autores do Prefácio: entre o registro impresso e a memória

O primeiro grande indício do tipo de imagem dos autores construída no Prefácio se dá na assinatura do texto, que é registrada da seguinte maneira: “Rio, 8 de dezembro de 1975. Paulo Pontes – Chico Buarque”. Ali, inverte-se a autoria do livro, que, como já foi observado anteriormente, tem Buarque como primeiro autor. Esse fato, agregado aos de que a linguagem do Prefácio é muito diversa da apresentada no roteiro da peça, bem como da que compõe as demais produções de Buarque, permite inferir que o ensaio tem mais relação com as proposições de Pontes em finais de 1975.

A esses indícios, um outro veio somar. Durante a entrevista temática sobre *Gota D’Água*, Chico Buarque havia sido questionado sobre a presença de outras pessoas, além dele e Pontes, durante o processo de escritura da peça – não exatamente presença física ou coautoria, mas em termos de troca de experiências, influências intelectuais, etc. Inicialmente, ele respondeu que não se lembrava disso, apenas de reuniões da dupla e, depois, muito trabalho solitário e troca de textos entre os autores. Em outro momento do diálogo, ele teve uma recordação interessante a esse respeito e, naquele contexto, tratou do Prefácio do livro. Observe-se, em primeiro lugar, como, durante a entrevista, ocorreu a *rememoração*³³.

³³ Ricoeur (2007) utiliza o termo *rememoração* para designar os aspectos cognitivo e pragmático do exercício de lembrar-se, inerente à memória. Para analisar a ideia de exercício

CB: (...) *Eu me lembro, por exemplo – agora, antes de você vir, eu estava lembrando de coisas assim – que, no fim, depois de pronta a peça, quando foi editado o livro... é... [silêncio] Você estava falando, estou lembrando, agora, de uma pessoa com quem a gente conversava, sim! E dava um pouquinho de... que o Paulo ouvia muito, que é o Luiz Werneck Vianna. E agora estou lembrando de conversas com o Lula Werneck, que podem ter sido importantes para a criação da peça, sim. Mas eu não me lembrava disso. Podem ser, não digo anteriores, mas concomitantes. Enquanto a gente estava escrevendo, talvez... O Paulo ouvia muito o Lula. E eu conheci o Lula Werneck via Paulo. Não era do meu mundo. Ele ouvia muito. E eu ia falar o seguinte: quando a peça foi editada em livro, foi escrita uma apresentação – a apresentação, eu acho que é do Lula Werneck...?*

MH: //De vocês.//

CB: //Assinada pelo...// mas eu não assino!

MH: Assina. No livro, assina. No jornal-programa da peça, não.

CB: *Porque eu lembro que eu falei: “ Ah, eu não quero meu nome nisso, não, ô, Paulo. Não porque eu não concorde com alguma coisa...” (...) Não escrevi uma linha! Se fosse em verso... Se está no livro... e eu ia dizer que não está no livro. Se está no livro... Eu assino?*

MH: Assina. No livro, assina.

CB: *Então, essa assinatura [riso] é apócrifa. (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010.)*³⁴

É interesse observar que esse trecho do diálogo mostra diferentes movimentos do processo de rememoração de Buarque relativos ao período de produção de *Gota D'Água*, especificamente, do livro. Em primeiro lugar, um movimento voluntário, provocado pela iminência da entrevista temática que trataria do tema; um esforço de lembrar-se dos meandros do processo de produção da peça – “*agora, antes de você vir, eu estava lembrando de coisas assim*”. Segundo, a lembrança repentina de um fato esquecido, despertada pelo diálogo da entrevista – “*Você estava falando, estou lembrando, agora (...) Mas eu não me lembrava disso*”. E, ainda, um terceiro movimento, de superposições de camadas de memória, relacionadas a experiências diferentes, mas próximas temporal e conceitualmente – “*a apresentação, eu acho que*

aplicada à memória, recorre a Sócrates, Platão, Aristóteles, Bergson e Freud. Para ele, a abordagem cognitiva e a pragmática “*se reúnem na operação de recordação; o reconhecimento, que coroa a busca bem-sucedida, designa a face cognitiva da recordação, ao passo que o esforço e o trabalho se inscrevem no campo prático*” (RICOEUR, 2007: 71).

³⁴ A citação é um pouco extensa, mas a transcrição literal desse trecho do diálogo foi necessária para mostrar como se deu o processo de rememoração de Buarque relativo tanto à possível influência de Luiz Werneck Vianna, quanto à autoria do Prefácio. Optou-se pela citação de um trecho da transcrição literal da entrevista (editada). Nas referências, CB e MH correspondem aos nomes de entrevistado e entrevistadora, respectivamente. Os trechos transcritos entre as barras duplas (// xx //) indicam falas simultâneas e as observações relativas a outros elementos do diálogo, que não as palavras, são feitas entre colchetes ([xx]).

é do Lula Werneck...?”, “mas eu não assino!”, “Porque eu lembro que eu falei: ‘- Ah, eu não quero meu nome nisso, não, ô, Paulo’”.

O segundo movimento assemelha-se ao que Ricoeur chama de dever de memória: “o *dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si*” (RICOEUR, 2007: 101). Assemelha-se, porque, na definição de Ricoeur, esse exercício relaciona-se à ideia de reparação. No caso de Buarque, o dever de memória relativo à autoria do Prefácio não parece ter sido assentada em necessidade de reparar uma vítima, visto que ele mostrou recordar-se que não assinava, efetivamente, um texto de outrem. Não havia vítima, portanto. Mas a lembrança de Buarque aproxima-se da ideia do dever de memória, no sentido de que buscava fazer justiça a um outro, que teria participado da autoria de *Gota*, além dele e Pontes. Ele começou a narrar sua lembrança no sentido de registrar a participação de Luiz Werneck Vianna no processo. Ao fazer isto, parece que ele foi guiado por um imperativo interno (do tipo “*você tem que lembrar*”), relacionado à ética, não à reparação.

A lembrança da participação de Werneck Vianna parece ter vindo anteriormente à entrevista, embora tenha sido suscitada por ela. Entretanto, durante o diálogo, a lembrança tomou maior corpo: além de escrever um texto, o intelectual poderia ter sido um elemento importante, em termos de inspiração conceitual, para a peça. Buarque se lembra da existência de diálogos com Werneck Vianna ao tratar da autoria do texto de apresentação da peça, e afirma que certamente eles não aconteceram antes da escritura, mas podem ter sido concomitantes.

Parece que duas camadas de memória se misturaram nesse ponto do diálogo, uma relativa a *Gota D’Água*, outra, a *Ópera do Malandro*. A partir de outros documentos, far-se-á o esforço de distinguir uma da outra.

Os tais diálogos importantes para a escritura de *Gota D’Água*, aconteceram mesmo, ainda em 1975, quando Werneck Vianna vivia na casa de Paulo Pontes e Bibi Ferreira. Mas, segundo o intelectual, aconteciam apenas entre ele e Pontes, não incluíam Chico Buarque: “(...) *durante o período que o Paulinho estava fazendo a Gota D’Água, eu estava rigidamente clandestino na casa dele. Quando as pessoas iam lá, eu não aparecia*” (VIANNA. Entrevista concedida a Rodrigo Patto Sá Motta em 29/09/2010). Ele sabia quando ocorriam visitas, porque seu anfitrião o mantinha informado; mas quem frequentava a casa, não sabia de sua presença lá, por uma questão de segurança. Desta forma, Buarque não teria participado dos diálogos com Werneck Vianna durante o processo de escritura da peça. Mas, possivelmente, soube de sua

ocorrência depois e a lembrança se fez presente, sem muita definição, nos dias de hoje.

Atualmente, Werneck Vianna reconhece sua forte presença no Prefácio de *Gota*. Embora ele não seja autor do texto, afirma que, efetivamente, seus diálogos com Pontes deram o norte da interpretação do ensaio:

Eu escrevia Liberalismo e Sindicato, num pedaço da casa dele, e ele escrevia Gota D'Água, no outro pedaço. E conversávamos muito sobre Brasil. Tanto é que ele me pediu para fazer a introdução da peça. Mas eu declinei, porque eu ainda estava numa região de sombras, entre legalidade e ilegalidade, e eu não quis confrontar. Mas o prefácio – digo isso, posso dizer com tranqüilidade – faz face ao meu pensamento da época (VIANNA. Entrevista concedida a Rodrigo Patto Sá Motta em 29/09/2010).

Questionado se teria influenciado a escritura do Prefácio, foi afirmativo: “*Imagina! A a Z. E na própria concepção política da peça. A peça cuida de quê? Da transição, de como é que nós devemos operar na transição. Estudei bastante isso*” (VIANNA. Entrevista concedida a Rodrigo Patto Sá Motta em 29/09/2010).

O emaranhado de lembranças de Buarque relativo à presença de Werneck Vianna no processo de escritura de *Gota* remete, ainda, a um tema tratado no capítulo anterior: o Grupo Casa Grande. A presença do intelectual, os diálogos com ele e a autoria de um texto de apresentação de uma das peças de Buarque associam-se diretamente às atividades do Grupo, especialmente a partir de 1976, quando aconteceram as reuniões fechadas para elaboração de um projeto de teatro brasileiro que tratasse de temáticas específicas.

Quando esse contexto foi analisado, no capítulo 1, já foi aventada a hipótese de *Ópera do Malandro* ser uma espécie de produto das discussões realizadas, tal como o foi a peça *Renata vai à fronteira*, de Antonio Callado. Enquanto a de Buarque tratava da marginalidade urbana, a partir de uma abordagem histórica e com um pequeno recorte para a questão dos transexuais, a de Callado abordava as temáticas dos bóias-frias e da reforma agrária. A intenção do Grupo em produzir peças com essas temáticas foi noticiada em veículos da imprensa³⁵ e a participação de Werneck Vianna foi atestada

³⁵ Cf. ARNT. *Folha de São Paulo*, 28/12/1976, *Jornal da Tarde*, 28/12/1976, e *O Estado de São Paulo*, 28/12/1976.

pelo artigo de memórias de Fernando Peixoto³⁶. A apresentação de peça teatral realmente assinada por Werneck Vianna foi a de *Ópera do Malandro*³⁷.

Independentemente da sobreposição de diferentes memórias, há uma lembrança específica na narrativa de Buarque: a de ter pedido a exclusão do seu nome da assinatura de um texto que ele não havia escrito. Ao ser confrontado com documentos significativos para a memória³⁸, ele se surpreendeu com seu nome na assinatura do Prefácio do livro e, igualmente, com a reprodução de trecho desse texto no jornal-programa da peça. Surpreendeu-se com a sua própria lembrança, já que ele não possui o jornal-programa, mas apenas o livro. Declarou essa surpresa ao contar que iria dizer que seu nome “*não estava ali*”, no livro, e retomou o dever de memória ao não reconhecer a assinatura, “*não por não concordar com alguma coisa, mas por não ter escrito uma linha*”. E concluiu, marotamente, que a assinatura é apócrifa.

Buarque ainda fez um exercício de memória para compreender porque seu nome constava como autor do Prefácio no livro e declarou que talvez tivesse sido um engano ou uma decisão do editor, Ênio Silveira, que pode ter achado mais correto colocar seu nome também³⁹. E, ao ver como constavam os créditos no jornal-programa – “*Paulo Pontes, pelos autores*” –, concluiu: “*É, é o correto.*” (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010).

Diante da declaração de Buarque e da forma como ela foi feita, parece indubitável que o Prefácio de *Gota D'Água* é de autoria de Paulo Pontes. E, embora isso não tenha chegado ao conhecimento do grande público leitor do livro, parece que isso era fato sabido (ou, ao menos, inferido) no campo artístico-intelectual de meados da década de 1970, visto que algumas pessoas de referência tratavam-no como um texto de Pontes,

³⁶ Cf. PEIXOTO (1989-2).

³⁷ Cf. VIANNA (1978).

³⁸ Delgado (2006) utiliza essa expressão para analisar a utilização de documentos nas entrevistas de história oral, com a função de ativador a memória do depoente. “*O registro da vida vivida, por meio de fontes orais, pode ser estimulado pela apresentação de referências documentais, que auxiliam a expressão das lembranças. São os documentos chamados significativos, que, muitas vezes, funcionam como âncoras no decorrer do processo narrativo*” (DELGADO, 2006: 46).

³⁹ Concluir sobre as origens e as justificativas para a inclusão do nome de Chico Buarque como autor do Prefácio do livro, a despeito de ele não ter participado da redação do texto, é tarefa impossível. Algumas hipóteses, entretanto, podem ser levantadas para explicar o fato. A primeira, esta que o próprio Buarque aventou: a de ter sido uma decisão do editor Ênio Silveira – e, nesse caso, a decisão pode ter se dado por razões comerciais, dada a popularidade de Buarque junto ao grande público e a sua legitimidade no campo artístico-intelectual. Ou por razões ideológicas, com vistas de fortalecimento do projeto, com a assinatura dupla representando a coesão em torno dos princípios do projeto. Ou, ainda, por razões éticas, pelo fato de a obra ser uma coautoria. Caso a decisão tenha sido tomada por Paulo Pontes, além dessas razões, é possível aventar uma terceira: o perfil de líder aglutinador de Pontes, descrito por Zuenir Ventura (VENTURA. Entrevista concedida à autora em 24/03/2010.)

unicamente. Além disso, referiam-se a esse texto de Pontes como uma boa forma de compreender o país.

Esse foi o caso, por exemplo, do comentário de Yan Michalski, anteriormente transcrito, que atribui a um só autor, Pontes, o crédito do texto: “No ensaio, **ele** [Paulo Pontes] *conseguiu o seu objetivo*” (MICHALSKI in VEIGA e JAKOBSKIND, 1977: 23; grifos meus). Esse foi, também, contemporaneamente, o caso de Zuenir Ventura, que, ao traçar o perfil de Pontes, comentou:

*Agora, isso, na época, era uma coisa muito rara de você ver, uma lucidez dessa. Eu me lembro uma vez, lá em casa, ele discutindo com a Maria da Conceição Tavares. E me lembro da Conceição falando que o melhor texto sobre o país, que ela tinha lido, era o prefácio, a apresentação... [de Gota D'Água] **do Paulo Pontes**. Me lembro dela dizendo que era o melhor texto para gente entender o Brasil. (VENTURA. Entrevista concedida à autora, 24/03/2010; grifos meus.)*

Além de Ventura, ele próprio, atribuir o texto a Pontes, afirma que Maria da Conceição Tavares havia feito o mesmo. Na sequência do diálogo, Ventura conta que essa passagem se deu na ocasião em que ele promovera um encontro entre Tavares e um estrangeiro, que ele não se lembra quem é. E que, por fim, Tavares recomendava ao estrangeiro que lesse Paulo Pontes para compreender o Brasil, porque não haveria melhor fonte, nem quem pudesse antever melhor do que ele o país que se teria dentro em breve. O Prefácio de *Gota* seria considerado, então, um texto profético – o que, em alguma medida, foi, como se verá adiante.

A atribuição de autoria exclusiva a Pontes se repete também nas lembranças de Werneck Vianna, que teria acompanhado o processo de perto. Como já se salientou, ele morava na casa do dramaturgo, clandestino, e reconhece ter sido influenciado não apenas pela “*fúria criativa de Gota D'Água*”, mas também pelas intenções de Pontes ao escrever para que o público pudesse ler, e não apenas a intelectualidade. Sobre Pontes e o Prefácio, suas impressões corroboram as de Ventura – e, quiçá, Tavares:

De passagem, anoto que Paulinho, genial, como sempre, foi um dos poucos intelectuais fora da Universidade – a sua educação formal não ultrapassou o 2º grau – , que, naquele tempo, compreendeu isso, tendo saudado a nova produção universitária como um fato auspicioso na nossa vida intelectual, como amplamente evidente em sua clássica apresentação de Gota D'Água, a melhor análise política, então publicada, sobre aquele período da ditadura. (VIANNA, 1999: 15.)

O Prefácio de *Gota D'Água* tornou-se, então, a principal representação – e uma contribuição efetiva para as reflexões em curso – da condição de intelectual de Paulo Pontes. Mais até do que as suas declarações acerca do teatro, talvez por ser mais elaborada, do ponto de vista teórico.

Essa representação de uma interpretação mais erudita da realidade – e da condição de intelectual do próprio autor – é reiterada no texto, por exemplo, por meio do que Werneck Vianna identifica como a saudação de uma nova produção universitária. Ao citar diversos nomes de intelectuais de referência⁴⁰, bem como trabalhos produzidos há pouco tempo em pós-graduações⁴¹, ele mostrava sua capacidade de diálogo com a produção indubitavelmente intelectual – para além das interseções entre essa e a produção artística – apesar da falta de formação universitária.

A reiteração da representação de intelectual, no texto, se dá também por outros meios: a saudação, ainda, das contribuições do jornalismo político, o domínio de jargões do marxismo e uma interpretação ousada da realidade brasileira pós-milagre econômico. O texto é relativamente longo para o mero propósito de apresentação e escrito em uma linguagem que tende à erudição, polvilhada de análises e conceitos econômicos e sociológicos. E, finalmente, a imagem de intelectual é reiterada pela menção explícita ao papel do Grupo Casa Grande, do qual ele era reconhecidamente uma das principais lideranças, na renovação cultural brasileira dos “últimos dois anos”, em pé de igualdade com os demais elementos citados: “*Os ciclos do Casa Grande deflagraram o apetite pelo debate*” (PONTES e BUARQUE, 1975: 17).

A reiteração da representação do autor – e dos autores, dada a assinatura dupla no livro – como intelectual, ampliava as possibilidades de diálogo desses dois sujeitos no campo artístico-intelectual. E, em grande medida, promovia a inserção de *Gota D'Água* nos debates, preparando a recepção que se esperava ter nesse campo. Afinal, por mais que se diga que o texto foi escrito para o grande público, pois integrava uma

⁴⁰ “A economia, a sociologia, a ciência política, setores da produção cultural voltados para a reflexão, começam a se pronunciar. Celso Furtado, Fernando Henrique Cardoso, Luciano Martins, Antonio Cândido e tantos outros começam a publicar livros e ensaios estimulantes.” (PONTES e BUARQUE, 1975: 17)

⁴¹ “E surge uma forma insuspeitada de análise da sociedade: a tese de doutoramento. Podemos citar, apenas para dar um exemplo da variedade e da eficácia do novo instrumento, as teses Ideologia da cultura brasileira, de Carlos Guilherme Mota, Os bóias-frias, de Maria da Conceição, Capitalismo e marginalidade na América Latina, de Lúcio Kowarick, A expressão dramática do homem político em Shakespeare, de Bárbara Heliodora, etc.” (PONTES e BUARQUE, 1975: 17-18). Note-se um elemento interessante nessa citação: a menção a teses que tratam dos temas que seriam discutidos no ano seguinte, no Grupo Casa Grande (bóias-frias, marginalidade, teatro político, cultura brasileira).

publicação comercial, a linguagem e o tipo de análise ali engendrados tinham o público leitor intelectualizado como preferencial.

Cabe, ainda, considerar que o Prefácio foi escrito *a posteriori* do roteiro, quando a peça estava em fase de montagem, “já com os ensaios [do espetáculo] bastante adiantados” (BUARQUE e PONTES, 2004: 9)⁴². Naquele momento, o cenário político brasileiro havia se modificado com relação ao início do ano. Por exemplo, em termos de política externa, o reconhecimento da independência de Angola, por um lado, reforçou a imagem de um país em processo de abertura; por outro, mostrou as estratégias do Estado, calcadas em reflexões e projetos intelectuais.

No que se refere à relação da máquina de repressão com a sociedade civil, parte do movimento de abertura promovido em janeiro de 1975, com a suspensão da censura aos órgãos da grande imprensa, havia mudado de sentido, após a morte de Vladimir Herzog, em outubro do mesmo ano. Em uma escala menor, relacionada diretamente a *Gota*, o *I Ciclo de Debates* do Casa Grande já tinha se encerrado há algum tempo e o Grupo, provavelmente, articulava suas atividades subsequentes. E, mais, as expectativas relativas à peça na sociedade já se faziam sentir, inclusive por meio de textos na imprensa alternativa e na grande imprensa sobre seu conteúdo. Efetivamente, nesse sentido, o Prefácio foi uma reflexão *ex post* da obra, como definiu Pesavento (2007), e significou uma forma de atualizar as suas possibilidades de diálogo com a sociedade à qual ela era apresentada.

Em grande medida, a inserção no campo artístico-intelectual se efetivou, o que pode ser observado nas menções aos autores de *Gota* e à própria obra, feitas por dois dos pesquisadores, mencionados no Prefácio⁴³ como arautos de um novo tempo na Universidade – Carlos Guilherme Mota e Maria da Conceição Tavares. Mota refere-se a Pontes e Buarque como construtores de uma nova forma de reflexão, e à peça *Gota D'Água*, como representante de uma nova forma de produção cultural, no trecho transcrito no capítulo anterior, da segunda edição de seu livro com a referida tese de livre docência. E Tavares, segundo informou Ventura, tinha posição semelhante com relação ao Prefácio do livro e à figura de Paulo Pontes. Também esse foi um elemento

⁴² Todas as referências de análise do livro *Gota D'Água*, nesta seção e na subsequente, tomaram por base a 33ª edição do livro, publicada em 2004. A exceção de uma modificação na capa – que anuncia “*uma tragédia brasileira*”, em vez de “*uma tragédia carioca*”, como se apresentava nas primeiras edições – não houve quaisquer modificações de texto entre a primeira edição e a 33ª.

⁴³ O fato de pesquisadores mencionados no Prefácio de *Gota* terem feito menções de legitimação dos autores e do texto da obra, em ocasiões e textos subsequentes à publicação do livro, faz com que se possa considerar o ensaio como um elo de construção da rede de sustentação do campo artístico-intelectual em meados da década de 1970.

significativo para a manutenção de *Gota* nos debates sobre cultura, construindo-a como um evento no campo.

2.2.1.2. Proposições e debates do manifesto/projeto

O ensaio explicita o que teriam sido as preocupações fundamentais no momento de escrever e produzir a peça. Mais do que uma simples exposição de ideias, torna-se uma espécie de manifesto/projeto. Manifesto, na medida em que os seus autores claramente se posicionam contra um determinado “estado de coisas”. E projeto, no sentido de que projeta algo, qual seja a “*reaproximação do teatro brasileiro com o povo brasileiro*” (BUARQUE e PONTES, 2004: 18) – e a redundância dos adjetivos “brasileiros” não é ocasional, é mesmo uma reafirmação da ideia de nacionalidade.

Para compreender esse duplo sentido de manifesto/projeto, que torna o texto um importante documento para se explicar as intenções de engajamento de *Gota D'Água*, é fundamental analisar as tais preocupações centrais anunciadas, que são três. A primeira, com uma face da sociedade brasileira que vinha ganhando corpo: o trágico dinamismo da experiência capitalista que se vinha implantando no país, um “*capitalismo caboclo*”. A segunda, um problema da produção cultural brasileira daquele período: o sumiço do “povo” nas obras recentes. A terceira, uma questão formal (como eles mesmos definem): a palavra havia deixado de ser o centro do “*acontecimento dramático*” (BUARQUE e PONTES, 2004: 16). Cada uma destas preocupações tem significação política intensa e coerente com a proposta de esquerda da obra, que dialogava com a cultura política comunista da matriz do PCB e com a tradição da arte engajada que se havia produzido no Brasil entre final da década de 1950 e final da de 1960. Portanto, todas merecem ser analisadas mais cuidadosamente.

Ao explicar cada uma das preocupações, o autor faz reflexões e, por vezes, proposições. Ao analisar o “*trágico dinamismo*” da experiência capitalista brasileira, denuncia:

O santo que produziu o milagre é conhecido por todas as pessoas de boa-fé e bom nível de informação: a brutal concentração de riqueza elevou, ao paroxismo, a capacidade de consumo de bens duráveis de uma parte da população, enquanto a maioria ficou no ora-veja. Forçar a acumulação de capital através da drenagem de renda das classes subalternas não é novidade nenhuma. Novidade é o grau, nunca ousado antes, de transferência de renda, de baixo para cima (PONTES e BUARQUE, 2004: 9).

Jogando com o vocábulo “*milagre*”, o autor refere-se tanto ao milagre econômico como política de governo, quanto à sua consequência mais visível, o milagre do aumento da desigualdade social, a partir do crescimento de poder aquisitivo da classe média, via transferência de renda das classes subalternas.

Em seguida, afirma que a experiência do *capitalismo caboclo* implantado no Brasil só foi possível por causa do regime autoritário, no qual ele ganhou contornos que nem os economistas imaginavam possíveis. E conclui que seria ingênuo acreditar que a manutenção e o sucesso dessa forma de capitalismo deviam-se exclusivamente ao regime. É aí que faz uma crítica social muito ácida: o papel das camadas médias na legitimação do milagre – e, portanto, no crescimento do poder das classes dominantes sobre as subalternas – era tão *sine qua non* quanto o do governo autoritário.

Se a raiz desse problema fosse moral, viver não dava trabalho nenhum. A verdade é que o capitalismo caboclo atribuiu uma função, no tecido produtivo, aos setores mais qualificados das camadas médias (...) o capitalismo caboclo passou a ser capaz de cooptar os melhores quadros que a sociedade vai formando. E isso, de certa forma, é inédito no Brasil (PONTES e BUARQUE, 2004: 9).

A partir dessa constatação, analisa o movimento de esvaziamento da rebeldia do que chama “*a pequena burguesia brasileira*” que, recorrentemente na história de um Brasil dependente, teria sido o instrumento de expressão das necessidades das classes subalternas. Segundo Pontes, antes dessa fase de capitalismo radical, em que o poder de compra se ampliou e as formas de exploração se multiplicaram, a pequena burguesia ficava à margem da sociedade. Por falta de função – porque o sistema não tinha meios de assimilar a sua atividade criadora – restava-lhe exercer sua rebeldia contra o sistema.

Nesse ponto, o autor se posiciona como intelectual/artista, definindo, nas entrelinhas, o que esperava que fosse (e o que não fosse) a sua obra no sistema cultural de então:

O disco, o livro, o filme, a dramaturgia, começam a ser produtos industriais (...) O inconformismo e a disponibilidade ideológica de setores da pequena burguesia foram, em muitos momentos de nossa história, instrumentos de expressão das necessidades das classes subalternas. Amortecendo-os, as classes dominantes produziram o corte que seccionou a base dos segmentos superiores da hierarquia social (PONTES e BUARQUE, 2004: 12).

Segundo ele, tendo sido cooptadas as melhores cabeças das camadas médias pelo capitalismo em desenvolvimento – que seleciona os mais capazes – a ausência de

rebeldia, naquele momento, teria contribuído enormemente para encurralar as classes subalternas. A peça é definida, então, como uma tentativa de promover, no movimento da dramaturgia brasileira, a reflexão sobre essa situação, identificada como “a *tragédia que deve ser encarada de frente*” (BUARQUE e PONTES, 2004: 14).

A ideia de *cooptação* é um dos grandes traços da cultura política comunista presentes no Prefácio e no roteiro, além da visão dualista de mundo. Nos quadros do Partido, a expressão tinha um sentido diferente: referia-se à participação de um membro em organismo dirigente do PCB, sem que houvesse sido eleito para isso. Em geral, isso era feito para que alguém que havia sido eleito, mas não podia exercer a função (por morte, prisão ou algum outro motivo), fosse substituído, até que houvesse o pleito regular. A substituição regular nem sempre era fácil, especialmente durante a Ditadura Militar, quando a realização do Congresso, onde aconteciam as eleições regulares, foi impedida pela grande repressão do Estado⁴⁴.

Apesar a diferença de uso, o vocábulo tem um sentido interessante em *Gota*, pois que explicita a visão de mundo segundo a qual “as *melhores cabeças*” – ou a vanguarda, no vocabulário do Partido – teriam um papel libertador das classes subalternas.

O tema da cooptação de intelectuais pelo Estado começava a ser investigado na academia, mas os resultados ainda não haviam sido publicados⁴⁵. Essa reflexão era, então pioneira e se mostrava, talvez, a grande contribuição para as reflexões em curso sobre a cultura nacional⁴⁶.

⁴⁴ FARIA. Depoimento escrito concedido à autora em 22/10/2010.

⁴⁵ Por exemplo, o trabalho de Miceli, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, que abordava o tema da cooptação de intelectuais no período do Estado autoritário getulista, só seria publicado em 1979. Cf. MICELI (1979).

⁴⁶ Uma década depois, Francisco de Oliveira publicaria na Revista *Lua Nova* um artigo que se tornaria um clássico sobre a trajetória da intelectualidade brasileira. Ali, a avaliação é muito semelhante à feita no Prefácio de *Gota D'Água*, acerca da posição dos intelectuais no tipo de capitalismo que se desenvolvera no Brasil, distanciando-se das classes subalternas. Oliveira considera: “A *expansão capitalista aguardou os intelectuais na curva. Pois, na estrutura social contemporânea, os intelectuais são, decisivamente, membros das classes médias afluentes. Cresceram em número, tiveram seus salários e rendas aumentados muito mais do que a média dos trabalhadores (e a relativa erosão dos últimos anos serviu tão-somente para jogá-los ainda mais na oposição ao regime, mas não ao sistema capitalista) (...).* Tornaram-se, pois, solidários com o êxito do sistema capitalista no Brasil. Neles, desempenharam um papel central; além de outras razões, constituem o núcleo mais importante das classes médias, cuja centralidade no capitalismo de hoje deslocou a antiga centralidade operária. Converteram-se em atores privilegiados da mídia política e elevam suas demandas específicas ao nível de demandas gerais da sociedade. Por esse complexo de razões, se desolidarizam com o destino das classes sociais dominadas. Objetivamente, pela trama de relações tecidas no interior dos pactos burocráticos estatal e civil, seu destino de classe parece não ter ligação com o das classes sociais dominadas, pois os salários dos cientistas e intelectuais não têm por parâmetro a utilidade de sua força de trabalho para o capital, mas os

Além do trabalho no *I Ciclo de Debates* do Casa Grande, em grande medida, a reflexão sobre o tema era produto, também, dos embates de Pontes na Associação Carioca de Empresários Teatrais – ACET, contra a tentativa do Estado autoritário de tutelar a cultura nacional, em especial o teatro⁴⁷. Isso de fato acontecia, naquele contexto, em vários setores artísticos, como narra Frederico (2007):

A escalada repressiva, em alguns poucos anos, desmantelou os agrupamentos armados. A resistência cultural, ameaçada e censurada, rapidamente se desestruturou. Nesse momento, o “vazio cultural” passou a ser ocupado por uma inesperada e agressiva intervenção do Estado. Os ensaios de política cultural do regime, agora, ganham alento através de uma série de órgãos estatais: a Embrafilme, o Instituto Nacional do Cinema, a Funarte, o Instituto Nacional do Livro. Esse processo teve como coroamento, em 1975, a formação da política nacional de cultura, estabelecida pelo MEC (FREDERICO, 2007: 360-361).

É interessante notar, entretanto, que, apesar de fazer a crítica ao Estado autoritário, Pontes faz também a crítica à industrialização da cultura, como uma forma de cooptação e de esvaziamento do sentido de resistência dos produtos culturais nos anos 1970. É uma visão clara do processo, ainda em andamento, de instalação da indústria cultural em definitivo, e da criação de um “mercado de bens simbólicos”, que alguns estudiosos analisaram posteriormente⁴⁸. Clara, do ponto de vista da crítica; mas dúbia, do ponto de vista da vivência – o que explicita um dos grandes paradoxos da produção cultural brasileira em meados da década de 1970.

Em termos práticos, *Gota D’Água* inseriu-se na estrutura da indústria cultural e no mercado de bens simbólicos em desenvolvimento. Isso pode ser observado não apenas pelo conjunto de produtos construídos em torno da ideia – o livro, os espetáculos e o disco – mas também pela forma como eles foram veiculados na sociedade. Como já foi visto com relação ao livro e será, ainda, analisado com relação aos demais produtos, estratégias comerciais e qualidade profissional se combinaram na composição do conceito de *Gota*. A lógica capitalista estava presente desde a produção até o encontro do texto e de seus produtos derivados com o público

fundos públicos” (OLIVEIRA, 1985, 23-4). Mais de uma década depois, Celso Frederico concluiria, na mesma direção: “Nesse contexto, a esquerda passou por uma experiência inédita: até então, ela agia com desenvoltura e quase sem concorrência no campo cultural; depois, a intervenção do Estado não só censurava como também neutralizava sua ação ao cooptar intelectuais e artistas” (FREDERICO, 2007: 361).

⁴⁷ Em 1973, Paulo Pontes era secretário da ACET e participou ativamente da produção de um documento enviado para o Ministro da Educação, no qual se fazia um balanço da atividade teatral como atividade do setor terciário da economia e reivindicava-se a formas de financiamento governamental, sem paternalismo e tutela. Cf. ARRABAL, 1983: 140.

⁴⁸ Sobre essa temática, cf. ORTIZ (2001), FREDERICO (2007), RIDENTI (2003) e NAPOLITANO (2001).

consumidor. Ademais, os autores do texto estavam, ambos, inseridos no mercado de bens simbólicos e sustentavam-se a partir dessa inserção. Pontes trabalhava na TV Globo e Buarque compunha o *casting* da Phonogram, multinacional que atuava no mercado fonográfico brasileiro.

Esse paradoxo entre a denúncia e a inserção no sistema denunciado foi percebido e debatido no campo artístico-intelectual, por meio de textos jornalísticos na imprensa alternativa, inclusive com a participação dos autores⁴⁹.

A segunda preocupação declarada torna-se um tópico do projeto de *Gota*: devolver a vida ao povo, nas artes, retomando, claramente, um movimento de produção de uma cultura nacional-popular. A peça, que versa sobre a tragédia do povo brasileiro, é anunciada como uma retomada de um projeto de nação calcado na “*única fonte de identidade nacional*” que deve ser a origem e a base de “*qualquer projeto nacional legítimo*” (PONTES e BUARQUE, 2004: 15).

Esse projeto, que fora hegemônico na cultura brasileira, na visão do autor, teria sido interrompido pelo autoritarismo instalado no país após 1964. Aqui, claramente, Pontes faz a retomada do projeto nacional-popular que tinha sido capitaneado pelo PCB em final dos anos 1950, após a *Declaração de Março* e o abandono da política cultura zdanovista. Uma política que se tornou hegemônica na arte engajada de então. Hegemônica, mas plural em seus sentidos e propostas.

Uma concepção possível para o nacional-popular é a de Frederico (2007). O autor considera que a proposta não era exatamente gramsciana, já que Gramsci era pouco conhecido e lido no Brasil, mas ia em direção semelhante. Por nacional compreendia-se uma arte antiimperialista e capaz de interpretar a realidade brasileira de forma não alienada, visando a transformá-la. E por popular, uma arte que fosse crítica à tradição elitista nacional (para a qual a cultura era ornamento) e que visasse a democratização da produção cultural⁵⁰.

Napolitano (2001) também parte da definição gramsciana para refletir sobre as formas do nacional-popular no Brasil dos anos 1960 e 1970, sem restringir-se a ela. Seu foco, para compreensão de uma cultura nacional-popular, entretanto, está sobre a proposição de contínuo intercâmbio entre a língua popular e a culta, visando fundamentar a contra-hegemonia. No Brasil, ele identifica um movimento constante de

⁴⁹ Como os textos jornalísticos vieram a público a partir da segunda modalidade de circulação do texto de *Gota D'Água*, o espetáculo, serão analisadas no capítulo 3.

⁵⁰ Cf. FREDERICO, 2007: 339.

“ida ao povo”, compreendido pelos artistas e intelectuais como um sujeito político difuso e carente de expressão cultural e ideológica. O papel que artistas e intelectuais se atribuíam, então, era o de articulação de uma expressão de consciência nacional direcionada para a emancipação da nação, a partir da “ida ao povo”⁵¹. Para Napolitano, esse processo não redundou na construção de uma contra-hegemonia almejada – pelo contrário – em função da forte presença da indústria cultural no Brasil daquele contexto.

Observe-se uma nuance na interpretação de “popular” entre Frederico e Napolitano. Para o primeiro, relaciona-se mais à proposição de democratização da cultura. Para o segundo, à construção de busca de possibilidades de construção de emancipação nacional. Tais interpretações de natureza histórica – e, por isso mesmo, feitas *a posteriori* – mostram parte do mosaico de concepções de “nacional-popular” presentes no cenário cultural do Brasil das décadas de 1950 a 1970, bem como das muitas possibilidades de debates e divergências entre os sujeitos que operavam com ela. Discutia-se, por exemplo, se o enfoque estaria na produção cultural a partir do povo ou no acesso do povo à produção cultural. Se “ir ao povo” e produzir cultura a partir dele não era uma forma de idealizá-lo e/ou tutelá-lo. Ainda, se o acesso do povo aos bens culturais seria a condição para a promoção da consciência nacional ou mero populismo⁵².

No caso de *Gota D'Água*, a opção pela apresentação do povo no palco por meio de uma tragédia parecia excluir a possibilidade de idealização do povo – o que não necessariamente se efetivou no roteiro, baseado eminentemente na cultura política comunista com traços da herança zdanovista, como será analisado adiante. Pontes apresenta a necessidade de reinterpretação do povo, fora dos moldes da cultura industrial, quando “*a experiência de todos esses anos já (...) permite uma avaliação*” (PONTES e BUARQUE, 2004: 16). Vale esclarecer, “*todos esses anos*” de autoritarismo e de industrialização da cultura, o que seria o outro fator determinante do esvaziamento da produção cultural naqueles tempos⁵³.

Finalmente, sua terceira preocupação vem também acompanhada de uma proposta: recuperar o papel da *palavra* como “*centro do acontecimento dramático*”, em meio à

⁵¹ Cf. NAPOLITANO, 2001: 12-3.

⁵² Para ter um panorama dos debates acerca dessa concepção no CPC, por exemplo, cf. NAPOLITANO (2001) e GARCIA (2007).

⁵³ As concepções de “povo” e “popular”, em Buarque e Pontes, serão debatidas com mais cuidado neste capítulo, tomando-se como referência tanto o conjunto da obra desses dois sujeitos, quanto as entrevistas que deram aos jornais sobre o tema, por ocasião da estreia de *Gota D'Água*.

“*crise expressiva*” deste setor das artes. Crise essa explicada por uma relação dialética entre a transformação da sociedade brasileira e as mudanças no interior da dramaturgia, “*as pressões amesquinhadoras*” da sociedade e a “*fobia pela razão*” na esfera da produção cultural (PONTES e BUARQUE, 2004: 16-17).

Em grande medida, ao colocar a crítica à arte sem povo ao lado da proposta de retomar um teatro que priorizasse a sensorialidade à palavra, Pontes ia ao encontro da proposta de retomada da literatura feita por Schwarz⁵⁴. Ele afirma:

O desespero, o esteticismo, a omissão, o povo folclorizado, a importação de vanguardismo, o deboche, o autodeboche, foram alguns dos sintomas nascidos da falta de substância social (do povo) na cultura brasileira (PONTES e BUARQUE, 2004: 12).

Essa declaração é uma forma de levante contra o teatro esteticista, que havia surgido com as vanguardas experimentalistas em final dos anos 1960 e se tornado conhecidas como “teatro de agressão”. Tanto ela quanto as reflexões propostas no manifesto/projeto procuram dar a entender que, além de resistir ao regime ditatorial e à sua legitimação pela sociedade, a peça deveria resistir à ação dos artistas e intelectuais dos anos 1970, pretendendo ser parte de um projeto de solução da arte engajada. Era, então, um projeto de resistência no interior do campo artístico e intelectual. Uma retomada das bandeiras do teatro engajado, hasteadas entre finais dos anos 1950 e meados da década de 1960.

Se eles pretendiam ser parte da solução, é preciso compreender o que precisava ser solucionado. E o problema pode ser compreendido pelo que Napolitano (2004) define como:

(...) crise de um tipo de artista/intelectual que é tributário dos anos 20/30, cujo estatuto é marcado por duas linhas de força: uma delas (...) seria o tipo burocrata nacionalista moderno’ (...); a outra, tributária da tradição engajada ocidental, marcada pelo imperativo ético de ação política pela palavra em nome de uma causa coletiva, pública e progressista, em nome da linhagem Zola-Sartre-Fanon (NAPOLITANO, 2004: 309).

Gota D’Água é também um bom exemplo do hibridismo do nacional-popular no Brasil, visto que o projeto *Gota D’Água* mantém a tensão da sentença ‘produção da esquerda engajada & construção da indústria cultural => resistência civil ao autoritarismo’⁵⁵. A

⁵⁴ Segundo Napolitano (2001), as artes brasileiras – teatro, cinema e música – nos anos 60 aproximaram-se bastante da literatura, o que lhes conferiu característica singular. Sobretudo no que se refere ao teatro, essa característica foi marcante e teve conotação política explícita.

⁵⁵ Cf. NAPOLITANO (2004: 317).

solução proposta pelos autores, em grande medida, era a retomada da segunda linha de força, com o campo artístico-intelectual engajado, usando a *palavra* para falar em nome do povo. *Gota D'Água* é, nesse sentido, uma retomada da proposta nacional-popular, nos moldes brasileiros, que Napolitano (2004) identifica como uma variante de esquerda que se compôs como um mosaico cultural de diversas variantes “‘dependente’ e universal a um só tempo” (NAPOLITANO, 2004: 318).

A partir do conjunto de representações da cultura política comunista e da construção de uma linguagem (teatral e poética) elaborada, Buarque e Pontes construíram o roteiro da peça *Gota D'Água*, buscando contribuir com a retomada de uma dada forma de ação política, por meio da arte. Esse roteiro, que compõe a segunda parte do livro, será analisado na próxima seção deste capítulo.

2.2.2. O roteiro e os sentidos simbólicos

Embora a *Gota*, como evento, não se reduza ao texto teatral, as representações que o compõem não podem ser compreendidas a despeito do conhecimento da trama. Por isto, é necessário fazer a descrição da composição narrativa do texto, em si mesma.

Dividido em dois atos e bastante robusto (são 149 páginas de texto), o roteiro de *Gota D'Água* se desenvolve a partir da ação de mais de duas dezenas de personagens, num conjunto habitacional chamado Vila do Meio-Dia. Dessas, 15 (quinze) têm nome próprio e individualidade em cena, embora quase uma dezena componham grupos de personagens que aparecem majoritariamente em ações coletivas, fazendo as vezes do coro grego. Quatro são as personagens centrais: Joana, Jasão, Creonte e Egeu.

Joana é a transposição de Medéia, protagonista incontestada da tragédia grega, para a realidade nacional. Em *Gota*, é a única das personagens centrais que não guarda o nome clássico original, sendo identificada por um prenome bastante popular no Brasil. Seu perfil é também popular: lavadeira e chefe de família, uma mulher comum, mãe de dois filhos. Passou dez anos casada com Jasão, de quem é dez anos mais velha, e foi por ele abandonada junto com os filhos. Em torno de seu abandono, toda a trama se desenvolve e a tragédia se desenlaça.

Jasão, jovem sambista, é um homem ambicioso, que abandona a família para casar-se com Alma, filha de Creonte. Ao longo da peça, vive uma constante divisão entre assumir o novo mundo, das classes dominantes, e honrar o seu mundo de origem, o popular. Mas, compreende a lógica do capital e opera com ela com maestria,

acabando por instrumentalizar Creonte para conseguir manter seus interesses intactos.

Creonte é o dono da Vila do Meio-Dia, conjunto habitacional de moradias financiadas que é o *locus* da comunidade e o palco da tragédia. Empresário local, “*comerciante benfeitor*”, trabalha em prol da comunidade da escola de samba, tem poder econômico, é também um sujeito safo, que não cede o poder de decisão a ninguém. Em acordo com Jasão, consegue fazer valer seus interesses junto à comunidade.

Mestre Egeu é o líder do conjunto habitacional, o único que tem sua casa quitada e é dono de seu próprio negócio. Vive um casamento estável com Corina, a melhor amiga de Joana, a quem o casal apóia. Sujeito político por excelência, ex-operário, tem um passado de engajamento e resistência que intimida o poder de Creonte, e tem autoridade na comunidade.

Os vizinhos da Vila do Meio Dia, conjunto habitacional que é o palco da tragédia, compõem o coro da tragédia e oscilam entre dois pólos – Egeu e Creonte, Joana e Jasão – até serem submetidos pelo poder econômico, ficando encurralados na própria tragédia. Apesar dos traços de semelhança e do acordo final da comunidade, as personagens populares compõem um conjunto heterogêneo, que emite posicionamentos diversos sobre as tensões afetivas e sociais no desenrolar da trama. Por exemplo, Cacetão é um gigolô com ética, que preza os valores da família e não abandona Joana. Boca Pequena é um escroque que delata as ações da comunidade da Vila do Meio-Dia para Creonte, desmontando o plano de resistência de Egeu, e se diz cidadão porque paga as contas.

2.2.2.1. A trama: unidade mínima de composição de sentidos

A trama, que é uma das “*unidades mínimas de composição do objeto*”⁵⁶, é tecida em duas dimensões. Uma, de caráter mais individual, refere-se ao abandono afetivo e romântico de Joana por Jasão. Nessa localiza-se mais precisamente a adaptação da tragédia grega e dos elementos dramáticos que a compõem. Outra dimensão, que remete ao coletivo, aponta para o abandono social de Joana, não apenas pelo companheiro, mas, sobretudo, pela sua comunidade. Para a composição desta dimensão da trama, concorre uma série de elementos socioeconômicos da realidade brasileira de meados da década de 1970, a partir da visão que dela tinham os autores

⁵⁶ O conceito é utilizado por Koselleck para indicar “*a unidade de sentido que faz dos diferentes acontecimentos um evento*”, “*composta de um mínimo ‘antes’ e ‘depois’*” (KOSELLECK, 2006: 134).

da peça: a urbanização, o problema da moradia e a política de habitação nacional; o milagre econômico e as características do capitalismo brasileiro; o individualismo crescente na sociedade de mercado; as condições de desfavorecimento das classes subalternas e a sua manipulação pelas classes detentoras do poder econômico, com o auxílio de sujeitos delas oriundos.

Joana, uma das protagonistas, aparece em cena quase na metade do primeiro ato. Até então, as duas tramas se anunciam por meio da ação de todas as demais personagens: as mulheres da Vila comentam sobre a situação desalentada de Joana, em função do abandono do marido; Mestre Egeu discute com um dos moradores a difícil situação da dívida da casa própria dos mutuários do conjunto habitacional; os homens, no bar, comemoram a situação de Jasão, de sucesso profissional e afetivo, com o samba que toca no rádio e o casamento com a filha do dono da Vila do Meio-Dia; Egeu, mostrando a condição de líder da comunidade, propõe que ninguém mais pague as prestações de suas casas; Jasão e Alma conversam sobre a nova vida de classe média que terão, financiados por Creonte, que, por sua vez, ensina a Jasão a “*filosofia do bem sentar*” e ordena que o sambista vá desmobilizar a ação de Egeu na Vila. Quando Creonte anuncia a expulsão de Joana da comunidade, em função da dívida, mas, sobretudo, para tranquilizar Alma na ocasião do casamento, Joana entra em cena anunciando sua dor para as vizinhas.

Na sequência da ação dramática, ainda no primeiro ato, Jasão e Egeu se encontram e explicitam o embate entre dois tipos de interesses econômicos na Vila do Meio-Dia: de um lado, os interesses do proprietário, do outro, os da comunidade. Nesse encontro, Egeu explicita, também, o entre-lugar em que Jasão se encontra – e sua tendência de tomar posição ao lado dos interesses de Creonte – conclamando-o a assumir suas responsabilidades junto à família e à comunidade.

No bar, Jasão é recebido com festa pelos homens e, quando os vizinhos promovem o seu encontro com Joana, acontece a primeira violenta briga entre eles, mostrando, novamente, os dois interesses em jogo na trama. Dessa vez por meio de argumentos mais afetivos, novamente fica explícito o entre-lugar de Jasão e, apesar de sua origem popular, o caminho que ele toma em direção ao poder econômico. O ato se encerra com o coro dissonante das fofocas da Vila sobre a separação, o casamento vindouro e as implicações do triângulo amoroso, por meio de um número musical.

O segundo ato tem início com Joana pedindo a Corina que cuide de seus filhos para que ela possa defender sua honra. Em seguida, num terreiro de culto afro-brasileiro,

Joana conduz um ritual de vingança e, simultaneamente, Alma se sente mal em sua casa.

Em um longo diálogo de Jasão e Creonte, a posição do sambista se define e alguns temas entram em debate. Inicialmente, está em pauta a situação de submissão do povo, justificada pelo proprietário do conjunto habitacional por meio de argumentos históricos. Em seguida, Jasão apresenta seu “*capital*” a Creonte: o conhecimento que tem do povo, que pode ser útil na condução do conflito com os mutuários. Então, argumenta que é hora de ceder um pouco ao povo, por exemplo, perdendo parte da dívida acumulada com as prestações não quitadas das moradias, a fim de obter vantagens adiante. Creonte, não completamente convencido da argumentação, ordena que Jasão expulse Joana do conjunto habitacional.

Na Vila, Egeu devolve os filhos para Joana e tenta convencê-la não implementar uma vingança de tipo pessoal. Sugere que ela se fortaleça junto à comunidade, buscando aliados para uma vingança coletiva, que desmoralizará seus oponentes de forma definitiva. Essa cena é entrecortada com fofocas na Vila sobre a possibilidade iminente da expulsão de Joana por Creonte, que seria anunciada por Jasão. Egeu põe fim ao disse-me-disse, defendendo Joana e anunciando a sacralidade de seu lugar na comunidade.

A cena seguinte é a segunda briga de Jasão e Joana, que começa quando ele a tenta convencer de ir embora da Vila, oferecendo-se para bancar a ela e aos filhos em outro lugar qualquer. Joana responde anunciando a traição no ato de Jasão, e não apenas a ela, mas a seu povo, de onde vem toda a ansiedade e a urgência às quais ele atribuiu a separação do casal. Quando a comunidade vem acudir a briga, Jasão se retira sem dialogar. Reunidos, os vizinhos discutem o conflito e sua posição diante dele. Joana afirma que a sua briga com Creonte tem razões afetivas, além das questões econômicas, e se retira do diálogo, assumindo individualmente a condução da situação. Em contrapartida, Egeu convence a Vila de que o caso é de interesse de todos e que, se não tomarem uma posição coletiva, o despejo de Joana abrirá um precedente para que qualquer um deles possa ser tratado da mesma maneira no futuro.

Os moradores da Vila vão todos a Creonte para tratar da situação de Joana e da dívida dos mutuários. Quando Egeu informa as duas questões que os levaram ali, Creonte tem uma ação inesperada: perdoa a dívida dos mutuários até aquele momento e anuncia que tomará “*medidas de profundo alcance social*”, realizando

benfeitorias no conjunto habitacional. Sua atitude, que nada mais é do que o cumprimento das sugestões de Jasão em diálogo anterior, desarma o senso de comunidade e é comemorada pelos vizinhos. Assim, apenas Egeu apresenta resistência quando o proprietário não admite conversar sobre o caso de Joana e alimenta o clima festivo, convidando todos para trabalharem no casamento de Alma e Jasão.

Em retorno à Vila, Egeu conversa com Joana e diz que não a abandonará, apesar da dificuldade criada pelo fato de que os melhores da comunidade vão passando para o outro lado. Os vizinhos discutem que atitude tomar e o único que se posiciona em favor de Joana é Cacetão, o gigolô, que briga com todos, se declara para Joana e a pede em casamento. As vizinhas tentam conversar com Joana sobre a posição que irão tomar, mas a conversa é encerrada por Egeu.

Creonte vai até a casa de Joana, acompanhado da polícia, para despejá-la. Diante da argumentação da mulher, e não sem algum receio de uma ação desatinada, lhe concede mais um dia na Vila para resolver a situação dos filhos. Joana manda chamar Jasão e finge se reconciliar com ele: declara apoio à sua atitude, permite que ele veja os filhos e pede que leve as crianças até o casamento. Na cena seguinte, os vizinhos ajudam a produzir a festa de casamento e Joana prepara o veneno em um bolo. Pelos filhos, envia o bolo para a noiva, no dia da festa, mas Creonte não admite que Alma receba o presente e manda as crianças de volta.

Em casa, Joana recebe os filhos e, dialogando com “*seu Ganga*”, declara que é melhor morrer do que viver a tragédia do dia-a-dia. Oferece o bolo aos filhos, mata-os e suicida-se. Na festa de casamento, com a comunidade reunida, Creonte entrega o “trono” a Jasão, ao que se segue a entrega dos corpos de Joana e seus filhos, por Egeu e Corina. Na cena final, todos entoam a canção título da peça, *Gota D’Água*, e uma manchete de jornal popular, anunciando a tragédia, é projetada.

Ao longo da trama, como se pode perceber, as dimensões afetiva e social se combinam, na visão típica das culturas políticas de esquerda – de contornos marcadamente comunistas – que prevê a indissociação entre indivíduo e sociedade, homem e sistema. O desfecho trágico denuncia, nas cenas finais da peça, a preponderância do individual sobre o coletivo e do sistema sobre o homem na realidade brasileira da década de 1970.

Em sequência, analisar-se-á um mosaico de significados que se pode depreender do roteiro da peça, veiculado por meio do livro *Gota D'Água*, em seus aspectos formais, estéticos e políticos.

2.2.2.2. A estratégia da escritura: *modus operandi* e protocolos de leitura

Se o Prefácio teve apenas um autor, com o roteiro da peça ocorreu algo bastante diferente. O seu processo de produção foi coletivo, baseado no diálogo e na troca. Cada autor tinha um papel no processo e deixou, ali, sua marca. Buarque definiu da seguinte maneira o seu papel:

Enfim, o Paulo me chamou, na verdade, para versificar o texto. Ele queria, por algum motivo, que a peça fosse toda falada em versos. Para isso que ele me chamou, para dar forma poética, que ele não se sentia capaz de fazer. Foi mais para isso, até, do que para fazer as músicas. (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010.)

Eles trabalharam juntos na produção do roteiro, cada um com funções específicas e com um método de trabalho próprio. De início, reuniões em dupla, na casa de um dos dois, para definir o sentido geral das cenas: “*Algumas reuniões, mas muito trabalho, mesmo, solitário, ali*” (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010.). Depois, a redação inicial das cenas era feita por Pontes e encaminhada a Buarque, que recebia os textos e os versejava⁵⁷. Os textos transitavam, em envelopes, de um para o outro, até que as cenas fossem consideradas prontas⁵⁸.

⁵⁷ Um depoimento anterior à estreia da peça, em 1975, faz descrição do método de trabalho semelhante à que foi feita na entrevista temática, já avaliando o resultado final: “*Depois das reuniões para a estruturação, o Paulo ia construindo as cenas e eu versava, dava a forma final. Colocar a rima foi uma curtição pessoal, porque na maior parte da peça isso não se percebe. Ou seja, ela escrita tem uma forma poética, mas lida se aproxima do coloquial. É claro que, por ser em versos, o texto é de uma linguagem mais densa, mais lírica. A palavra foi burilada, tem uma força grande. Esse foi um trabalho de desafio para mim. Eu recebia as cenas construídas pelo Paulo e ia criando em cima delas, em função mesmo de lhes dar a forma poética. Às vezes uma rima, palavra, dava um sentido novo à cena. Em “Gota D’Água” há toda uma forma de construção poética. Sonetos, quadras.*” (LAGO. FOLHA DE SÃO PAULO, 26/09/75.)

⁵⁸ Em longa entrevista n’O *Pasquim*, Paulo Pontes falou do prazer de trabalhar com Chico Buarque, pessoa encantadora “*que não fica passando recibo*”, de grande urbanidade, que arrumava soluções interessantes para as coisas sem atrito. Sobre o método de trabalho, declarou: “*Tivemos uma etapa trabalhando juntos e outra etapa trabalhando separados. A etapa juntos foi quando pegamos a ‘Medéia’ de Eurípedes e fizemos o nosso enredo, etapa por etapa da narrativa. Fizemos um copião enorme, detalhado com cada ação e cada movimento. Nisso valeu muito a minha experiência de trabalhar em conjunto. Depois desse trabalho pronto, fui pra casa e fiz as cenas. Já fazia em verso, mas em verso frouxo, sem me preocupar se tinha ritmo, se a métrica estava perfeita. Fiz em verso pra ele ter noção. Mas procurava caprichar na psicologia e no andamento da cena. Tinha um arco perfeito que tinha que ser*

Como muito do trabalho teria sido feito de forma solitária, segundo a descrição de Buarque, mais do que pela partilha de tempo juntos no processo de escritura, a parceria parece ter se construído em função de um *modus operandi* que gerou bons resultados. Resultados concretos, do ponto de vista da qualidade intrínseca do texto final, da aceitação da peça e do retorno financeiro para os autores⁵⁹. E resultados menos visíveis para sujeitos outros, relacionados à aprendizagem de novas formas de escrever teatro.

Buarque se recorda de terem lido *Medéia* e discutido, mas não de ter feito algum curso sobre o gênero com terceiros, tendo definido Pontes como seu “*professor de tragédia*”. Em algumas ocasiões, Buarque afirmou ter aprendido, efetivamente, a escrever teatro, com Paulo Pontes⁶⁰. Com o tempo, não apenas ele: foram aprendendo um com o outro e chegaram a misturar um pouco as funções. Atualmente, ele avalia a experiência da escritura de *Gota D’Água*, sob esse aspecto, da seguinte maneira:

Quando eu digo que eu aprendi a escrever para teatro com ele, é bem verdade, porque era o meu primeiro parceiro que era realmente autor de teatro. Antes dele, eu tinha feito uma peça de juventude, que é Gota D’Água [sic]⁶¹, e tinha trabalhado com o Ruy Guerra em Calabar. O Ruy Guerra era um homem do cinema, mas não é autor de teatro – nem eu. Então, as artimanhas, a técnica dos diálogos, tudo o mais – a coisa que o Paulo dominava tão bem, a carpintaria e tal – eu, com o tempo, fui pegando dele. Então, acontecia, às vezes, de ele me entregar um texto e eu acrescentar coisinhas que não eram simplesmente rimas. Acrescentar coisinhas nos diálogos, já com a manha que eu estava pegando com ele. E, curiosamente, lá para o fim, também, ele começou a me entregar os textos já meio versificados, com umas rimas. A gente se contaminou. É, essa troca funcionou. (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010)

Segundo ele, em *Gota*, a concepção geral do roteiro era de Pontes e sua função, inicialmente, era a de “versejador”. Algo para o que o perfil de Buarque era adequado, em função da experiência com música popular, um tipo de produção onde o verso já

traçado. A terceira fase do trabalho foi esse material ir para ele para fazer o ‘copydesk’ poético. Foi uma coisa que contou, primeiro, com essas qualidades suas” (PONTES, O Pasquim, n.º. 343, 23 a 29/1/76, p.12).

⁵⁹ Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, onze meses após a estreia de *Gota D’Água*, Buarque declarou que vivia, em grande medida, dos rendimentos que a peça lhe dava: “Se tive condições de escrever um livro, fazer uma peça, traduzir outra, num tempo relativamente curto, foi porque estava afastado da tensão do palco. (...) Posso parar de cantar porque tenho *Gota D’Água em cartaz. É só isso*” (JORNAL DO BRASIL, 04/12/1976).

⁶⁰ Essa declaração foi feita tanto no período de lançamento da peça, no jornal *O Globo*, (cf. MARINHO, *O Globo*, 28/12/1975), quanto no depoimento concedido a Santuza Cambraia. Cf. BUARQUE, 2006: 190.

⁶¹ No diálogo, Buarque trocou o nome de *Roda Viva* por *Gota D’Água*.

combina o lirismo (por vezes, erudito) e a linguagem popular⁶². Parece, portanto, que a maior carga de interpretação crítica da realidade, as tonalidades políticas (especialmente as comunistas), bem como a condução da adaptação do gênero trágico devem ser atribuídas a Paulo Pontes⁶³. O que deve ser atribuído a Buarque, ele próprio avalia:

(...) Então, eu sou o componente de leveza [riso] que o Paulo escolheu. Quer dizer, a minha contribuição, eu acho que é essa.
(BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010.)

O toque de leveza em um texto forte e trágico, efetivamente, está presente em diversas passagens. Talvez o exemplo mais significativo disso seja o momento da morte de Joana e dos filhos, que é um dos mais densos e carregados da peça. A maneira como ela conduz os filhos à morte, as explicações que dá e as palavras que usa, trazem à situação uma ternura inesperada:

FILHO 1. Queria comer...

FILHO 2. Tou com fome...

JOANA. Tem

comida, vem... Isso é o que o senhor quer?

(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 vai nunca 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 e põe guaraná na boca dos filhos)

⁶² A esse respeito, Buarque declarou, em 1976, em entrevista a Fernando Peixoto: “No meu caso pessoal, entra um know-how de fazer música com verso há dez anos. E aí é verdade que às vezes uma rima é uma solução... A procura de uma rima gera, desencadeia um processo de articulação que é difícil explicar... acontece até de por causa de uma rima vir uma boa idéia para o texto, pelo menos no meu trabalho particular.” (In PEIXOTO, *Movimento*, 02/02/1976).

⁶³ Esses elementos serão analisados nas próximas seções deste capítulo.

(BUARQUE e PONTES, 2004: 173.)

A hora da morte torna-se um momento de afago e acolhimento entre mãe e filhos – que dá a entender, como será analisado adiante, que essa não é exatamente a ação trágica da peça. Um momento de diálogo, com vocabulário compreensível por crianças e a criação de imagens de paz e conforto, diante de um ato infame.

Mas, além de elemento de leveza, os versos são componentes da força e da violência do roteiro, que combina a linguagem popular com a forma erudita dos versos:

(JASÃO dá um murro em JOANA que cai.)

*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...*

(JOANA, de um salto, levanta-se e coloca-se de guarda em frente à porta imaginária do quarto de seus filhos.)

*JOANA. Meus filhos! Eles não são filhos de Jasão
Não têm pai, sobrenome, não têm importância
Filhos do vento, filhos de masturbação
De pobre, da imprevidência e da ignorância
São filhos dum meio-fio dum beco escuro
São filhos dum subúrbio imundo do país
São filhos da miséria, filhos do monturo
que se acumulou no ventre duma infeliz...
São filhos da puta mas não são filhos teus,
Seu gigolô!...*

(JASÃO agarra JOANA pela cabeça e bate contra a parede)

(BUARQUE e PONTES, 2004: 91-2.)

A combinação entre a força do clássico grego, o sentido político de colorações comunistas e a construção poética, torna o texto um roteiro de teatro *sui generis*. Inovador, com relação ao que vinha sendo feito no campo artístico-intelectual brasileiro até então, como explicita Fernando Peixoto, ao fazer uma pergunta a Buarque e Pontes, em 1976: “A peça está escrita em verso. O verso é algo excepcional, hoje, em teatro brasileiro” (PEIXOTO, *Movimento*, 02/02/1976)⁶⁴. Talvez

⁶⁴ Yan Michalski, em crítica publicada em janeiro de 1976, reiterou a opinião de Fernando Peixoto, de maneira ainda mais enfática: “É necessário, aliás, apontar a admirável síntese que foi aqui obtida entre um vocabulário eminentemente coloquial, no qual não faltam inclusive numerosos palavrões, e a linguagem altamente nobre, não realista e estilizada que resultou da passagem desse vocabulário pelo filtro de uma privilegiada sensibilidade poética. Neste sentido, não conheço em toda a dramaturgia nacional qualquer precedente de uma linguagem como esta, que combine a musicalidade, a beleza e a dignidade da poesia dramática clássica com uma clima verbal de indiscutível contemporaneidade” (MICHALSKI, *Jornal do Brasil*, 02/02/1976).

essa tenha sido, mesmo, uma cisão na estrutura, promovida pelo evento *Gota D'Água* – cisão, e não alteração, porque continuou incomum as peças brasileiras serem apresentadas sob a forma de versos.

No que se refere à qualidade final do texto, a memória de Buarque, hoje, reitera a avaliação satisfatória:

O Paulo tinha razão em querer isso [que a peça fosse escrita em versos]. Quer dizer, não era um capricho formal. Diálogos – a parte de humor, então! – tinha coisas que caíam muito bem por serem em versos. Sabe quando uma piada já se anuncia pela rima?, o sujeito já sabe o que vem ali! [riso] Efeitos cômicos. E líricos também, em outros pedaços. (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010)

Paulo Pontes explicou, na já mencionada entrevista a Fernando Peixoto, a sua opção pelos versos: “*Não sei se é porque eu sou nordestino da Paraíba, mas eu acho que um teatro popular terá no verso uma grande ajuda, porque o ouvido do público é fascinado pelo verso. O verso, de resto é uma coisa muito popular*” (In PEIXOTO, *Movimento*, 02/02/1976). A opção pelos versos não parece ter sido, mesmo, um capricho formal. Foi uma estratégia de realização de um projeto antigo, de construção de um projeto popular, que versasse sobre o povo e partisse dele, por meio da criação de uma poesia inspirada em suas formas de falar, sem simplificá-las ou imitá-las, meramente. E que, além de agradável e familiar para o público habitual de teatro, fosse acessível a um público popular. Seria uma estratégia de fazer do teatro “*a arte das coisas sabidas*”, como Pontes anunciava desejar, desde seu aprendizado no rádio.

Duas das características apontadas por Buarque para o resultado final do texto – uma explicitamente, a outra, de maneira implícita – são peculiaridades importantes do roteiro de *Gota D'Água*. A primeira, a força que a seleção das palavras e a composição dos versos dão às ideias, tanto em efeitos líricos, quanto em cômicos⁶⁵. A segunda, a clareza da “carpintaria dramática” complexa.

As duas passagens abaixo transcritas são exemplos interessantes desses dois casos:

*CACETÃO. Essa não! Jóia! Filigrana!
Galego, essa é a manchete da semana:
fulana, mulher de João de tal*

*Simultaneamente, num plano do palco que
corresponde ao set de JOANA, entram as vizinhas*

⁶⁵ Sobre a passagem de efeitos cômicos a líricos, e vice-versa, Freitas Fo. observa: “*A peça, portanto, modula de um a outro tom, de uma convenção a outra, sutil ou bruscamente. Passa do cômico ao sério, do dramático ao coreográfico. Essas trocas de tom ou de código não são gratuitas, é claro, mas significativas (...)*” (FREITAS Fo., 2006: 306).

*tinha um ciúme que não é normal
Vi daí cortou o pau do infeliz
Ferido, o marido foi para o hospital
Ficou cotó... Vem e lasca o jornal⁶⁶:
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*

(BUARQUE e PONTES, 2004: 29.)

entoando o refrão (em BG)

*VIZINHAS. Comadre Joana
Recolhe essa dor
Guarda o teu rancor
Pra outra ocasião
Comadre Joana
Abafa essa brasa
Recolhe pra casa
Não pensa mais não
Comadre Joana
Recolhe esses dentes
Bota panos quentes
No teu coração*

(BUARQUE e PONTES, 2004: 54.)

Observe-se, na passagem da esquerda, como a avaliação de Buarque sobre a expectativa que se cria no leitor quanto ao que vem pela frente, a partir da rima, especialmente em dois casos: as rimas de *normal* com *hospital*, e *infeliz* com *raiz*. O mesmo pode ser observado, na passagem da direita, em algumas rimas: *dor/rancor*, *ocasião/não*, *dentes/quentes*. Após a pronúncia da primeira palavra da rima, e no contexto da recitação, o leitor (ou ouvinte) consegue inferir o que está por vir.

As rubricas⁶⁷, por sua vez, são bastante precisas com relação a diversos aspectos. Por meio delas, pode-se vislumbrar o cenário imaginado pelos autores para o desenrolar da trama, dividido em *sets*⁶⁸, relacionados à ação das personagens. Elas mostram, também, como seria a composição psicológica de cada personagem⁶⁹, como elas deveriam se movimentar pelo espaço cênico, e qual seria o ritmo da encenação,

⁶⁶ Vale ressaltar a utilização da linguagem do jornal popular (e a menção explícita ao veículo), tal como o que serviu de base para a construção do layout da peça, no roteiro. Isso acontece em outras passagens.

⁶⁷ Rubrica é o nome utilizado, em teatro, para as indicações cênicas. Para uma discussão acerca da relação entre as rubricas e a poética aristotélica, bem como de seu na tragédia clássica (especialmente em *Medéia*), cf. PUGA, 2009: 17-23. Para uma análise das rubricas em *Gota D'Água*, como interfaces do texto teatral, assim como das canções, cf. SOUSA (2007). Para uma análise da estrutura dramática da peça, com referências breves às rubricas, cf. FREITAS Fo (2006).

⁶⁸ No roteiro, cinco são os *sets* mencionados para a ação das personagens: o das vizinhas (para o coro feminino), o do botequim (para o coro masculino), o de Creonte, o da oficina de Egeu, e o de Joana. É interessante notar que, apesar do papel de protagonista, Jasão não tem um *set* específico; em função do sentido de sua ação na trama, ele transita por quase todos os *sets* (não há ação sua, especificamente, apenas no *set* das vizinhas).

⁶⁹ Na passagem da esquerda, por exemplo, a indicação não é apenas a de que a personagem Caceteão dê uma risada. A rubrica é bem mais precisa, pedindo “*uma risada alta e gostosa*”.

por meio da indicação do *set* que deveria estar em primeiro ou segundo plano na ação dramática⁷⁰.

Em geral, as rubricas são utilizadas como indicações para os atores, de gestos e movimentos que devem acompanhar as palavras, auxiliando, desta forma, na composição psicológica das personagens⁷¹. No caso de *Gota D'Água*, esse recurso textual é preciso, também, na condução de outros elementos da performance dramática, como a entrada de músicas e canções (como na passagem transcrita à direita na página anterior), a iluminação e o ritmo das cenas. Na indicação cênica abaixo transcrita, todos esses elementos estão presentes, combinados entre si:

JASÃO, em silêncio, levanta-se calmamente; ele vai saindo lentamente e a luz do seu set vai apagando em resistência, enquanto em outro canto do palco se vê mestre EGEU descer, trazendo pelas mãos duas crianças; EGEU caminha até o set de JOANA, uma batucada marca os passos de mestre EGEU nessa caminhada, enquanto CREONTE fala para si (BUARQUE e PONTES, 2004: 117.)

É interessante notar como, em uma rubrica, articulam-se ações em três diferentes pontos do palco, por meio de iluminação (no caso de Jasão), música (no que tange ao movimento silencioso de Egeu com as crianças) e palavra (no que se refere a Creonte).

A orientação para o desenvolvimento dos diferentes elementos da ação cênica no texto escrito pode ser compreendido como um *protocolo de leitura*⁷², não apenas voltado para o uso teatral, mas também na orientação de leitores comuns do texto escrito. Do ponto de vista do objeto-livro, a existência de protocolos de leitura precisos – especialmente as rubricas, mas também as rimas e o ritmo imprimido à leitura pelos

⁷⁰ Essa indicação é uma constante no roteiro e tem uma função muito importante no que tange à apresentação das opiniões da comunidade sobre a trama, por meio da alternância de planos, com agilidade, entre o *set* das vizinhas e o do botequim em algumas cenas.

⁷¹ Para se ter um parâmetro de comparação, segue a transcrição de uma rubrica da peça *O último carro*, de João das Neves, que pertence à linha de teatro engajado (grupo *Opinião*) e cuja encenação foi contemporânea a *Gota D'Água*, tendo sido frequentes as comparações entre elas nos veículos da imprensa. “*Interior de um trem em movimento. Trem parador, desses que devem parar obrigatoriamente em todas as estações. Os bancos são distribuídos alternadamente, ao comprido e na largura do vagão. Alguns homens mal-vestidos e crianças maltrapilhas dormem encolhidos nos bancos. Uns calçando apenas um sapato ou alpargata, outros inteiramente descalços. (...)*” (NEVES, 1976: 20). Foi selecionada uma rubrica maior, que contém uma série de indicações; observe-se, entretanto, a ausência de orientações relacionadas à iluminação ou à trilha sonora e a predominância de indicações de composição de personagens, mesmo as que se referem a cenário e figurino.

⁷² CHARTIER (1990) define como *protocolos de leitura* mecanismos (escriturários e/ou editoriais) que têm como função conduzir o leitor à interpretação desejada pelos produtores da obra, construindo uma espécie de “leitura autorizada”.

versos – conduz a leitura, silenciosa ou coletiva, para a representação mental de imagens cênicas e de uma ambiência que atribui um sentido determinado ao conjunto. A complexidade da indicação cênica, assim, é parte dos *horizontes de expectativa* dos autores.

Em geral, a leitura solitária e silenciosa de um roteiro de teatro é difícil de se fazer, não raro tornando-se maçante. No caso de *Gota D'Água*, o resultado final da linguagem criada coletivamente dá força às palavras e ritmo aos versos. A leitura silenciosa não é apenas mais possível, independentemente da interpretação das personagens, como mais agradável. Talvez isso ajude, também, a explicar o sucesso editorial do livro por mais de três décadas.

A construção de um método de trabalho e a definição de divisão de funções, no processo de escritura de *Gota D'Água*, assim como a linguagem que delas foi produto, podem ser mais bem compreendidos a partir da definição de Certeau (1994)⁷³. Para este autor, o processo de escrita é, ele mesmo, uma prática da ordem das estratégias, realizada por sujeitos que, em posição de algum tipo de poder, requerem um lugar próprio, capaz de administrar suas relações com o mundo e definir ali a sua posição.

Efetivamente, o perfil diferente dos autores, em diálogo, produziu uma linguagem que definiu, em grande medida, a posição de *Gota D'Água* – e dos próprios autores – não apenas no campo artístico-intelectual, como também junto ao público e ao DCDP/DPF⁷⁴.

A linguagem é não apenas inovadora, na dramaturgia de autor nacional que vinha sendo proposta desde o final da década de 1950, como esteticamente muito interessante. Bela, realmente, em termos formais. E mais leve do que seria de esperar de um texto que tem a tradição de uma tragédia grega e a exposição de valores, por vezes até didática, própria da arte engajada ligada à cultura política comunista. Mais leve e, ao mesmo tempo, mais complexa do que outras peças da tradição do teatro engajado brasileiro. A erudição e a linguagem popular – muitas vezes com termos chulos – se combinam em um formato palatável para leitores afetos à cultura erudita e à cultura popular. A crítica social agrada ao público engajado, mas, aliada ao drama da condição humana próprio da tragédia grega, alcança o grande público.

⁷³ Cf. CERTEAU, 1994: 46.

⁷⁴ A análise dessa recepção será feita nos próximos capítulos.

2.2.2.3. Contexto mental da tragédia brasileira: cultura política comunista

Embora seja razoável imaginar – inclusive a partir do depoimento já mencionado de Buarque – que os autores de *Gota D'Água* não fizeram estudos em profundidade sobre o gênero tragédia e, especialmente, sobre a tragédia euripidiana, é importante compreender que tanto o gênero quanto a obra foram escolhidos para construir determinados *horizontes de expectativa*. Mais: ainda que brevemente, é importante analisar a concepção de tragédia em seu nascedouro, na Grécia antiga.

Segundo Vernant e Vidal-Naquet (1999), a tragédia grega deve ser analisada a partir de três aspectos fundamentais. Primeiramente, o aspecto social, porque no advento dos concursos trágicos, “*a cidade se fazia tragédia*”, sendo tão importante para o povo quanto os órgãos políticos e judiciários – vale ressaltar, na democracia grega, estes tinham um papel essencial na vida cotidiana dos cidadãos e no imaginário social. Em segundo lugar, uma dimensão estética, uma vez que a invenção da tragédia correspondeu à inauguração de um novo gênero literário. Finalmente, um aspecto psicológico, pois com o novo gênero, surgia também um novo sujeito: o homem trágico. Uma análise mais detida do roteiro de *Gota D'Água* pode indicar em que medida a peça recupera a tripla dimensão da tragédia, de fato. Mesmo que os autores não tivessem conhecimento da análise de Vernant e Vidal-Naquet, parece que sua sensibilidade para a apreensão dos sentidos da tragédia tornou presentes essas três características no roteiro, desde a escolha do gênero.

Gota visa tornar o teatro, novamente, uma instituição política através da ação do artista engajado de esquerda – o que está explícito no manifesto/projeto – e da oportunidade para o povo, o público, ter uma experiência de participação política, qual seja, a vivência do espetáculo. Além disso, “*a cidade se fazia tragédia*” no roteiro, também, por meio da apresentação pública de uma história urbana ligada ao povo.

Quanto à dimensão estética, não se pode dizer que a obra tenha inaugurado um novo gênero teatral, algo da monta que significou a criação do gênero trágico na Grécia antiga. Mas foi um texto que inaugurou, esteticamente, uma linguagem inovadora no teatro brasileiro, em função da combinação de diversos elementos, como foi analisado na seção anterior. Ele logrou construir uma linguagem dramática, rompendo com as inovações do teatro moderno e recuperando a tradição, combinando o erudito e o popular, o verso e a prosa, o nacional-popular e a tragédia universal.

Nesse sentido, inaugurou também em termos psicológicos. A invenção da tragédia correspondeu a um processo que Vernant e Vidal-Naquet chamam de surgimento de

um homem trágico, aquele herói de outro tempo que vive o conflito de estar entre dois *ethos* (o do mito e o da razão) e entre dois mundos (o do passado mítico e o do presente político). O homem trágico é o sujeito da tensão, que pode vir a ser o herói maldito sem estar fora do contexto. A unidade psicológica dos protagonistas das tragédias comporta a loucura, que pode ser derivada tanto de sua *hýbris* quanto da impossibilidade de articular uma determinação divina às normas sociais estabelecidas. O sujeito da tragédia é aquele cujas ações sublinham as contradições, é aquele que não tem um caráter definido, mas que o vai definindo ao longo da trama, a partir das exigências de sua ação. O homem trágico desenvolve

(...) cada ação apenas na linha e na lógica de um caráter, de um êthos, no próprio momento em que ela se revela como a manifestação de uma potência do além, de um daímön. Êthos-daímön, é nessa distância que o homem trágico se constituiu (VERNANT, 1999: 15).

É por essa razão que se pode depreender que o homem trágico em *Gota D'Água* é o povo. Nem Joana, que comete o ato desatinado e parece ceder à *hýbris*. Nem Jasão, que parece estar dividido entre dois *ethos* durante boa parte da trama. Mas o povo, que fica encurralado entre as duas personagens, entre a ação derivada da *hýbris* e os dois *ethos*.

Em *Medéia*, a partir do momento em que o poder monárquico corrompe o herói, a tragédia começa a se desenvolver. Ela se consuma quando, ao negar-se a viver a perda de honra, a mulher-feiticeira consuma uma vingança de homicídio da realeza e infanticídio, optando pela loucura e não pela lucidez. A tensão não se resolve, permanecendo bipolarizada entre Medéia e Jasão: após a excitação dos crimes, Medéia foge com os corpos dos filhos, que confessa ter matado para desesperar Jasão. Ele fica em Corinto, numa situação insustentável, política e psicologicamente, porque tudo à sua volta havia mudado em função da ação de Medéia, e ele sequer pôde enterrar seus filhos. Ela foge para Atenas, onde conseguiria abrigo para levar sua vida de loucura sem a punição, sob a proteção do Sol e de Egeu.

Em *Gota D'Água*, a tragédia começa quando o poder econômico corrompe o homem. A tragédia é o cotidiano que o povo passou a viver quando foi corrompido, e é ela que Joana denuncia. Para o leitor/espectador desavisado, que concebe a tragédia simplesmente como desgraça, ela parece se consumir quando Joana mata os filhos e se mata. Entretanto, do ponto de vista do gênero literário, para Joana, a tragédia se consuma plenamente quando, à traição do marido, agrega-se o abandono da comunidade e das divindades.

A tensão não se resolve, permanecendo bipolarizada entre Joana e Jasão: Joana mata os filhos e suicida, lúcida, denunciando a real tragédia. Joana foge para o único refúgio possível, a morte, carregando os filhos consigo, num ato de piedade muito mais do que de vingança. Ao mesmo tempo, Jasão fica na Vila do Meio Dia, na situação de conforto, sentado no “trono” de Creonte, onde nada mudaria, exatamente em função da ação de Joana. As palavras ditas por Joana, bem como a sua ação subsequente, anunciam a sua libertação (e de seus filhos).

*A Creonte, à filha, a Jasão e companhia
vou deixar esse presente de casamento
Eu transfiro para 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; a luz desce em seu set; sobem, brilhantes, luz e orquestra da festa onde todos, com a maior alegria, cantam “Gota D’Água”; vai subindo a intensidade até o clímax (...)

(BUARQUE e PONTES, 2004: 167).

Jasão receber o trono de Creonte ao final da trama define sua opção por um dos *ethos* – o que, em grande medida, já havia acontecido quando ele havia dado ao rei do pedaço os elementos para trazer o povo para junto de si. E o povo permanece dividido, entre, de um lado, os corpos de Joana e as crianças que denunciam sua traição, e, de outro, o poder de Jasão e Creonte, que explicita a sua submissão. O povo se vê encurralado diante da “engrenagem”, o que se pode compreender melhor a partir da explicação de Paulo Pontes para o cerne da tragédia brasileira:

Em outra ocasião, Chico falou, com a maior precisão, que em cada época há uma transcendência do homem. Que dizer, ele nunca se vê “individualmente”. Os gregos viam essa transcendência nos deuses, os românticos no destino, há quem diga que é a história; sempre há uma coisa além do indivíduo. No caso de Gota D’Água, o que transcende os personagens é a engrenagem social que os encurralou. A tragédia independe da vontade de Creonte, de Joana, de Jasão, de todos. O negócio é que a tragédia aconteceu. A engrenagem transcende o arbítrio de cada um. Os homens podem compreender e vencer essa engrenagem, mas há um determinado momento em que ela é mais forte do que eles. (BUARQUE e PONTES, 2004: 117.)

Enquanto o Jasão antigo é condenado a um porvir de sofrimento, excluído da cidade por ter sido o causador da tragédia, o Jasão moderno antevê um porvir de conforto em meio à tragédia do cotidiano no “*capitalismo caboclo*”. Medéia liberta-se, na vingança e na fuga, para viver sua loucura; Joana liberta-se, na “*transferência da agonia*” e na

morte, para garantir a lucidez⁷⁵. E o povo permanece na tensão. Isto, talvez, explique o fato de que a obra não tem como título o nome da mulher, mas, sim, o nome do samba produzido por Jasão. A adesão à proposta de Jasão pelo povo foi a *Gota D'Água*, a representação do homem trágico.

Vernant e Vidal-Naquet (1999) afirmam que a tragédia só pode ser compreendida se relacionada ao contexto mental de sua produção. Esse, em *Gota D'Água*, está intimamente relacionado aos *espaços de experiência* de autores de um teatro engajado – Vianinha e Paulo Pontes – afetos à cultura política comunista. Não que se minimize a participação de Chico Buarque na produção da obra. Mas ele próprio afirmou que a construção básica do roteiro foi um trabalho realizado por Paulo Pontes, que foi seu professor de tragédia.

Quando questionado se tinha clareza das relações propostas para arte e política em *Gota D'Água* desde o início do projeto, Buarque acudiu: “*Bom, eu sabia com quem eu estava lidando. Quer dizer... e não muito exatamente também. (...) eu acho que eu imaginava que o próprio Vianinha, o Paulo Pontes – o pessoal que vinha do CPC – tinham uma ligação maior com o Partido Comunista*” (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010). Reconhece traços de uma leitura comunista de mundo na peça, desde o momento da escritura, e atribui essa característica a Pontes, com quem nunca chegou a conversar abertamente sobre o assunto⁷⁶.

⁷⁵ Interessante notar, também, a ausência de uma solução *deus ex machina* na tragédia brasileira. Medéia, após os crimes, foge no carro do sol, ajudada pelos deuses. Joana resolve, ela mesma, seu destino. Essa é a exacerbação de duas das características da tragédia euripidiana: o foco no motivo da ação humana e a concretização da “loucura” nas feições psicológicas da personagem, por exemplo, por meio da constatação da inadequação entre ela e a realidade. Ambas as características podem ser observadas no fato de que Joana comete os crimes para promover a salvação da “*engrenagem*”. Mantém-se, também, uma terceira característica da obra euripidiana em *Gota*: o olhar para a realidade contemporânea. Nesse caso, entretanto, observa-se uma alteração substancial: em Eurípedes, o mito era retratado a partir da realidade contemporânea; na obra de Buarque e Pontes, não há mito, há crueza na narração da realidade contemporânea, inclusive com o uso da estética da linguagem de jornal popular.

⁷⁶ Ao explicar que, embora inferisse os traços comunistas na peça, ele explicou os motivos de nunca ter conversado com Paulo Pontes, abertamente, sobre o tema: “*Porque... havia uma certa cerimônia. Você não perguntava, eu nunca perguntei: “- Paulo Pontes, você...”* [“Você é comunista?”] *Não sei porquê. Era quase como perguntar a uma senhora: “- Qual é a sua idade?”*” (BUARQUE. Entrevista concedida à autora, 14/05/2010). Essa passagem mostra como era delicada a questão da filiação partidária no Brasil da década de 1970, mesmo no campo artístico-intelectual, onde as culturas políticas de esquerda eram dominantes. Discutir a filiação a uma ou outra tendência era algo complicado, inclusive porque significava a possibilidade de romper as barreiras de semelhança entre os sujeitos. Além disso, tocava-se na questão da clandestinidade dos partidos, das agremiações ou mesmo de pessoas que estavam sendo procuradas pelo Estado.

A própria construção do argumento trágico tem sua essência em um valor básico da cultura política comunista: a crítica ao sistema capitalista. O vocabulário utilizado por Pontes para definir o capitalismo, também, é típico dessa família política: “*engrenagem*”. Na tradição do teatro engajado brasileiro, aliás, o mote do homem oprimido pela *engrenagem* já havia sido usado em uma das obras de maior sucesso do gênero, como explica Dias Gomes no prefácio de *O pagador de promessas*:

O homem, no sistema capitalista, é um ser em luta contra uma engrenagem social que promove a sua desintegração, ao mesmo tempo em que aparenta e declara agir em defesa de sua liberdade individual. Para adaptar-se a essa engrenagem, o indivíduo concede levemente, ou abdica por completo de si mesmo. O Pagador de Promessas é a história de um homem que não quis conceder – e foi destruído (DIAS GOMES, 1959: 5).

A personagem de Dias Gomes, Zé do Burro, não quis conceder à engrenagem. E foi morto por ela, com um tiro de outrem. E sua morte, é também Dias Gomes que esclarece no prefácio do livro que traz o roteiro da obra, não foi em vão, “*porque dá consciência ao povo, que carrega o seu cadáver como bandeira*” (DIAS GOMES, 1959: 5). Em final da década de 1950, por um lado, a obra de Dias Gomes inovava com relação à linha zdanovista, mostrando o quanto era difícil para o homem não se corromper ao capitalismo; tão difícil, que isso poderia lhe custar a vida. Por outro, permanecia fiel à ideia de futuro do comunismo – que a arte comunista deveria expressar, desde o zdanovismo – anunciando que, mesmo a custo de perder a vida, um sujeito modelar poderia modificar as existências de outros milhares. Nesse sentido, a obra estava inserida em uma linhagem otimista, de tipo brechtiano.

Em *Gota D'Água*, a inovação foi mais extremada, pois não havia otimismo no fim da trama. Joana não aceitou ser encurralada pela *engrenagem*, mas sua morte não anunciava o futuro promissor da comunidade. Ao contrário, antevia uma tragédia no dia a dia capitalista. Dessa forma, a peça rompia com a linhagem comunista do otimismo, fundada no realismo socialista⁷⁷. Mas, no conjunto, *Gota* não rompia com a cultura política comunista, ao contrário. O argumento principal – como se pôde notar – e os argumentos secundários da tragédia estão fundados em crenças, valores, práticas, normas e linguagem próprios da cultura política mais tradicional.

Nessa cultura política, a visão de passado é negativa, porque relacionada à construção do imperialismo, ao passo que o futuro é promissor, relacionado ao

⁷⁷ Vincent (1992) refere-se à arte comunista francesa, de tipo marxista, mencionando as regras de pintura que, apesar de um estilo miserabilista, recomendam uma arte otimista voltada para o futuro (VINCENT, 1992: 435-6).

progresso promovido pela transformação dos homens. A tragédia brasileira existe na inversão desses elementos: o passado é bem visto, como um tempo de união da comunidade e de agregação familiar, enquanto o futuro é negativo, em função da corrupção desses valores e da falta de saída para o povo. A tragédia mora, enfim, na constatação de que as forças da militância comunista deixaram de existir⁷⁸: a teleologia marxista não se cumpre num tipo de “*capitalismo caboclo*” que conseguiu cooptar os intelectuais e encurralar as classes subalternas; e o ódio da ordem estabelecida não foi suficiente para destruir esse estado de coisas, talvez sequer para enfraquecê-lo.

Várias são as representações comunistas no roteiro, que podem ser identificadas, a começar, pelas personagens centrais da trama. O próprio Buarque, aliás, vê em uma delas o grande traço dessa cultura política na trama:

Eu não me lembro mais da peça, nunca mais voltei a ela. Mas eu me lembro que tinha um personagem que era um pouco isso, que era um personagem mais velho, mais ponderado. Eu ficava pensando assim: “- Esse aí é o Partidão. Esse outro é mais porra louca, e tal, esse aí é mais... é quase um Marighella da história.” (...) Mestre Egeu! Mestre Egeu, na minha cabeça, esse é o comunistão da história //riso//, esse é o Partidão! Devia ser intencional, isso, no Paulo. (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010).

É exatamente na figura de Egeu que se podem identificar os maiores traços da tradição comunista – que mesmo os comunistas questionavam desde o final da década de 1950, mas que estavam fortemente presentes em seu imaginário. Mestre Egeu é o Partidão, inclusive, por representar o bom passado que a tragédia veio enterrar: “*fez política e se meteu em greve no passado*” (BUARQUE e PONTES, 2004: 114). A personagem de Egeu é o grande laço com a cultura política comunista tradicional, pois que representa o típico homem novo – que, na tragédia, vira o “homem velho”, tanto em termos cronológicos (ele é um ex-operário, já erado), quanto em termos ideológicos (perde espaço para a grande jogada ideológica feita por Jasão e Creonte).

Mas ele é também o Partidão, porque de sua boca saem as falas de defesa dos valores comunistas tradicionais, sem o tom de vingança pessoal, como acontece no caso de Joana, ou de destempero, como no caso de Cacetão. Egeu faz as propostas

⁷⁸ Segundo Vincent (1992): “*A identidade do militante se constrói e se perpetua pela complexa cominação de duas forças: uma, de recusa, leva-o a rejeitar qualquer informação que conteste a teleologia marxista; a outra, ele a extrai, por assim dizer, do ódio que desperta enquanto destruidor potencial da ordem estabelecida*” (VINCENT, 1992: 438).

com a ponderação e a disciplina esperadas de um militante exemplar, que faz coincidir “a vontade geral com a vontade do indivíduo”, a partir de uma ética de tipo comunista que “defendia um conjunto de valores definidos como universais, ressaltando os princípios da solidariedade e da cooperação” (FERREIRA, 2002: 123). Por exemplo, são dele as defesas da solidariedade de classe e da ação coletiva, no momento em que propõe que a comunidade se una contra Creonte e em favor de Joana, no caso da ação de despejo:

*EGEU. Não pode porque é suicídio. Se a gente
deixar Creonte jogar calmamente
essa mulher na rua, o despejado
amanhã pode ser você. Você
Você. Tá certo, Joana tratou mal
o locador. Problema pessoal,
não interessa a razão e o porquê
Mas ninguém pode viver num lugar
pelo qual pagou mais do que devia
e estar dependendo da simpatia
de um cidadão pra conseguir morar
tranquilo. Não. (...)
E já que todo mundo quer falar
com Creonte sobre essa prestação
que nunca acaba, por que não, então,
ir logo lá numa vez pra matar
os dois assuntos? Vamos...
(...)*

*Bem, proponho que, sem agitação,
a gente vá lá, com comedimento,
com toda a calma...
(...)*

*Falar das condições e falar
que dona Joana é como se fosse a gente...
Ninguém vai tirar ela do lugar,
não. Quem tá de acordo levanta a mão
(Todos levantam a mão menos CACETÃO e BOCA PEQUENA,
que é visto saindo sorratamente.)
(BUARQUE e PONTES, 2004: 140-141.)*

É também Egeu que encarna “um tipo novo de intelectual”, semelhante ao qual se refere Vincent (1992) com relação aos tipos mineiros e operários representados pelo comunismo francês, que se moviam “num nível de pensamento bem superior ao nível atingido por qualquer ideólogo formado segundo as disciplinas burguesas e que se mantenha ligado a elas” (VINCENT, 1992: 435). Isso salta aos olhos, por exemplo, na fineza de raciocínio com a qual ele explica a complexidade do sistema habitacional brasileiro, de forma crítica e irônica, embora utilizando a linguagem popular:

*EGEU. (...) Nisso aparece um cara sabido
com um plano meio complicado*

*pra confundir o pobre fodido:
casa própria pela bagatela
de dez milhões, certo? Dez milhões
aos poucos, parcela por parcela,
umas cento e tantas prestações
Bem, o trouxa fica fascinado...
Passa a contar tostão por tostão,
se vira pra tudo quanto é lado,
que ter casa própria é uma ambição
decente. (...)*

*Muito bem. O tempo vai passando
e lá vêm as taxas, caralhadas
de juros, correção monetária
e não sei mais lá quanto por cento...
Tudo aumenta, menos a diária...
Um ano depois, quando o jumento
Juntou cem contos pra prestação
Vai ver que, com todos os aumentos,
Os cem cruzeirinhos já não dão:
A prestação subiu pra trezentos... (...)*

*Quem ia ficar pagando até
mil novecentos e noventa e seis
só pára no ano dois mil, isto é,
se parar. Enfim, o desgraçado,
depois de tanta batalha inglória,
o corpo já cheio de pecado,
inda leva nota promissória
pro juízo final...*

(BUARQUE e PONTES, 2004: 69-71.)

A apologia da família e a necessidade da conscientização de classe soam também nas palavras de Egeu, que é o único capaz de desmontar a lógica estabelecida por Jasão, com a autoridade típica dos líderes do Partido:

*EGEU. (Com autoridade) Presepada,
menino... tira esse paletó
e senta aí. Que banco que nada!
Senta duma vez, que eu tou mandando
Pega o alicate e a chave de fenda
e vai matutando, matutando
até que um dia aprenda
a ser dono da sua consciência
(...)*

*Ouçá, rapaz, você vai sentar
e consertar o rádio, entendeu?
E já. Pelo menos pra pagar
o leite dos seus filhos, que se eu
não tou dando, eles morrem de fome*

(BUARQUE e PONTES, 2004: 67.)

Como se pode apreender de trecho anteriormente citado, uma das mais fortes presenças da cultura política comunista em Egeu é a sua associação com o trabalho,

bem como a defesa da necessidade do trabalho para a manutenção da dignidade do homem. Isso acontece do ponto de vista da narrativa, mas da própria composição da personagem. Ele é o único homem da peça que tem uma profissão considerada digna, segundo os valores da cultura política comunista, e apresenta-se ao público em um ambiente de trabalho, uma oficina de eletrônicos.

A presença de Egeu explicita também a importância *sine qua non* da família na trama, mais um traço da cultura política comunista. Como ressalta Motta (1999), na moral comunista, a indissolubilidade do casamento não era um valor em si mesmo, tal como na moral cristã. “O casamento (...) deveria ser pautado unicamente no amor e no companheirismo, ao contrário da união burguesa, artificial por ser baseada no interesse material” (MOTTA, 1999: 79). Esse, um dos graves problemas de conduta de Jasão ao terminar o casamento com Joana: deixar uma união de companheirismo, com uma mulher de sua classe, para unir-se à filha de um homem poderoso, em função de interesses financeiros. Jasão se perdia para o sistema, era cooptado, enfim, pelo que Egeu identifica como “*homens [que] são mesmo competentes*” (BUARQUE e PONTES, 2004: 75.) para escolher a figura certa para fazer o serviço de que precisavam.

O Mestre, aliás, tenta chamar Joana à responsabilidade ressaltando suas condições de mulher e mãe, duas representações muito caras ao projeto comunista. Devolve-lhe os filhos, que ela havia deixado com Corina, reiterando a disponibilidade dele e da mulher em ajudá-la no momento difícil, mas afirmando que o lugar das crianças é junto dela. E, finalmente, propõe que ela não haja sozinha em vingança a Creonte, mas use seu ódio como alimento para uma ação conjunta:

*EGEU. (...) Até que num determinado dia,
junto co'o ódio dos seus aliados,
todos os ódios serão derramados
ao mesmo tempo em cima do inimigo
(...)
Você vai fazer, porque inda é uma mulher
que tem a responsabilidade
de criar dois filhos. Diga a verdade,
Joana, posso ir tranquilo?*

(BUARQUE e PONTES, 2004: 122-3.)

A visão da mulher é também um dos traços da cultura política comunista no roteiro, visto que ela propunha um tratamento mais igualitário entre os sexos, “*defendendo a participação feminina no mundo do trabalho e da política*” (MOTTA, 1999: 78). A relação de Egeu com Corina é horizontal, de companheirismo, e ele chama a atenção

de Joana para suas condições de mulher e mãe. Ou seja, considera a especificidade da condição feminina na sociedade e, ainda, a responsabilidade própria da maternidade como algo que devesse mobilizá-la a uma reação saudável à crise que vivia.

É interessante notar, também, que o fato de Joana matar os filhos, na tragédia brasileira, acaba tendo uma justificativa muito diferente da que tem no clássico grego. Embora ela cogite fazê-lo para vingar-se de Jasão, seu ato final é de libertação das crianças. Na cena em que ela decide matá-los, o texto constrói a representação de uma mãe que defende os filhos da tragédia cotidiana⁷⁹. Como interpreta Michalski:

Quando uma mãe assassina seus filhos e se suicida, o episódio, na linguagem de uma crônica policial, resulta meramente folhetinesco; graças à linguagem de Paulo Pontes e Chico Buarque, ele se torna uma consequência sem alternativas de uma trágica tomada de consciência (MICHALSKI2004: 239).

No que se refere à valorização da condição feminina na cultura política comunista, salta aos olhos que as figuras femininas da peça sejam as representantes do trabalho digno: as vizinhas são as lavadeiras, as que aparecem, sempre, no trato de seu ofício, ao contrário do que ocorre com os homens. A ação dos homens durante a peça, aliás, anuncia a tragédia que acontecerá na Vila do Meio-Dia. As personagens masculinas do coro não são ligadas ao mundo do trabalho, em geral; e, quando o são, relacionam-se a tipos de trabalho não bem aceitos por essa tradição política, porque relacionados a vícios humanos. O *set* dos homens da Vila do Meio-Dia é o botequim do Galego, onde eles se encontram para jogar conversa fora. Isso já anuncia a tragédia chegando, pois os homens da Vila ocupam o tempo do trabalho com o vício, aproximando-se dos valores pequeno-burgueses.

Ali, só trabalham Galego e Cacetão. O primeiro, dono do bar, é quem alimenta aquele que seria um “grave vício na concepção dos comunistas. Para confirmar a boa conduta do militante, o tema da bebida surgia nos textos para difamar o adversário, contrastando a elevação moral do homem comunista com a decadência dos capitalistas” (FERREIRA, 2002: 125). Não por acaso, é mencionado por Creonte em seu discurso de manipulação do povo, como o “*Ministro da Cachaça*” (BUARQUE e PONTES, 2004: 144).

⁷⁹ Para outros casos de construção da imagem materna na cultura política comunista, estes ligados a militantes brasileiras do PCB, cf. TAVARES (2009).

O segundo, um gigolô, tem uma profissão que seria, também, condenada pela cultura política comunista, que pregava “*uma incompatibilidade entre um comportamento sexual menos comedido, menos regrado, e o trabalho produtivo. Por outro lado, o erotismo poderia desviar as energias do militante da luta revolucionária*” (MOTTA, 1999: 80). No entanto, ele denuncia que Jasão é tão gigolô quanto ele – ou mais – quando canta:

CACETÃO. (...)
*Um reparo me compete
Pois Jasão faltou à ética
Da nossa profissão
(...)
Mas a falta mais cruenta
Sujeita a pena sangrenta
É largar quem te alimenta
Do jeito que fez Jasão
(...)*

(BUARQUE e PONTES, 2004: 42-3.)

Portanto, apresenta-se como um gigolô defensor da ética – uma aberração aos olhos da cultura política comunista e, por isso mesmo, sua presença no coro masculino parece servir para explicitar o tamanho da tragédia que irá se abater sobre a Vila do Meio-Dia, quando todos os vizinhos resolverem ficar ao lado de Jasão. Cacetão é o único que, além de Egeu e Corina, defende os interesses de Joana até o fim, denunciando a ação individualista dos vizinhos, propondo-se a cuidar dela e dos filhos, declarando seu amor:

CACETÃO. (...)
*Todos eles têm vida pra cuidar...
Têm lar, mulher, filhos, copa e cozinha...
Por isso, pensam que vão te deixar
só. Mas não vão. Você tem toda a minha
solidariedade. Eu não tenho lar,
nem filho, nem cozinha. Mas sozinha
é que você não fica. Vou contar:
pra ser gigolô é preciso ter
caráter, ouviu? Você vai casar
comigo, Joana. Quero agradecer
a quem acaba de te encurralar
pra mim, os sacanas. Você vai ser
minha. Vai ser minha filha, meu lar,
minha cozinha, ser minha mulher
Rainha, sai na janela. Desponta,
estrela. Faz dez anos que eu te espero...
Dez anos que eu bebo por tua conta...
Você sabe... Cé sabe que eu te quero*

(BUARQUE e PONTES, 2004: 154.)

Motta (1999) trata da moralidade comunista e mostra como essa é uma questão central na conduta do militante. ‘Nem monges, nem D. Juans’, como ensinou Lênin, mas homens comuns, que deveriam respeitar as mulheres, constituir e honrar suas famílias. Tal como Egeu, o exemplo de marido fiel e com relacionamento estável com Corina. Jamais como Jasão, que Egeu condena pelo abandono à família em função de interesses econômicos.

Entretanto, em um mundo dividido entre dois *ethos*, o sujeito desviante, de moral sexual mais do que duvidosa, é quem defende o conceito de família, a união por afeto, a solidariedade de classe e ética profissional acima dos interesses pessoais e do modelo pequeno-burguês de família. A personagem de Cacetão mostra como o roteiro opera, além do didatismo presente na figura de Egeu, com a inversão dos valores morais comunistas para anunciar a tragédia.

Nas posições de Egeu aparecem defesas de solidariedade de classe, família, trabalho e ação política de transformação da realidade. E, ainda, de denúncia: à ordem estabelecida, ao poder do capital, à exploração do homem pelo homem, à depravação burguesa. Seu caráter exemplar, assim como se deu com boa parte da iconografia e das representações da arte comunista, “*serve para culpabilizar o intelectual pequeno-burguês*” (VINCENT, 1992: 435), em alguma medida representado pela personagem de Jasão.

Em alguma medida, apenas, o que deve ser destacado. A ideia da cooptação de Jasão pelo sistema foi destacada no Prefácio do livro e em diversas entrevistas, especialmente por Paulo Pontes, como se ele fosse um representante da classe média e de seu papel junto às classes subalternas – em outras palavras, dos intelectuais pequeno-burgueses. Entretanto, durante a peça, fica claro que origem de Jasão não é a classe média, é o próprio povo, que ele conhece muito bem. Ele foi, inclusive, aprendiz de Egeu no ofício de técnico em eletrônica e sua atividade “artística-intelectual” teve início, profissionalmente, quando ele deixou esse trabalho.

Esse é um dos problemas de descompasso entre o roteiro e o Prefácio, entre os *horizontes de expectativa* dos autores e os *espaços de experiência* criados, efetivamente, pela obra. Jasão, que deveria ser um representante da classe média, não se realizou enquanto tal. Isto, inclusive, parece se expressar na ausência memória

do público sobre a figura de Jasão e sua posição política no desenvolvimento da trama⁸⁰.

Apesar de a personagem de Jasão não realizar a presença da classe média no desenvolvimento do capitalismo brasileiro de meados da década de 1970, a sua relação com Creonte é um dos traços fortes da cultura política comunista na trama. Como já mencionado, a ideia de um sistema que é capaz de absorver determinados sujeitos em função do que pode oferecer, em termos materiais, é uma crítica incisiva à lógica capitalista. Mais ainda, um sistema que vive de trocas espúrias entre sujeitos que sobrevivem da desigualdade social. A maior representação física desse sistema, na peça, é a cadeira de Creonte, cuja localização e aspecto são descritos em uma rubrica: “(...) *luz vai subindo em resistência apenas no set onde estão JASÃO e ALMA, sua noiva; no centro desse set, uma cadeira imponente, muito trabalhada, quase um trono; o trono está vazio, ALMA sentada no chão e JASÃO deitado com a cabeça no colo dela*” (BUARQUE e PONTES, 2004: 43).

A cadeira é o símbolo do poder econômico. E a história da ocupação desse lugar de poder é a grande medida de como por Creonte e Jasão se mantém a desigualdade social e se realiza a tragédia na Vila do Meio-Dia. Observe-se, no trecho acima transcrito, que ela está vazia quando aparece em cena pela primeira vez. E a relação de Creonte e Jasão se desenvolve em seu entorno, em três etapas. Primeiro, o dono da Vila ensina ao sambista o valor da cadeira:

*CREONTE. Escute, rapaz,
você já parou pra pensar direito
o que é uma cadeira? **A cadeira faz
o homem.** A cadeira molda o sujeito
pela bunda, desde o banco escolar
até a cátedra do magistério*

(...)
*Pois bem, essa cadeira é a minha vida
Veio do meu pai, foi por mim honrada
e eu só passo para bunda merecida
Que é que você acha?*

(...)
*CREONTE. Muito bem, Noel Rosa
**Um dia vai ser sua essa cadeira
Quero ver você nela bem sentado,**
como quem senta na cabeceira
do mundo. Sendo sempre respeitado,*

(...)
Porém... existe um pequeno porém

⁸⁰ Esse aspecto será analisado no capítulo 3, ao se tratar das memórias do público acerca da peça.

Não vai ser assim, pega, senta e basta
Primeiro você vai me convencer
que tem condições para assumir a pasta

(BUARQUE e PONTES, 2004: 49-51.)

Essa cena é marcada por rubricas que mostram como as personagens devem se movimentar em torno do trono. Enquanto Creonte seduz o sambista com a possibilidade de ocupar aquele lugar de poder, acomoda-o no trono e lhe ensina “a cartilha filosofia do bem sentar”⁸¹, mostrando as condições para isto acontecer. Acabada a lição, ordena que Jasão saia do trono e vá namorar, que ele, o capitalista, tem muito que fazer, retomando seu assento na cadeira-trono.

Jasão, inicialmente, realiza as tarefas que Creonte lhe delega, junto à comunidade da Vila do Meio-Dia. Depois, resolve falar o mesmo idioma do dono da Vila, propondo-se a “negociar de igual pra igual, entrando na firma com seu capital”. E anuncia:

Sabe quanto eu tenho?...
(...)
Seu Creonte, eu venho do cu
do mundo. Esse é que é meu maior tesouro
Do povo, eu conheço cada expressão,
cada rosto, carne e osso, o sangue, o couro...
(...)
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 para a coisa acalmar
e poder começar tudo de novo

(BUARQUE e PONTES, 2004: 111-114.)

Nesse ínterim, Jasão propõe que Creonte faça melhorias na Vila do Meio-Dia, alimentando as esperanças do povo. E, mais, que ele perdoe as dívidas passadas de todos os mutuários, a fim de anular a ação de Egeu e ganhar a confiança deles, bem como muitos anos de poder. Ao terminar seu discurso inflamado, uma rubrica indica:

*À medida em que falava, **sem que CREONTE e o próprio JASÃO se dessem conta, JASÃO sentou-se na cadeira-trono de CREONTE**; um tempo; quando JASÃO acaba de falar, CREONTE está de pé, pensativo (...)* (BUARQUE e PONTES, 2004: 115; grifos meus).

⁸¹ Cf. BUARQUE e PONTES, 2004:52. Esse tema será tratado no capítulo 3, por ser um dos trechos musicados do espetáculo.

Observe-se que é em torno do trono que se dá a transferência paulatina de poder, quando Jasão instrui Creonte para lidar com o povo e trazê-lo para junto de si. E que, na medida em que vai convencendo o proprietário de seus argumentos, vai tomando o poder de forma natural. Depois, acuado pela comunidade que vem fazer as reclamações, Creonte aceita “o *capital de Jasão*” e convence o povo a ficar ao seu lado, anunciando as medidas que o genro lhe havia proposto.

Finalmente, a transferência de poder se faz e, no ato final, no momento do casamento, Creonte anuncia:

*CREONTE. Atenção, pessoal, vou falar rapidamente
Jasão... vem cá... Meus caros amigos, agora,
aproveitando a ocasião e aqui na frente
de todo mundo, quero anunciar que de ora
em diante a casa tem novo dono. **A cadeira
que foi de meu pai e foi minha vai passar
pra quem tem condições, e que é de minha inteira
confiança**, para poder continuar
a minha obra, acrescentando sangue novo
Portanto, sentando Jasão aí eu provo:
não uso preconceitos ou discriminação
Quem vem de baixo, tem valor e quer vencer
tem condições de colaborar pra fazer
nossa sociedade melhor... **Senta, Jasão***

(BUARQUE e PONTES, 2004:174; grifos meus.)

Quando Jasão finalmente recebe do sogro e ocupa o lugar do poder econômico, entram os corpos de Joana e seus filhos, e um jornal popular anuncia a tragédia. O trono, quem está nele e a maneira como ele é ocupado são símbolos físicos – por meio da linguagem teatral – do processo de “*cooptação*” promovido pelo sistema capitalista, bem como da forma por meio da qual o povo ficou sem saída quando da implementação do projeto idealizado pelo sujeito que aderiu ao poder.

Finalmente, cabe analisar as representações de povo, que são também parte importante da presença da cultura política comunista no roteiro. Na boca de Creonte, o povo é sempre maldito; mais, o povo brasileiro é maldito, porque não aceita a submissão ao trabalho para construir “*bens, indústria, estrada, progresso*” (BUARQUE e PONTES, 2004: 106). A personagem que personifica o poder econômico constrói uma imagem do povo brasileiro ligada à marginalidade, à malandragem, à preguiça e ao desacato à norma. Um povo que atrasa o desenvolvimento, porque “*uma nação não pode prosperar / enquanto um povo fica impaciente / só porque uma merda de trem atrasa*” e acaba promovendo quebradeira na Central (BUARQUE e PONTES, 2004: 106). O povo que mora na Vila, por sua vez, é “*porco, relaxado, imundo*

malcuidado”, “furam parede, tapam a janela / dependuram roupa, feito favela”
(BUARQUE e PONTES, 2004: 108).

Jasão, ao contrário, constrói uma representação positiva do povo – o brasileiro e o “seu” povo da Vila – afirmando o valor de seu trabalho e, ao mesmo tempo, o seu desgaste com o as más condições de vida e a falta de perspectiva:

*JASÃO. Não, ele não é isso, seu Creonte
O que tem aí de pedra e cimento,
estrada de asfalto, automóvel, ponte
viaduto, prédio de apartamentos,
foi ele quem fez, ficando co’a sobra
E enquanto fazia, estava calado,
paciente. Agora, quando ele cobra
é porque já está mais do que esfolado
de tanto esperar o trem. Que não vem...
Brasileiro...*

(BUARQUE e PONTES, 2004: 107.)

A representação de povo, em Jasão, é ao mesmo tempo positiva e negativa. Exatamente por vir do povo e saber de suas necessidades, Jasão consegue transformar o que seriam as carências populares em características negativas, lacunas que podem ser usadas por Creonte como instrumentos para isolar a ação de Egeu e desarticular a comunidade com a força do capital: a falta de condições de quitar a dívida da casa própria, o desejo por uma vida mais confortável, o cansaço do trabalho contínuo.

É por meio das personagens de Joana e Egeu que aparecem as representações positivas de povo, na perspectiva da luta de classes. Em Egeu, aparecem, por exemplo, as representações de um coletivo que trabalha para conquistar o sonho da casa própria, sendo ludibriado pelos capitalistas sem encontrar saída. Joana, por sua vez, pretende mostrar a Jasão que o que ele diz ser incompatibilidade de casal é, na verdade, a incompatibilidade dele com o seu lugar de origem, em função de seus interesses financeiros. E, ao fazer isto, descreve o povo como a classe desfavorecida, mas com a garra e a capacidade de reverter o processo, com uma capacidade de luta e de superação insuportáveis para quem deseja vencer de maneira rápida:

*JOANA. Só que essa ansiedade que você diz
não é coisa minha, não, é do infeliz
do teu povo, ele sim, que vive aos trancos,
pendurado na quina dos barrancos
Seu povo é que é urgente, força cega
coração aos pulos, ele carrega
um vulcão amarrado pelo umbigo
Ele então não tem tempo, nem amigo,*

*nem futuro, que uma simples piada
pode dar em risada ou punhalada
(...)
Se você não aguenta essa barra
tem mas [sic] é que se mandar, se agarra
na barra do manto do poderoso
Creonte e fica lá em pleno gozo
de sossego, dinheiro e posição
(...)*

(BUARQUE e PONTES, 2004: 107.)

Nesse sentido, *Gota D'Água* realiza o projeto nacional-popular em duas tendências importantes. É uma obra que se propõe a interpretar a realidade brasileira de forma não alienada – que pretende, aliás, ser atual e bastante realista – visando a transformá-la e a fazer a crítica à tradição elitista nacional. E é, também, uma forma de “ir ao povo” e fazer-se o porta-voz de suas necessidades, em um trabalho que caminha entre a linguagem popular e a culta, podendo, portanto, ser fruído por um público diversificado. Assim, a obra parece ser uma tentativa de realizar o papel dos intelectuais proposto na tendência nacional-popular, qual seja, a expressão, pelo povo, de uma espécie de consciência nacional.

A análise dos elementos da cultura política comunista presentes em *Gota D'Água* mostram o contexto mental em que a peça foi produzida e como a tragédia corresponde à inversão e à corrupção dos valores dessa família política. O trabalho, a família, a moral sexual ilibada, a lealdade e a solidariedade de classe – todos esses valores perdem sua posição na vida da comunidade, corrompidos pelo poder econômico. Dessa forma construiu-se uma denúncia contundente e pessimista da realidade contemporânea e, sobretudo, uma solução dramática singular no cenário do teatro engajado brasileiro. Esses elementos são fundamentais para a construção de *Gota D'Água* como um evento no cenário artístico-intelectual brasileiro.

2.3. RECEPÇÃO E APROPRIAÇÕES DO LIVRO NA MÍDIA IMPRESSA

A modalidade escrita de circulação do texto de *Gota D'Água* não foi a mais debatida na imprensa brasileira, mas teve, nessa mídia, uma recepção significativa, em termos qualitativos. Os relativamente poucos textos jornalísticos que fazem alusão a essa modalidade dão uma boa medida do tipo de recepção e das apropriações⁸² que foram

⁸² Assim como são múltiplas as representações do mundo, são múltiplas as formas que os sujeitos percebem-nas e delas se utilizam. Para analisar este aspecto da cultura, Chartier (2002) utiliza o conceito de *apropriação*, que se refere a “usos e interpretações, relacionados

feitas do texto escrito. Serão eles o objeto de estudo desta seção.

O objeto-livro apareceu majoritariamente nas propagandas já mencionadas neste capítulo, todas elas custeadas pela Editora Civilização Brasileira. Um texto jornalístico publicado em Brasília, pouco depois da estreia da primeira montagem, mostra uma forma interessante de apropriação do objeto livro para a inserção no debate nacional gerado pela peça.

A capa do livro foi reproduzida em tamanho considerável no texto jornalístico, assim como a primeira página do jornal-programa da peça. E o texto, não assinado, utiliza-se de argumentos dos autores da obra, expostos no Prefácio e em pequenas transcrições de trechos do roteiro, para explicitar sua opinião acerca de ser ou não uma peça popular. Segundo o periódico, a imprensa brasileira teria promovido *Gota* à condição de “o retorno do povo ao palco brasileiro”⁸³, o que ele considera um equívoco, pois, a partir do texto escrito, avalia que é uma reflexão da classe média, encenada pela classe média e para ela. E conclui:

Difícil, a mil e duzentos quilômetros de distância, é saber se a platéia não encontrou em *Gota D'Água* uma amarga condenação à corrupção das camadas médias, ou se foi a imprensa que nos enviou uma mensagem falsa. ***Se tal sentido nos parece nítido no texto e estrutural*** – dos três personagens povo, apenas três não se vendem Egeu, o mais consciente, Cacetão, o gigolô, e Joana – esse mesmo sentido foi totalmente consumido pela nossa imprensa: vide *Veja*, Bibi Ferreira e *Gota D'Água* na capa, terra de Marlboro na outra face. (DIÁRIO DE BRASÍLIA, 25/01/1976; grifos meus.)

Foi a partir da modalidade de texto escrito, então, que o periódico candango pôde se inserir no debate e questionar a interpretação corrente sobre a obra. Essa estratégia, explicitada no texto jornalístico como se pode notar pelos grifos no trecho anteriormente citado, tomou o objeto-livro, em todas as suas dimensões, como fundamento.

às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que os produzem” (CHARTIER, 2002: 68). Apresentadas, as representações são apropriadas pelos sujeitos, a partir de práticas específicas que implicam diferentes usos e interpretações.

⁸³ Este argumento foi utilizado, inicialmente, por Paulo Pontes no Prefácio do livro, para explicitar as intenções do projeto. É interessante notar como ele foi incorporado aos debates na imprensa nacional, no período da estreia da peça, tendo sido endossado pela maioria dos veículos. Neste sentido, o Prefácio cumpriu muito bem a função de preparar a recepção da obra. Mesmo tendo sido esse aspecto, também, refutado e discutido na imprensa – como se verá mais detalhadamente no capítulo 3 – não deixou de ser uma forma de manter *Gota D'Água* nos debates, contribuindo para sua duração no cenário artístico-intelectual.

De qualquer maneira, é importante ressaltar que o livro, como produto cultural, não foi alvo de debates na imprensa. Os textos que circularam na imprensa, participaram, sim, das discussões que viraram pauta no campo artístico-intelectual na mídia impressa. Tanto o roteiro de teatro, quanto o Prefácio – esse último com presença bem mais marcante na imprensa alternativa e na grande imprensa.

2.3.1. Referências explícitas ao roteiro: transcrições e práticas de leitura

Muitos foram os textos jornalísticos que fizeram alusão ao roteiro da peça, sobretudo apresentando dele resumos e resenhas. Essa é uma prática habitual em divulgação teatral e não será alvo de análise aqui. Serão analisados apenas alguns textos que fizeram menção à modalidade de circulação escrita do texto de *Gota*, por meio de transcrição de trechos ou de referências à leitura do roteiro – da qual o público poderia, também, usufruir, por meio do objeto-livro.

O texto dramático apareceu transcrito, pela primeira vez, ainda em outubro de 1975 no jornal alternativo *Movimento* na seção *Estórias Brasileiras*, com o título *Gota D'Água*. Ali, Fernando Peixoto, afeto à cultura política comunista, tratava *Gota D'Água* como “*um momento extraordinário da literatura dramática nacional*” e identificava-o à retomada de uma arte do tipo nacional-popular (embora essa expressão não seja mencionada nessa versão do texto), por meio de uma adaptação que “*conserva a rígida estrutura clássica, mas sem submissão: reinventa, a cada instante, sem nunca perder o elemento trágico do original grego, mas engravidando-o de um conteúdo social vigoroso*” (PEIXOTO, *Movimento*, 20/10/1975: 24)⁸⁴.

A rigor, o texto não faz referência direta ao objeto-livro. Mas relaciona-se à modalidade escrita de circulação do texto de *Gota D'Água*, visto que apresenta uma transcrição de trecho da peça, informando: “*Movimento publica a sequência final deste texto inédito (será produzido no Rio brevemente, os preparativos já começam), já aprovado pela Censura Federal. (...) O texto abaixo foi fotografado do original datilografado para respeitar a marcação dos versos*” (PEIXOTO, *Movimento*, 20/10/1975: 24).

Foi, portanto, a primeira vez que o público pôde ter acesso a um trecho do texto teatral – que o livro traria, na íntegra, apenas dois meses depois. É interessante notar que a

⁸⁴ Um pouco modificado e aumentado, esse texto foi reproduzido depois na última página do programa-jornal da peça e circulou como parte do projeto até 1977, na montagem paulista da peça. Cabe destacar a afinidade de propósitos profissionais e ideológicos de Peixoto com os autores da peça, atestados não apenas por meio de sua participação no Grupo Casa Grande em 1976, como também pela sua proximidade com o PCB.

escolha da sequência final para a publicação vai ao encontro da avaliação feita por Peixoto, de que o texto brasileiro respeitava o clássico na medida, dando a ele um sentido social. Ela anuncia a origem do assassinio e do suicídio cometidos por Joana e, também, a tragédia de fundo – o dia a dia no sistema capitalista que encurrala as classes subalternas. Ou seja, traz tanto o elemento da tragédia universal com o ato tresloucado de Medéia, quanto a explicação para as transformações que esse ato sofreu na tragédia brasileira.

A avaliação de Peixoto foi uma forma de recepção importante do texto escrito de *Gota*, inclusive porque preparou a recepção do público em direções específicas, ao valorizar explicitamente a qualidade de seu conteúdo político e artístico. O conteúdo político foi ressaltado pela menção ao protagonismo do povo na tragédia. E, em termos artísticos, ele foi valorizado não apenas por meio de considerações elogiosas ao resultado final, como também pela transcrição que ‘respeitava a marcação dos versos’, chamando a atenção do leitor para a especificidade da linguagem construída pelos autores.

Pouco depois da estreia da primeira temporada carioca, *O Globo* publicou uma crítica de Tânia Pacheco, bastante elogiosa, à peça. A autora menciona, *en passant*, a modalidade de escrita do texto de *Gota* – mas de forma que estimula a curiosidade do público com relação à leitura:

*“Por que Medéia?” – foi uma pergunta feita a Paulo Pontes, numa entrevista sobre a peça. E ele deu diversas razões. Mas faltou – precisamente – a mais vigorosa, que sobrepuja todas as demais, quando se lê o texto (dificilmente sem se emocionar): a tragédia do suburbano está muito próxima, em fundo e forma, da grega. O morador do conjunto habitacional pode confundir Creonte e descarregar sua agressividade de forma errada. No entanto, não há como negar que o rei existe (...). (PACHECO, *O Globo*, 28/12/1975; grifos meus.)*

O texto jornalístico não apenas elogia a qualidade do texto dramático, exaltando sua capacidade de emocionar o leitor, como mostra que as possibilidades de leitura vão além do regular, insinuando que se pode descobrir nele temáticas e questões não exploradas sequer pelos autores.

Por ocasião da estreia da temporada paulista, em abril de 1977, o jornal *Folha da Tarde* transcreveu alguns trechos do texto teatral, oferecendo ao público pílulas da contribuição de *Gota D’Água* para a literatura dramática brasileira. O texto é uma grande resenha do roteiro da peça, entremeado pela transcrição de trechos do roteiro – que ganham muito destaque na diagramação da página, chamando a atenção do leitor. Há também a reprodução de quatro fotografias do espetáculo, ocupando um

terço da página, e destaca, sob a forma de itens acima do bloco de fotografias, algumas características da peça⁸⁵. Finalmente, um box que compõe o bloco de imagens tem o título “*Cante com a Vila do Meio-Dia*” e traz a letra da canção *Gota D’Água* (não identificada pelo nome ou pelo compositor).

O texto escrito de *Gota* é transcrito em quatro trechos. O primeiro é um diálogo entre Mestre Egeu e Xulé, que tratava da correção monetária do setor imobiliário e da dificuldade do povo em acompanhá-la para quitar suas dívidas. O segundo, um trecho da primeira conversa entre Joana e Jasão, na qual ela o acusa de abandono e dá início à briga. O terceiro, um trecho do diálogo do coro, que mostra a divisão de opiniões entre homens e mulheres, acerca da atitude de Jasão – antes de Creonte conseguir trazer toda a comunidade para junto de si. Finalmente, uma longa recitação de Joana, que veio depois a compor também uma faixa do disco de vinil, na qual ela apresenta a Jasão a conta de seus dez anos de vida em comum.

As transcrições não apenas dão uma boa amostra da linguagem da peça, como também apresentam um mosaico das questões ali abordadas. Como se referem a falas de diferentes personagens, em circunstâncias diversas, dão ao leitor a possibilidade de conhecer as peculiaridades do texto, bem como a dupla abordagem: da tragédia grega e do drama social.

Por meio desses usos do texto impresso do roteiro de *Gota D’Água*, a imprensa a manteve no debate artístico-intelectual entre 1975 e 1977, apresentando seu conteúdo e avaliando-o criticamente.

2.3.2. O texto do Prefácio: diferentes apropriações no debate sobre a *Gota*

O Prefácio do livro, ao contrário do texto dramático escrito, teve presença significativa na imprensa, de diferentes maneiras. Seja em menções explícitas, seja por meio da divulgação das ideias que o compunham, ou, ainda, de sua transcrição parcial ou integral.

No período do lançamento da primeira temporada carioca, em dezembro de 1975, jornais da grande imprensa divulgaram textos de apresentação da peça calcados nas

⁸⁵ Sob a forma de itens, estão destacados os seguintes aspectos: “*Medéia deu samba e deu peça*”; “*Chico e Pontes os autores intelectuais*”; “*Tragédia escrita em verso e música*”; “*Toda a Joana tem o seu Jasão*”; “*Drama muito suburbano, muito universal*”; “*Novos caminhos do teatro brasileiro*”; “*O terrível presente de casamento*”; “*O homem é o destino do homem*” (FOLHA DA TARDE, 27/04/1977).

ideias do Prefácio do livro. Tome-se, como exemplo, texto intitulado “Gota D’Água encerra temporada”, de Yan Michalski (*Jornal do Brasil*, 21/12/1975). Imediatamente posterior ao lançamento do livro (que não é mencionado), anuncia a estreia próxima da peça, apresentando-a como releitura de *Medéia* e mencionando algumas das considerações do “diretor e crítico” Fernando Peixoto anteriormente expostas. Faz uma apresentação dos profissionais envolvidos na produção (diretor geral, cenógrafo, diretor musical, coreógrafo) e pontua as três preocupações centrais expostas na apresentação da peça, de autoria atribuída a Paulo Pontes.

Pela maneira como o texto de Michalski foi escrito, parece ter sido baseado em material de divulgação enviado ao jornal pela produção da peça. Mais ainda, analisando-o é possível inferir que a divulgação da peça foi feita com base no jornal-programa, que trazia o texto de Fernando Peixoto e um resumo do texto do Prefácio do livro, dividido em partes intituladas a partir das preocupações e propostas do manifesto/projeto. Esse texto, como foi mencionado anteriormente neste capítulo, era assinado apenas por Paulo Pontes, “*pelos autores*”.

A reportagem sobre *Gota D’Água* divulgada na *Folha de São Paulo* pouco depois da estreia, em meados de janeiro de 1976, segue a mesma linha do texto de Michalski: cita trechos do texto de apresentação da peça (dessa vez atribuído aos dois autores), apresentando as preocupações e propostas centrais do manifesto/projeto. Isto corrobora a impressão de que a divulgação da peça foi feita, pela produção do espetáculo, tomando o texto do Prefácio – ou sua adaptação no jornal-programa da peça – como peça central.

Nesse caso, salienta-se a proposta de reedição de uma arte nacional-popular, em função do subtítulo em letras de destaque: “*A reaproximação do teatro com o povo*”, considerando o fato de as classes subalternas estarem encurraladas pelo sistema, no desenvolvimento capitalista em curso no país. Nesse sentido, observa-se uma apropriação do conteúdo do Prefácio em benefício do argumento central, endossando a construção de uma obra do gênero tragédia (e não, de um drama social, apenas).

Além de em textos relacionados à divulgação da peça na grande imprensa, a presença do Prefácio se fez sentir também no momento de vivência do luto de Paulo Pontes, em final de 1976 e início de 1977. Duas reportagens podem dar a medida de como, naquele momento, esse texto foi apropriado como uma espécie de legado intelectual de Pontes.

Tânia Pacheco, a mesma que havia aludido à leitura do texto do roteiro em texto que avaliava a peça logo após sua estreia, no dia seguinte à morte de Pontes escreveu um texto de homenagem ao dramaturgo que questionava o que mata e enterra um homem. Prossegue, afirmando que um homem – mesmo calado, amordaçado e morto – fala, reproduzindo uma fala de Joana no roteiro de *Gota*, em que ela trata de sua dor como se fora um nervo exposto.

Avalia que *Gota D'Água* foi a “obra de amadurecimento de Paulo Pontes”, pois, com a parceria, ele teria conseguido atingir no texto dramático a mesma fluência e acuidade que mostrava ter em conferências, debates e entrevistas. E continua:

Não é sem razão que, acompanhando e abrindo a edição da Civilização Brasileira da peça, há um prefácio-ensaio, assinado pelos dois autores, quase tão importante quanto o texto teatral que o segue. Na nítida visão de Paulo Pontes, depois das tentativas de falar através da comédia de costumes, descobria-se um atalho: uma tragédia grega adaptada às manchetes dos jornais populares. Um herói compositor de sambas; outro, consertador de rádios; as vizinhas lavadeiras; os disse-me-disses no boteco do Galego (PACHECO, O Globo, 29/12/2976; grifos meus.)

A crítica destaca, ainda, que no “*prefácio-ensaio*” havia a proposta de valorização do povo, que o roteiro conseguiu realizar sem maniqueísmos ou idealizações. E, após transcrever outro longo trecho de uma fala de Joana (que depois veio a compor o disco de vinil com o título “*Monólogo do Povo*”), conclui que só um homem pode matar a si mesmo, se se deixar corromper. Por isso, Paulo Pontes “*continua andando por aí, fiel à sua coerência, defendendo suas crenças de um teatro verdadeiro*” (PACHECO, O Globo, 29/12/1976).

O crédito à autoria dupla do Prefácio, apresentado no livro, é respeitada pela autora do texto. Entretanto, ela reconhece que as ideias centrais ali presentes eram tributárias a Paulo Pontes, construindo dele uma imagem de coerência e maturidade pessoal e profissional.

Movimento semelhante aconteceu em texto jornalístico publicado por ocasião da morte de Pontes, no n’O *Estado de São Paulo*, com alusão a comentários de Flávio Rangel sobre o dramaturgo, onde se lê:

*(...) Daquele povo que retratou no palco e que conseguiu também colocar na platéia. Essa preocupação **ele** a expôs no prefácio de “Gota D’Água” quando diz que é preciso de todas as maneiras tentar fazer voltar o nosso povo ao nosso palco (O ESTADO DE SÃO PAULO, 29/12/2976; grifos meus.)*

No momento da morte de Pontes, o Prefácio foi apropriado nas homenagens póstumas – inclusive na imprensa – na condição de sua obra-prima, de seu texto de maior maturidade. Se o roteiro era, indubitavelmente, o produto de uma parceria, o Prefácio parecia ser a prova de que, sozinho, Pontes havia morrido no auge de sua atividade intelectual e profissional.

Registrando a ocorrência de quinhentas apresentações da peça em setembro de 1977, o jornal *Movimento* publicou três textos de sociólogos que analisavam as possibilidades interpretativas da realidade brasileira por *Gota D'Água*. Nesse conjunto, o texto de Maria Elizabeth Viviani apresenta um terceiro tipo de apropriação do Prefácio de *Gota* na imprensa – nesse caso, a alternativa. A autora discute o papel político da classe média e suas possíveis alianças com as classes subalternas, a partir do exame das ideias expostas pelos autores no Prefácio e no roteiro da peça, bem como nas relações que a obra estabelece com o público.

Comenta aspectos que julga importantes do Prefácio, como a denúncia de que o autoritarismo brasileiro teria provocado a entrada da pequena burguesia intelectualizada na lógica produtiva do sistema, afastando-a dos problemas populares e de sua tradição de radicalismo, bem como o apelo à necessária reaproximação com o povo e reflexão sobre os problemas nacionais. *Gota D'Água* seria, nesse sentido, “*uma proposta de atuação no processo cultural. Ela procura contribuir para a transformação ideológica de seu público de classe média, considerado suscetível de sensibilizar-se e apoiar projetos populares de cultura e sociedade*” (VIVIANI, *Movimento*, 19/09/1977).

Viviani acredita que o texto dramático é realmente capaz de envolver o espectador na luta do povo. Egeu seria a personificação do partido, da liderança, “*que leva às massas toda uma experiência histórica, teórica e prática, do movimento de emancipação popular*”, é a classe média que “*assume o ponto de vista da emancipação popular*” (VIVIANI, *Movimento*, 19/09/1977). A peça, ao mostrar a opressão do povo e a ação de Egeu, convida seu público à luta.

Entretanto, diz que os autores não levaram em conta o fato de a absorção da classe média pelo sistema se dar no sentido de colocá-la ao lado do operariado, como assalariada. Dessa forma, apesar de *Gota D'Água* ser concebida como um esforço de análise da realidade brasileira, sua relação com seu público permanece linear, pouco dinâmica. Não exprime, de forma nítida, a opção política dos autores – o que na

opinião da autora, é uma falha na capacidade da peça de atingir o público e provocar a mobilização.

Finalmente, uma outra forma de apropriação do texto do Prefácio de *Gota* pode ser observada na publicação especial do primeiro número do periódico estudantil *Dx Especial*, do DA Engenharia da UFMG. Com doze páginas, dez delas datilografadas e mimeografadas, apresenta, na primeira página, a reprodução da capa do livro *Gota D'Água*. Na sequência, um editorial, que explicita as funções do novo veículo de comunicação estudantil, e a transcrição integral do prefácio. Na contra capa, um conjunto de frases, escritas a mão, de manchetes do jornal *Luta Democrática* reproduzidas no jornal-programa da peça.

O editorial explica que o DA havia reativado o setor de imprensa com a reedição de dois veículos de comunicação: “*O GRITO, boletim de fatos da semana da Escola e o Dx, jornal analítico de todos os problemas enfrentados pelos estudantes tanto na escola como na sociedade*” (DX ESPECIAL, nov/1976: 2). A função do *Dx Especial*, ideia antiga, seria a de analisar alguns problemas sociais de maneira mais profunda.

A transcrição do texto do Prefácio (com a assinatura dupla de Pontes e Buarque, como no livro) é apresentada como uma contribuição para a análise da realidade brasileira após 1964, mostrando “*a opressão e a ansiedade*” do povo brasileiro. A reprodução do manifesto/projeto seria, portanto, uma forma de chamar os estudantes à ação política:

Entendemos que o estudante não é um elemento passivo diante de todo esse processo histórico, cabendo a nós neste momento, lutarmos efetivamente contra as restrições impostas, contra a censura, contra os atos institucionais, pelas liberdades democráticas (DX ESPECIAL, nov/1976: 2).

É curioso, entretanto, o fato de que os elementos mencionados no texto do editorial como alvo da luta não estão presentes no Prefácio – censura, atos institucionais, liberdades democráticas. E os temas discutidos no texto de Pontes, por sua vez, não são mencionados: o papel das classes médias no desenvolvimento do capitalismo no Brasil, a necessidade de uma arte engajada de caráter popular e calcada na força da palavra. A simples reprodução do texto parece cancelar as bandeiras estudantis, sendo elas próximas do debate originalmente proposto ou não. Observe-se a apropriação feita do Prefácio: uma forma de luta e de construção da identidade dos estudantes como sujeitos políticos.

A análise dos usos do texto escrito de *Gota D'Água* na mídia impressa permite identificar uma pluralidade de apropriações dele, em diferentes momentos e círculos da sociedade brasileira. Desde a utilização de ideias e trechos integrais do texto (roteiro e Prefácio) para a divulgação do espetáculo, até o debate sobre sua pertinência como interpretação da sociedade brasileira de então. Desde a construção de representações dos autores – especialmente Paulo Pontes, após sua morte – como intelectuais, até a construção de uma identidade estudantil. Todas essas apropriações contribuíram para a divulgação do texto junto a diferentes públicos e para a permanência de *Gota D'Água* nos debates da sociedade, ao menos entre 1975 e 1977.

2.4. MEMÓRIAS DO OBJETO-LIVRO

Se uma das características fundamentais de um evento é a sua duração histórica, parece ser fundamental, no caso dos projetos de arte engajada, refletir não apenas sobre a recepção imediata da obra, como também sobre suas potencialidades de perpetuação na memória social. É nessa direção que caminha a análise desta seção, que visa identificar os vestígios do objeto-livro e da leitura do texto escrito de *Gota D'Água* na sociedade atual, na memória do público leitor.

Em 15 (quinze) das 28 (vinte e oito) entrevistas realizadas com o público da *Gota*, apareceram recordações relacionadas especificamente ao livro – ao objeto-livro ou à leitura. Muitos dos depoentes que assistiram à peça, inclusive, lembraram-se de ter comprado o livro nessa ocasião, imediatamente antes ou depois, mobilizados pela ambiência cultural em torno do projeto. Outros se recordam não de terem comprado, mas de terem tido acesso ao livro, também na ocasião do espetáculo, motivados não apenas pela encenação, mas pela importância que aquele conjunto – livro e peça – teve nos debates culturais da época. A leitura ou a assistência eram um imperativo para as pessoas que eram participativas no meio cultural de meados da década de 1970.

Apenas uma das depoentes, Solange Souza, lembrou-se de ter lido o livro alguns anos depois, quando o encontrou no meio de um conjunto de obras para doação, mas implementou a leitura ainda mobilizada pelas impressões que o espetáculo haviam lhe causado.

Dois dos entrevistados não assistiram à peça e tiveram contato com o texto por meio do livro, primeiro, e depois, do disco. Luiz Nova e Aninha Franco, ambos baianos, não se recordam de a peça ter sido apresentada em Salvador na década de 1970, nem por grupos locais. Mas recordam-se do furor em torno de *Gota D'Água* e da necessidade que tiveram de conhecer o conteúdo da obra, tanto pelo aspecto da fruição, quanto da participação nos debates.

Três dos leitores, também espectadores da peça, recordaram-se do objeto-livro. Uma mencionou o formato pequeno da edição; outro, a capa, que nunca esqueceu. Mas nenhum deles fez maiores descrições da edição, por exemplo, especificando o que havia na capa. Nesses casos, a memória do livro, como produto cultural, foi tangencial ao diálogo sobre a obra.

O terceiro, Pedro Paulo Cava, profissional do meio teatral, recordou-se de ter guardado por muitos anos o programa da peça, até tê-lo doado para um acervo relacionado à memória do teatro. Ao ver os dois programas, no momento da entrevista, identificou o que havia guardado por muitos anos com o jornal-programa, das montagens de 1975 a 1977. Mas, imediatamente, se questionou se sua lembrança estava correta, porque poderia estar se lembrando da capa do livro – “(...) *eu estou confundindo, porque a capa do livro também é essa, não é?*” (CAVA. Entrevista à autora em 03/05/2010). Seu processo de rememoração fez uma associação que parece própria de seu ofício de diretor, autor e produtor teatral: a associação do livro ao jornal-programa, e, no mesmo contexto, às canções da peça e a ela subsidiárias, parecem fazer parte da construção – ou do reconhecimento – de um conceito para a obra, inclusive em termos comerciais.

Na maioria dos casos, os entrevistados se lembraram apenas de terem feito a leitura ou de terem comprado o livro. Poucas foram as lembranças mais pontuais sobre o conteúdo do texto escrito. Uma das lembranças mais gerais destaca não alguma especificidade do conteúdo, mas a função do livro na construção de sentidos para a obra, no contexto de veiculação da peça:

Eu li depois de ter assistido. Ah, e quando eu li, eu já tinha mais informação sobre a peça. Então, eu acho que a leitura repercutiu muito. Á, sim, a intenção política já foi percebida, etc... como eu estou te dizendo: eu vi tudo lá [na peça], mas fiquei empolgada pelo drama humano, da protagonista. Então, é... as mulheres simples, da favela, fofocando, cantando e tal, tinham importância, mas tudo em torno... Para mim, o centro era o drama feminino. Não era o político. Naquele momento. Depois, quando a gente tem um alerta, é que você vai perceber as nuances daquilo (MASCARENHAS. Entrevista concedida à autora em 29/08/2008).

A reflexão de Maria Mascarenhas considera a importância do livro como elemento que dá duração à obra e permite novos contatos com o texto, inclusive com a possibilidade de atribuir a ele novos significados. A peça gera um tipo de impacto relacionado à performance, à encenação, propriamente dita. A leitura solitária – permeada pelas discussões sobre o texto encenado e os debates da imprensa alternativa, também mencionada no diálogo – permite novas formas de percepção do conteúdo.

Outra memória de leitura, pontual, pode promover uma reflexão acerca de como as diferentes formas de circulação de um texto – da página ao palco, parafraseando Chartier⁸⁶ – podem promover diferentes percepções dele. Célia Camargo recordou-se de ter lido o livro antes de ver a peça, e ter ficado com receio de não gostar tanto da encenação:

Eu li o livro antes de ver a peça. E sempre que faço isso, eu fico com raiva, porque, claro, não é? Eu li o livro, eu imaginei uma outra coisa – que o diretor, no filme ou na peça, não imaginou. Daí, eu sempre gosto menos quando eu vejo uma montagem ou uma adaptação depois do livro. Dessa vez, eu gostei mais de ter visto a peça. Foi uma exceção (CAMARGO. Entrevista concedida à autora em 15/03/2010).

Quando questionada sobre as possíveis razões de sua boa surpresa com o espetáculo, ela tratou de sua experiência com o teatro não comercial, que frequentava assiduamente, e que era marcado por certa pobreza na produção. Mencionou, então, como razões de seu encantamento com a encenação de *Gota*, a presença de Bibi Ferreira, as canções (especialmente interpretadas pela atriz) e um “cenário arrebatador”.

A impressão de Célia Camargo acerca da relação entre livro e espetáculo – especialmente a menção ao cenário – propicia uma reflexão acerca da contundência dos protocolos de leitura no texto escrito: o ritmo imprimido pelos versos e a precisão das indicações cênicas, induzem o leitor a construir imagens mentais da trama. A leitura de um roteiro de teatro é, em geral, mais indutiva do que a de um romance. Em função da precisão dos protocolos construídos em *Gota D'Água*, esta leitura tende a ser ainda mais indutiva, interferindo diretamente na imaginação do leitor, margeando-a e conduzindo a construção das imagens em direções específicas. E o faz com mais eficiência, porque, por ser parte da linguagem teatral, o leitor não se apercebe de que está sendo conduzido.

⁸⁶ Cf. CHARTIER (2002).

Uma encenação que fosse ao encontro da representação construída no texto do livro, certamente, iria também ao encontro das expectativas dos leitores. Parece ter sido esse o caso, especialmente com relação ao cenário, construído muito com base nas indicações cênicas do texto escrito, e à interpretação de Bibi Ferreira, atriz que foi a inspiração da personagem de Joana. É algo a investigar no capítulo seguinte, quando tratar-se-á do evento a partir da escala do espetáculo teatral.

Algumas outras lembranças mais pontuais acerca do livro e da leitura permitiram realizar reflexões sobre os usos feitos da modalidade escrita do texto de *Gota*, bem como de seu papel na construção de uma identidade social.

2.4.1. Memórias da leitura e a identidade estudantil

Apenas dois depoentes trataram, especificamente, de elementos do conteúdo do texto escrito, ambos estudantes à época da leitura. Suas lembranças pontuais remetem à participação da obra na construção de sua identidade estudantil. E apontam, também, para um tipo específico de prática de leitura de *Gota D'Água*: a leitura partilhada. Não uma leitura coletiva, no sentido de ler em voz alta, em grupos; mas partilhada, pois que perpassada pela necessidade do debate, do diálogo sobre o livro, da exploração de seus sentidos e do estabelecimento de relações entre ela e outras obras.

Um dos entrevistados, Luiz Nova, baiano, era militante de uma tendência do movimento estudantil ligada ao PCdoB, mas, por questões de segurança, tinha que realizar toda a atuação militante às escondidas. Ele considera *Gota D'Água* um marco nesse momento de sua vida e reflete, hoje, sobre a singularidade daquela leitura:

Tudo isso que eu estou falando, esse entusiasmo todo, era do ato de ler. A pressão era muito grande, dentro da minha experiência pessoal. Eu optei por um partido clandestino em 72, com quinze anos. Quer dizer, o melhor da minha vida estava escondido. A minha opção de futuro, vivia escondida. Então, é uma dimensão, para mim, enorme. Isso tinha a ver com a minha opção de futuro, que aparecia publicamente. Era como se eu me realizasse naquilo. (...) Ou seja, o que eu acredito é bom (NOVA. Entrevista concedida à autora em 04/03/2010).

A primeira reflexão que o processo de rememoração promoveu em Nova foi relativa ao ato de ler, ele mesmo. A leitura solitária, prazerosa, marcada pela descoberta de que a sua opção de vida poderia ser publicizada, de alguma maneira. Ele identifica o livro como um produto forte, politicamente, especialmente na Bahia, onde a encenação da peça não aconteceu, em meados da década de 1970.

O livro seria a realização de um projeto de arte engajada, tanto no que se refere à qualidade, quanto ao conteúdo. Qualidade, porque vinha quase colocar um ponto final nos questionamentos sobre a possibilidade de associação entre a existência de uma arte engajada e, ao mesmo tempo, de qualidade estética. Ali, a qualidade era inconteste e a possibilidade, portanto, era real. Em termos de conteúdo, ele considera que o livro foi a consolidação da proposta do espetáculo, narrando lembranças relativas às duas partes do produto cultural.

“Porque o livro tem o texto da peça, que é um texto poético – portanto, afirmativo da palavra como eles próprios se propuseram, dizem que resolveram fazer assim por isso” [e o prefácio, que] “diz uma coisa muito interessante, exatamente sobre o movimento de consolidação do capitalismo no Brasil e a cooptação da classe média” (NOVA. Entrevista concedida à autora em 04/03/2010).

Ao lembrar-se de sua experiência com o texto escrito de *Gota*, Nova destacou a satisfação de poder partilhá-lo com as pessoas – a família, os amigos – e mostrar a viabilidade de seu projeto de vida e a coerência de seus ideais, mesmo sem nomeá-los como seus. Era uma forma legítima de mostrar a parte escondida de sua identidade, legitimando-se também como sujeito social e político. Ser estudante e militante podia ser mostrado como algo não apenas viável, mas também belo. A leitura, portanto, foi uma experiência significativa de partilha de ideais.

Outro estudante universitário, também militante no movimento estudantil, tem uma lembrança pontual do texto escrito, relacionado à inserção de seu conteúdo nos debates artístico-intelectuais do período. Carlos Aníbal Costa recorda-se de ter lido o livro antes de assistir à peça e, ainda hoje, considera-o sensacional. Inicialmente, associou o conteúdo do livro às obras do cinema europeu, que tratavam de muitos temas subliminarmente. Em seguida, inseriu a obra na discussão acadêmica, especificamente em suas áreas de atuação – a Economia Política e a Ciência Política.

Costa apontou o debate sobre a questão do desenvolvimento no Brasil, constituído no âmbito do Cebrap, como pano de fundo das discussões acerca da temática abordada em *Gota D'Água*, por meio da menção direta a textos e autores: Francisco de Oliveira; Maria da Conceição Tavares, José Serra, Lúcio Kowarick, Fernando Henrique Cardoso, Nikos Poulantzas, Karl Marx. O papel da má distribuição de renda no país – se funcional ao desenvolvimento do capitalismo no Brasil⁸⁷ ou empecilho e ele⁸⁸ – bem

⁸⁷ OLIVEIRA, Francisco. Economia Brasileira: Crítica à razão dualista. *ESTUDOS CEBRAP*, n. 2, 1972.

como a temática da habitação popular e da funcionalidade da favela para a classe média urbana⁸⁹ eram temas implícitos em *Gota*, o que se fazia notar entre os estudantes.

Os dois estudantes de graduação trataram o livro *Gota D'Água* como uma referência entre as suas lembranças. Por razões diferentes, é fato, mas no mesmo movimento, que Delgado⁹⁰ indica como o de reconstrução e atribuição de sentidos às identidades. A motivação que eles mostraram ao rememorar mostra a relação desses sujeitos com a modalidade escrita de circulação do texto de *Gota*, que exerceu um papel importante na construção e no reconhecimento, no presente, de sua atividade estudantil de meados da década de 1970. Na reatualização mental de seu passado, o livro tornou-se uma espécie de signo dessa atividade – a uma só vez militante e intelectual.

2.4.2. Práticas de leitura: apropriações didáticas do objeto-livro

Ao lembrar-se do livro *Gota D'Água*, Costa lembrou-se de tê-lo livro mais de uma vez, o que não era raro em suas práticas de leitura. E pensou na primeira:

E, quando surgiu Gota D'Água, eu li o texto. Eu estou achando que até teve isso na Ciência Política. Na cadeira do básico, de Ciência Política. Não quando eu estava estudando, mas quando eu era monitor. Eu tenho quase certeza. Está vindo na minha cabeça isso (COSTA. Entrevista concedida à autora em 07/04/2010).

Sua recordação aponta para o fato de que, além da presença em debates informais na sala de aula e na faculdade, *Gota D'Água* pode ter sido parte do planejamento didático da disciplina de Ciência Política na FAFICH/UFMG, em meados da década de 1970. Esta lembrança remete a uma outra categoria de análise das memórias, posto que não surgiu de forma isolada nas entrevistas temáticas.

Marcus Vinicius Quiroga, estudante de Letras na cidade do Rio de Janeiro, mencionou também a presença do texto de *Gota* nas salas de aula, de forma não planejada, mas relacionada aos conteúdos próprios de sua área de formação. Assim ele se lembrou da primeira leitura do livro:

⁸⁸ TAVARES, Maria da Conceição e SERRA, José. Além da estagnação: uma discussão sobre o estilo de desenvolvimento recente do Brasil. In: *Da substituição de importações ao capitalismo financeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

⁸⁹ KOWARICK, L. F. F. Capitalismo, Dependência e Marginalidade Urbana na América Latina: uma contribuição teórica. *ESTUDOS CEBRAP*, n. 8, p. 77-96, 1974.

⁹⁰ Cf. DELGADO, 2006: 49.

Foi, foi na época. Foi depois [de assistir à peça]. Não só pela peça, mas pela importância que ela adquiriu na época. Ela foi muito discutida na faculdade, não é? Quer dizer, isso acho que motivou, não sei se outros colegas também, mas motivou... Não era só a questão da peça, foi a discussão que a peça gerou. (...) No ambiente universitário, com certeza, porque foi discutido em sala de aula, não é? (...) Eu não me lembro de ter feito trabalho exatamente. Eu acho que não, mas houve, assim, uma discussão. Dessas discussões que surgem de um nada e acabam tomando o espaço da aula inteira. (QUIROGA. Entrevista concedida à autora em 03/04/2009).

A discussão era relativa não apenas à temática da obra, mas, sobretudo, ao gênero tragédia. Seria tragédia mesmo, em termos literários, ou um drama social? Mesmo que não de forma sistemática, assim como Costa, Quiroga recorda-se de uma prática de leitura partilhada do livro *Gota D'Água*, com uma apropriação, em grande medida, didática, pois que voltada para a formação de professores de Letras – além, é claro, de interessados em teatro, de maneira geral.

A apropriação didática da obra foi mencionada em mais três entrevistas, a partir de usos diferentes. Tiekko Takamatsu, que era professora de História no 1º. grau, na segunda metade da década de 1970, recorda-se de ter realizado um trabalho com seus alunos sobre *Gota D'Água*, usando o livro e o disco de vinil. Após ter assistido a peça, encantada com o roteiro, a atuação de Bibi Ferreira e a atualidade da abordagem histórica ali apresentada, decidiu incluir o material em seu planejamento didático. O uso de recursos outros, além do livro didático, não era novidade em sua prática pedagógica e a escola onde ela lecionava apoiava seu trabalho, embora não fosse ali a regra.

Takamatsu não se recorda exatamente da série em que o trabalho foi realizado, sequer da abordagem. Mas um vestígio que estava dentro da capa de seu LP – um desenho de um dos alunos, representando uma divindade egípcia, dedicado à professora de História – indicou o provável uso. Esse conteúdo era ministrado na 7ª. série, imediatamente antes do tratamento da Antiguidade Clássica. O mais provável, portanto, é que ela tenha discutido com os alunos o gênero tragédia, a partir de uma comparação entre uma obra do mundo antigo e uma contemporânea.

Solange Souza também se recordou de uma apropriação didática da obra, ao fazer um exercício de memória relativo a uma segunda leitura que teria feito de *Gota*. Apesar de leitora voraz, o gênero teatral não é habitual para ela, o que a levou a pensar:

Porque é que eu li Gota D'Água de novo? Não é que eu li duas vezes, eu tive que ter contato... Eu tive que ter... uma das duas

filhas, não me lembro qual, tinha que apresentar, no ginásio, um texto de roteiro de peça, um texto teatral (...). E eu falei para ela da Gota D'Água. Foi. (...) É. Falei para ela. Porque era uma coisa que eu – não é o tipo de texto do qual eu tenha muito escopo para falar. Então, acho que eu indiquei o que eu mais gostei. O que era mais próximo, que tinha na prateleira e o que eu achava que realmente valia à pena. (SOUZA. Entrevista concedida à autora em 15/03/2010).

Souza indicou à filha o uso didático do livro, que acabou sendo apresentado como texto dramático nacional, em uma escola particular paulistana, há cerca de sete anos. A qualidade do texto, bem como a sua disponibilidade em uma biblioteca particular, foram condições para que ele permanecesse no debate, em salas de aula da Educação Básica, já no século XXI.

Ainda nos dias de hoje, Elvécio Guimarães aponta uma outra apropriação didática para *Gota D'Água*, no Curso de Teatro do CEFAR do Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Segundo ele, que é ator e professor na escola:

Os candidatos da escola de formação de atores do teatro das artes são obrigados a apresentar um trecho de teatro qualquer. E todos escolhiam a Gota D'Água. E, no correr do ano, a gente fazia uma análise, ainda que perfunctória, sobre a Gota D'Água e os alunos se encantavam e montavam trechos (GUIMARÃES. Entrevista concedida à autora em 19/01/2010).

O interesse costuma partir dos próprios alunos, que trazem o texto para o exame de seleção. Mas, segundo Guimarães, a qualidade do texto – relativamente singular na dramaturgia nacional –, bem como a combinação entre a universalidade da tragédia grega e um problema carioca contemporâneo, fazem com que ele esteja sempre presente na formação de atores, durante o curso, em análises didáticas.

O uso em escolas, com as mais diversas abordagens, tem sido, portanto, uma das formas de permanência do livro *Gota D'Água* na memória social brasileira. Isto só é possível em função da existência do livro, que ainda tem grande circulação, e a escolha da obra refere-se às suas singularidades no conjunto da literatura brasileira, especialmente a dramática. A apropriação didática da modalidade escrita de circulação do texto é uma das formas de duração do evento *Gota D'Água*, até os dias atuais.

No capítulo seguinte, a exemplo do que foi feito neste com relação ao livro, analisar-se-ão as especificidades de *Gota D'Água*, tomando-se o espetáculo teatral como escala de observação do evento.

Memórias de (antes da) assistência: expectativas e impactos

A memória inexistente. O emaranhado.

Texto redigido com base na entrevista temática de Chico Buarque, concedida à autora em 14/05/2010.

A foto não foi uma só, era de se esperar. O gravador, faminto de imagens, clicava, enquanto o modelo se recompunha, entre um flash e outro. Junto com a historiadora, como era inevitável.

Da produção do espetáculo, uma quase-memória. Ele não se lembrava de ter escolhido o diretor, o cenógrafo, o coreógrafo. Tudo coisa do Paulo. Do cartaz, tampouco. Não entende disso, não dá muito palpite. Para a direção musical, sim, ele indicou o Dori. Eles vinham de Calabar, trabalharam juntos. Paulo deve ter perguntado, “E para a música, quem?”. Esse é um trabalho especial, colocar atores para cantar. O Dori fazia isso bem.

Ele se lembra do Edu contando como foi no Arena canta Zumbi. Fazer um bocado daquele pessoal cantar, um sofrimento. Era uma tradição nascente dos musicais no Brasil. Nascente e frustrada, não teve continuidade. Menos ainda na Gota que, nesse sentido, era uma peça conservadora. Um pouquinho broadwayzante, ele reconhece. Hoje em dia – e ele se lembra de quando participou do Cambaio – milhares de pessoas fazendo testes! E cantam bem. Outra lógica, outra proposta.

Se a peça foi toda censurada? Pode ser. Não o surpreenderia se fosse assim. Acontecia direto. Ia pra Censura, primeiro vinha um “não”. Aí, as negociações dos produtores com os censores. Ele não sabe como se passavam exatamente, que nunca foi a Brasília para isso. No teatro, era comum deixar muita gordura de palavrão nos textos, para os censores terem o que cortar. Depois, negociava-se. Agora, no caso da Gota, isso era impossível. Estava tudo lá: a rima, a métrica, o ritmo... não dava pra ter gordura de texto. Teve palavrão cortado? Substituído por outra coisa na gravação? Ah, devem ter pedido a ele, então, pra fazer. Ele não se lembra, não. Mas pode até ser que ele tenha feito. Porque, para gravar, era outra coisa. Outra censura. Mais rigorosa, normalmente.

No caso das músicas, se recorda de já ter alterado letras por telefone, com o advogado da gravadora. “Não pode ‘títica’ nem ‘brasileiro’? – em Partido Alto. Põe aí ‘coisica’ e ‘batuqueiro’.” Aí, foi. Ou de fazer uma introdução – “Você é o meu amor, meu amor não vai morrer – uma bobagem qualquer assim” – e deixar o texto que interessa depois. O censor devia ter muita coisa pra fazer, até chegar lá!... eles faziam piada. Com tudo aprovado, cortava alguma coisa. Ninguém podia obrigar a gravar tudo.

Mas no caso da Gota – ele volta a se lembrar – a estratégia de por palavrões a mais não funcionava. Não. Mas no e-mail com as questões, a historiadora mencionou alguma coisa, alguém correndo nu para chamar a atenção. Isso podia acontecer! Era o tipo de gordura que podia cortar em Gota D’Água. Acontecia sem parar, esse tipo de coisa. E – era, sim, está certo – um jeito de tirar um sarro. Se desse pra passar a perna no censor, era legal. Claro, uma diversão.

No meio da entrevista, ao recordar-se, recebe um texto para exame. A fotógrafa

quer ver se ele muda de pose em novo cenário. “E por que esse texto está assim, não está em verso? Ah, é o processo de censura? Tem as anotações dos censores? Ah é, é?” E o gravador captura um riso. A pose muda, mas a lembrança não vem. Os pareceres da Censura não moram na sua memória. É natural.

Se ele teve medo de a peça ser proibida, como Calabar? Calabar foi um caso sui generis. Porque o texto foi liberado! Ninguém ia ser doido de colocar dinheiro do bolso numa peça que não estivesse aprovada. Fosse comunista ou o que fosse... Eles montaram, com o dinheiro deles. E a Censura foi adiando a presença no ensaio geral, adiando... “Vai estreiar tal dia”, não estreia. Já tinha até pipoqueiro nos ensaios, na porta do teatro. A montagem não foi autorizada. E todo mundo faliu. No caso da Gota, eram outros tempos. Só, talvez, dois anos de diferença. Parece pouco, mas mudou muito. O governo, sim. Mas também a relação com a censura, uma certa cordialidade. Estranha, em alguns casos.

Não havia memórias dos pareceres. É mesmo natural. Mas vê-los, provocou um rememorar. Ele acha graça nos elogios dos censores. E pensa n’outras coisas. E volta à Censura. Chico se lembra de que a relação com a Censura não pode ser comemorada. A estética mais tradicional da Gota agradou. Um certo formalismo convenceu. Ele se lembra, então, de que os censores passaram a ter esse poder. De vetar ou liberar, só porque gostavam ou não. O artista ficava sujeito a isso. Ao gosto de um burocrata que trabalhava na Polícia Federal. E o gravador clica uma expressão de indignação. Sem sorriso.

A memória emotiva. A comunhão.

Texto redigido com base na entrevista temática de José Antonio Dabdab Trabulsi, concedida à autora em 26/06/2007.

Dia de aula na pós-graduação. Uma das poucas tardes do curso em que ele, professor, não seria o responsável pela condução do debate. A aluna começou a apresentar o trabalho. Ele, em geral tão comedido nas manifestações pessoais, sorriu discretamente. A aluna questionou, receosa. “Algo não vai bem, professor?” Cultivando o sorriso com algum prazer, ele respondeu: “Não, tudo certo. É que você está mexendo com as minhas memórias.” Expressão de surpresa da turma e ele acudiu: “Poucas vezes vi tanta eletricidade em uma plateia, quanto em Gota D’Água. Talvez só em Lúcio Flávio.” Ao ouvir a gravação das recitações de Bibi Ferreira – isso existia? – mais largo sorriso. A aluna ficou curiosa com a vivacidade da emoção a que assistiu. Pediu-lhe uma entrevista temática, quase certa da gentil negativa. Engano. Pronto aceite. Novo sorriso.

No diálogo, o clássico professor de História Antiga não deixou seu tempo presente. Voltou aos dias da graduação, levando a maturidade do historiador no trato com a memória. Ele assistiu à peça, a graduação em curso. Nem no início – 1976 –, nem no fim – 79. 1977 ou 78, portanto. No Rio, ele se lembra bem. Perto da faculdade, que ficava no Largo São Francisco. Foi no teatro Carlos Gomes. Talvez em tempos de campanha de popularização, dos ingressos vendidos nas kombis. Ele aproveitava bem a campanha. Estudante, pouco dinheiro. Foi assim, ele recorda, no Seis e Meia do teatro João Caetano, quando pode ver uma porção de gente da velha guarda. Com a facilidade de não enfrentar fila e a baixos preços. Uma beleza. Ia também aos cineclubes – como todo mundo da sua idade – apreciar o cinema de autor.

Eram tempos de tensão. Ele não tinha envolvimento com o movimento estudantil, mas acompanhava sua efervescência. Não se passavam dois dias sem que

comissões de alunos entrassem na sala, convocando para reuniões. O diretor do Instituto da UFRJ, nomeado depois de 68, era de direita. E tinha base de sustentação entre os professores. Havia exceções, claro. A Célia Freire, a Philomena Gebran. Ele se lembra de uma invasão da polícia universitária no campus. Cartazes arrancados. Estudantes presos para interrogatório.

Foi mesmo entre 77 e 78. A peça já era consagrada, não era uma novidade. Ele não tem a memória exata do que era dito. Mas era. Nada clandestino, nem a divulgação era só no boca a boca. Não. Na imprensa, muito. Ele acompanhava a movimentação. Lembra-se da incerteza em que se vivia. O Pacote de Abril. Os problemas do Sylvio Frota. O movimento de anistia. O clima era mesmo tenso.

No cinema, um dia, a projeção parou. As luzes se acenderam e alguém gritou que tinha bomba. Todo mundo saiu, alarme falso. Ah, também a lembrança de um filme sobre o Chico Buarque. Uma espécie de documentário em que perguntavam aos transeuntes se gostavam do Chico. “Eu gosto, por isso, por isso, por isso.” Até que: “Eu não gosto. Gosto é do Roberto Carlos.” Vaia crepitosa! Apreciar Roberto Carlos, publicamente, não dava, não é?

E a peça estava nesse contexto. Era a peça do Chico. A Bibi, naquele clima coletivo dos jovens, contava menos. Era a estrela. E ele não foi assistir só para ver um espetáculo. Não. Era uma espécie de manifestação política. Fazia parte do contexto. De resistência? Não, ele não sentia assim à época. Não era mais de resistência, de lutar escondido contra algo que ameaça. Era de participação pública. Uma forma de estar presente no debate.

E a tal eletricidade? Aquela cuja lembrança virou um sorriso? Ele estima: uma espécie de comunhão. Comunhão espiritual. Havia uma percepção de que o conformismo tinha que acabar. Não que todos tivessem o mesmo grau de engajamento. Não. Era mais uma aspiração. Quando as pessoas que tinham essa percepção se reuniam, aí, passava a corrente elétrica. No sentido de partilhar. Um ideal? Não, nem era um ideal. Era mais uma esperança.

As lembranças do espetáculo são poucas. Mesmo ao recordar, o forte são as lembranças do sentimento de emoção. Muito mais do que a memória visual da representação. Dessa, uns flashes. A relação com Medéia ficava clara, sim. Aquilo era uma referência para ele, para outros estudantes de História. Sem que a isso se atribuísse uma importância capital, avalia. O importante mesmo era a leitura, a inserção, o momento. O momento de assistir? Não, o momento brasileiro.

Da encenação, recorda-se principalmente dela cantando. Das músicas, elas tinham um papel fundamental. A peça tinha uma função mobilizadora. O tema, o enredo. Mas o que cristalizava a emoção era a música. Era ela quem mobilizava, em última instância. Se essa lembrança voltou em outros momentos? Parece que não. Difícil isso ser resgatado como experiência emotiva para momentos subsequentes. Os contextos foram muito diferentes, depois. A relação com a arte também.

Por exemplo, ele acabou concluindo que não é justo continuar exigindo do Chico a mesma inspiração. Não pela vida inteira. Ele correspondeu muito a um momento. Todo mundo recebeu tanto dele! Tanto, que a expectativa ficou desmedida. Ele mesmo, José Antônio, estudante nos anos 1970, recebeu muito. Uma grande emoção, no mínimo. A memória afetiva foi mesmo a que ficou. Estar ali, junto, era uma espécie de experiência coletiva. O conteúdo de crítica social existia. Claro, ele é que justificava esse sentimento coletivo da importância de estar presente. Mas, sabe? No limite, era até secundário. Estar lá é que era participar da crítica. Um sentimento conquistador de estar na praça pública.

A memória comparada. O debate.

Texto redigido com base nas entrevistas temáticas de Heloísa Maria Mürgele Starling, concedidas à autora em 30/07/2008 e 08/01/2010.

O ano, ela não sabe muito bem. Mas foi no início da temporada. Bem no início. Deve ter sido em 1976. Ela faz as contas: fez o vestibular em 75. E ao entrar para a faculdade, o mundo se abriu para ela. Muito mais. Ia muito a teatro. Muito mesmo, mais que hoje. Tinha uma irmã no Rio e, nas visitas, aproveitava para colocar a vida cultural em dia.

Veria a peça de qualquer forma, claro. Era a peça do Chico. E, àquela altura, sua relação com o Chico estava resolvida, já. Ela era vendida para ele. Era mesmo, fazer o quê? Então, veria a peça. Se o livro saiu antes, deve ter lido primeiro. Um livro do Chico, ela lia. Acha que tem a primeira edição. Mas essa memória da leitura, ela não tem, não. Afinal, viu a peça. Ficou mais a memória visual.

Foi para o espetáculo já com um parâmetro de comparação, inevitável. O Caso Especial do Vianinha, que tinha inspirado Gota D'Água. Aquilo tinha sido impressionante. Já começava com a Fernanda Montenegro enfurecida. Foi impactante demais. A Fernanda era a Média! Um negócio extraordinário – na cabeça dela!, reflete. Seria preciso rever aquilo, para saber se tem mesmo essa força toda. Mas a Fernanda tinha a fúria nos olhos.

Então, ela se lembra dos debates de que participou sobre esse tema, nos tempos de faculdade. Mais na Comunicação do que na História, até – que ela fazia os dois cursos. Ela e os colegas tinham duas críticas. Que a Bibi não era a Fernanda. E que a ênfase de Gota D'Água ficava menos nas emoções e muito, demais, na questão social. A Média do Vianna – dito assim mesmo, porque eles posavam de enturmados com o teatro – era mais forte. Se fosse fazer uma crítica hoje, talvez até pudesse dizer que era muito colada no texto original. Talvez! Seria preciso rever aquilo.

Fato é que eles achavam que na Gota D'Água, o conflito das emoções tinha se perdido um pouco. Para ela, isso era coisa do Paulo Pontes. Tudo que era muito CPC, ela atribuía ao Paulo. Ele, aliás, não aparecia muito nos debates com os amigos, não. Quando aparecia, era “aquele cara do Partidão”. O Chico era o foco: acusava-se o Chico, defendia-se o Chico. Entre os amigos, aliás, ele não era unanimidade. Muitos eram da Libelu. A tendência mais ocupada das questões culturais no movimento estudantil, iconoclasta, não tinha simpatia pelo Chico. A esse convívio – era ativa no movimento – ela deve uma visão mais aberta do que a da universidade. Ali, em geral, a concepção de cultura era, ainda, muito anos 60. No caldeirão cultural de Heloísa, ao contrário, cabia um pouco de tudo. Jorge Mautner, Macalé, os sambas que conheceu com o pai. E o Chico. Sempre o Chico, que a sua relação com ele estava, definitivamente, resolvida.

A ele, aliás, ela atribuía as delícias da peça. A ironia, o fato de nenhuma das personagens ser completamente boa, a força das canções, a linguagem sofisticada. Mas o universo, digamos, conceitual, era do Paulo. Muito próximo das coisas do CPC, do Arena. Um didatismo que tensiona com a coisa dos versos. A peça ser toda em versos era bacana demais! Ela não sabe o que era de um ou do outro. Tem até vontade de perguntar isso ao Chico: como funcionavam as parcerias naquele momento? O que se lembra é que ela e os amigos não se referiam a todas as parcerias da mesma forma. Por exemplo, Meus caros amigos era do Chico e do Francis Hime. Gota D'Água era a peça do Chico. E só.

Ela se lembra do espetáculo. A Bibi Ferreira de preto – mas ela não era a Fernanda Montenegro. O teatro, o Tereza Rachel. Tinha a magia de ter abrigado o show Opinião. E ali ela viu, depois, uma peça belíssima: O último carro, do João das Neves. Um teatro horroroso, onde as pessoas ficavam mal

acomodadas. Um lugar meio mambembe, arquibancadas. Ah!, se lembra da conversa que abre a peça, uns caras no botequim da favela, falando do Jasão. E dos caras tocando.

Mas teatro, para era, algo muito, muito forte. Aquela peça não produziu grande impacto. Não mexeu. Ela gostava mais da estética do Ipanema, Hoje é dia de rock. Ficou impressionada com Danton, dirigida pelo Aderbal, nas galerias do metrô. Ou As lágrimas amargas de Petra Von Kant, ou o Vestido de noiva com a Camila Amado. Eles, ela e os amigos, tinham uma visão muito crítica da Gota D'Água. Não foi, para ela, o soco que foram essas outras experiências.

Só que nada a impediria de achar que o Chico era legal. Nem rever a Medéia do Vianinha. O que ela fez. E era melhor mesmo – ela avalia numa segunda conversa, mais pesquisadora de história da cultura do que a jovem que viu a peça do Chico. Ela confessa: pensou que ia cair um mito. Não caiu. Ainda inebriada das discussões dos anos 1970, conclui: a do Vianinha era melhor. Quer saber? Se o Vianinha tivesse um Chico Buarque ali, à mão, não tinha Gota D'Água.

A memória vaga. O fanzinato.

Texto redigido com base na entrevista temática de Vera Silva, concedida à autora em 26/09/2008.
Participa da entrevista Gláucia Silva, filha da depoente.

Ela não ia muito a teatro. Quase nada, aliás. Não naquele tempo, casada há pouco, com a vida em outro rumo. Depois, sim. Viu muita coisa nos últimos dez anos, inclusive acompanhada da filha. O hábito de ouvir música, nunca perdeu. Deixou de comprar discos durante uns anos – hoje até tenta encontrar os CDs dos vinis que perdeu. Mas ouvia, sempre. Ensinou os filhos a ouvir, aliás. À noite, muitas vezes, desligavam a TV e iam para a vitrola. E cantavam. Depois, as professoras punham música na escola e os meninos cantavam. Só eles, coisas que os colegas nem conheciam.

Na música, o Chico sempre foi o preferido. Desde seus 16 anos – ele devia ter uns 19, 20, a diferença não era grande. Gostava também do Roberto Carlos, mas era diferente. O bom ali era o movimento, a turma toda. No caso do Chico, ela gostava da música. E da figura dele também. Era o tempo do Pedro Pedreiro na TV Record. O primeiro sucesso, no programa Astros do Disco. Ele era meio desligadão, meio tímido. E ela era fã, sempre foi.

Depois veio o sucesso enorme dos festivais, recorda-se de todos. No d'A Banda, lembra dos santinhos distribuídos, em época de eleição, com a letra da música. Tinha também um com a Disparada. Lembra do Roda Viva com o MPB-4 – que ela gosta muito também, eles cantavam com o Chico. Do Sabiá contra Caminhando. Claro que Sabiá era melhor! Não tinha discussão. E tinha a participação dele no Essa noite se improvisa, que ela acompanhava com as amigas. Divertido, ele inventando canções, cantando músicas antigas.

Quando ela foi a Gota D'Água, foi para ver a peça do Chico. Era isso mesmo. Era uma peça famosa, muitos comentários. Os jornais deviam noticiar também, mas, naquela época, ela não lia jornais. Nem sabe porquê – a vida estava em outro rumo. A peça era importante, com uma atriz famosa. Ela conhecia a Bibi da TV, não do teatro. Na Tupi, gostava dela e do pai. Seria bom ver a Bibi. Mas ela foi mesmo para ver a peça do Chico. Tudo que vinha dele a interessava, desde a época do Pedro Pedreiro.

Não se lembra com quem foi, nem de onde foi o espetáculo. Pode ter sido com o

ex-marido. Pode ter sido com a irmã, que disse que também assistiu. Ela não se lembra, não. Ela se lembra da Bibi e do cenário. Já disse, só lembra mesmo dessas duas coisas. A Bibi cantando a Gota D'Água, que resumia muito aquilo tudo. Acha que era o final da peça. E que ela estava de preto. Até se lembra, sim, de alguma coisa da interpretação. Não do que ela falava. Vera recorda-se de ficar emocionada quando a Bibi falava. Ela emocionava muito, impressionava muito. Disso, tem vaga lembrança.

E do cenário. Aquilo ela não esperava. Não mesmo. Não sabia, de antemão, e ficou chocada. Era grande, de madeira muito rústica, um cortiço. Todo aquele cenário, toda aquela coisa... como ela explica? Talvez por ser meio fora das coisas que estavam acontecendo, ficou chocada. Vivía no seu mundinho, meio à parte. O cenário mostrou uma realidade social... interessante, chocante mesmo. Aquilo tomava quase todo o palco. Você via dentro das casas, as pessoas andando pelas tábuas lá em cima. Elas se movimentavam e o público via. Não era no chão que eles andavam. Não, ela não se lembra de muita gente em cena de uma vez só. Os moradores andavam, saíam, falavam na janela...

Das peças que viu naqueles anos, só se lembra de Gota D'Água e Missa Leiga. Essa foi ainda mais chocante, com o Armando Bógus. Ainda mais para alguém de formação católica. Era um teatro meio de arena, o ator se dirigia ao público. E perguntava: "Você não faz isso, faz?" E todo mundo sabia que tinha feito. Era como uma missa, sandálias franciscanas, túnica branca. E crianças distribuindo rosas na comunhão. Das antigas, ela só se lembra dessas duas. E Gota D'Água, depois, virou uma lembrança boa. Sempre boa. Porque ela acha que ele, o Chico, atingiu o que queria. Pode até ser porque ela é fã. Mas crê que ele faz tudo muito bem feito mesmo. E ela se lembrou na hora em que a filha perguntou, sim, de ter visto a peça. Sem dúvida.

Se ela continua fã? Ah, claro. Viu a Ópera do Malandro há uns quase dez anos, quando fazia faculdade de terceira idade. Aí, não ficou mais chocada. Ganhou o ingresso do show As Cidades da filha, há quase dez anos também. Ficaram no gargarejo. Foi ao Rio no carnaval que a Mangueira homenageou o Chico, uma beleza! Ela e uma amiga, mais um mundo de fãs do Chico por lá. Emocionante, ela guarda a camisa – que tem a foto dele até. Recentemente, o filho lhe deu alguns daqueles DVDs que saíram. Tem um com ele em Paris, tem o da Mangueira também – com um trequinho do desfile, interessante. Ainda pensa em andar naquela praia em que ele fica, para vê-lo passar. Já foi ao Rio e não foi lá. E como é que não foi?

A memória viva. A emoção.

Texto redigido com base na entrevista temática de Xico Vargas, concedida à autora em 24/03/2010.

É já a segunda vez que ele narra a sua experiência de assistir à Gota D'Água. Da primeira, não havia gravador para registrar. Ele topou repetir, claro. São memórias que comovem. E fala com a mesma entonação, com a mesma vivacidade. Emocionado, como há um ano. Quase como há 35. Uma emoção que talvez só tenha experimentado, em outra oportunidade, com o nascimento da filha. Não se lembra de nada semelhante nas experiências com a arte.

Ele estava no Rio há quase cinco anos, vindo do Rio Grande do Sul. Chegando, conseguiu um emprego na revista O Cruzeiro. Depois, foi para o JB, com quem viveu uma longa história de amor, de idas e vindas. "Estávamos, então, no final de 75". Foi 75? 75. Era verão, isso ele se lembra. Novembro ou dezembro, um calor! Ele frequentava um dos templos da boemia carioca, o Luna Bar.

Ali, já vivia a expectativa da estreia do Gota D'Água. Ninguém fazia muita ideia do que poderia representar um encontro entre Paulo Pontes e Chico Buarque. Um, chegado a uma comédia, a um texto de costumes. Outro, essencialmente político. O essencialmente político era o Chico, sim. Que não frequentava o Luna. O Paulo, frequentava, de tempos em tempos. E era uma coisa misteriosa, o encontro desses dois gênios. Ele só tinha tênues traços de lembranças da tragédia grega. E se perguntava: o que os dois faziam daquilo? Como iriam trazer isso para hoje em dia? Questões e uma expectativa que eram fruto de breves discussões na noite. Breves, que não se perdia muito tempo com aquilo. A boemia exigia mais investimento.

De repente, se viu no teatro. Sozinho, na estreia. Nos primeiros instantes, não conseguia muito fazer o paralelo com a Medéia. Guardava a semelhança dos nomes, mas era uma história nova. Ele, curioso, sentia as nuances do texto. Tudo parecia muito bem pensado, muito bem medido. Que horror, que trabalho deve ter dado! Ele se lembra de pensar que teria que ter acesso ao texto – o que só aconteceu meses depois. Para reexaminar. E aquilo o foi tomando. Completamente. Ele saiu do teatro perplexo com tudo. Jasão, Egeu, Creonte. Quem era mesmo o Creonte que ele tinha lido? Não era aquilo, mas como era? Tinha veneno ou não tinha? E os meninos, morreram lá também?

Duas pessoas que – do ponto de vista dele – tinham cabeças tão díspares... Como é que tinham se juntado e produzido aquilo? Depois, ele gostou de Calabar. Muito até. Mas todas as lembranças de Gota D'Água cobriram a obra do Chico. O que ele produziu de maior carga dramática está concentrado ali. Pelo pouco que ele conhecia dos autores, não parecia ser possível juntá-los numa coisa direita. E foi. Como foi.

Ele via algumas coisas e se extasiava. Mas é o BNH! E ele bebia cada palavra da Bibi. Passou meses apaixonado por ela. A força do que ela dizia, a maneira como ela articulava. A sensação que tinha era a de que, a cada vez que ela abria a boca, o teatro se ajoelhava! Mas já não sabe se era só ele quem ficava assim, pode ser. Aquela mulher era muito grande. E o Bomfim, o cara que fez a tremenda sacanagem: trocou a Bibi pela filha do idiota do rei. Era um sujeito forte, grande. Apesar disso, como lhe parecia frágil! E, olha, memória engraçada essa, que lhe chegou agora. De repente, lembra-se de que chegou a ter vontade de ver a outra montagem, para saber se essa sensação persistiria. Se outro Jasão seria igualmente frágil.

No dia seguinte, chegou à redação do Jornal ávido pela leitura da Primeira Crítica. Não achou, de pronto. Estranhou: será que terminou muito tarde e não deu tempo de esperar a crítica? Estava lá, em segundo clichê. Talvez fosse do Michalski. O crítico gostou, disse ele se lembra. Depois, parece, fez uma outra crítica, maior. Mais esmiuçada. Talvez de outra montagem, mas essa ele não assistiu. Nem a crítica foi tão importante, já não tinha tanto impacto.

Vendo as fotos da montagem, admira-se: a vila do Meio-Dia! E ela, lembrava-se dela assim: vestida de preto. Forte. Recordava-se dela com as crianças também. Vendo os diferentes sets, lembra-se mais. Quando mudava a ação, o grupo que ficava fora da cena, gesticulava. Que era aquilo? Custou a entender que era uma forma de dar a entender, à plateia, que a conversa seguia ali. Ninguém virava estátua de sal. Nem desaparecia. Esse não é o Egeu? Ah, é, sim...

A peça ficou na sua vida ainda algum tempo. Porque ele amou. E, também, porque ganhou o disco. De uma ex-namorada, relacionamento rápido, mas que deixou o carinho de rastro. E ele estava tão enlouquecido pela peça, não tinha outro assunto. Depois, ela acabou lhe dando o disco de presente. As músicas, as letras! Era uma coisa! Como era mesmo a música da Vila do Meio-Dia? Ah, Flor da Idade. Trazia, para ele, imagens do que tinha vivido com as primas no interior do Rio Grande do Sul. Estava alucinado com essas coisas todas. Quase furou o

disco de tanto ouvir. Ouvia as recitações, também, ficava curtindo, lembrando.

Quando viu o espetáculo, tinha pouco tempo de Rio de Janeiro. Ainda eram frescas as memórias de uma pequena atuação política no Sul, escondendo gente vinda do Rio. Mas era lá, no Rio, onde tudo acontecia. Chegou, foi tomado pela boemia um tempo. A política virou mais preocupação profissional do que atividade. E, depois do Araguaia, ele tinha a sensação que tudo estava meio morno. Em 1975, aquela montagem o tocou muito. Porque, ali, ele viu: “Opa!, tem coisa acontecendo”. Não era só o calor de verão. O Brasil estava fervilhando. E ele, Xico, fervilhava junto. De fato, estava onde tudo acontecia. Inclusive a Gota D’Água. Sem anestesia.

CAPÍTULO 3

SEGUNDA ESCALA:

O ESPETÁCULO TEATRAL E A ASSISTÊNCIA

O teatro é uma arte esquisita; só existe concretamente no momento de sua realização ou na memória, fragmentada e ofuscada pelo tempo, do que aconteceu e de quem foi responsável pelo seu acontecer: existe deformado pelas lembranças confusas, com todas as superestruturas que se acumulam fantasmagoricamente modificando a realidade do passado como a lembrança de um defunto que melhora constantemente com o decorrer do tempo.

(RATTO, 1996: 279.)

A segunda escala de observação do evento *Gota D'Água*, tema deste capítulo, é o espetáculo teatral – bem como as relações dessa *modalidade de circulação* do texto com a sociedade, por meio da análise de sua recepção e das memórias acerca dele.

Inicialmente, importa explicar que o uso da expressão “espetáculo teatral”, no singular, é uma opção pelo enunciado da modalidade de circulação do texto. Entretanto, para que ela não encerre equívocos graves, é importante esclarecer que o que está em análise são espetáculos, no plural, o que se deve a pelo menos três razões, intimamente ligadas à natureza mesmo do fazer teatral.

A começar pelo fato de que o espetáculo teatral é, por natureza, único e efêmero. Como bem definiu Dias Gomes (1968), o teatro é a arte que “*acontece diante do público*”, é a arte do instante. Um espetáculo teatral nunca é igual a outro – ainda que o texto, os atores, os diretores, o edifício, o cenário e todos os demais sujeitos e elementos que os constituem sejam rigorosamente os mesmos.

No fazer teatral, ainda, espetáculo é uma palavra que nunca vem no singular, a não ser para indicar uma categoria. Não se ensaia, produz e encena um texto uma única vez: os espetáculos são montados para temporadas. Ainda que curta, no mínimo uma temporada. Um conjunto de espetáculos, portanto.

Finalmente, o que faz um espetáculo é a presença de sujeitos, que encenam – no palco ou por trás dele – e que assistem. O que faz um espetáculo, portanto, é a multiplicidade de percepções daquele momento, na esfera da produção e da recepção. Em função da natureza efêmera e irrepitível de uma encenação, essas percepções são, também, mais fluidas e difíceis de avaliar do que aquelas que se referem a

objetos e produtos culturais com uma materialidade mais presente e duradoura. Assim, os espetáculos são plurais, ainda, em função da multiplicidade e da imaterialidade de percepções do acontecimento teatral.

No que se refere ao evento *Gota D'Água*, o espetáculo teatral foi a modalidade de circulação do texto de maior repercussão social – o que é até natural, visto que o texto foi concebido como um roteiro de teatro. Os debates acerca de *Gota*, na sociedade brasileira da década de 1970, giraram, sobretudo, em torno dos espetáculos, das opções cênicas, do público que assistiu à peça, das possibilidades de repercussão em um momento de controle da circulação de ideias pelo Estado. Antes mesmo da estreia da peça, os jornais comemoravam a liberação do texto pela Censura e faziam entrevistas com os autores em busca de informações sobre o espetáculo; crescia, no campo artístico-intelectual, o burburinho sobre o projeto; o público esperava o que estava por vir.

Entretanto, apesar de ser essa a principal modalidade de circulação do texto, ela é a de mais difícil apreensão, exatamente em função da natureza efêmera do espetáculo. Como apreender os sentidos sociais, políticos, estéticos que se pretendia dar a uma prática cultural que foi pensada para durar instantes, décadas passadas? A encenação, em si mesma, é volátil. Documentos referentes ao processo da produção cultural, em termos práticos – contratos de profissionais e salas de teatro, roteiros de estudo dos atores, figurino, cenários, etc. – raramente permanecem no tempo e, quando assim acontece, em geral, é sob a forma de vestígios dispersos.

Buscando compreender e ordenar as especificidades da pesquisa relativa à história do teatro, Brandão (2009) criou uma tipologia documental para esse objeto e propôs a operação com três diferentes tipos de fontes, a partir de suas características no processo de produção e consumo das obras. Trata dos *vestígios materiais primários*, ou *atuantes*, que se referem diretamente à cena: fontes orais produzidas a partir de entrevistas com os sujeitos da esfera da produção (atores, autores, produtores, profissionais do teatro), cadernos de direção, fotografias e vídeos, e outros. Opera, também, com os *vestígios materiais secundários*, ou *espectadores*, mais diretamente relacionados à esfera da recepção – como é o caso da crítica teatral. Finalmente, a historiadora menciona os vestígios imateriais, que “são simbólicos, comportamentais, idiomáticos, etc.” (BRANDÃO, 2009: 33).

Reconhecendo a limitação do didatismo das tipologias documentais, considera-se, entretanto, a importância da reflexão de Brandão para as pesquisas de história do

teatro, tanto para orientar a construção de um rol de fontes que abarque o *circuito das comunicações*¹ no subcampo teatral, quanto para a análise das intencionalidades de cada sujeito e das formas como elas se expressam nas fontes de pesquisa, objetos culturais por eles produzidos.

Mais do que para considerar se são primários ou secundários os vestígios utilizados como fontes, a tipologia foi aqui utilizada como ponto de partida para a construção de um *corpus* documental que abrangesse os diferentes sujeitos do circuito das comunicações em *Gota D'Água*. Mais do que para avaliar quais documentos foram atuantes e/ou espectadores, a tipologia serviu para pensarmos em que medida cada fonte mostra a atuação dos diferentes sujeitos no processo de construção dos *horizontes de expectativa* da modalidade de texto encenação, e em que medida ela mostra os *espaços de experiência* engendrados no processo de assistência. Mais do que para refletir sobre a materialidade e a imaterialidade dos vestígios, a divisão de tipos documentais serviu para que não se perdesse de vista o quanto havia de invenção e/ou de tradição em símbolos, práticas culturais, comportamentos e vocabulário próprios dos sujeitos produtores do evento *Gota D'Água* no campo artístico-intelectual e na sociedade brasileira de então.

Ao longo do capítulo, a análise da modalidade encenada de circulação do texto de *Gota D'Água* far-se-á por meio do diálogo com diferentes vestígios do espetáculo. Fotografias de espetáculo; projetos de cenário e figurino; textos jornalísticos de divulgação, crítica e debate cultural; fontes orais produzidas a partir de entrevistas com sujeitos da esfera da produção e do consumo; processos de censura; documentos dos órgãos de Informação; programas do espetáculo e outros. Todos utilizados como vestígios do circuito das comunicações do fazer teatral de *Gota*. Rastros das relações existentes entre texto e *fora-do-texto* encenado, que revelam estratégias e táticas de produções de sentido para o evento em análise.

3.1. O ESPETÁCULO: VESTÍGIOS MATERIAIS DO PRODUTO CULTURAL

Nesta seção, a análise do evento *Gota D'Água*, far-se-á por meio do exame de sua posição em relação às tendências do subcampo teatral de meados da década de 1970, especialmente no que se refere à proposta de produção teatral e suas

¹ Cf. DARNTON, 1990: 112-3. O conceito já foi explicado na *Introdução* desta tese, cf. p. 39.

implicações nas dimensões política, comercial e artística dos espetáculos entre 1975 e 1980. Para tanto, além das fontes orais e da imprensa, uma análise comparativa dos programas do espetáculo editados ao longo do período pode fornecer dados importantes.

3.1.1. O subcampo teatral e o mercado em meados da década de 1970

Em meados da década de 1970, era comum o diagnóstico de que o teatro brasileiro estava em crise. Uma das muitas que permearam a sua história, que se arrastava desde os anos 1960 e, nesse momento, era identificada por alguns críticos e profissionais do ramo como “*vazio cultural*”. Para muitos, sua duração levava a crer que seria difícil aparecerem grandes produções nacionais, de autores nacionais, e que atingissem, realmente, o público.

Diante da lembrança de tédio que a maioria dos espetáculos desta temporada, como já acontecera em 1973, me deixou como sua principal herança, confesso que sinto certa dificuldade em convencer-me de que as coisas deverão melhorar em breve. (MICHALSKI. Cadernos de Teatro, 64: 34).

Diferentes visões sobre essa crise podem ser encontradas na historiografia atual. Em geral, elas partem da articulação entre as diferentes tendências do teatro, surgidas de cisões internas no subcampo teatral desde final da década de 1950 e a década seguinte. Em 1968, no já referido artigo *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*², Vianinha nomeava essas tendências. Inicialmente, falava em dois setores no teatro brasileiro: o “*engajado*” e o “*desengajado (?)*”. Depois, no desenvolvimento do texto, tratava das três tendências diferentes: *teatro “de esquerda”, teatro esteticista, e teatro comercial*. A um só tempo, ao nomeá-los dessa forma, realizava autocrítica e, embora propusesse a articulação de todas as correntes, anunciava a cisão do subcampo teatral contemporânea ao artigo.

A autocrítica se anuncia tanto na interrogação – “*teatro desengajado (?)*” – que ironiza restrição da atribuição de engajamento ao grupo oriundo do *Arena*, dos CPCs e do *Opinião*, quanto nas aspas que margeiam a nomeação das tendências “*de esquerda*” e “*engajado*”, recurso original do artigo. A cisão que permanecia no subcampo teatral em final da década de 1960, por sua vez, anuncia-se na ausência de aspas na

² Cf. referência ao tema no capítulo 1, seção 2.1.1.

enunciação da tendência esteticista, o que indica a legitimidade que o nome tinha para o autor.

Vianinha, nesse texto, avalia os ganhos obtidos pelas análises feitas pelo grupo do teatro engajado, tais como o nascimento de uma dramaturgia de autor nacional, o aparecimento de realidades populares no teatro ou o trabalho de equipe na esfera da interpretação. Mas considera, também, os equívocos de interpretação cometidos, como a construção da crença na ausência de uma tradição teatral no Brasil até meados da década de 1950. Avalia, ainda, os limites do alcance das críticas feitas – que não teriam ido além das fronteiras do próprio grupo que se autointitulava engajado – e do projeto de engajamento construído – o fracasso empresarial e o retorno à semiamadorização da atividade teatral.

Em função dessa avaliação, considera a necessidade de rever posições anteriores, inclusive porque “o teatro ‘engajado’ não pode reduzir-se, caracterizar-se como o teatro do desconforto estético” (VIANNA Fo., 1968: 70). Nesse sentido, ele reconhece (e reage a) a aproximação maior entre o engajamento e as vanguardas experimentalistas, propondo a aproximação das três tendências – especialmente o teatro “de esquerda” e o “comercial”. Daí, inclusive, o título: o “*pouco de pessedismo*” remetia à articulação de diferentes tendências para o ganho substancial do campo. Por exemplo, a aproximação com o teatro comercial poderia levar as outras tendências a profissionalizar-se e resolver um problema visceral de crise de público. O que se propunha, portanto, era assumir o sistema capitalista e, nele, a condição de atividade produtiva e comercial do teatro como solução para a crise.

Já no século XXI, Maciel (2005), ligado ao grupo do teatro de vanguarda de final da década de 1960, faz uma avaliação da crise do subcampo teatral da década de 1960 a partir do exame das relações estabelecidas entre as três tendências mencionadas por Vianinha. O autor considera que, no imediato pós-AI-5, a expansão e o recrudescimento do autoritarismo atingiram bastante o “teatrão” e o de vanguarda, mas recaíram mais fortemente ainda sobre o “teatro engajado”. Daí, a aproximação da intenção política com a investigação de vanguarda ter se tornado um dos desenvolvimentos quase naturais do teatro brasileiro nos anos 70. Ou seja, ele aponta para a agudização da aproximação que Vianinha já considerava delicada em 1968, antes do AI-5.

Segundo Maciel, a geração que se ocupava de um teatro de participação social, enveredou em pesquisas sobre a linguagem do espetáculo. E a ação da censura foi

um dos motores para a experimentação de linguagens, uma vez que era preciso “desconstruir” os espetáculos montados e reprovados, a fim de tentar promover sua aprovação na DCDP/DPF. Nesse contexto, tanto os diretores quanto a crítica passaram a buscar (e elogiar) um teatro em que a importância do texto fosse menor do que a expressão corporal, um teatro que buscasse o “espetáculo puro”.

Napolitano (2001) observa a crise do teatro a partir de diferentes critérios. Para o historiador, ela começou antes mesmo do AI-5, sobretudo em função de um conflito entre as produções de vanguarda e o público do teatro engajado, que havia aumentado no imediato pós-64, incorporando em sua fruição um elemento catártico. Catarse ligada à construção da consciência pela emoção, própria do engajamento dramático, mas que tinha uma dimensão de resistência forte – nesse sentido, inclusive, os musicais tiveram um papel importante. Espetáculos como *Opinião*, *Arena conta Zumbi*, *Morte e Vida Severina*, *Arena conta Tiradentes*, e outros, tiveram um papel de resistência e atribuição de novos significados ao nacional-popular no teatro. Mas “a nova radicalização política, aliada a uma mudança no campo intelectual de esquerda e no meio estudantil, em fins de 1967, iniciou o processo de implosão do público” (NAPOLITANO, 2001: 8).

Os espetáculos do teatro de vanguarda, expressão libertária da conjugação entre a fragmentação da esquerda e o caminhar de parte da juventude para a contracultura massificada, chocaram-se com a matriz engajada, “ainda presa aos valores do ‘nacional-popular’ e da linha emoção-consciência-catarse-resistência” (NAPOLITANO, 2001: 8).

Assim, com uma linguagem cênica que propunha a participação compulsória do público no espetáculo, os espetáculos vanguardistas promovem uma espécie de “implosão ideológica” do público, afastando-o das salas de teatro. Esse processo, acrescido da grande repressão sobre o segmento teatral após o AI-5 – que é inegável – culminou numa crise de público, que levava o campo artístico-intelectual a refletir sobre as reais possibilidades de revivescência e reinvenção do teatro brasileiro.

As interpretações de Maciel e Napolitano para o subcampo teatral de final dos anos 1960 e início dos 1970 não são excludentes; ao contrário, podem ter traços de complementaridade. Pode-se considerar a implosão do público de teatro engajado antes mesmo do AI-5, em função da não aceitação da linguagem da vanguarda por sujeitos habituados e desejosos de espetáculos de caráter nacional-popular. E, também, a exacerbação da aproximação dos produtores de teatro engajado com o teatro experimentalista no pós AI-5, criando uma linguagem teatral menos afeita à

palavra e mais à expressão corporal – o que afastou ainda mais o habitual público de teatro das salas até o início da década de 1970.

Para entender melhor a situação do subcampo teatral em meados dos anos 1970, é preciso, ainda, acrescentar a esses fatores um outro elemento. A ação modernizadora do Estado autoritário – na direção da modernização conservadora – nas áreas de comunicação e cultura visava a promover o desenvolvimento do capitalismo nos setores privado e público.

As grandes redes de TV, em especial a Globo, surgiam com programação em âmbito nacional, estimuladas pela criação da Embratel e do Ministério das Comunicações, respectivamente em 1965 e 1967, e outros investimentos governamentais em telecomunicações, que buscavam a integração e segurança do território brasileiro. Ganhavam vulto diversas instituições estatais de incremento à cultura, como a Embrafilme, o INL, o SNT, a Funarte e o Conselho Federal de Cultura (RIDENTI, 2000: 332).

Por um lado, e como já foi mencionado no capítulo anterior por ocasião da análise do Prefácio do livro *Gota D'Água*, essa política incorporou intelectuais e artistas nos quadros do Estado. Por outro, dificultou a produção cultural de grande vulto de maneira independente da administração pública e seus organismos.

Diante desse quadro, em meados da década de 1970, a produção teatral no Brasil transformava suas feições. Atualmente – aliás, desde as análises de trajetória feitas no campo artístico-intelectual desde a década de 1980³ – a noção de “*vazio cultural*” vem sendo questionada, em favor da busca de compreensão das especificidades daquela produção. Em vez de falar em “*vazio*” de conteúdo político ou de uma produção original e brasileira, tem-se tentando apreender as modificações pelas quais passou a produção cultural, em função da ação do Estado autoritário e do desenvolvimento da indústria cultural⁴.

Na busca de compreender a produção do subcampo teatral na década de 1970, tem sido comum tratar de duas grandes vertentes⁵, simultâneas e de grande relevância. A

³ A coleção de análise das trajetórias das artes na década de 1970, coordenada por Aduino Novaes e publicada em pequenos volumes entre 1979-80 (e depois republicada sob a forma de livro; cf. NOVAES, 2005), traz algumas análises nesta direção, considerando as transformações da produção artística no período, e não a estagnação.

⁴ A esse respeito, cf. ORTIZ (1988), RIDENTI (2000 e 2010), NAPOLITANO (2001 e 2005).

⁵ Os estudiosos do teatro nesse período analisam a produção basicamente a partir do eixo Rio-São Paulo. Segundo Brandão (2000), por exemplo, o século XX “(...) não viu nascer um mercado teatral nacional no rigor dos termos. Assim, o sistema teatral brasileiro foi muito mais o teatro profissional praticado no Rio e em São Paulo”(BRANDÃO, 2000: 300). Pacheco (1986)

primeira refere-se a empresários, produtores e companhias profissionais, ligados ao chamado teatro comercial. A segunda surge com o crescimento do que Pacheco (1986) chama de *teatro alternativo*, “um caminho que permitiria a muitos profissionais continuar uma reflexão sobre a realidade brasileira fora do palco e do teatro empresarial, que na maioria dos casos confundia-se com o institucional” (PACHECO, 1986: 100).

Pacheco analisa o desenvolvimento da produção do *teatro alternativo*, na segunda metade da década de 1970, a partir dos anuários de teatro publicados pelos órgãos fluminenses responsáveis⁶. Em 1973, de trinta espetáculos que estrearam, apenas um o fez em sala de espetáculo alternativa. Em 1975, estrearam 45 (quarenta e cinco) espetáculos comerciais e 18 (dezoito) montagens na categoria “*teatro não-empresarial*” (novidade nos anuários). Em 1976, que ela considera o “ano do teatro alternativo”, foram 46 (quarenta e seis) “*lançamentos profissionais*” (alguns dos quais expressamente de companhias experimentais) e 53 (cinquenta e três) montagens “*não-empresariais*”. Em 1977, foram 45 (quarenta e cinco) lançamentos profissionais (dos quais, alguns de grupos considerados experimentais, como o *Asdrúbal (!)*) e 66 (sessenta e seis) *não-empresariais*. Em 1978, a ACCT publica uma listagem única, com 98 (noventa e oito) espetáculos, dos quais “56 [cinquenta e seis] decididamente não podem ser considerados empresariais” (PACHECO, 1986: 104).

A análise aponta, portanto, para o crescimento considerável da produção *alternativa* no subcampo teatral carioca, na segunda metade da década de 1970. Crescimento que, entretanto, não redundou na solidificação de uma forma de produção que permanecesse ao longo da década de 1980, tempo em que, Pacheco considera, o teatro alternativo mudou de roupagem, dividindo-se entre os que pretendiam falar a linguagem de sua geração, em palcos, e os que, nos subúrbios, continuavam buscando o engajamento e o contato com o público que não frequenta as casas de espetáculos.

também analisa a produção do teatro alternativo da década de 1970 a partir da produção carioca e paulista, buscando identificar suas similaridades e diferenças. A principal diferença, segundo a autora, é o fato de que em São Paulo a influência do *Oficina* (com a linguagem experimentalista) superou em muito a do *Arena* na década de 1970. No Rio, ela identifica a convivência entre as *vanguardas cênicas* – que se aproximavam da linha do *Oficina* paulista – e uma tendência cuja inquietação continuava buscando um teatro brasileiro – mais na linha do *Arena*; cf. PACHECO, 1986: 99. Parece ser possível identificar o grupo Ipanema (e sua produção mais conhecida, *Hoje é dia de rock*) com a primeira tendência, e o grupo Opinião (e a produção de *O último carro*) com a segunda.

⁶ Conselho Estadual de Cultura, em 1973; Associação Carioca de Empresários Teatrais, em 1975; Associação Carioca de Críticos de Teatro – ACCT – em 1976, 77 e 78.

A produção empresarial, a outra vertente do subcampo teatral, parece ter tido na ação da Associação Carioca de Empresários Teatrais – ACET – um importante elemento de construção de identidade, no que se refere à relação com a política de modernização conservadora do Estado, com os atores e demais profissionais do teatro e, ainda, no que tange às posturas políticas e opções estéticas. Deste processo, no início da década, Paulo Pontes participou intensamente, tendo sido Secretário-Geral⁷ da entidade.

Em entrevista que deu a José Arrabal – que se tornaria, depois, o principal crítico de *Gota D'Água* e da atuação de Paulo Pontes no campo artístico-intelectual – , em 1973, como representante da ACET, Pontes dissertou sobre os propósitos da ação da entidade naquele momento. Explicou, por exemplo, que teriam sido feitas três reuniões extraordinárias, visando a encontrar uma solução para a suspensão repentina, pelos órgãos de Censura, de alguns espetáculos que estavam em cartaz, sob a alegação de terem sofrido alterações textuais após a estreia e com a volta condicionada à assinatura, pelos produtores, de um documento declarando estarem de acordo com as novas normas de liberação de espetáculos. As tais novas normas não haviam sido apresentadas aos produtores, que pediam acesso a elas.

Pontes explicou, também, que empresários e produtores elaboraram um documento de diagnóstico do teatro brasileiro, entregue ao Ministro da Educação, que Pontes definiu como “*uma exposição bem detalhada e rica dos problemas estruturais e conjunturais do nosso teatro. Nele, se dispõe o problema do financiamento ao teatro, um serviço altamente especializado e muito caro, além de ser indispensável à sociedade*” (*Jornal do Comércio*, 23/10/1973).

Segundo Pontes, o documento fazia proposições importantes para o Plano de Ação Cultural que entraria em vigor. No que se referia, por exemplo, ao financiamento das viagens de montagens cariocas e paulistas pelo interior do país, propunha que fosse feito não pela liberação direta de verba para as companhias, mas pelo agendamento de passagens e hospedagem para os grupos itinerantes, barateando os custos e, do

⁷ Cf. *Jornal do Comércio*, 23/10/1973; ARRABAL, 1983: 140. O texto é uma entrevista de Paulo Pontes a José Arrabal e foi identificado em um recorte que compõe o acervo da Biblioteca do CEDOC/FUNARTE, que tem uma anotação manuscrita indicando 23/10/1983 como data de publicação; cf. FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. INST/Associação Carioca de Empresários Teatrais – ACET (Dossiê de Instituições). Entretanto, em 1983, já se passavam sete anos da morte de Paulo Pontes, o que mostra a incorreção da anotação no documento. Em função das informações prestadas acerca da atuação de Paulo Pontes na ACET, dadas por Arrabal (1986) em texto publicado em livro, aqui foi atribuída a data, respeitando-se dia e mês da indicação manuscrita, mas corrigindo-se o ano.

ponto de vista da ACET, maximizando os benefícios para a cultura nacional⁸.

Em artigo publicado na década seguinte, avaliando o pensamento de Paulo Pontes para o teatro brasileiro, Arrabal apresenta sua visão⁹ acerca do documento elaborado pela ACET em 1973:

Na oportunidade, a ACET, após fazer um balanço da situação do teatro, 'atividade que se inscreve no setor terciário da economia', reivindica do governo formas de financiamento, e não de paternalismo ou assistência. Quer o fortalecimento infra-estrutural do teatro. O objetivo em última instância é uma carteira de crédito e financiamento a juros módicos que permita às companhias teatrais trabalhar independentemente da tutela estatal, desenvolvendo uma infra-estrutura própria de auto-sustentação (ARRABAL, 1983: 140).

As ações da ACET, em 1973, permitem verificar uma tentativa de inserção na lógica capitalista da produção por parte da diretoria da entidade classista. Tentativa que vem a par da instauração do diálogo no relacionamento com a estrutura do Estado, mas com uma proposta de resistência à ação em curso. O que se anunciava era a intenção de diminuir a ação fiscalizadora e coercitiva do Estado, não retirando suas obrigações no processo de produção cultural. Uma discussão característica desse período, que mostra a indefinição de um campo em que não se podia mais delimitar as três tendências que marcaram a década anterior – de esquerda, comercial e esteticista, para usar os termos de Vianinha¹⁰.

Pensando nessa divisão, a produção de *Gota D'Água* inserir-se-ia, indubitavelmente, na categoria do teatro empresarial. Isso não significa, entretanto, que era uma

⁸ Observe-se, na postura de Pontes e da entidade patronal, a representação de que o teatro brasileiro era feito apenas em RJ e SP, estados cujas companhias teriam, portanto, prioridade no financiamento para viagens pelo interior, a fim de beneficiar a cultura nacional.

⁹ No artigo em questão, o autor apresenta uma visão bastante crítica da atuação de Paulo Pontes, a quem considera um animador cultural, bem como de *Gota D'Água*. No que se refere a esse movimento promovido pela ACET, os tons críticos da avaliação aparecem quando Arrabal se refere ao fato de que Orlando Miranda, então Presidente da ACET, teria implementado parte das reivindicações feitas em 1973 quando assumiu a direção do SNT, no ano seguinte, afirmando, em seguida, que a avaliação da gestão de Miranda no órgão estatal ainda seria avaliada pela história; cf. ARRABAL, 1983: 140.

¹⁰ Ao se trabalhar com a divisão do subcampo teatral – a vertente empresarial e a alternativa – não se pretende compreender que as fronteiras entre elas fossem completamente definidas ou intransponíveis. Pacheco trata de um teatro empresarial e um alternativo e sua análise indica a existência de produções alternativas nas listagens profissionais, o que leva a questionar a precisão da divisão das tendências. O material que utiliza em sua pesquisa, os anuários de teatro, bem como os críticos com os quais dialoga, referem-se à oposição no subcampo de diferentes maneiras: teatro dominante e marginal, teatro experimental, profissional e não-empresarial. A indefinição não parece ter sido apenas de nomenclatura, mas também de objeto. É possível apontar diferenças importantes entre as duas tendências, mas é fundamental salientar que as fronteiras entre elas não eram rígidas e, tampouco, intransponíveis.

produção puramente comercial, com propósitos políticos inexistentes. O espetáculo esteve no cenário artístico-intelectual brasileiro, com presença forte, durante toda a segunda metade da década de 1970. E o que se pode apreender da documentação analisada é que houve uma mudança paulatina no sentido das montagens e das encenações de *Gota D'Água*, entre 1975 e 1980. Elas sempre foram marcadas pelo hibridismo entre o teatro comercial e o político, mas parecem ter tido traços mais acentuadamente políticos no início e mais comerciais, no final. Na primeira temporada, as tonalidades políticas do espetáculo eram muito fortes, não apenas do ponto de vista da postura dos autores e da equipe profissional em seu entorno, mas também no que se referia às opções cênicas. Dali até 1980, a montagem foi se tornando cada vez mais comercial, mais autônoma com relação aos princípios de construção de um tipo de teatro engajado, anunciados e efetivamente tentados cinco anos antes.

Essa situação, que reflete muito das transformações ocorridas no campo artístico-intelectual brasileiro entre meados e final da década de 1970 e, em alguns casos, parece ter inaugurado práticas no fazer teatral e fortalecido a autonomia do próprio campo, deu-se em função de uma série de fatores, de ordem interna e externa. Internamente, pode-se falar tanto da esfera da produção do espetáculo, em sentido mais localizado, quanto de seu papel no campo artístico-intelectual brasileiro e junto ao público. Em termos mais globais, externos, a produção do espetáculo foi transformada, também, em função das mudanças no contexto político-social brasileiro entre meados e final da década de 1970. Ao longo desta seção, e das seguintes, tais transformações serão analisadas, levando-se em conta esse conjunto de fatores.

Arrabal identifica que *Gota D'Água* teria sido a concretização do ideário de Paulo Pontes para o teatro brasileiro, esse, por sua vez, uma retomada radical das proposições de Vianinha no artigo de 1968 para a *Revista Civilização Brasileira*, na conjuntura cultural dos anos 1970. Em alguma medida, ele parece ter razão, pois em *Gota* a aproximação entre as funções políticas do teatro e a composição de um espetáculo tradicional e grandioso, em termos cênicos, dramáticos e de mercado, realizava a junção entre os anteriormente chamados teatro engajado e comercial. Também o afastamento dessa montagem com relação às experimentações de vanguarda parecia realizar os propósitos anunciados no final da década anterior – apesar de, com isso, Arrabal não concordar. Ainda, a retomada de valores nacional-populares e o diálogo com os organismos estatais responsáveis pela cultura, bem como a busca de inserção do teatro na esfera produtiva, vão ao encontro das propostas realizadas no artigo clássico.

Cabe avaliar a sua percepção de Arrabal ao indicar o pessedismo do projeto e, mais, ao afirmar: “ *A palavra de Paulo Pontes não é uma simples peroração, criação ou só uma proposta pessoal de seus anseios e compromissos. Não é uma palavra só dele. É filha da conjuntura daqueles anos 70*” (ARRABAL, 1986: 161-2). E, então, questionar: em que medida *Gota D’Água* ressignificou a tradição do teatro brasileiro, em que medida inovou? Que tipo de práticas inaugurou – e, dessas, quais foram duradouras? Se e como a *Gota* foi um evento no campo artístico-intelectual brasileiro da segunda metade dos anos 1970?

3.1.2. A encenação: unidade mínima de composição de sentidos

Como já se ressaltou no início do capítulo, o espetáculo é uma categoria plural, anunciada no singular. Entretanto, apesar das singularidades de cada encenação, um conjunto de espetáculos tem traços em comum – direção, elementos cênicos, elenco, casa de espetáculo, etc. – que permitem ao pesquisador analisá-lo a partir das similaridades internas e das diferenças com outro conjunto. Para não correr riscos de incorrer em análises simplistas ou generalizantes, é importante compreender quais são os conjuntos de espetáculos que podem ser identificados em *Gota D’Água*, entre 1975 e 1980, bem como os elementos agregados que deram a esses conjuntos o sentido de totalidade.

Nesse período, a peça teve quatro grandes montagens teatrais. Entre 1975 e 1976, a de estreia, no Teatro Tereza Rachel (Zona Sul, Rio de Janeiro). De 1976 a 1977, uma temporada no Teatro Carlos Gomes (Centro, Rio de Janeiro). Entre 1977 e 1978, uma encenação com elenco paulista, no Teatro Aquarius (São Paulo). Finalmente, em 1980, uma temporada em Brasília, à qual se seguiu uma turnê nacional por diversas capitais e cidades do interior¹¹.

Em comum, além do texto de autoria de Buarque e Pontes, essas encenações tiveram a presença de Bibi Ferreira, em papel de protagonismo, a produção feita pelos sócios do Teatro Casa Grande, a presença de Gianni Ratto¹² e do cenotécnico Delfim Pinheiro Cruz¹³. Alguns outros elementos se mantiveram presentes boa parte do

¹¹ As fichas técnicas desses espetáculos foram organizadas em uma tabela, a fim de permitir a comparação das produções. Ver Anexo 2.

¹² Nas três primeiras montagens, Ratto assinou a direção geral. No último, o cenário.

¹³ A permanência do cenotécnico na equipe profissional do espetáculo nas quatro montagens é um dado interessante. O cenário, na maior parte do tempo, como se verá adiante, tinha dimensões muito grandes e montagem complexa. Lidar com ele, portanto, não era tarefa

tempo, mas, mesmo nesses casos, houve algumas alterações significativas ao longo dessa temporada: a concepção de cenário, de tipo realista; a opção por uma montagem que seguisse a tradição do teatro comercial e profissional, e não afeta às vanguardas esteticistas e experimentalistas; a encenação de tipo musical, com a presença de orquestra e corpo de baile junto do elenco de atores; e a preocupação com a enunciação dos princípios políticos do texto na divulgação do espetáculo.

Como o roteiro produzido por Buarque e Pontes foi a base dessas montagens, o espetáculo produzido na segunda metade da década de 1970 tinha uma duração longa e uma equipe de profissionais grande. Eram cerca de três horas de encenação, com um pequeno intervalo entre os dois atos, com cerca de 45 (quarenta e cinco) profissionais envolvidos, entre elenco, produtores, dançarinos, músicos e técnicos. Uma mega-produção, portanto, com alto custo¹⁴.

No roteiro, estavam previstos sete números musicais, dos quais quatro transformaram-se em canções autônomas e dois outros eram executados durante o espetáculo, apenas. Além disso, toda a encenação era permeada por trechos orquestrados.

Havia espetáculo em seis dias da semana, de terça a domingo, como era comum naquele período. Segundo Roberto Bomfim, na primeira temporada, na quinta e no sábado, costumava haver sessões duplas, o que demandava muito do elenco¹⁵. O anúncio de estreia da segunda temporada carioca¹⁶ indica que a prática se repetia no

simples; Gianni Ratto começou seu trabalho em teatro como cenotécnico e sabia bem o ofício, o que justifica o cuidado na escolha desse profissional. Delfim Pinheiro Cruz, na montagem de Brasília/turnê nacional, quando a direção geral do espetáculo estava a cargo de Bibi Ferreira, assumiu também a função de diretor de cena, que, provavelmente, passou a ser necessária em função do fato de que a diretora do espetáculo, estando em cena a maior parte do tempo, precisava de assistência externa mais constantemente.

¹⁴ A montagem de Brasília, que fez a turnê nacional, teve o custo estimado na *“bagatela de 3 bilhões, uma quantia estonteadora no mercado profissional do teatro brasileiro”* (CORREIO BRAZILIENSE, 18/03/1980). Nesse caso, parte do custo deveria cobrir as viagens de Bibi Ferreira entre Rio de Janeiro e Brasília no período dos ensaios, visto que ela assinou a direção geral. Não foram encontradas, em outras fontes consultadas, referências relativas a outras montagens teatrais do período, que permitam estabelecer comparação de custos de produção e montagem.

¹⁵ *“Na quinta-feira eram duas sessões, matinê e a noturna. Sábado é que era duro, porque eram seguidas. Era 20 e 23 horas. Ou 21, enfim, eram ligadas – acabava um a gente emendava o outro. Seis horas dançando, correndo para ir oxigenar. Era barra pesada”* (BOMFIM. Entrevista concedida à autora, 22/08/2010). O ator refere-se a uma prática sua, descrita durante a entrevista temática. A personagem que ele interpretava, Jasão, tem muito tempo de permanência em cena, o que já exigia muita concentração e investimento. Segundo ele, no Teatro Tereza Rachel, a tarefa tornava-se ainda mais difícil em função da insalubridade do ambiente, que, entre outros aspectos, não tinha ventilação. Ele tinha apenas um intervalo um pouco maior durante o espetáculo, no momento de entrada da personagem de Joana. Nesse intervalo, para *“oxigenar”*, ele descia as escadas do teatro, ia à rua respirar um pouco de ar, e voltava correndo para retomar a ação cênica.

¹⁶ Recorte de anúncio (provavelmente publicado em periódico de grande circulação, como

Teatro Carlos Gomes, com sessões na quinta e no domingo. No Rio de Janeiro, eram, portanto, em média, oito encenações semanais.

Em abril de 1976, com menos de quatro meses em cartaz e tendo estreado nos últimos dias do ano anterior, *Gota D'Água* foi contemplada com dois prêmios Molière relativos a 1975. Bibi Ferreira recebeu o de “melhor atriz”, pela interpretação de Joana; Paulo Pontes e Chico Buarque, o de “melhor autor”, pelo roteiro¹⁷. Os autores se negaram a comparecer na cerimônia de premiação, alegando:

Tínhamos todos os motivos para não comparecermos e, inclusive, tivemos uma conversa, antes, entre nós, e depois, com os organizadores. Acho perfeitamente válido que o melhor ator, o melhor diretor, ou o melhor produtor vá receber o prêmio a que tem direito. Já o melhor autor, eu contesto esse direito, porque afinal de contas estão esquecendo que no mesmo ano em que Gota D'Água foi premiada, outras peças não concorreram, como foi o caso de Abajur, Lilás [sic], de Plínio Marcos, Rasga Coração, de Oduvaldo Vianna. Então, se formos ver bem, o prêmio não é justo porque não houve concorrência leal. Nós não podíamos aceitar esse prêmio, a não ser que fizéssemos esta ressalva em público, e isto ia atrapalhar o brilho da festa. Não permitiram que nós fizéssemos esta ressalva em público, não permitiram que déssemos este pequeno testemunho, então não fomos. Eu não tenho nada contra o prêmio, inclusive estava disposto a comparecer, mas só se pudesse declarar a ressalva, em público (Declaração de Chico Buarque. In: AULER, Movimento, 25/10/1976).

A premiação só poderia contemplar textos encenados no ano anterior e muitos haviam sido vetados pela DCDP/DPF. O não comparecimento à cerimônia, bem como a justificativa dada *a posteriori* para a atitude foram estratégias de protesto e denúncia do arbítrio da censura no país. A postura de crítica à censura eram uma constante no autores de *Gota* e, especialmente no caso de Buarque, com a preocupação de negar a vitimização pessoal e buscar reconhecê-la como um problema para o campo artístico e a cultura brasileira¹⁸. O uso do Molière de 1975 como ocasião para criação de um

aconteceu no Jornal do Brasil, na estreia da primeira temporada, em 26/12;1976) que compõe o Dossiê de Recortes de *Gota D'Água* da Biblioteca do CEDOC/FUNARTE (ESP.TA/Gota D'Água).

¹⁷ Cf. *Folha de São Paulo*, 10/04/1976.

¹⁸ Nesse sentido, por exemplo, deu-se a participação de Buarque na mesa sobre Música do *I Ciclo de Debates sobre a Cultura Contemporânea*, em 21 de abril de 1975, no Teatro Casa Grande. Após ter sido mencionado por outro debatedor, Sérgio Ricardo, como a grande vítima da censura no período, ele reduziu seu depoimento ao seguinte: “*Em primeiro lugar, quero retirar o ‘vítima’, porque eu não estou aqui como vítima: aliás, estou como vítima pelo fato de que não é bom negócio expor. E, portanto, quero passar a palavra adiante, mesmo porque esse teatro está lotado e não sei bem o que vocês estão querendo ouvir. Quero retirar essa história de vítima. Eu não sou vítima, inclusive no momento, de censura nenhuma, porque não*

fato denunciável reforçou, em grande medida, o caráter político de *Gota D'Água* e seus autores.

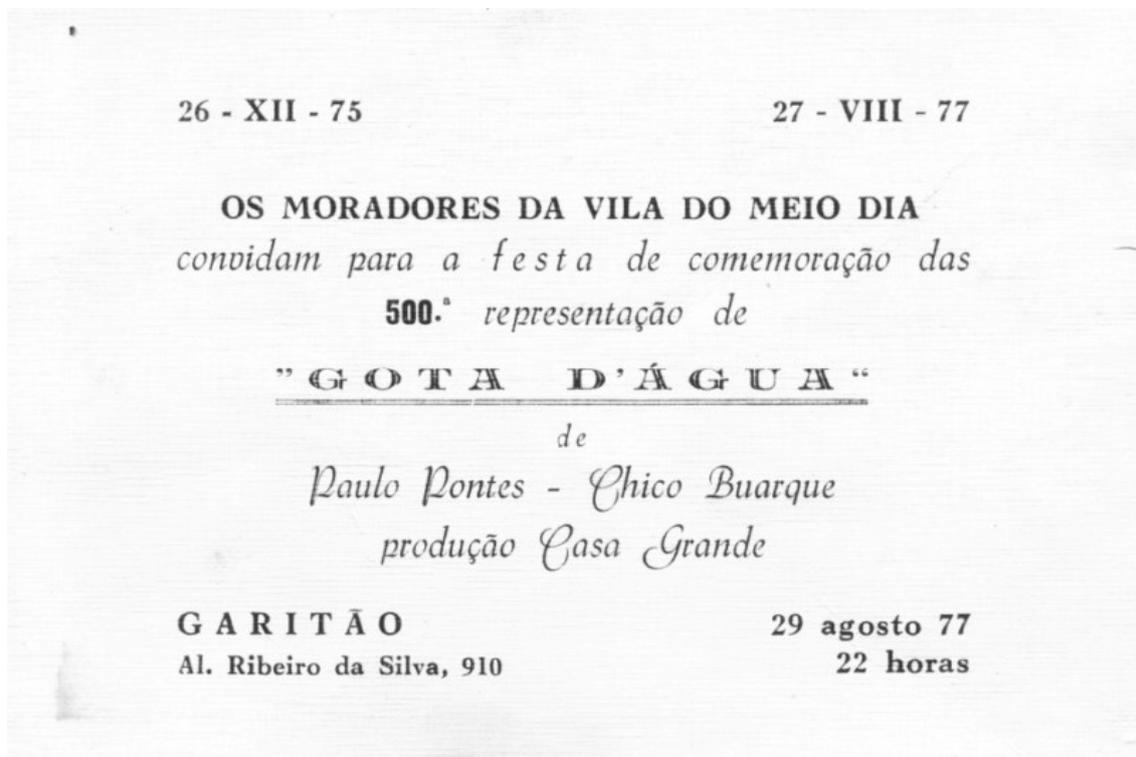


Figura 6: Convite para a comemoração da 500ª encenação do espetáculo *Gota D'Água*. Agosto de 1977. Acervo Max Haus.

No início de dezembro de 1976, quase um ano após a estreia e com a segunda temporada carioca em curso, a produção comemorou a 300ª. apresentação da peça *Gota D'Água* em um espetáculo especial, anunciado, anteriormente, na imprensa alternativa¹⁹ e, *a posteriori*, na grande imprensa²⁰. Em agosto de 1977, já na

tenho mandado músicas para a censura. Acho que o que o Sérgio falou sobre a Sombras está justíssimo, acho que a Sombras vai resolver o problema da condição profissional e da dignidade do compositor e do músico brasileiro, que é vítima tanto da censura, sim – e quem não é vítima deve reconhecer isso –, como do direito autoral, e quem não é vítima do direito autoral deve reconhecer também. Eu vou passar a bola aqui para o Albino pra ver como ele resolve isso” (CICLO DE DEBATES..., 1976:76-7).

¹⁹ Cf. nota de Ziraldo que informava: “Quase duzentas mil pessoas já viram *Gota D'Água*, de Chico e Paulinho Pontes. E a peça vai cumprindo uma trajetória maravilhosa. Vou contar apenas duas ou três coisas que sei dela. Já foi traduzida para o espanhol e está em fase de montagem para ser encenada em Buenos Aires, dirigida pelo tradutor, Alfredo Zamma. Seus direitos já foram vendidos também para a Polônia, França (já está traduzida para o francês) e para os Estados Unidos. No dia 24 de novembro, quarta-feira, no teatro Carlos Gomes, Bibi Ferreira estará à frente da tricentésima apresentação da peça. Trezentas apresentações em onze meses ininterruptos de carreira. Uma bela história.” (O PASQUIM, 19 a 25/11/1976).

²⁰ Em 02/12/1976, um texto da *Folha de São Paulo* reiterava as informações dadas na nota d'O *Pasquim* com relação a público (apesar de informar um público de “mais de” 200 mil pessoas, e não de “quase”), número de apresentações e à venda dos direitos para encenações em países estrangeiros. O texto comentava a presença de artistas e intelectuais na festa simples, em razão da doença de Paulo Pontes, com coquetel e bolo cortado por Bibi Ferreira.

temporada paulista, a produção distribuía um cartão comemorativo da 500ª. apresentação, do espetáculo (ver figura 6).

3.1.3. A produção do espetáculo: um teatro empresarial e político

A produção foi um dos elementos de permanência em todas as montagens entre 1975 e 1980, sendo sempre assinada, no material de divulgação do espetáculo, pelo Casa Grande. Que Casa Grande? O Teatro, o Grupo, os produtores, a ideia? Um pouco de cada. O Teatro, porque era o local que servia de sede aos encontros do Grupo, à partilha dos projetos políticos e artísticos, e, obviamente, era uma casa de espetáculos, um lugar de realização da atividade econômica do teatro. O Grupo, a estrutura de sociabilidade de apoio de um projeto político, além de um conjunto de colaboradores do projeto artístico. Os produtores, proprietários do Teatro e integrantes do Grupo. Casa Grande, como conceito, apoio político, empresarial e operacional de Paulo Pontes e, conseqüentemente, de *Gota D'Água*.

O depoimento de Max Haus, um dos proprietários do Teatro e um dos produtores de todas as temporadas, traz a lembrança nostálgica da liderança de Paulo Pontes no âmbito do Casa Grande. Quando questionado sobre a constituição da produção do projeto – livro e peça, especialmente – respondeu rapidamente:

Não tinha produção. A produção era ele. Eu era... eu era dele. O Teatro Casa Grande, a bem da verdade e da história, era o apoiador de tudo que ele fazia. A gente não questionava, porque a gente reconhecia a inteligência dele. Porque ninguém ia disputar, ninguém ia criar situação de competição com o Paulo Pontes. Seria estupidez, dar um tiro no pé. (HAUS. Entrevista concedida à autora, em 14/05/2010)

A produção teria surgido como uma atividade econômica para o Teatro Casa Grande, então, como uma forma de apoiar os projetos de Paulo Pontes. A parceria já acontecia desde *O homem de La Mancha*, em 1972. Entre esse musical e *Gota D'Água*, constituiu-se o Grupo Casa Grande e realizou-se o *I Ciclo de Debates sobre Cultura Contemporânea*. Como já foi indicado anteriormente, Max Haus e Moysés Ajhaenblat, proprietários do Teatro, integraram o Grupo durante todo o seu tempo de atividades, envolvendo-se diretamente na concepção e na realização dos projetos coletivos. Nesse sentido, uma prática se inaugurava com a produção de *Gota*, a partir da ação de articulação cultural de Paulo Pontes: o processo de formação política dos

produtores do espetáculo, no âmbito das atividades político-culturais do Grupo Casa Grande desde 1975, que acontecia a par de sua atuação empresarial e operacional. Segundo Vilhena (2009-2), a produção constituiu-se muito mais como um setor do mercado do que como uma atividade imbricada no fazer teatral e na compreensão da história e das relações desse subcampo artístico-intelectual. Nesse sentido, sobretudo entre 1975 e 1977, a relação dos produtores de *Gota D'Água* com o projeto foi *sui generis*, em função de sua participação no Grupo Casa Grande e nos debates e proposições de um projeto de cultura nacional.

Esse hibridismo entre a ação empresarial e a política, além do reforço da lembrança da liderança de Pontes, pode ser percebido na forma como Haus se recorda da proposta de produção de *Gota D'Água*:

MHs²¹: Ele [Pontes], por questões ideológicas, nunca quis ser patrão. Ele era o diretor artístico. E o Teatro Casa Grande é quem produzia as peças. E nós abrimos uma firma para Gota D'Água, chamada Sociedade de Arte Teatral²².

MH: Então o fato ter aberto uma empresa, de encarar a Gota D'Água com essa dimensão, também contribuiu para o sucesso da peça? Porque foi pensar naquilo como um empreendimento.

MHs: É, porque... foi, foi. Mas eu acho que... eu acho que, na mistura, a dosagem, o percentual, eu acho que era 80% político e 20% artístico (HAUS. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010).

Observem-se três aspectos na narrativa de Max Haus. Primeiro, a participação de Pontes na produção, permeada pelo conflito ideológico, traço da cultura política comunista marcante no teatro engajado da década de 1960, que permaneceu na década de 1970. Ele não se sentia confortável na posição de patrão e entregou essa parte do processo ao Casa Grande. O que não significava que ele não participasse, ativamente, da dimensão econômica da produção da peça, o que foi informado por Max Haus²³ e confirmado por Luiz Werneck Vianna. Quando questionado sobre o pudor de Pontes em se envolver com as questões econômicas na produção teatral, por pudores ideológicos, Vianna avaliou:

É, mas ele era o capitalista da rede, não é? Quem tinha a ideia do

²¹ *MHs* indica Max Haus, entrevistado; *MH*, Miriam Hermeto, entrevistadora.

²² No processo de censura, a empresa que faz a solicitação de exame do texto à DCDP/DPF tem o nome de *Sociedade Teatral Casa Grande – Mercadinho Cultural*, e o documento é assinado por Max Haus. O mais provável, portanto, é que esse seja o nome comercial da empresa de produção à qual o depoente se referiu neste trecho da entrevista.

²³ HAUS. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010.

movimento da porra do dinheiro era o Paulinho. (VIANNA. Entrevista concedida a Rodrigo Patto Sá Motta em 29/09/2010).

A participação de Pontes na produção foi percebida por outros sujeitos que compunham a modalidade encenada de execução e circulação do texto *Gota D'Água*, como se pode depreender do depoimento do ator Roberto Bomfim. Quando questionado sobre quem fazia a produção do espetáculo durante as temporadas cariocas, respondeu:

Era Paulo Pontes, os dois, o Max e o Moisés. E mais Bibi. Eu acho que isso era um grupo, ao qual se incorporou, depois, o Ratto. (...) Na verdade, eu acho que era isso. Eram os dois, o Moisés e o Max, e mais o Paulo e a Bibi (BOMFIM. Entrevista concedida à autora em 23/08/2010).

O depoimento de Bomfim, por um lado, leva a relativizar a primeira afirmativa de que Haus, de que a produção se restringia a Paulo Pontes. Por outro, confirma a participação do autor em todo o processo de decisões e de construção da obra. E, ainda, ao mostrar uma percepção de que não apenas Bibi Ferreira – companheira de Pontes e atriz acostumada a se autoempresar e produzir seus projetos nas companhias²⁴ – mas também o diretor Gianni Ratto estavam alinhados aos produtores, aponta para a unidade entre a produção cultural e a concepção cênica de *Gota*.

No processo de censura de *Gota D'Água*²⁵, do SCDP/SR-RJ, há também indícios de que Paulo Pontes acompanhou muito de perto a produção do espetáculo no primeiro ano. Por exemplo, é Pontes quem assina um radiograma da DCDP/DCP, de Brasília, no dia da estreia (26/12/1975), dando ciência do recebimento como responsável pela peça. Poucos dias depois, em 29/12/1975, Pontes foi nominalmente intimado pelo Chefe do SCDP/SR-RJ a comparecer à Censura Federal para prestar esclarecimentos. Ainda, em ofício datado de 05/01/1976, um Fiscal da Censura narra ao Chefe da Fiscalização do SCDP/SR-RJ [sic] os diálogos com a produção da peça, nomeando Max Haus, que teria, por sua vez, “*solicitado a presença do diretor, Sr.*

²⁴ Segundo Vilhena (2008): “*Uma tradição que vem desde João Caetano e chegou até nossos dias: para ter mercado de trabalho, o ator brasileiro precisa se auto-empresar, e isso é parte integrante da nossa memória teatral*” (VILHENA, 2008: 48). Em geral, as companhias e os grupos faziam a produção dos seus espetáculos ou, então, os autores buscavam financiamento junto a bancos e faziam, eles mesmos, a produção dos espetáculos. Parece ter sido exatamente em meados dos anos 1970 que a produção começou a se desenhar, no Brasil, como um setor específico no teatro – desenho de traços tênues, que até os dias de hoje não chegou a se constituir em imagem definida.

²⁵ Cf. BR.AN.TN.2.5. CX. G7 – Processo de Censura da peça *Gota D'Água*. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, Divisão de Censura e Diversões Públicas. Departamento de Polícia Federal. Superintendência Regional do Rio de Janeiro. Serviço de Censura de Diversões Públicas.

Paulo Pontes". A partir de então, o diálogo se deu com a presença e a ação efetiva (de negociação) de ambos junto ao Fiscal.

No processo de rememoração de Haus, é digno de nota um segundo movimento: a lembrança espontânea da constituição da empresa para produzir *Gota D'Água*, o que explicita a profissionalização da atividade de produção do Casa Grande a partir desse projeto²⁶. Isso leva a inferir, como foi mencionado no diálogo com o produtor, a grande importância que se dava ao espetáculo. Mas provoca a reflexão, também, acerca do contexto que o campo artístico-intelectual vivia. Além da profissionalização ser necessária para a realização de um projeto político e comercial, era necessária, ainda, para usufruir das novas possibilidades oferecidas pelo Estado para o setor do teatro.

Em 1973, como se viu, Pontes integrava a direção da ACET, entidade então presidida por Orlando Miranda. Segundo Arrabal (1986), em 1974, Miranda assumiu a presidência do SNT, órgão estatal responsável pela política cultural no ramo do teatro. Imediatamente, criou um plano de trabalho que declarava a intenção de realizar os propósitos explicitados no documento da ACET do ano anterior, relativos ao crédito para produtores teatrais. O plano declarava, também, a função essencial do Estado de intermediário do processo cultural – e, nesse sentido, ia na direção oposta à que apontava a proposta da ACET²⁷.

A produção de *Gota D'Água* relacionou-se com Orlando Miranda e o SNT durante boa parte da segunda metade da década de 1970. Em termos pessoais, alguma contribuição de Orlando Miranda para o espetáculo pode ser percebida em função dos

²⁶ Em outro momento da entrevista, Max Haus contou como havia sido originalmente pensada a produção da peça: "*O Paulo Pontes tinha pensado no Teatro Casa Grande, que não tinha muita experiência de produção, mas que tinha o apoio dele. Mas precisava de uma pessoa com uma estrada maior do que a nossa. Aí, ele disse assim: '- Sérgio Britto'. (...) Sérgio Britto foi à casa da Bibi ouvir o texto, ele gostou muito. (...) ele seria ator e associado à produção*" (HAUS. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010). O ingresso de Britto no elenco e na produção do espetáculo não chegou a acontecer, embora os agradecimentos a ele nos programas das temporadas cariocas indiquem alguma contribuição sua na esfera de produção do espetáculo. Cabe ressaltar que a intenção de colocar Britto como produtor associado de *Gota* traria não apenas mais experiência para o projeto, como apontou Haus, mas uma experiência ligada ao teatro mais comercial e profissional, dada a trajetória do ator em grandes companhias, como Teatro Brasileiro de Comédia, Companhia Maria Della Costa, Teatro dos Doze e Teatro dos Sete.

²⁷ Sobre a atuação de Orlando Miranda no SNT, Arrabal considera: "*À história coube definir a ambigüidade do plano de ação do Serviço Nacional de Teatro*" (ARRABAL, 1986: 141). O autor não dá maiores explicações acerca da ambigüidade, mas os estudos acerca da construção da política cultural pelo Estado brasileiro nos anos 1970 apontam, em geral, para o caminho de alinhamento com a modernização conservadora, como já foi referido neste capítulo. A historiadora Miliandre Garcia realiza, atualmente, uma pesquisa acerca da gestão de Orlando Miranda no SNT, o que virá a cobrir uma lacuna na historiografia, mas ainda não há dados publicados.

agradecimentos a ele explicitados, na condição de Diretor do SNT, nos programas de espetáculo das montagens cariocas²⁸, entre 1975 e 1977, e de Brasília/turnê nacional, em 1980. Em termos institucionais, a relação entre a produção de *Gota* e o SNT fica explícita no programa da segunda montagem carioca, que informa que o espetáculo foi realizado com “*Patrocínio do Serviço Nacional de Teatro – DAC – PAC – MEC*”²⁹.

Retomando a análise do depoimento de Max Haus acerca da produção de *Gota*, um terceiro movimento pode ainda ser observado: o esforço de atribuição de um sentido político muito maior do que o sentido comercial à produção do espetáculo: “80% político, 20% artístico”. A expressão “comercial” não é sequer utilizada por ele, que enuncia intenções artísticas apenas. Não se pretende negar o peso político na produção de *Gota*, que era um elemento importantíssimo. O que se questiona, nesse ponto, são as razões da desproporção entre as intenções políticas e comerciais que a produção tinha com relação à peça, tal como elas aparecem na memória presente de Haus.

Esse movimento pode ser interpretado como uma mobilização da memória e – dada a desproporção entre o caráter político e o artístico declarados, bem como o silêncio sobre a dimensão comercial do espetáculo – um caso de excesso de memória em favor da reivindicação de uma identidade, qual seja, a do Casa Grande (Grupo e Teatro), mencionado como símbolo político daquele contexto ao longo do depoimento.

3.1.3.1. Do formato da *Luta Democrática* ao grafismo de outra *Gota*

A dimensão política na produção do espetáculo *Gota D’Água*, especialmente nas duas primeiras montagens, pode ser observada nos jornais-programas³⁰ produzidos entre 1975 e 1976. Nesse caso, o conceito de *Gota D’Água* como uma tragédia vivida no

²⁸ Todos os programas de espetáculo que serão utilizados na análise subsequente podem ser encontrados na Biblioteca do CEDOC/FUNARTE, ESP.TA/Gota D’Água, Dossiê de Programas.

²⁹ É interessante observar a discordância existente entre os diferentes órgãos governamentais acerca do tratamento das questões culturais. Em documento do fundo DOPS do APERJ, informação registrada sob o n.º. 2011/76, datada de 22/06/1976 e de autoria do Ministério do Exército (I Exército), junto de um exemplar de reportagem do jornal *O Dia* que anuncia que a peça *Gota D’Água* voltará ao cartaz em teatro mais popular, o Carlos Gomes, há uma observação que considera: “É estranhável também que esta peça de teatro destinada a fomentar a revolta e a indignação contra o regime, seja patrocinada pelo “SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO E MEC” (conforme publicado no anúncio)”. Cf. ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Fundo Polícias Políticas do Rio de Janeiro, Setor Secreto, pasta 155, f. 434.

³⁰ Nas três primeiras montagens, o programa do espetáculo teve o formato de um exemplar do jornal *Luta Democrática*, sendo, por isso, tratado no âmbito dessa pesquisa como jornal-programa.

cotidiano, possível e real, foi bastante forte. Mais do que a evocação do clássico grego, pretendia-se, com esse formato de programa, trazer à lembrança do público o dia a dia do brasileiro, como Pontes explicitou em uma declaração já mencionada no capítulo anterior: “*Formalmente, utilizamos uma narrativa fácil de ser acompanhada pela sensibilidade da multidão. A nossa tragédia é uma tragédia do Dia e da Luta Democrática*” (ÚLTIMA HORA, 28/11/76: 22)³¹.

O uso do conceito do jornal popular – não exatamente de esquerda³², naquele contexto, mas essencialmente popular, na linguagem escrita e gráfica – parece ter sido parte da reconstrução dos valores nacional-populares, em um movimento de ressignificação do teatro engajado dos anos 1960. É como Zuenir Ventura, editor responsável pelo jornal-programa, recorda-se:

Eu ia muito aos ensaios. E conversando muito com Paulinho... quer dizer, se discutia muito a questão do nacional, tanto que o texto do Fernando [Peixoto] é sobre nacional-popular. “A tragédia nacional-popular”. (...) A esquerda, ou seja, o Partido Comunista usava muito [a expressão nacional-popular]. Paulinho usava muito, Werneck usava muito. Eles discutiam uma arte, uma cultura que fosse nacional e popular. Que desse resistência àquela invasão, que começava, dos produtos estrangeiros. Então, tinha essa coisa de você fazer uma cultura que fosse, ao mesmo tempo, brasileira, nacional, e que fosse popular. Essa peça é isso. Tenta isso. Então, quer dizer, se conversava muito sobre isso, eu assistia muita conversa. Quando veio a ideia de fazer o programa, que eles... o Paulinho quis, “vamos fazer um programa e tal”, me ocorreu logo essa ideia de que: “- Bom, se era uma tragédia popular, ninguém refletia mais a tragédia popular, na época, do que esse jornal, que se chamava Luta Democrática”. Como hoje tem ainda, não uma Luta, mas outros. Jornais que, como se dizia, se espremesse, saía sangue. Que pegavam o cotidiano –

³¹ PUGA (2009) interpreta a construção do conceito do jornal popular no programa do espetáculo como “(...) *uma escolha estética para causar estranhamento e distanciamento crítico ao espectador quando este 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*” (PUGA, 2009: 154). Cabe ressaltar que esta interpretação é bastante diversa – oposta mesmo – da apresentada nesta tese, assim como distante das intenções declaradas pelos autores à época, como se pode depreender do trecho transcrito da entrevista de Pontes e de outras entrevistas na grande imprensa, comparando o drama de Joana a histórias reais entre as classes populares no Brasil.

³² Segundo Gasparian (2005), em 1973, o jornal foi arrendado por um grupo de jornalistas que pretendiam manter suas características gerais, mas dar-lhe, também, uma linha política de oposição, motivo pelo qual o jornal sofreu inúmeras perseguições. Entretanto, no editorial da edição de 29/12/1975, explicita-se a situação política do periódico na sociedade. No Natal daquele ano, o veículo havia aberto espaço para manifestações de diversas facções políticas e foi criticado por esta atitude pelas esquerdas. Pode-se depreender, no entanto, que a posição política era alinhada ao MDB e à luta pela democracia, como sugerem o nome do periódico e algumas manchetes de duplo sentido, como uma que foi publicada no dia 27/12/1975: “*Apenas uma indultada, fora das grandes – Liberdade ainda é só o sonho bom de Natal*”.

sobretudo o cotidiano dos chamados faits divers, o cotidiano trágico – e fazia disso o conteúdo da publicação. Essa ideia de fazer isso desse jeito, eu acho que saiu da conversa nossa, da conversa com os autores... não foi uma ideia de um só. (...) Mas eu acho que essa coisa de escolher o jornal foi um saque, isso, na época, teve boa resposta, porque acho que nunca tinha sido feito. (...) E as pessoas se divertiam, antes da peça, vendo as notícias. Morriam de rir, não é? Porque cada título desse... (VENTURA. Entrevista concedida à autora em 24/03/2010).

Feita a opção pelo formato jornal para o programa do espetáculo, a tarefa de produzi-lo foi entregue a um amigo e jornalista profissional de peso, o que denota, por um lado, a preocupação com a profissionalização do fazer teatral e, por outro, o clima de partilha e de construção coletiva que marcou a primeira temporada³³.

Entre os jornais dessa categoria, segundo Ventura, o *Luta Democrática* foi escolhido por ser '*o mais representativo dessa coisa popular, o mais inteligente, o mais popular, uma espécie de matriz desse tipo de imprensa no Rio de Janeiro*' (VENTURA. Entrevista concedida à autora em 24/03/2010). Foi feita uma negociação com o periódico para o uso de nome, *layout* e algumas reportagens, como se pode observar em texto publicado em edição regular do jornal, sobre a peça *Gota D'Água*:

Luta Democrática teve uma de suas primeiras páginas e noticiários seus escolhidos para emoldurar o programa da peça. Este, aliás, foi também impresso em formato de jornal tablóide. A ideia é dos próprios autores e contou com a aprovação de Tenório Cavacanti, proprietário de Luta Democrática. (Luta Democrática, 28 e 29/03/1976).

Mas, apesar de o jornal-programa ter o formato do *Luta* e alguns textos do veículo, não se resumia a isso. Também a sua composição pode informar sobre o hibridismo da concepção de *Gota D'Água*.

Em termos técnicos, ele foi diagramado e impresso em rotativa, formato tablóide, papel jornal, 16 páginas, com duas cores nas páginas central, primeira e última, e interior preto e branco. A primeira página (ver figura 7) traz como manchete principal, ocupando toda a largura, o crime com o qual a tragédia da peça se explicita, encimando o bloco de notícias que ocupa os 2/3 da esquerda. Nele, algumas frases compõem a chamada, de onde sai a gota que se derrama sobre a fotografia dos corpos, de forma muito semelhante à capa do livro – ela mesma, como explicou

³³ Como já foi mencionado no capítulo 1, alguns integrantes do Grupo Casa Grande colaboraram na produção do jornal-programa. No *Expediente*, além de Max Haus assinar como *Diretor Responsável*, Darwin Brandão, Thereza Aragão, Mary Ventura e Maria Augusta Brandão são citados no item *Colaboração especial*.

Ventura, uma redução dessa arte. Ainda hoje, essa composição revela parte importante da fórmula da capa dos jornais populares: cadáveres + manchetes apelativas e/ou de sentido dúbio.

Abaixo da fotografia dos corpos, ainda dentro da caixa azul que dá destaque à notícia central da edição, aparece uma novidade com relação à capa do livro. Com o subtítulo “Os autores intelectuais” e fotografias de Pontes e Buarque, um conjunto de frases escritas na linguagem popular do periódico atiça a curiosidade do leitor, remetendo ao texto da página 12, onde os autores apresentam sua versão sobre a obra e a tal tragédia carioca. O título pode remeter à condição dos autores da peça no campo artístico-intelectual – intelectuais, eles mesmos, além de artistas – mas não parece ter sido esta a intenção original, como explica Zuenir Ventura:

“Os autores intelectuais” é muito bom (...) Era uma expressão: o autor intelectual do crime [risos]. Era muito forte, então, botar aqui os dois com cara de bandido [risos]. Isso era, realmente, muito divertido. (VENTURA. Entrevista concedida à autora em 24/03/2010).



Figura 7: Primeira página do jornal-programa de Gota D'Água, da segunda temporada carioca (1976/77). FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água (Dossiê de Programas).

Por um lado, essa maneira de apresentar os autores é um componente de humor³⁴ – que Ventura, divertindo-se com a própria lembrança, traz a tona. Tende a aliviar a densidade do texto dramático e convida o público à assistência, o que foi usado como recurso também na composição do texto da peça.

Por outro lado, tratar os autores como aqueles que “engendraram a sinistra trama”, que “conceberam e tramaram tudo sozinhos” é uma forma de realizar uma peça

³⁴ O conteúdo do jornal-programa, essencialmente humorístico no que tange ao *layout* e à composição com os textos do *Luta Democrática*, agradou, por exemplo, à “patota” d’O *Pasquim*. A estratégia de comunicação da peça tinha, aliás, com este periódico, grande afinidade no que tange ao tratamento irônico e contundente de temáticas sociais e culturais. Destaque-se o elogio feito por Jaguar: “o programa da peça do Chico e do Paulo Pontes é, fácil, o mais criativo dos últimos tempos. Também um dos melhores jornais já aparecidos por aí. Também com Zuenir Ventura de editor é até covardia” (JAGUAR, *O Pasquim*, n.º. 341, de 9 a 15/01/76, p. 31). Após esta nota, anuncia que, em breve, o “Pasca” publicará entrevista com Paulo Pontes e *O Som do Pasquim*, com entrevista inédita a Chico. Pouco após a estreia da primeira temporada, sem dúvida, a nota e as publicações posteriores foram formas importantes de divulgar o espetáculo.

popular, na linguagem. E, ainda, uma estratégia para promover a aproximação dos leitores/espectadores com o conteúdo político do espetáculo, visto que o texto ao qual a chamada remete é um resumo do Prefácio do livro.

À direita da página, a fotografia de uma mulher seminua, sob a manchete “*Confessou debaixo de pau*”, junto de uma série de outras manchetes e *leads* que anunciam alguns dos textos do periódico popular que estão nas páginas seguintes, completam a fórmula de capa típica de um jornal popular. Os textos do *Luta* que compõem o jornal-programa, em sua maioria, tratam dos *faits divers* aos quais se referiu Zuenir Ventura. Alguns, entretanto, abordam questões sociais e problemas urbanos mais graves, como a violência policial, a criminalidade, o despejo de moradores do mangue e de um conjunto habitacional. No total, são dezoito textos curtos, distribuídos em três páginas, além da capa, e compõem a primeira parte do jornal-programa, a “cabeça”, que costuma compor a área nobre de publicações de jornais reservada para textos que expressam a tendência política e conceitual do veículo.

Além dos textos do *Luta*, há também dois textos do *Jornal do Brasil*, ambos relacionados à questão da moradia no espaço urbano: “*Conjunto Cordovil é hoje favela de concreto*” e “*Sonho de casa própria acaba no sistema do BNH*”. O tema, amplamente debatido no roteiro de peça, como se pode notar pelas reportagens, era absolutamente contemporâneo. Junto com o texto “*Despejo violento arrebenta coração*” – do *Luta Democrática*, dos quais foram extraídos trechos que se insinuavam na arte da capa do livro³⁵ – os do *JB* compunham um bloco de textos que informavam sobre a desigualdade social, as questões urbanas e a política governamental no trato com essas questões. Claramente, compunham uma dimensão de crítica mais densa da realidade daquele momento, por meio da linguagem jornalística (tradicional ou popular) no jornal-programa.

Puga (2009), em estudo sobre *Gota D'Água*, também considera fundamental o hibridismo entre as dimensões política, artística e comercial nas três primeiras montagens. Visando a compreender como isso acontece, faz uma análise detalhada do programa da peça, inclusive dos textos que o compõem, e avalia que a escolha desses não foi aleatória. Pelo contrário, teria tido a intenção de mostrar que “a *Gota D'Água podia e devia ser associada à realidade social*” (PUGA, 2009: 155). A análise é pertinente não apenas nesse argumento central, como também em algumas associações mais diretas entre textos jornalísticos e temas abordados na peça.

³⁵ Cf. análise do tema na seção 2.1.2 do capítulo 2.

Especialmente, no que tange à relação entre as reportagens sobre a moradia e a abordagem do tema da habitação em *Gota* – a relação que mais salta aos olhos do leitor/espectador – e, ainda, à associação entre uma reportagem sobre a prática de macumba extraída do *Luta Democrática* e o “trabalho” de religião afro-brasileira simulado no palco pela personagem de Joana.

O Prefácio do livro é resumidamente transcrito em página dupla, sem a assinatura nominal de Buarque, como ele havia pedido ao parceiro de trabalho³⁶. Assinado “*Pelos autores, Paulo Pontes*”, aparece, ainda, como produto de uma reflexão – ou, ao menos, de uma concepção, em sentido mais geral – coletiva. O texto vem entrecortado por alguns subtítulos, escritos em linguagem mais próxima da popular³⁷, que, ao mesmo tempo em que resumem o caráter de manifesto/projeto desta apresentação, quebram a dureza da linguagem do ensaio, adequando-o um pouco mais ao conceito do jornal-programa.

A página central (ver figura 8), com diagramação panorâmica, apresenta a trama com um longo texto intitulado “*A tragédia que abalou a Vila do Meio-Dia*”. O enredo é apresentado com uma linguagem jornalística – nem tradicional como a do *JB*, nem tão popular quanto a do *Luta Democrática*. O texto é organizado em cinco blocos, entrecortados por subtítulos irônicos e/ou divertidos, com longas reproduções de diálogos do roteiro³⁸. Na página da esquerda, fotografias dos atores que representam Creonte, Egeu, Alma e Cacetão, com legendas que tratam apenas das personagens (não identificando os atores). No centro da página da direita, ocupando ¼ dela, uma foto-grafia apresenta “*Joana e Jasão pouco antes do desenlace: muita ofensa, muita briga, muita agressão*” e, no canto, fotos menores das “*indigitadas crianças*”. Nas duas páginas seguintes, apresentam-se fotografias das demais personagens e encerra-se o texto.

³⁶ Cf. BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010. O tema foi tratado no capítulo 2, seção 2.2.1.1.

³⁷ Os subtítulos são os seguintes: “*Há algo de diabólico*”, “*A tradição rebelde*”, “*Onde está o povo?*”, “*O desespero, o vazio*”, “*Revalorizar a palavra*”.

³⁸ A reprodução de diálogos no jornal-programa não deixa de ser também uma forma de provocar a curiosidade do espectador para a leitura do roteiro e, portanto, do livro *Gota D'Água*.



Figura 8: Página central do jornal-programa de *Gota D'Água*, da segunda temporada carioca (1976/77). FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água (Dossiê de Programas).

Na sequência, além do resumo do texto do Prefácio do livro, há a apresentação de elenco, créditos de direção, ficha técnica, expediente do jornal-programa e fotografias de sujeitos envolvidos na produção. Merece destaque o fato de que o jornal-programa traz fotografias de todas as pessoas que compõem o elenco, o corpo de baile, a orquestra, as funções de direção cênica e a produção do espetáculo, atribuindo-lhes também créditos nominais. Trazem, também, ficha técnica com os créditos aos demais profissionais da produção, o que não era uma prática corrente no teatro brasileiro, ainda muito centrado nas figuras dos atores (especialmente, dos primeiros atores) e diretores. O cuidado de apresentar todos os sujeitos da produção indica uma preocupação política de valorização do trabalho, de todos os tipos, coerente com a orientação geral política do projeto.

Os jornais-programas elaborados para as montagens cariocas trazem, também, agradecimentos a um amplo espectro de apoiadores e/ou patrocinadores: empresas, que são também anunciantes do jornal; o jornal *Luta Democrática* e seu sócio majoritário; artistas e outras pessoas de peso no campo artístico-intelectual, como Fernando Gasparian, proprietário do jornal *Opinião*, Dulcina de Moraes, que recebe um agradecimento especial, o já mencionado diretor do SNT, MPB-4, Quarteto em Cy e Sérgio Brito [sic]; além de outras pessoas físicas e uma associação cultural judaica.

As propagandas ocupam cerca de 20% do jornal-programa e mostram uma

combinação interessante de empresas, patrocinadoras ou apoiadoras do projeto: desde editoras de esquerda até lojas de perucas, passando pelo próprio Teatro Casa Grande. Muitos dos anunciantes recebem, também, agradecimentos da equipe.

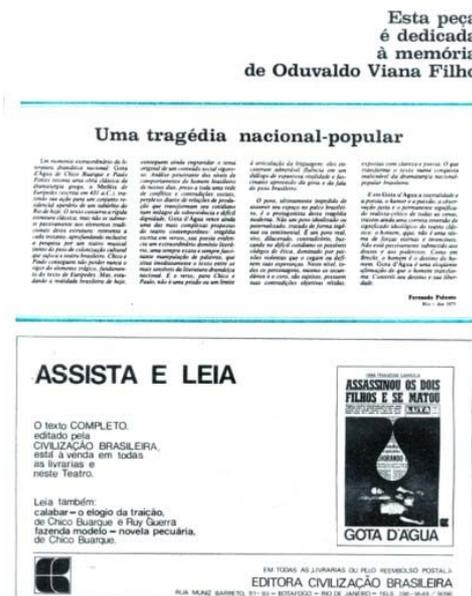


Figura 9: Última página do jornal-programa de *Gota D'Água*, da segunda temporada carioca (1976/77). FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água (Dossiê de Programas).

Finalmente, na última página (ver figura 9), o texto de Fernando Peixoto ao qual se referiu Ventura no depoimento citado anteriormente, intitulado “*Uma tragédia nacional-popular*”. É uma ampliação, conceitualmente mais consistente, do texto que havia sido publicado no jornal *Movimento*, em 20/10/1975, apresentando a reprodução da sequência final da peça³⁹.

No jornal-programa, o primeiro parágrafo, que é mais da metade do texto, é uma transcrição desse texto anteriormente publicado.

Os dois parágrafos seguintes são novos e explicitam porque *Gota* seria “*uma conquista inalienável da dramaturgia nacional-popular*”: o povo volta a ser protagonista nos palcos, mas não de forma idealizada ou paternalista. Os dois parágrafos seguintes são novos e explicitam a porque *Gota* seria “*uma conquista inalienável da dramaturgia nacional-popular*”: o povo volta a ser protagonista nos palcos, mas não de forma idealizada ou paternalista. Observe-se, nesse ponto, um movimento duplo de, por um lado, reviver o ideário nacional-popular dos anos 1960 na década seguinte, e, por outro, de responder às críticas relativas ao populismo que esse projeto sofreu. No final do texto, um aspecto salta aos olhos. Embora a tragédia se realize porque, nos dizeres dos autores, o povo ficou encurralado pelo sistema, Peixoto afirma que “*Gota D'Água é uma eloqüente afirmação de que o homem transforma. Constrói seu destino e sua liberdade*”. A contradição entre o desfecho da peça e a avaliação de Peixoto parece mostrar a permanência dos valores nacional-populares mais tradicionais na mentalidade do crítico e diretor – e, também, na produção da peça, que produziu o jornal-programa. Foi preciso, no fim, ser otimista como propunha a tradição comunista

³⁹ Cf. análise do texto de Peixoto no jornal *Movimento* na seção 2.3.1 do capítulo 2.

e anular um pouco do efeito da tragédia sobre o público.

Um último elemento compõe o jornal-programa: a reprodução de cinco letras de músicas, sob o título “*Cante com a Vila do Meio-Dia*”. Quatro delas são as canções de Buarque que integram o roteiro e ganharam autonomia: *Gota D’Água*, a faixa-título; *Flor da Idade*; *Bem-Querer*; e *Basta Um Dia* (apresentada apenas como *Um Dia*). Além dessas, a primeira a ser apresentada, provavelmente por ser a primeira a aparecer em cena, é o *Samba do Gigolô*, trecho cantado pela personagem Cacetão e não registrado em gravações comerciais.

A presença das letras das canções no jornal-programa parece favorecer a revivescência da função catártica que Napolitano (2001) identifica nos musicais engajados da década de 1960, tais como o show *Opinião* e o espetáculo teatral *Arena conta Zumbi*. Ter a letra em mãos permitiria ao público a identificação com o espetáculo, a participação e a explosão da emoção, que poderia favorecer a construção de consciência. Ao mesmo tempo, é uma boa estratégia comercial, de apresentação das canções como produto e, mais do que isso, de permitir que o espectador pudesse reviver as emoções provocadas pelas canções, no momento da assistência, fora dali⁴⁰.

A estrutura básica dos jornais-programas das montagens cariocas e paulista, entre 1975 e 1978, é a mesma. Obviamente, houve alterações de fotografias e créditos, que acompanham as mudanças de elenco e ficha técnica. Umhas poucas alterações, também, de diagramação, por exemplo, no que se refere a posição e tamanho dos textos jornalísticos de outros periódicos ali transcritos (muito menos significativas se comparadas as duas edições cariocas). Os textos, no entanto, são os mesmos nos três exemplares, o que é uma permanência significativa: mostra que não havia mais, na produção do espetáculo, o envolvimento de um grupo e um senso de coletividade tão forte.

Tampouco a preocupação com a crítica da história imediata, claramente presente quando, para o primeiro jornal-programa, de fins de 1975, foram escolhidos textos jornalísticos publicados há menos de seis meses na imprensa regular. Especialmente

⁴⁰ Nos moldes da avaliação que fez acerca da opção pelo formato de jornal para o programa da peça, Puga (2009) considera 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 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*” (PUGA, 2009: 154). Também neste caso, a avaliação vai na direção oposta à apresentada nesta tese.

entre dezembro de 1975, quando foi feita a primeira edição, e abril de 1977, momento em que foi editado o da temporada paulistana, o contexto brasileiro relativo às questões abordadas na peça e no jornal-programa havia passado por alterações importantes.

Por exemplo, no que se refere à política habitacional do governo, Botega (2007) informa sobre uma mudança no BNH, em janeiro de 1975, com a reorientação dos investimentos para as camadas sociais com maior poder aquisitivo, perdendo o foco das habitações populares. A partir de então, a renda mínima para o financiamento foi fixada em cinco salários mínimos, o que excluiria “a maioria da população assalariada que era a principal afetada pelo déficit habitacional” (BOTEGA, 2007: 69). Citando um estudo de Kowarick publicado em 1979, o autor informa que essa medida implicou o naufrágio dos poucos planos habitacionais voltados para as camadas de baixo poder aquisitivo na segunda metade da década. Esses efeitos levariam algum tempo para serem sentidos, mas, certamente, uma porção desses efeitos já se faria sentir em 1977. No entanto, nenhuma discussão ou notícia nova foi incorporada ao jornal-programa e parte da ação de crítica social no âmbito da produção do espetáculo se perdeu.

No jornal-programa elaborado para a montagem paulista, também algumas sutis modificações apontam mudanças significativas nos contornos políticos do espetáculo. Por exemplo, a ausência de agradecimentos indica que a inserção da peça no campo artístico-intelectual não era a mesma que se podia observar entre 1975 e 1976. É possível, também, que isso se devesse à mudança de estado; Rio de Janeiro e São Paulo eram praças culturais que disputavam espaço no campo e houve uma reação de incômodo do elenco paulista com a produção do espetáculo, carioca⁴¹. Além disso,

⁴¹ A reação à *Gota D'Água* no campo artístico-intelectual paulista, que já pode ser observada em notícias veiculadas por ocasião da estreia da montagem (como se verá adiante, em declarações e Francisco Milani), parece ter chegado a seu auge quando estourou, em 1978, um conflito trabalhista entre a produção da peça e o elenco paulista, noticiado na imprensa, pouco tempo após o encerramento da temporada. Em 25/03/78, a *Folha de São Paulo* e o *Última Hora/SP* publicaram notícias sobre problemas relativos à forma de contratação e demissão do elenco. Segundo informavam os atores, suas carteiras de trabalho haviam sido assinadas com um valor mais baixo do que o realmente pago e, no momento da demissão, eles não aceitariam que o acerto final fosse reduzido em função desse arranjo. Fizeram uma reivindicação coletiva e, não tendo sido recebidos conjuntamente pela produção do espetáculo, exigiram que a negociação fosse mediada pelo sindicato de atores. O autor do texto da *Folha de São Paulo*, Oswaldo Mendes, considera ingenuidade dos atores esperar que os produtores do espetáculo tivessem mentalidade e objetivos diferentes dos demais empresários de teatro, que visam o lucro. As questões salariais sempre foram discutidas no âmbito da produção de *Gota*, com reclamações de baixos salários, por exemplo, para o corpo de baile das montagens cariocas; mas exacerbaram-se em São Paulo, chegando ao conflito trabalhista aberto. Em sua entrevista temática, Max Haus não mencionou o caso e as fontes encontradas sobre o caso, na

o jornal-programa de São Paulo já não tem apoio/patrocínio de empresas da esquerda, como no Rio, onde foram veiculadas propagandas das editoras *Civilização Brasileira* (aliás, anunciando o livro *Gota D'Água*, uma estratégia de divulgação do produto e do projeto) e *Paz e Terra*.

Já na montagem de Brasília/turnê nacional, em 1980, o formato do programa do espetáculo era bastante diferente dos jornais-programas anteriores. Tecnicamente, ele é um folheto com impressão em 1X1 cor, em papel AP (apergaminhado), com 24 páginas, em formato 8, fechado, com acabamento com dobra e grampo “a cavalo”, e encartado com uma ficha picotada para cadastro do espectador. Logo de partida, isso significa um tipo de impressão muito mais caro do que jornal-programa.

Em termos de conteúdo, pode-se dizer que ele mescla uma tripla divulgação: da ACET que produziu o folheto; do espetáculo, em termos comercial, artístico e político (esse, em grau muito menor do que os jornais-programa); e dos patrocinadores do espetáculo, esses colocados de maneira estratégica. A estrutura se parece muito mais com a de uma revista do que com a de um jornal e a forma de distribuição da publicidade obedece aos princípios desse tipo de periódico: as propagandas dos patrocinadores estão colocadas em pontos considerados nobres do folheto: o verso da lâmina central e a terceira capa.



Nada do *layout* original do *Luta Democrática*, ou de um jornal popular, se anuncia no folheto. Ao contrário, ele pretende ser elegante, não popular. Dirige-se a um público francamente diverso. Na capa (ver figura 10), no alto à direita, lê-se o nome da peça. A arte gráfica em nada lembra o realismo da fotografia de Bibi Ferreira com as crianças, usado no material de divulgação anterior. Além disso, não é a imagem de uma gota que se tem, mas do transbordamento por ela provocado, representado em traços quase infantis.

Figura 10: Capa do programa de *Gota D'Água*, temporada de Brasília e turnê nacional (1980). FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água (Dossiê de Programas).

pesquisa, não permitem compreender seu desenvolvimento e seu desfecho. De qualquer forma, a ocorrência e a forma como apareceram os debates na imprensa paulista levam a considerar que as relações no âmbito da produção da peça, em São Paulo, não eram de conciliação, como no Rio de Janeiro. Informam, também, sobre a profissionalização dos atores no Brasil e os embates entre atores e empresários no final da década. E, ainda, o questionamento sobre o posicionamento político dos produtores – do qual eles se orgulhavam, ainda pautados no Grupo Casa Grande – explicita as contradições próprias da associação entre o teatro engajado e o comercial, especialmente no contexto da década de 1970.

Nenhum vestígio se encontra, no folheto, dos textos jornalísticos que compunham os jornais-programas. Sequer daquele que apresentava o enredo da peça, com as citações de trechos do roteiro. As letras das canções com o convite para que o espectador “*Cante com a Vila do Meio-Dia*”, essas permanecem, com destaque bem maior, em diagramação panorâmica de página dupla. E esse traço de permanência não implica qualquer proximidade com a estética anterior, mas reforça a estratégia de aproximação do espectador com o espetáculo, bem como de divulgação das canções como produtos independentes⁴².

A apresentação de elenco e ficha técnica também é feita em diagramação panorâmica, com maior destaque ainda, na página central do folheto. Também o recurso de apresentar o elenco e os demais profissionais do espetáculo por meio de fotografias se repete no folheto de 1980, com algumas alterações de realização. As fotografias são bem maiores do que no jornal-programa e ocupam 12 páginas, metade do folheto. Não aparecem os produtores – construindo-se, nesse caso, a representação dos produtores como os que agem sempre nos bastidores, processo bem diferente do que foi observado entre 1975 e 1978 – mas aparecem outros sujeitos dos quais, no jornal-programa, só se via o nome (como o cenotécnico e o sonoplasta).

No que tange às fotografias do elenco, a mudança mais significativa diz respeito à apresentação da imagem de Bibi Ferreira (ver figura 11). Além de ser a primeira iconografia, apresentada logo após a homenagem a Paulo Pontes, é a única fotografia de página inteira com a identificação da atriz ocupando outra página inteira. Essas páginas são emolduradas em diagramação panorâmica, o que dá noção de conjunto entre foto e legenda. Mas a legenda, em negrito e fonte diferente das que identificam as demais fotografias do programa, acentua a leitura imagética da página da esquerda.

Evidentemente produzida, a fotografia apresenta a atriz no palco, centralizada na imagem, simulando atuação cênica. Além disso, o fundo e o figurino negros destacam a alvidez de sua pele e as suas expressões facial e corporal, que se filiam aos recursos das fotografias em preto e branco, possibilitando o destaque aos contrastes, em um jogo de luz e sombra. A imagem foi claramente escolhida a dedo e parece ter a intenção de mostrar o que há de melhor, tanto na atuação da atriz, quanto na personalidade da personagem que ela interpreta. Trata-se de uma imagem-referência

⁴² Cabe ressaltar que, quando o folheto foi produzido, o disco de vinil *Bibi Ferreira em Gota D'Água* (RCA, 1977) já havia sido lançado. Gravado durante a temporada paulista, ele estava no mercado há mais de dois anos.

que pretende sintetizar o drama presente na narrativa do espetáculo e na atuação da atriz.

A fotografia tem nas mãos e no colo de Bibi Ferreira o ponto de fuga – e suas mãos, aqui em posição de perdão, são uma marca importante de sua performance em palco. Apesar de ser de corpo inteiro (e é a única no programa desse tipo), mostra a atriz ajoelhada, ou semi-ajoelhada, no chão, o que se pode notar pela posição de seu pé, que faz os olhos do leitor se desviarem do ponto de fuga. No rosto, destacam-se os olhos e as maçãs, cuja expressão inspiram compaixão. O conjunto da imagem ressalta o feminino com tons de sacralidade, chegando a lembrar as imagens de Pietà e sua condição materna⁴³. Nem de longe, no entanto, lembram a ira de Joana ou o desespero que a conduz à ação de infanticídio e suicídio no enredo. A construção da imagem da atriz, e, por conseguinte, da personagem, nessa fotografia, encaminham os sentidos do espectador para a essência dramática da peça a partir da protagonista; mas não o encaminham para a força da tragédia brasileira expressa no texto original.

As demais fotografias, todas, ocupam espaço muito menor (apenas a de Felipe Wagner aparece sozinha em uma página, ainda assim bem menor do que a de Ferreira) e têm um aspecto diverso (ver figura 12). O recorte das fotos, mais tradicional, mostra apenas o busto das pessoas, vestidas informalmente e com expressões (facial e corporal) que não remetem o leitor à atuação teatral, por sua casualidade e aspecto cotidiano. Nem pela circunstância em que se apresentam as pessoas, nem pelas legendas das imagens, consegue-se distinguir a função dos sujeitos na produção; atores, diretores, cenotécnicos, todos estão apresentados da mesma forma. Ademais, são, em geral, quatro fotos por página dupla⁴⁴, todas sobre fundo claro, sem tanto destaque para a expressão facial e corporal, bem nos moldes de fotografias de documentário. Percebe-se que foram fotos produzidas para o folheto, mas com intenção diferente bastante diferente da imagem de Bibi Ferreira, que tem

⁴³ Interessante observar a diferença entre essa fotografia e as que foram publicadas, de Bibi Ferreira, nos jornais-programa (para a edição carioca, ver figura 1). Nesses documentos, apesar do destaque de tamanho e da atuação cênica, a atriz aparece acompanhada do ator que interpreta Jasão (Bomfim, no Rio, e Milani, em São Paulo), em cenas de discussões entre as personagens, que mostram o aspecto mais raivoso da personalidade de Joana. Neles, a imagem construída, da atriz e da personagem, é muito diversa da apresentada no programa de 1980.

⁴⁴ Os componentes do corpo de baile são apresentados em duas fotografias coletivas: uma feminina, outra masculina. A fotografia dos homens foi produzida de forma muito semelhante às dos demais, com fundo claro e ação mais ou menos informal, embora eles sejam mostrados de corpo inteiro. A das mulheres foi tirada do palco, contra a plateia, o que se pode perceber pelo fundo escuro com luzes por detrás. Vestidas para um ensaio de dança, sua posição mostra que a foto foi produzida. As fotografias coletivas, apresentadas na mesma página, são as únicas que levam o leitor do folheto a deduzir a função desses sujeitos na produção da peça.

destaque absoluto no conjunto.

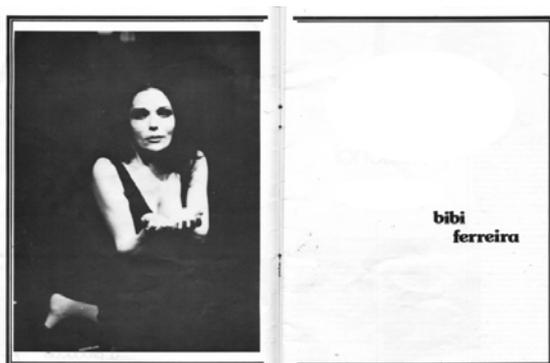


Figura 11: Páginas (2 e 3) do programa de *Gota D'Água*, temporada de Brasília e turnê nacional (1980). FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água (Dossiê de Programas).



Figura 12: Páginas (6 e 7) do programa de *Gota D'Água*, temporada de Brasília e turnê nacional (1980). FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água (Dossiê de Programas).

A maneira como a imagem de Bibi Ferreira é apresentada demonstra como a produção de 1980 foi mais centrada na figura da protagonista, nessa montagem também diretora, do que as anteriores. A forma de apresentação da figura de Ferreira leva a considerar que a última montagem foi, mais do que as anteriores, alinhada ao que Brandão (2000) nomeia de *divismo tropical*, tema que será retomado ainda neste capítulo.

Apesar do formato e do conceito muito diferente, alguns dos princípios políticos do espetáculo se anunciam no programa, capitaneados pela produção, assinada por Max Haus e Moysés Ajhaenblat, os proprietários do Teatro Casa Grande. Como exemplo disso, observe-se o reconhecimento póstumo da liderança de Paulo Pontes no âmbito do projeto *Gota D'Água*, que pode ser constatado na leitura de uma espécie de homenagem feita na primeira página, onde, no alto à esquerda, lê-se “paulo pontes” [sic]; no centro, à direita, “...continuamos”; embaixo, à direita, a assinatura da mensagem, “a produção”. Ou, ainda, a preocupação em fazer um agradecimento especial, embora discreto, a “as centenas de artistas e técnicos que desde 1975 habitaram a Vila do Meio-Dia”, também esse assinado pela produção. Isso aponta para a valorização da participação de todos os sujeitos na trajetória histórica do espetáculo, própria dos pressupostos políticos com que os produtores foram formados no âmbito do Grupo Casa Grande. No âmbito do programa, entretanto, esses elementos aparecem muito mais como finos rastros cultivados pela produção do que como essência do espetáculo, ele mesmo.

O texto de Fernando Peixoto e, bem mais reduzido do que no jornal-programa, o texto do Prefácio do livro *Gota D'Água*, são reproduzidos em três páginas do folheto. Esse é o principal traço de permanência das intenções políticas do espetáculo no final da

década, que parece, entretanto, destoar do conjunto.

Os agradecimentos do folheto mostram também a constituição de um grupo de apoio para a produção do espetáculo de 1980 bem diferente dos anteriores. A lista não é extensa e contempla, em geral: políticos⁴⁵, presidentes de sindicatos e sindicalistas (ACET, Jornalistas/RJ, Artistas/RJ), empresários de teatros e administradores de teatros públicos, funcionários da TV Globo e da Polygram e patrocinadores. Além desses, o já mencionado Orlando Miranda, diretor do SNT, e Dulcina de Moraes, que foi a idealizadora da montagem candanga, realizada com os alunos da Fundação que ela presidia. Observe-se que não há a mesma inserção no campo artístico-intelectual que se podia observar nas montagens anteriores.

Finalmente, é importante observar a relação estreita da produção do espetáculo de 1980 com a ACET, que ocupa a última página do folheto com uma mensagem para o espectador. Ali, informa-se que a instituição “*está em fase de grande dinamização, a fim de transcender a sua condição de entidade classista e alcançar a de órgão de animação cultural.*” Visando estreitar o contato com o público, anuncia a política de edição de programas – o de *Gota D’Água* “*uma realização da ACET*” – e anuncia outros projetos em fase de implantação. Sobretudo, a entidade pede ao espectador que preencha a ficha de identificação que vem encartada na primeira página, a fim de que, além de conhecer o perfil do público de teatro, a instituição pudesse montar um “Fichário do Espectador”, ‘*jamaís empregado como meio de perturbá-lo em sua privacidade, mas com o propósito de fazer amigos*’.

A aproximação entre a produção de *Gota D’Água* e a ACET mostra que o espetáculo estava incorporado às novas políticas da entidade, que visava tornar-se, ela mesma, em última instância, um *locus* de produção teatral.

O exame do conjunto de programas do espetáculo *Gota D’Água* editados entre 1975 e 1980 fornece subsídios para a compreensão da dinâmica de relações entre as dimensões política, artística e comercial no âmbito da produção. O que se percebe, então, é a paulatina diminuição da carga política nos *horizontes de expectativa* – senão dos produtores, pessoalmente, da esfera da produção – *pari passu* com o

⁴⁵ Em uma lista de 23 (vinte e três) agradecimentos, 6 (seis) são destinados a deputados e senadores. Há, no *Correio Braziliense*, em 20/04/1980, um texto que trata da recente estreia em Brasília mostra uma outra grande mudança no âmbito da produção, com o abandono da ideia de crítica e resistência em detrimento da conciliação política aguda, com fins empresariais. A estreia foi dedicada ao Presidente Figueiredo e, respondendo a uma questão relativa ao tema, Bibi Ferreira considerou que a preocupação deveria ser a da inauguração do Teatro Dulcina, um trabalho que levou anos e que, para acontecer, precisou da venda do Teatro Dulcina do Rio de Janeiro (cf. *Correio Braziliense*, 20/04/1980).

aumento dos tons comerciais e artísticos mais diretamente ligados ao mercado teatral. Nesse sentido, observa-se, também, uma menor inserção da produção do espetáculo *Gota D'Água* no campo artístico-intelectual, ele próprio já vivendo transformações importantes no final da década.

3.2. PLURALIDADE DE SENTIDOS NO TEXTO ENCENADO

Nesta seção, a busca de compreensão do evento *Gota D'Água* será realizada pela análise dos documentos relacionados à encenação do espetáculo – um exercício sempre complexo, porque baseado em vestígios cujos significados são de difícil apreensão. Serão analisadas as relações entre a equipe profissional e os sentidos propostos pelo texto escrito, bem como as soluções cênicas projetadas e implementadas pela direção e os elencos. Um estudo do cenário, feito a partir dos esboços e do projeto final de Walter Bacci, bem como de fotografias do espetáculo, tentará identificar se os *horizontes de expectativa* anunciados no roteiro se concretizaram no espaço cênico. Além disso, um exame das relações entre texto escrito, música e coreografia no âmbito da produção da cena pretende identificar o tipo de espetáculo que foi realizado.

3.2.1. Do texto à cena, do *pessedismo* ao *divismo*

Em *Gota D'Água*, declaradamente, como já se pôde observar, pretendia-se retomar a proposta do teatro engajado desde final da década de 1950 de fazer uma dramaturgia assentada na palavra. Efetivamente, o texto construído é forte e tem características que trazem novidades para a literatura dramática brasileira, a par dos diálogos com uma tradição, por exemplo, relacionada à cultura política comunista. Mas boa parte dos sentidos sociais construídos para o evento *Gota D'Água* referem-se à forma como esse texto foi encenado, na segunda metade da década de 1970, inclusive porque ele foi concebido como um roteiro de teatro. Assim sendo, é preciso compreender como a linguagem teatral, as opções cênicas, cenográficas e dramáticas realizaram o espetáculo e compuseram um novo texto. Entre 1975 e 1980, nas quatro montagens realizadas, esses significados não foram iguais.

Um dos traços comuns a todas as montagens foi a tentativa de executar, em cena, a

opção inicial de um teatro que tivesse na palavra seu principal pilar. Isso significou, em termos de linguagem cênica, o afastamento das vanguardas esteticistas e suas experimentações corporais. Dessa forma, apesar de alguns poucos atores que compuseram os elencos, entre 1975 e 1977 (como foi o caso de Roberto Bomfim e Cidinha Milan), terem tido passagens por grupos de teatro de vanguarda, nenhum deles era afeto à experimentação como única opção dramática.

Já na escritura do texto, como demonstram as declarações de Chico Buarque, Max Haus e Bibi Ferreira citadas no capítulo 1, estavam claras as intenções de Paulo Pontes em construir um roteiro que pudesse devolver a atriz aos palcos e, quiçá, transformá-la na primeira atriz do teatro brasileiro. Isso se insinuava já na escolha de uma história de tanto peso para a personagem feminina central, *Medéia*. Entretanto, o enredo de *Gota D'Água*, em grande medida, retirava o papel de protagonismo da personagem de Joana, visto que a sua dimensão social se desenvolve a partir da polarização entre as personagens de Creonte e Egeu, bem como pela forma como Jasão circula entre esses pólos, tecendo a tragédia. A dimensão afetiva – de inegável força, inclusive pela ancestralidade da tragédia grega – essa, sim, centra-se na figura de Joana, para a qual convergem, também, grandes implicações políticas, por exemplo, na explicitação da tragédia do cotidiano por meio do infanticídio e do suicídio. Mas o texto só se realiza, enquanto manifesto/projeto político, se o papel de protagonismo das três personagens masculinas for respeitado e, mais, se o peso da coletividade, dado pela ação do coro, se realizar em cena.

No texto, a combinação entre essas duas dimensões se realizou, e traduziu-se, na realização do espetáculo, inicialmente, na opção pessedista de montagem da equipe. Arrabal (1986) parece ter tido razão ao indicar que o *pessedismo* proposto por Vianinha em 1968 foi, em grande medida, realizado em termos práticos na montagem de *Gota D'Água*. A análise realizada no capítulo 1 acerca da trajetória dos profissionais da primeira montagem, mostrou o hibridismo na composição da equipe. A maior parte deles vinha do teatro profissional – a exemplo da atriz de maior peso na história desse espetáculo, Bibi Ferreira – e comercial e alguns destes, como é o caso de Oswaldo Loureiro, Gianni Ratto e Walter Bacci, tinham experiências em montagem significativas do chamado teatro engajado.

Com o passar do tempo, entretanto, as intenções políticas do texto parecem ter sido minimizadas pelas opções cênicas e pela “cultura de coxia” ligadas ao teatro comercial, bem como pelo contexto de censura em que se vivia, fazendo com que *Gota D'Água* voltasse a compor o que Brandão (2000) chama de um “sistema teatral

centrado no *divismo tropical*⁴⁶. Em outras palavras, com o tempo, a centralidade da montagem recaiu sobre a intérprete de Joana, Bibi Ferreira, esvaziando boa parte do conteúdo político da peça. Para compreender esse movimento, é preciso fazer uma análise da trajetória do espetáculo, entre 1975 e 1980.

Um elemento importante a se considerar para compreender o grande destaque de Ferreira na encenação são as opções feitas pela direção do espetáculo. Em seu livro de memórias, escrito duas décadas depois da primeira montagem de *Gota*, Gianni Ratto dá indícios de como concebia o trabalho de diretor nas décadas de 1960 e 70. Tratando da montagem de *Dura lex sed lex, no cabelo só gumex*, com Vianinha, em 1968, ele afirma:

Talvez, também sem me dar conta do fato, não acreditasse muito na peça, embora respeitando-a mais pelo equívoco – devido à minha visão naquele momento – de que o diretor nada mais devia ser que um intermediário fiel entre o autor e o público (RATTO, 1996: 218; grifos meus).

A partir daí, poder-se-ia acreditar que a opção da direção do espetáculo teria sido a de respeitar, na encenação, a equivalente importância que têm, no texto, as dimensões afetiva e social. Mas o próprio Gianni Ratto narra, no mesmo livro de memórias, que não foi assim em *Gota D'Água*:

Propositadamente enfoquei o espetáculo sobre a “história”, calcando sobre os aspectos folhetinescos mais do que sobre os sociopolíticos, certo de que estes, de qualquer maneira, se evidenciarão: e foi o que aconteceu; o público entendeu muito bem o propósito da peça⁴⁶ e a censura achou estar diante de uma tragédia popular. Assim Gota D'Água teve uma carreira brilhante entre São Paulo e Rio de Janeiro, onde tinha estreado.

Bibi Ferreira foi esplêndida.

(...) Nosso relacionamento de trabalho foi gratificante; aprendi com ela, pelo simples exercício dos ensaios, mais do que em muitos anos de trabalho. Sua consciência profissional, sua técnica apuradíssima, sua fundamental honestidade eram, e são, positiva provocação. Intérprete sensível e generosa, não há personagem que ela não domine de forma segura e profunda (RATTO, 1996: 266).

Dessa maneira, o diretor assumiu ter feito uma opção de colocar, no espetáculo, o

⁴⁶ Efetivamente, o público parece ter entendido o propósito da peça no sentido da denúncia e da resistência, como uma experiência de participação social. Não é certo, entretanto, que tenha compreendido plenamente o sentido específico do conteúdo político da peça, como se verá no exame de memórias sobre o espetáculo ao final deste capítulo.

foco na dimensão afetiva do enredo e na protagonista, bem como sua proximidade e sua afinidade com Bibi Ferreira. Ele justifica sua opção com o argumento de que a pressão da censura foi muito grande, gerando muita tensão na esfera da produção e, mais, construindo com ela uma espécie de mercado de escambo de palavrões⁴⁷, cobrando o cumprimento de cortes aqui e ali.

Como se verá adiante, na análise do processo de censura de *Gota D'Água*, a pressão parece ter sido muito grande no período da estreia da primeira montagem, mantendo-se sob controle depois. Além disso, a barganha de palavrões não explica a opção por um enfoque mais folhetinesco do que sociopolítico, já que boa parte da linguagem considerada obscena pela Censura estava, também, nas falas da personagem Joana. Há que se considerar, portanto, a ocorrência das duas situações: a relação tensa com os agentes da censura e uma opção de enfoque na protagonista, não necessariamente com uma delas determinando a outra.

Para compreender um dos fundamentos do enfoque adotado por Ratto, é preciso, ainda, considerar as motivações do núcleo de produção que se constituiu na primeira montagem de *Gota D'Água*. Segundo Bomfim narrou em seu depoimento, ele abarcava não apenas os empresários, como também Pontes, Ferreira e Ratto – um dos autores, a protagonista e o diretor do espetáculo. A aproximação de Ratto com Pontes foi também analisada no capítulo 1 e, somada à sua afinidade com Ferreira, deve ter sido fator de peso na tomada de decisões sobre as realizações cênicas que destacariam a figura de Joana e levariam a atriz de volta ao palco, em grande estilo.

Voltar ao palco, tal como tinha estado nele antes – melhor até. Nesse sentido, é preciso entender parte da mentalidade e da “cultura de coxia” do teatro comercial das grandes companhias, que giravam em torno da figura do primeiro ator, e de onde era oriunda a maioria do elenco das três primeiras montagens. Bomfim, que foi protagonista na maioria das temporadas cariocas, por sua vez vindo de um teatro mais político e menos profissional – no sentido da entrada no mercado da arte – explicita seu estranhamento logo que começaram os trabalhos em *Gota*:

Eu vinha de movimento estudantil. Na verdade, sou ator por causa do movimento estudantil. Ou seja, meus interesses com o teatro eram outros. // [Eram eminentemente políticos.] // Exatamente. Tem uma geração toda que era assim. E eu só trabalhei com essa

⁴⁷ A prática de negociar com os Técnicos da Censura (TCs) o corte de palavrões dos textos teatrais é muito presente nas narrativas, de época e contemporâneas, sobre as negociações e com a DCDD/DPF. Conhecida como “escambo” ou “barganha de palavrões”, será analisada adiante, na seção 3.3., para o caso de *Gota D'Água*.

turma, durante muito tempo. Até Gota D'Água, que foi o meu primeiro ingresso nessa coisa desse mundo teatral, que era de uma geração anterior à nossa, bem anterior. Com esses conceitos que a gente já conhecia. Eu vi Procópio Ferreira representar, era maravilhoso, mas, "ai de ti, Copacabana", se você fizesse algo mais do que ele no palco. A gente sabia dessas histórias todas. A gente sabia de ouvir falar. Mas entre nós não havia isso ou, se havia – claro que sempre há veleidades, mas eram muito menores... quando eu mergulhei nisso é que eu levei um susto [silêncio] da pesada. Porque era muita gente junta nesse palco e com um espetáculo de extraordinário sucesso. (BOMFIM. Entrevista concedida à autora em 22/08/2010).

O pessedismo na equipe profissional de *Gota D'Água* visava ao encontro entre duas tendências teatrais, extraíndo de cada uma delas o que havia de melhor. O projeto político e a possibilidade de realização cênica. A força do coletivo e o carisma do primeiro ator. A palavra e o público. Mas, além disso, implicou o choque entre duas concepções de mundo, entre duas formas de fazer arte. A memória de Bomfim é significativa para se pensar nisto: habituado à partilha de projetos nos grupos de teatro engajado, ele teve alguma dificuldade de lidar com um fazer teatral centrado nas pessoas, mais do que no espetáculo.

Uma dificuldade que se expressou desde os ensaios, com marcações de palco que não favoreciam a compreensão da fala de sua personagem ou jogos de cena que o tiravam do foco. Junto disso, uma rotina de trabalho absolutamente exaustiva durante os ensaios, como relatou o ator. De manhã, ensaio de música. À tarde, de dança. À noite, no palco. Contrato assinado, estreia marcada e badalada. Nesse meio tempo, a convivência com os debates sobre o tamanho dos nomes em cartazes e letreiros e, depois da estreia, na disputa de quem receberia mais palmas nos agradecimentos individuais ao final do espetáculo – porque os agradecimentos coletivos, com todo o elenco junto de uma só vez, tal como Ratto havia elaborado inicialmente, não foram aceitos como a melhor solução. Entre o texto e a cena, um conjunto de sujeitos, com uma cultura de espetáculo, mais do que a de um teatro da palavra, exacerbada, ainda, pelo sucesso de público. Poucos sinais das discussões conceituais – por exemplo, à moda dos seminários do Arena ou da encenação coletiva no Opinião. As discussões políticas em *Gota D'Água* parecem ter ficado mais restritas à equipe de apoio que se constituía no espaço de sociabilidade, do que na produção do espetáculo, ela mesma.

Não que a dimensão política do espetáculo fosse negligenciada. O próprio Bomfim relata que tinha a noção de que fazer *Gota D'Água* era algo muito importante, porque o espetáculo vinha em “*uma época de obscurantismo, em que nada se mexia*”.

Houve mudanças da primeira para a segunda temporada cariocas, mas a diversidade de composição da equipe permaneceu, assim como a concepção geral do espetáculo. Nas direções, apenas a musical mudou. Dori Caymmi havia se afastado do projeto e Francis Hime, entre 1975-76, trabalhava em parceria com Chico Buarque na composição de canções para o filme *A noiva da cidade*, de Alex Viani. O crédito a Caymmi continuou sendo dado, no entanto, no material de divulgação da peça, o que mostra tanto o reconhecimento do trabalho por ele desenvolvido na concepção do espetáculo e na preparação do elenco, quanto dá indícios de que essa concepção geral foi mantida.

Em termos de elenco, em papéis centrais, as interpretações de Creonte, Egeu e Alma mudaram. A Oswaldo Loureiro, sucedeu Lafayette Galvão, com trajetória de mais de vinte anos de teatro. A Bete Mendes, Cidinha Milan, de trajetória bastante diversa da atriz anterior, oriunda do Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa na época da montagem de *Gracias Señor*, de radicalização de linguagem e experimentalismo. E a mudança mais significativa e duradoura: a Luís Linhares sucedeu Francisco Milani, que interpretou Egeu no Rio de Janeiro e permaneceu, na montagem paulista, como o protagonista Jasão.

Milani tinha uma carreira construída no teatro engajado, no Arena do Rio de Janeiro, e trajetória de militância no PCB, tendo também atuado no SNT em um projeto “*de popularização do teatro em conjunto com a alfabetização conscientizadora de adultos pelo método Paulo Freire*” (RIDENTI, 2000: 107). Ele podia não ter o tipo físico ideal de Egeu ou Jasão, mas tinha, além da trajetória profissional, uma grande afinidade com o conceito da peça e com a orientação política de Pontes. E esse era um elemento que já não estava presente no elenco de São Paulo, de maneira geral, motivo pelo qual a sua presença foi muito importante. Sua consonância com os *horizontes de expectativa* políticos da *Gota* – especialmente de Paulo Pontes – são expressos em uma matéria veiculada no dia da estreia da temporada paulistana⁴⁸.

Segundo a reportagem, Chico Buarque teria ido conversar com o elenco paulista, a fim de promover um aprofundamento dos atores no tema da peça. Quando o tema da inadequação do preço dos ingressos a um espetáculo que se dizia popular foi insistentemente abordado pelos atores, Francisco Milani teria assumido a palavra, “*procurando transmitir o pensamento de Paulo Pontes*”, já falecido. Milani teria, então, afirmado que a peça seria endereçada à classe média, como uma espécie de

⁴⁸ Cf. *Gota D'Água*. Com Chico, uma lição de realidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 de abril de 1977.

consequência da situação de alienação dos autores nacionais na década anterior – na qual a densidade crítica do teatro teria perdido lugar para outras formas de produção, como, até, as tirinhas do Henfil.

A trajetória de Milani no teatro, entretanto, não se compôs apenas de atuações em peças de cunho político, e também nesse sentido vai ao encontro da proposta – e da própria trajetória – de Paulo Pontes. Em 1975, ele vinha da atuação no *vaudeville A cantada infalível*⁴⁹, sob a direção de João Bethencourt⁵⁰. Seu perfil, portanto, era bastante adequado para a composição de um elenco de uma proposta de encenação híbrida, que combinava as propostas de engajamento com as preocupações comerciais.

Na temporada paulistana, houve mudanças de coreógrafo e diretor musical, e no elenco permaneceram, apenas, os protagonistas de Joana e Jasão. Os demais papéis foram interpretados por artistas do cenário paulistano: Creonte por Renato Consorte; Corina por Sonia Guedes; e grande elenco. Sobre a relação entre a escolha do elenco e os propósitos políticos e estéticos da peça, em São Paulo e Rio de Janeiro, Maria Thereza Vargas, considera:

O fato de seus criadores quererem a volta da palavra à cena está caracterizado na escolha dos atores que falassem e cantassem BEM. Em São Paulo foram chamados alunos formados pela Escola de Arte Dramática, que ensinava o predomínio do texto; no Rio, o papel de Corina foi feito por Sônia Oiticica, dona de uma bela voz e com bom conhecimento da língua portuguesa. (VARGAS. Depoimento escrito concedido à autora em 30/04/2010)

A concepção de um teatro coletivo em torno de um projeto comum não dava base àquele teatro da palavra, àquela dramaturgia brasileira. Mas parece que o sentido político estava na execução das personagens, em transmitir, no palco, a ideia correta, no sentido global de realizar aquele projeto.

Gota chegou lá como um espetáculo de sucesso e bastante centrado na atuação e na figura de Bibi Ferreira⁵¹, inclusive em função da atuação da continuidade da direção

⁴⁹ Cf. propaganda da peça no jornal *Opinião*, n. 132, de 16/05/1975, e MURAT, 2007: 113.

⁵⁰ João Bethencourt foi um autor prolífico de comédias de costumes, além de ter sido o principal diretor do gênero no Brasil desde os anos 1950. Embora tenha contribuído para a nacionalização do teatro, não esteve vinculado ao projeto político que se desenvolveu, desde os tempos do Arena, de criação de uma dramaturgia brasileira, de caráter político e tendência marcadamente nacional-popular. A crítica especializada e o campo artístico-intelectual em geral criticavam-no pela superficialidade com que tratava dos temas da vida cotidiana, mesmo que houvesse tonalidades críticas em seu texto.

⁵¹ Apesar de ser o centro da encenação, ao longo da temporada paulista, Bibi Ferreira se

geral, como se pode observar na narrativa feita por uma repórter que acompanhou o primeiro dia de ensaio da montagem:

(...) [Bibi Ferreira] *tinha resolvido fazer uma grande entrada frente ao elenco paulista de “Gota D’Água”.*

Parada na porta da plateia, ela entoou com a sua voz mais forte, os braços abertos, as frases iniciais de “Um Dia” – “Pra mim, basta um dia, um belo dia...” – sendo aplaudida delirantemente por seus novos companheiros de elenco que vieram abraçá-la, beijá-la e desejar-lhe “muitas felicidades em São Paulo” e “que São Paulo te receba de braços abertos, viu, Bibi”.

Durante o decorrer dos ensaios, (...) os elogios de Gianni Ratto à atuação de Bibi (“Mesmo num ensaio ela dá a dimensão correta da interpretação. Bibi, você é um monstro sagrado”) (...)

O espetáculo de Brasília, que seguiu turnê nacional depois, teve uma composição de elenco bastante diferente dos demais. Bibi Ferreira foi convidada por Dulcina de Moraes para protagonizar e dirigir a montagem, organizada para a inauguração do Teatro Fundação Brasileira de Teatro (FBT), criação da própria Dulcina e por ela dirigida, que contaria com um elenco de alunos da instituição. Apenas poucos atores não eram candangos, o que levou a imprensa⁵² a mencionar um elenco candangocarioca – expressão que Ferreira não gostava de usar, para pensar no grupo como um coletivo único. A presença de um elenco que, em sua maior parte, não era de profissionais experientes, além de dirigido pela própria Bibi Ferreira, favoreceu bastante uma montagem ainda mais centrada na figura da protagonista – como bem expressa o folheto de divulgação dessa montagem, analisado na seção anterior.

3.2.2. O cenário: a concretude da cultura política comunista

Se as soluções cênicas de elenco não tinham a dimensão política como foco central, o grande elemento de realização cênica relacionado aos valores da cultura política comunista na peça foi o cenário. Os estudos de Walter Bacci, cenógrafo que assina o trabalho, mostram o zelo na busca pela melhor solução e, ao mesmo tempo, a atenção às demandas feitas no roteiro da peça com relação à ambientação geral da Vila do Meio-Dia e, especificamente, dos sets de ação das diferentes personagens.

afastou do espetáculo em alguns momentos, tendo sido substituída por Sônia Guedes. Primeiro, em função de um acidente que a impediu de atuar. Depois, ao assumir um compromisso na TV, era substituída em um espetáculo semanal fixo. Cf. NICOLETE, 2008: 115-7.

⁵² Cf. *Correio Braziliense*, 18/03/1980

Os estudos e o projeto final de cenário, analisados nesta seção, compõem o Dossiê de Personalidade – Walter Bacci, no Acervo da Biblioteca do CEDOC/FUNARTE, composto a partir da doação feita pelo cenógrafo à instituição. Nesse sentido, o conjunto de desenhos deve ser considerado um arquivo pessoal. Bacci, claramente, “estabeleceu coerências, construiu continuidades e linearidades em sua trajetória, em suma, almejou deixar definido o seu lugar social, suas relações com os seus pares e uma espécie de esboço de sua própria biografia” (VENANCIO, 2003: 16)⁵³, por meio da seleção dos desenhos e do ato de sua doação voluntária para uma instituição federal de preservação da memória das artes cênicas no Brasil. Especialmente em razão de ter sido *Gota D’Água* um grande sucesso, no qual o seu trabalho de cenógrafo foi amplamente reconhecido, o conjunto tem um caráter monumental que não deve ser desprezado. Pelo contrário, é exatamente a partir dele que devem ser examinados os sentidos que o cenário pretendia implementar à peça e quais foram as razões de ter sido esse um trabalho considerado bem sucedido, a ponto de dever perpetuar-se na história.

Não há quaisquer explicações acerca dos estudos, relativas a ordenação⁵⁴, materiais usados na construção, razões das opções cênicas e outros. Apenas uma descrição básica, válida para todos eles: “Cenário da peça teatral ‘Gota D’Água’ de Chico Buarque e Paulo Pontes”, bem como a identificação de local (Rio de Janeiro) e data (1975). Cada imagem tem também uma descrição de técnica de desenho e tamanho, que foi inserida na legenda a ela correspondente, que, além do aspecto final de acabamento, foi o que permitiu identificar a sequência de estudos, todos em nanquim sobre papel, em tamanho menor, e o projeto final que serviu de base para a construção, em aquarela sobre papel, maior que os demais e com acabamento esmerado.

Observa-se, em todos os estudos, alguns elementos comuns. Em primeiro lugar, apesar do aspecto entre abstrato e figurativo, que é resultado do traço inacabado próprio dos esboços, o que se tem é a concepção de um cenário de tipo naturalista, de grandes dimensões, ocupando todo o palco em extensão e altura. A representação é a do contraste entre um ambiente popular, que ocupa a maior parte do espaço, e um espaço de elite no centro – em altura e extensão – do quadro. A composição do cenógrafo, em todos os estudos, chama atenção para os espaços pequenos e

⁵³ Nesta passagem, Venancio (2003) trata dos significados da organização do arquivo pessoal de Oliveira Vianna pelo próprio intelectual.

⁵⁴ O critério de ordenação dos estudos na exposição feita a seguir foi a numeração das pranchas no conjunto do Dossiê, também transcrita na legenda das imagens.

apertados da favela, de seus becos e guetos, do diálogo entre os vizinhos e de uma certa solidariedade *versus* o espaço amplo do trono, o soberano.



Figura 13 (PER.AC/Walter Bacci. 7/3)

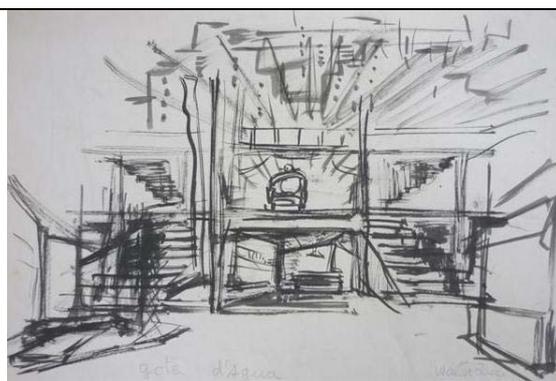


Figura 14 (PER.AC/Walter Bacci. 7/4)



Figura 15 (PER.AC/Walter Bacci. 7/5)

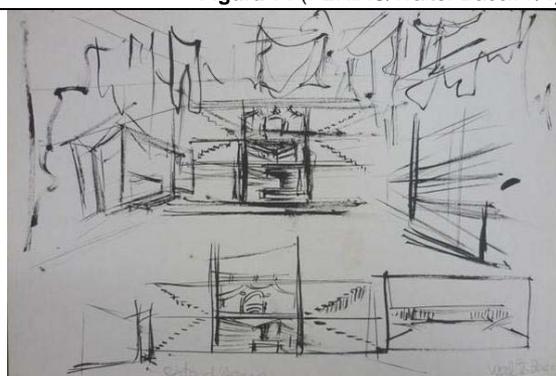


Figura 16 (PER.AC/Walter Bacci. 7/7)



Figura 17 (PER.AC/Walter Bacci. 7/8)

Estudos de Cenário de *Gota D'Água*.
Nanquim sobre papel; 20,5 X 30 cm.

FUNARTE. Biblioteca do CEDOC.
Dossiê de Personalidade.
Walter Bacci.
(Doação feita pelo cenógrafo)

Todos eles apresentam três planos. Em comum, mostrando a vida e o entorno do ambiente, há roupas em varais, que atravessam o palco em toda a sua extensão (figuras 13, 15, 16 e 17), e imagens urbanas ao fundo (figuras 14 e 15). Em dois deles (figuras 13 e 15), a projeção das roupas perto da boca do palco dá a sensação de um ambiente mais tumultuado.

Todos apresentam o centro do palco, ao fundo, como ponto de fuga. Ali, no primeiro plano, o set da oficina de Egeu, que pode ser identificado pela mesa de trabalho; sobre esse, no segundo plano, o set de Creonte, no qual se encontra, exclusivamente, a cadeira/trono – em cumprimento às recomendações de rubricas do roteiro. Em

quase todos, o primeiro plano tem dois *sets* nas laterais: à direita, o bar, *set* dos vizinhos; à esquerda, uma casa desalinhada, o *set* de Joana (a figura 10, que tem mais aspecto de rascunho, não permite identificar com precisão os *sets* das laterais).

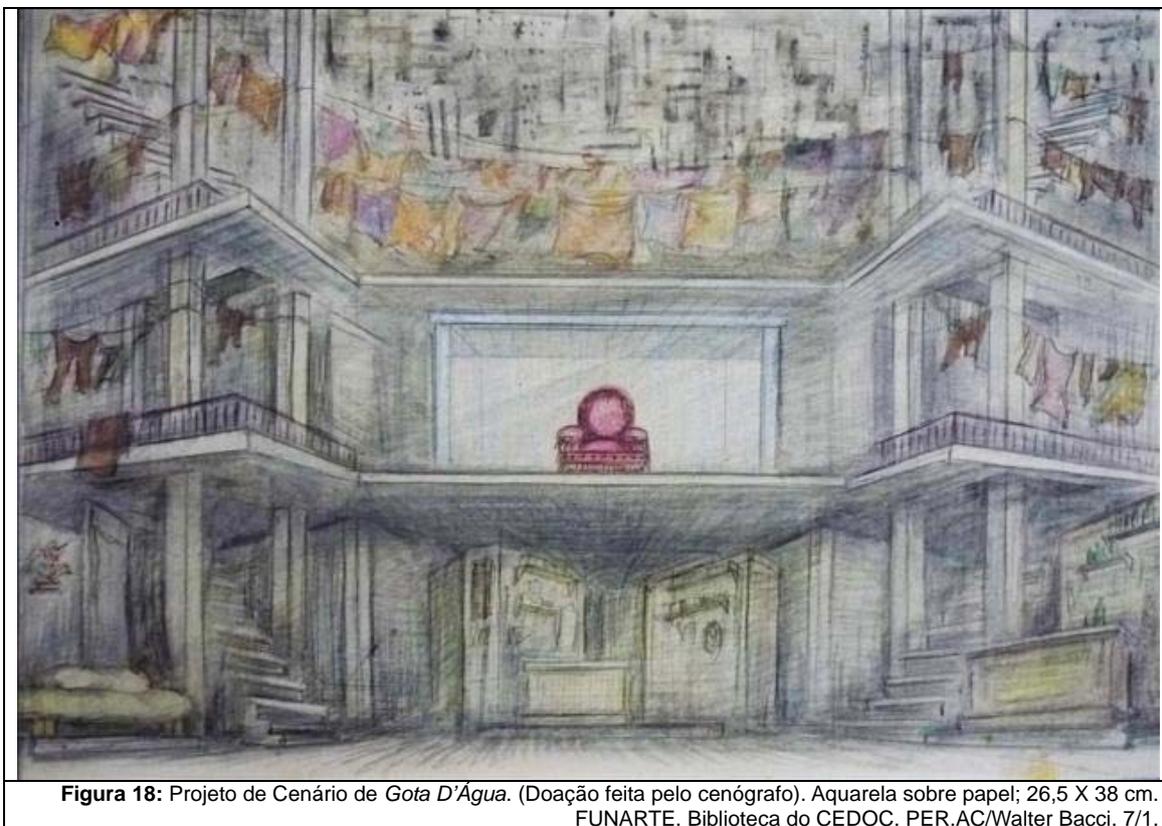
Os estudos mostram algumas variações relativas à perspectiva. À exceção da figura 16, nas demais os *sets* laterais do primeiro plano estão mais projetados para a frente do palco, o que, por um lado, dá maior sensação de profundidade, e, por outro, tira um pouco o foco dos *sets* centrais, deixando-os mais misturados ao conjunto. Na figura 17, o *set* do bar está ainda mais projetado do que o de Joana, que, por sua vez, está em posição menos transversal.

Observe-se, agora, o projeto final do cenário concebido para a primeira montagem, de 1975, usado nas duas seguintes, da mesma maneira, e adaptado para a montagem de 1980, em Brasília, tendo circulado por algumas capitais (ver figura 18).

Nele, a única imagem finalizada e com trabalho de cores, fica clara a composição em três planos, com construções em toda a extensão, nos dois primeiros, e apenas nas laterais do terceiro, em cujo centro projetam-se imagens urbanas e varais de roupas. Os varais, também nos *sets* laterais do segundo plano, mostram vida nos ambientes e os caracterizam como residências. Os guarda-corpos, junto com as pilastras, que não constavam dos estudos e, certamente, compõem o desenho final por uma questão de segurança do elenco durante a movimentação cênica, dão certo ar clássico à arquitetura projetada. Os *sets* laterais são ligeiramente projetados para frente, ampliando a noção de perspectiva e construindo o ponto de fuga nos dois *sets* centrais. Nas laterais, as escadas que permitem o acesso entre um plano e outro compõem a ambientação dos *sets* populares, dando uma ideia de trânsito livre entre as residências. O *set* central, que representa o poder, não tem escada de acesso direto, o que lhe dá um aspecto de maior privacidade, embora ele não tenha paredes laterais que o separem dos demais. A distinção entre um e outros se faz apenas por meio da decoração, das cores e da iluminação dos ambientes.

No centro, a oficina de Egeu no primeiro plano apresenta a bancada de trabalho e um grande armário na lateral, tudo em cores amadeiradas. Acima dele, a cadeira/trono de Creonte, em tons de vermelho e dourado, imponente, é o ponto mais iluminado do cenário. O poder econômico sobre o trabalho, o capitalista sobre o proletário. No lugar de poder, opulência e prazer; no do trabalho, simplicidade e disciplina. Neste projeto de cenário, a inegável importância dada aos espaços de ação de Creonte e Egeu em todos os demais fica ainda mais evidente pelo jogo de cores e luzes que mostra os

sentidos simbólicos de cada *set*, o protagonismo que se pretendia dar à dimensão social do enredo, bem como ao elemento central da cultura política comunista: capital X trabalho.



A frente do palco, completamente livre, abre espaço para o desenvolvimento de cenas coletivas e coreografias, sem que se perca de vista a ambiência geral. Nos *sets* do primeiro plano, há pequenos degraus dando destaque aos lugares onde se desenvolve a ação: à esquerda, a cama/sofá; ao centro, a bancada de trabalho; à direita, o balcão do bar.

A princípio, pode-se imaginar que, como se trata de uma série de estudos e de um projeto apresentado sob a forma de desenho (sem cálculos ou outros elementos que projetem, efetivamente, a construção), eles compõem o material bruto do cenógrafo, uma apresentação das primeiras ideias da concepção e, portanto, com menores intervenções dos autores, do diretor, da equipe profissional de produção do espetáculo. Entretanto, a comparação entre o material iconográfico e o texto do roteiro mostra a correspondência de ideias entre esse e aquele. De todos os *sets* idealizados pelos autores de *Gota D'Água* no roteiro, apenas o das vizinhas não tinha localização específica, ocupando a extensão do palco, em função dos varais de roupa⁵⁵. Também

⁵⁵ A partir da análise de fotografias do espetáculo, Puga fez esta mesma constatação, já

uma comparação entre os desenhos de Bacci e fotografias do espetáculo permite comprovar as semelhanças, com poucas alterações, entre a idealização e a realização cenográfica, o que demonstra uma afinação entre as concepções de cenógrafo, diretor e autores.

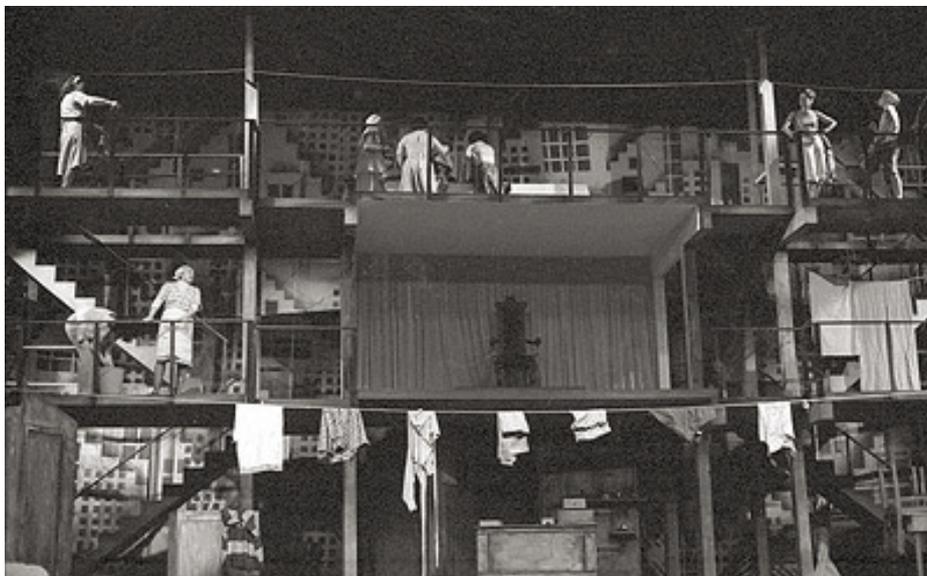


Figura 19: Foto panorâmica do cenário do espetáculo *Gota D'Água*. Acervo Idart/CCSP, Ruth Toledo. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>, acesso em 05/09/2010.



Figura 20: Foto panorâmica do cenário de *Gota D'Água*, com iluminação central no set de Creonte. AMM/DADOC/CCSP/SMC/PMSP. Espetáculo *Gota D'Água*. 28/01/1978. Ruth Toledo. (foto 9361)

O cenário foi construído segundo o projeto de Bacci. Max Haus⁵⁶, referindo-se à sua

observável nos estudos e no projeto de Bacci; cf. PUGA, 2008: 162.

⁵⁶ HAUS. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010.

estrutura, descreveu a dificuldade de deslocar e montar cinco toneladas de madeira. Segundo Roberto Bomfim, a construção do cenário teve também a colaboração de Gianni Ratto⁵⁷, que não se ateuve, portanto, às lides de diretor:

Só se conseguia fazer isso por causa do Gianni Ratto, que antes de ser diretor, era um cenotécnico extraordinário. Eu o vi construindo aquilo. Eu dizia, quando eu ouvi a coisa dos três andares: “- Isso não vai se sustentar”. Aí, ele me mostrava uma pilastrinha, assim, pequenininha, mas ele mostrava a técnica. Porque aqui era assim, cheio de varetinhas por dentro. Entendeu? E o que sustentava eram essas varetinhas. Tinha gente que tinha medo. Do elenco, teoricamente, só os homens chegavam no terceiro andar, porque a mulherada tinha medo da altura. Então, de repente, você vê o conjunto todo gritando, ali, nos patamares, que eram para ser as janelas. Tudo é surpreendente. Era um cenário muito surpreendente (BOMFIM. Entrevista concedida à autora em 22/08/2010).

Bomfim recordou-se, também, de uma outra especificidade da montagem: o *set* de Egeu, nos momentos em que a ação se desenvolvia ali, era projetado para a frente do palco por uma estrutura móvel que o deslocava no chão. Assim, as cenas eram realizadas mais perto do público e com maior destaque no conjunto. O ator lembrou-se, ainda, que a cena que achava mais difícil de realizar em todo o espetáculo era o diálogo entre Jasão e Egeu, quando sua personagem era desnudada diante do público pela autoridade legítima da Vila do Meio-Dia – um dos momentos de maior explicitação dos valores da cultura política comunista no roteiro, em que o Mestre denuncia a cooptação de Jasão e o chama à responsabilidade social e paterna. Segundo ele, essa atuação era muito mais complicada do que outras cenas de grande densidade dramática, como as brigas com Joana⁵⁸, porque naquele momento, a personagem que ele interpretava, Jasão, “*ficava exposto para todo mundo ali*” diante do discurso de Egeu (BOMFIM. Entrevista concedida à autora em 23/08/2010).

O fato de a construção do cenário ter seguido, efetivamente, o projeto de Bacci e, por conseguinte, as orientações dos autores da peça, permitiu a concretização de algumas cenas tal como projetadas no roteiro. Apesar de o foco do espetáculo ter se voltado especialmente para a personagem de Joana e a dimensão afetiva do enredo, a concretude do cenário garantiu, por exemplo, o desenvolvimento de cenas fundamentais para a dimensão social, e que estão minuciosamente orientadas nas

⁵⁷ Em função da parceria antiga de Ratto e Bacci, que foi seu aprendiz no ofício de cenógrafo, não se pode excluir também a participação do diretor na própria concepção do cenário.

⁵⁸ O ator declarou que não se recorda se o *set* de Joana era projetado para a boca do palco, assim como o de Egeu, nos momentos em que a cena se desenvolvia ali (BOMFIM. Entrevista concedida à autora em 23/08/2010).

rubricas, expressando os valores da cultura política comunista.

Isso pode ser verificado a partir do exame do acervo do Arquivo Multimeios da Divisão de Acervo e Documentação e Conservação do Centro Cultural São Paulo (AMM/DADOC/CCSP/SMC/PMSP), que contém uma sequência de fotografias de espetáculos teatrais que foram produzidas por uma equipe de pesquisa, entre as décadas de 1970 e 1980. A intenção da equipe, coordenada por Maria Thereza Vargas, era, por meio de registros iconográficos e sonoros⁵⁹, realizar a documentação das práticas teatrais nos espetáculos que estiveram em cartaz na cidade de São Paulo. As fotografias, portanto, têm caráter documental, tendo sido produzidas por fotógrafos profissionais, cena a cena, permitindo compreender o desenvolvimento da ação das personagens, sua movimentação no palco, a correspondência entre o texto escrito e o encenado, e o encadeamento das cenas.

Da sequência de quase 150 (cento e cinquenta) fotografias produzidas em um espetáculo de *Gota D'Água* (28/01/1978), foram destacadas duas sequências para breve análise da correlação entre a proposição dos autores no roteiro e da realização cênica relativa às sequências de diálogos entre Creonte e Egeu, que se desenvolvem no entorno da cadeira/trono, cujas rubricas foram analisadas no capítulo anterior, e que, pela proposta de movimentação das personagens no *set*, pretendem imprimir o sentido político de cooptação à ação.

A SEQUÊNCIA 1⁶⁰ documenta a execução cênica do primeiro diálogo de Creonte (de terno branco) e Jasão (de paletó quadriculado) em torno do trono, quando o primeiro ensina ao segundo a “*cartilha da filosofia do bem sentar*”. Ou seja, o capitalista, detentor do poder, simbolizado pela cadeira/trono (figura 21), ensina ao sambista como as diferentes maneiras de um homem se sentar podem definir sua posição social (figura 22). Colocando Jasão no trono, em posição de aprendiz (figura 23), Creonte gira em torno dele (figura 24), mostrando como um homem deve se sentar e olhar o mundo se quiser exercer bem o poder. Finalmente, depois que Jasão se levanta, ao final da lição, Creonte caminha com ele (figura 25), disposto a convencê-lo a realizar uma ação que não seria de seu agrado: dissuadir Mestre Egeu de fomentar a desordem na Vila do Meio-Dia.

⁵⁹ Os registros sonoros eram feitos por meio do registro dos espetáculos em fitas. No caso de *Gota D'Água*, segundo informações obtidas no AMM/DADOC/CCSP/SMC/PMSP, a equipe de pesquisa não obteve autorização para fazer o registro em áudio, porque havia um registro oficial (segundo informado, em fase de produção; registre-se que o vinil foi lançado em 1977).

⁶⁰ Cf. sequência completa em BUARQUE e PONTES, 2004: 47-53.

SEQUÊNCIA 1	SEQUÊNCIA 2
 <p data-bbox="421 517 590 539">Figura 21 (9245)</p>	 <p data-bbox="978 517 1147 539">Figura 26 (9296)</p>
 <p data-bbox="421 837 590 860">Figura 22 (9246)</p>	 <p data-bbox="978 837 1147 860">Figura 27 (9297)</p>
 <p data-bbox="421 1158 590 1180">Figura 23 (9247)</p>	 <p data-bbox="978 1158 1147 1180">Figura 28 (9298)</p>
 <p data-bbox="421 1478 590 1500">Figura 24 (9248)</p>	 <p data-bbox="978 1478 1147 1500">Figura 29 (9299)</p>
 <p data-bbox="421 1798 590 1821">Figura 25 (9249)</p>	 <p data-bbox="978 1798 1147 1821">Figura 30 (9300)</p>
<p data-bbox="226 1821 780 1881">Em cena: Francisco Milani (Jasão) e Renato Consorte (Creonte).</p>	<p data-bbox="783 1821 1337 1881">Em cena: Betty Caruso (Alma), Francisco Milani (Jasão) e Renato Consorte (Creonte).</p>

AMM/DADOC/CCSP/SMC/PMSP. Espetáculo *Gota D'Água*. 28/01/1978, sessão de 21 horas. Ruth Toledo. Teatro Aquarius.

A SEQUÊNCIA 2⁶¹, por sua vez, documenta a sequência em que Jasão (de terno claro), em contrapartida à lição de Creonte, vai apresentar-lhe o seu capital para ser sócio no negócio – o conhecimento sobre o povo – ensinando-lhe a exercer o poder de forma mais eficaz. Creonte entra em cena ao final de um diálogo de Alma e Jasão, quando o casal está namorando (figura 26). Está aborrecido com o tumulto que Egeu vem causando na Vila e pede ao casal que escute suas reflexões sobre o povo (figura 27), sobre cujo perfil arruaceiro discursa veementemente. Jasão sai em defesa do povo, enfrentando Creonte, que reage à argumentação (figura 28), e Alma, não querendo presenciar a discussão, sai de cena. Jasão decide mostrar a Creonte que o seu conhecimento sobre o povo pode ser útil para a criação de uma solução mais estratégica para o caso de Egeu. Começa a fazer um discurso e, sem que nenhum dos dois se dê conta de imediato, senta-se na cadeira/trono, assumindo posição de poder (figura 29). Não convencido da argumentação de Jasão, mas já mostrando mais respeito pelo sambista, Creonte começa a aceitar dividir com ele o poder (figura 30).

Nas rubricas, originalmente, não há menção à posição retratada na figura 30, com Creonte em um braço da cadeira/trono e Jasão no outro. Essa foi uma solução cênica interessante para mostrar o momento em que o poder começa a ser partilhado, que mostra, inclusive, como a associação entre texto escrito e encenado, por mais direta que seja, nunca é total.

O exame das duas sequências de fotografias permite refletir sobre o quanto o cenário, fiel à concepção original dos autores da obra, garantiu que parte importante do sentido político do texto escrito se mantivesse no espetáculo, ao menos até a montagem paulista de 1977, apesar da opção de maior enfoque na dimensão afetiva do enredo.

Na montagem de 1980, quando as encenações eram realizadas em grandes teatros de capitais, o cenário utilizado foi o mesmo das temporadas de 75-77, criado por Bacci e remodelado por Ratto (que assinou a cenografia). Entretanto, há registros de que esse cenário foi adaptado para outros tipos de espaços cênicos, diferentes dos grandes teatros onde a peça havia sido montada anteriormente. Max Haus, por exemplo, refere-se à adaptação feita em Joinville:

Porque em Joinville não tinha teatro, tinha um clube chamado Harmonia. E tinha um auditório no clube. A gente teve que cortar, serrar o cenário, para ele entrar (HAUS. Entrevista concedida à autora, em 14/05/2010).

⁶¹ Cf. sequência completa em BUARQUE e PONTES, 2004: 103-117.

Outro documento, uma carta de Sonia Oiticica a Maria Thereza Vargas, registra ainda experiência diferente, provavelmente derivada da dificuldade de transportar um cenário de cinco toneladas, montá-lo e desmontá-lo em diferentes lugares. A citação é longa, mas sua riqueza vale a pena:

Escrevo do camarim do Cine-Teatro Ouro Negro (...) onde estamos desde ontem até amanhã. O teatro de 1200 lugares é um cinema adaptado, bastante bom, com boa acústica e a novidade é que estamos levando “Gota D’Água” sem cenário. É bastante interessante e eu prefiro assim, pois aquele cenário me limita muito e assim fica-se muito mais à vontade. É só o texto, luz e marcação. O público reage bem, não sei se preferiria o cenário; mas creio que o público gosta mais de ser engabelado com cenários e outros babados, não sei. Em Baurú fizemos sem cenário pela 1ª vez, para mim. Os outros já tinham conhecimento dessa versão, mas eu não. Foi um horror, pois não havia teatro e representamos numa quadra de basketete [sic], no Sesc. Sem condições, sem acústica, barulhinho de latas de cerveja, uma catástrofe. Em Jaú foi bem melhor, um teatrinho lindo, com ótima acústica e muito bem recebido. Daqui iremos, na sexta-feira, para Presidente Prudente, Penapolis, no domingo; depois, Ribeirão Preto, São José do Rio Preto, Franca, Jundiá, S. José dos Campos e sei lá mais. Mambembar com um elenco de 33 pessoas é fogo, não é fácil, precisa ter muita coragem. E que elenco! Bibi ótima, grande companheira, batalhadora, corajosa, merece respeito mesmo, estou convencida. (...) (OITICICA, 1980. Acervo pessoal de Maria Thereza Vargas)

Vale a pena destacar o comentário da atriz sobre o papel do cenário no espetáculo, relacionado com a possibilidade de entreter ou enganar o público do que, para ela, seria o objetivo central do espetáculo: o trabalho cênico dos atores. Essa é uma concepção bastante diversa da que foi originalmente pensada para o espetáculo, mas, em grande medida, retrata uma forma de pensar próxima à de Bibi Ferreira. Sônia Oiticica, que havia feito parte do elenco da primeira e da segunda montagens no Rio de Janeiro, veio a integrar a turnê nacional e já trabalhava com Bibi Ferreira há muitos anos.

A carta de Oiticica registra o fato de que, na turnê de 1980, Bibi Ferreira retomou a antiga prática dos tempos de sua companhia, de “mambembar” pelos interiores, indo ao encontro do público – o que tinha sentido tanto artístico, quanto econômico. Assim, por um lado, realizou a ideia de um teatro popular, no sentido de levar o espetáculo a um público mais amplo. Por outro, adaptou os propósitos cênicos originalmente concebidos às condições existentes. Assim fazendo, em uma montagem já mais caracterizada pela força da primeira atriz, retirou da cena o grande elemento de concretização dos valores da cultura política comunista, esvaziando ainda mais o

sentido político do espetáculo, tal como proposto na modalidade escrita de circulação do texto.

3.2.3. Um musical *broadwayzante*?

Dois outros elementos são ainda fundamentais para se compreender a concepção do espetáculo *Gota D'Água*: a música⁶² e a coreografia, que, no que se refere à realização cênica, precisam ser pensados conjuntamente. *Gota D'Água*, na modalidade escrita de circulação do texto, não é, necessariamente, um musical. Aliás, tende mais para o teatro musicado. Embora as diferenças entre esses gêneros não sejam grandes, são significativas, especialmente no que se refere ao sentido final do espetáculo:

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, frequentemente, suplantam a teatralidade do texto (GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2006: 191).

Já no Teatro Musicado, “os personagens são, em regra geral, interpretados por atores que cantam” (GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2006: 190).

O teatro brasileiro tinha uma relação estreita com a música, inclusive em função da tradição oral (e muito musical) da cultura do país. As operetas, as revistas, até mesmo as comédias de costume musicadas eram uma presença na história do teatro nacional. Mas nas proposições de uma dramaturgia nacional pelos grupos de teatro engajado da década de 1960 – como o Arena e o Opinião – a relação entre teatro e música se transformou. Espetáculos que tinham o enfoque na palavra eram interpretados por atores que cantavam⁶³. Mesmo espetáculos com trilhas originais complexas, como foi o caso de *Arena Conta Zumbi*, eram interpretados por atores que, em muitos casos, não tinham qualquer familiaridade com o canto. A música estaria a

⁶² A análise das canções, bem como da *dicção* (cf. TATIT, 2000) do compositor, Chico Buarque, e da intérprete, Bibi Ferreira, será feita no capítulo 4. Aqui, destacam-se apenas os elementos fundamentais para refletir sobre a concepção geral do espetáculo.

⁶³ Peças teatrais com essas características distinguiram-se dos shows musicais com sentido político, como o show *Opinião* que deu origem ao grupo. Nesse caso, eles eram roteirizados e realizados por cantores. Paulo Pontes, por exemplo, viveu outras experiência desse tipo, com *Deixa que eu faço sozinho* e *Brasileiro, Profissão Esperança*.

serviço de um projeto, de uma ideia.

Além disso, a mentalidade antiimperialista – importante traço da cultura política comunista presente no campo artístico-intelectual nas décadas de 1960 e 1970 – criava um outro receio relativo ao uso da música no teatro. Dori Caymmi, que foi diretor musical de alguns dos espetáculos mais importantes do gênero nos anos 1960, acredita que o papel da música, ali, não estava bem resolvido, não tendo lugar ou forma conceitual plenamente definidos. Mas o comedimento era necessário, porque:

(...) se você fizer um musical muito grande, você vira Broadway. E eles sempre tiveram a preocupação de condenar a Broadway. Não era nem Broadway que eles falavam, era musical americano (CAYMMI. Entrevista concedida à autora em 08/01/2010).

Também nesse sentido, em *Gota D'Água*, optou-se pelo pessedismo: um texto centrado na palavra, com poucas canções (a rigor, eram apenas quatro) e que se relacionava à matriz do teatro engajado da década de 1960. Entretanto, em termos cênicos, a opção foi a de realizar um espetáculo com orquestra e corpo de baile em cena, um musical que exigiria virtuosismo no canto e na dança, com direções especializadas nessas áreas. A ideia era combinar a força da palavra e a realização de uma superprodução, sem que uma coisa perdesse força para a outra.

O trabalho de canto dos atores não foi bem aceito pela crítica especializada, o que pode ser explicado por meio de uma avaliação de Dori Caymmi⁶⁴. Segundo ele, havia enorme dificuldade de colocar atores para cantar em cena, em muitos casos, por causa da existência de culturas diferentes entre os músicos, os atores e a produção. Os atores, via de regra, tinham dificuldade de ensaiar o que não era texto. Outras vezes, apesar da disponibilidade de ensaiar e de trabalhar determinado número, a dificuldade se dava pela ausência de formação musical e, mesmo, de compreensão genérica dessa linguagem artística. Em outros casos, ainda, pela dificuldade de articular essa linguagem – já pouco dominada e, por vezes, apresentada em uma proposta complexa pelos compositores da canção – a outras, como a dança (nesse caso, ele menciona a personagem Ana de Amsterdã, em *Calabar*). Para o caso de *Gota D'Água*, embora houvesse um coreógrafo responsável pelo espetáculo, Caymmi não fez qualquer menção à coreografia.

No que se refere ao trabalho com o ator que canta, no caso da *Gota*, ele avalia que alcançou seu ponto culminante como diretor musical com Bibi Ferreira, que é “um

⁶⁴ Cf. CAIMMI. Entrevista concedida à autora em 08/01/2010.

cantor sério [sic], *gosta de música*” e que, além de ter realizado o trabalho de maneira competente, permitiu que ele aprendesse muito com ela.

Um elemento que favorece o destaque da personagem de Joana na realização cênica de *Gota D'Água*, e que não salta tanto aos olhos na modalidade escrita de circulação do texto, é o fato de que três das quatro canções – efetivamente canções, não os versos musicados – são entoadas, em solo, por ela. Esse elemento será discutido mais cuidadosamente no capítulo seguinte, mas não pode deixar de ser considerado aqui, porque já dava uma medida do destaque que teria a personagem. Sobretudo se se considerar que Bibi Ferreira era, então, uma das poucas atrizes com condições técnicas de cantar em cena de forma a valorizar a canção e seu papel na trama, como destacaram Caymmi e Buarque⁶⁵.

A opção feita pela realização de *Gota* como um musical, a despeito das poucas canções, é, hoje, avaliada por Chico Buarque da seguinte maneira:

Começou com o Arena uma linguagem nova, aquela coisa dos coringas, foi uma linguagem, uma busca de um musical brasileiro – que nem era tanto o caso do Gota D'Água, que recupera um pouquinho a coisa mais tradicional. Tinha uma coreografia, ali, que não tinha nada a ver com o espírito do Arena. É uma coisa um pouquinho “broadwayzante”, sabe? Havia essa intenção. Quando o Paulo chamou o Gianni Ratto, a ideia deles era um pouco essa também, ter um apelo desse tipo, assim. Não era uma peça moderna, nesse sentido. Era uma coisa que voltava um pouco atrás... (...) [antes da] tradição nascente e frustrada do musical brasileiro. Eu tinha impressão de que a novidade toda que o Arena trouxe acabou se frustrando. Não tem uma continuidade. Muito menos em Gota D'Água. Gota D'Água, nesse sentido, era uma peça conservadora (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010).

O traço *broadwayzante* foi acusado pela crítica, na grande imprensa, como algo inadequado. Não exatamente em função de questões políticas relativas ao rechaço do gênero, mas, principalmente, por dois motivos: um descompasso entre a coreografia (ver figuras 31 e 32) e a proposta do texto – o internacional e o nacional que não teriam chegado a estabelecer um diálogo coerente; e a carência de recursos técnicos dos atores para realizar a proposta.

⁶⁵ Cf. BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010.



Figura 31: Coreografia do espetáculo *Gota D'Água*. AMM/DADOC/CCSP/SMC/PMSP. Espetáculo *Gota D'Água*. Foto 9235. 28/01/1978. Ruth Toledo.



Figura 32: Coreografia do espetáculo *Gota D'Água*. AMM/DADOC/CCSP/SMC/PMSP. Espetáculo *Gota D'Água*. Foto 9239. 28/01/1978. Ruth Toledo.

Foi o caso, por exemplo, de Yan Michalski que, em crítica elogiosa ao espetáculo e à atuação dos atores, em geral, começou considerando a inadequação dos depoimentos dos autores sobre o fato de *Gota* não poder ser encarada como um musical. Segundo o crítico, as opções de Gianni Ratto apontavam, inegavelmente, nessa direção, inclusive no que se referia ao grande cenário – que, apesar de muito bem concebido e executado, imprimia um ritmo muito lento à encenação. Mas a crítica mais aguda foi relativa à coreografia:

Muito mais grave, porém, do que essa empostação geral em si é o fato de que ela conduziu diretamente ao enxerto de vários números de dança, cuja coreografia, assinada por Luciano Luciani, simplesmente não poderia ter sido mais infeliz. Nada poderia estar mais longe do espírito de Gota D'Água do que essas incompreensíveis e descabidas dancinhas, à metade do caminho entre musical da Broadway e show de televisão brasileira. Raramente se viu um espetáculo tão prejudicado por uma coreografia inadequada, e, se a montagem não estivesse escorada em inúmeros fatores de alta qualidade, este flagrante equívoco poderia ter lhe sido fatal (MICHALSKI, 2004: 241).

Observa-se, pelo uso de expressões pejorativas, não muito próprias de Michalski (“*enxerto*”, “*descabidas dancinhas*”), que o incômodo gerado pela opção coreográfica foi mesmo grande, especialmente por se tratar de um espetáculo cujo texto foi tão bem recebido e no qual a atuação dos atores é ovacionada.

A coreografia foi um tópico de debate na imprensa, tendo tido defensores, especialmente na imprensa alternativa, por causa da qualidade geral do espetáculo. Notável, por exemplo, o posicionamento de Armindo Blanco sobre o tema, em artigo no qual avaliava o teatro no Brasil, considerando que não ia nem bem, nem mal. Muitas peças em cartaz no Rio e São Paulo, e *Gota D'Água* estourando em bilheteria; *Mumu* afundando, apesar dos baixos preços, e *Reveillon*, de vento em popa. O *Cordão Encantado*, levando o “*povão de subúrbio*” ao Teatro João Caetano, com

“*apelo na mistura do velho teatro de revista, cafona e debochado, com o pastoril profano do Nordeste*”. Continua a avaliação e conclui: “*Depois de Gota D’Água, tudo me parece um pueril desperdício. A começar pelo empenho de certos críticos em encontrar senões em tão poderoso espetáculo*”. E aponta algumas críticas feitas à peça: à coreografia de Luciano Luciani, que seria muito longa e faria lembrar as “*íto-americanas do Fantástico*”; à direção de Gianni Ratto, que seria quadrada, e ao coro, que se comportaria com frieza e certa falta de talento. Segundo Blanco, tais críticas eram bobagens ao se constatar que o público está lá todas as noites,

desafiando aquela fornalha do Teresão, suando em bicas, sentado no chão, nas galerias, atento, sem arredar o pé, bebendo os versos de Paulo Pontes e Chico, interrompendo a espantosa atuação de Bibi Ferreira com palmas frenéticas, sentindo que há Brasil em cena e que aquele é um atrevido e arrebatador espetáculo do Teatro Brasileiro, que resiste a todas as pressões, a todas as tesouras, a todos inimigos que lhe saltam ao caminho como os touros bravos de Bernardo Santareno (BLANCO, O Pasquim, no. 343, 23 a 29/1/76, p. 7).

Na mesma edição d’O Pasquim, que publicou uma longa entrevista com Paulo Pontes, uma das questões apresentadas ao autor da peça, por Alceu Gama, foi relativa à americanização da coreografia em um espetáculo que tinha coisas belíssimas – e, na entrevista, discutiu-se muito, também, sobre a temática popular e nacional em *Gota*, o que mostrava certa contradição da opção por uma coreografia com essas tonalidades. Paulo Pontes alegou que esse era um setor do espetáculo brasileiro que não estava ainda resolvido, e emendou:

Posso fazer como fiz agora com o Luciano. Confiei nele, considerando-o um cara de talento, o Gianni Ratto deu as coordenadas, e fizemos a primeira. Haverá críticas. Na próxima ele vai fazer melhor. Não tenho compromisso com esse elitismo que está aí. Meu compromisso é com a sensibilidade do público (PONTES, O Pasquim, n.º. 343, 23 a 29/1/76, p.11).

A opção de musical *broadwayzante* foi assentada em proposições de Pontes e Ratto, mas também, sem dúvida, nas de Bibi Ferreira. Ela havia realizado duas adaptações de musicais americanos: *Minha Querida Lady* e *Hello Dolly*, na década anterior, e, já em parceria com Pontes, *O homem de La Mancha*. Na montagem de Brasília, por exemplo, Ferreira não colocou uma orquestra em cena, optando pelo som mecânico, mas ampliou a composição do corpo de baile – aproximando ainda mais a realização cênica dos espetáculos da *Broadway* e afastando-os dos musicais engajados brasileiros na tendência do Arena.

Respondendo a críticas relativas ao trabalho de Luciani e ao resultado final da coreografia em *Gota D'Água*⁶⁶, Bibi Ferreira foi peremptória em defender a opção pelo musical de grande porte. Em crítica velada à concepção de teatro musicado do teatro engajado, a atriz afirmou haver uma tradição de musical brasileiro que teria arrefecido, talvez a partir da década de 1960, “*por razões que não nos cabe analisar agora*”. Ferreira disse haver um erro na avaliação da crítica, que acusava a inadequação das danças pelo fato de o coreógrafo ser estrangeiro, visto que Luciani tinha muitos anos de experiência no Brasil, sendo, assim como Ratto ou Ziembinski, quase um brasileiro. E reafirmou a existência de uma tradição de musicais no país, considerando: “*é verdade que não temos tradição de espetáculo com coreografia*”, o que, implicitamente, parecia justificar a não aceitação dessa opção em *Gota*.

Sobre não se ter no espetáculo uma coreografia brasileira, discordou frontalmente, afirmando poder provar que o material presente nas danças – ginga, movimentos, a “*dança espontânea*” – era completamente brasileira. E considerou: “*Se você quiser discordar da execução, as ideias não são felizes, nós não dançamos bem, vá lá. Mas a concepção é brasileira*”.

A execução da proposta coreográfica pelos atores, efetivamente, pode ter sido um limite para o resultado final, como se pode depreender do depoimento de Roberto Bomfim, que já havia participado de uma montagem de teatro musicado mais próxima dos moldes do Arena – *O coronel de Macambira*:

Havia um corpo de baile. Mas depois percebeu-se que os atores tinham que estar [dançar] também. Então, você via nitidamente que ele [o coreógrafo] abria mão de certas ideias de coreografia para poder adequar a movimentos que nós pudéssemos realizar. E o resultado era muito bom⁶⁷. No final das contas, foi muito bom. (...) Mais tupiniquim. Claro, meio Broadway. Sempre tem uma ideia de Broadway, mas que a gente foi esculhambando a uma maneira bem tupiniquim (BOMFIM. Entrevista concedida à autora em 22/08/2010).

O ator também identifica uma tendência do espetáculo para o estilo da Broadway e corrobora a impressão de que a realização das propostas coreográficas ficou prejudicada pela limitação técnica de atores – que, a princípio, não participariam dos

⁶⁶ Cf. *O Globo*, 10/12/1976.

⁶⁷ Sobre a atuação de Bomfim, no mesmo texto em que critica a coreografia, Michalski avalia: “*Roberto Bomfim [sic] é um dos nossos atores em mais constante e rápido progresso; ele dá perfeitamente conta de um papel complexo e contraditório, contracenando plenamente à vontade com atores muito mais experimentados e impressiona particularmente pela elegância e leveza do seu trabalho corporal*” (MICHALSKI, 2004: 241). O destaque ao trabalho corporal do ator ajuda a explicar porque Bomfim ainda avalia tão bem o resultado geral da dança no espetáculo.

números de dança.

A rigor, levando-se em consideração a história do musical no Brasil, talvez *Gota* não fosse exatamente conservador nesse aspecto, como avaliou Buarque. O resultado final não foi bem aceito pela crítica e parece ter apresentado limitações de realização, mas a tentativa foi de articular, em uma mega-produção, os propósitos de um espetáculo centrado na palavra e a beleza estética da expressão dos musicais. Nesse sentido, foi uma experiência única na história do teatro brasileiro no século XX – talvez por não ter conseguido produzir um híbrido, como fez em outros aspectos da produção, mas ter ficado entre um musical americano e o teatro musicado brasileiro

3.3. RECEPÇÃO DA ENCENAÇÃO NOS ÓRGÃOS DE REPRESSÃO

Nesta seção, buscar-se-á compreender os sentidos que teve a encenação de *Gota D'Água* para organismos de controle do Estado autoritário. Para tanto, serão examinados os processos de censura que tramitaram na DCDP/DPF e no SCDP/SR-RJ, relativos ao texto do espetáculo, ao ensaio geral e à fiscalização que foi realizada ao longo das temporadas. Também serão analisados, comparativamente, as representações do espetáculo nos órgãos de informação, por meio da análise comparada de documentos encontrados nos arquivos de Informação – federal e do estado do Rio de Janeiro.

Esse conjunto documental permite, além de entender as especificidades e os traços comuns do tratamento de *Gota* pelos organismos estatais de controle, alguns aspectos das relações entre a Censura e os órgãos de Informação no que se refere ao tratamento dado ao campo artístico-intelectual.

Para compreender as relações de *Gota D'Água* com o Estado autoritário, serão examinadas as táticas de relacionamento utilizadas pela produção e pelo elenco para lidar com as regras e a vigilância constante dos organismos de censura em nível federal e estadual (da SCDP/SR-RJ), bem como as estratégias desses com relação ao espetáculo⁶⁸. Também as representações construídas do espetáculo no âmbito do SNI

⁶⁸ A utilização das noções de tática e estratégia é uma operação conceitual com as definições de Michel de Certeau (1994). O autor compreende comportamentos táticos e estratégicos, a partir de uma elaboração do vocabulário militar, como opostos e complementares. As estratégias, próprias de instituições ou sujeitos com algum tipo de autoridade reconhecida, em geral ligados à ordem dominante, são elaboradas conscientemente, com cálculo de efeitos, visando a manutenção ou a ampliação do poder em dada esfera/território, bem como sua

e, ainda, as divergências entre os órgãos de informação e censura serão estudados em busca de compreender a construção do evento *Gota D'Água*⁶⁹.

3.3.1. A censura do texto: trâmites (in)comuns

O processo de censura⁷⁰ do texto teatral de *Gota D'água*, descrito e analisado a seguir, de maneira geral, seguiu os trâmites formais e regulares na esfera da DCDP/DPF, tal como descrito e analisado por Garcia (2008)⁷¹. Apenas um procedimento parece ter fugido aos padrões, o que gera interrogações acerca das representações constituídas, no âmbito da Censura Federal, acerca dos autores da peça e dela própria – como se verá adiante.

Em cumprimento às exigências da legislação de censura⁷², para a execução de peças teatrais no Brasil, o processo teve início em 01 de setembro de 1975, quando a empresa de produção, Sociedade Teatral Casa Grande – Mercadinho Cultural, encaminhou ofício (e três exemplares do roteiro) à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT – , no qual solicitava “a CENSURA da peça musical ‘GOTA D’ÁGUA” de autoria de Paulo Pontes e Chico Buarque, com estreia para o dia 01 de outubro de 1975, às 21,30 horas, no Teatro Tereza Rachel”. No dia seguinte, a SBAT encaminhou

duração temporal. As táticas, ao contrário, em geral são espontâneas e produtos de associações rápidas de/entre sujeitos que visam a responder a condicionamentos sociais e a estratégias de grupos ou sujeitos (aliados ou opostos), atendendo necessidades imediatas e criando comportamentos que exploram as brechas do sistema.

⁶⁹ ALENCAR (2002) faz um breve exame dos pareceres constantes do processo de censura de *Gota D'Água*, inserindo-o no conjunto da censura à obra teatral de Chico Buarque. Entretanto, apesar de realizar boas análises dos pareceres, não considera os trâmites comuns para a censura do teatro no âmbito da DCDP/DPF e dos SCDPs, tratando igualmente, portanto, os pareceres sobre o texto, o ensaio geral e as fiscalizações. Também BERG (2002) refere-se aos pareceres sobre a peça em seu trabalho sobre a Censura, tendo analisado apenas o processo constante do AN/RJ, que não contém os pareceres sobre o texto. Sua referência, breve, restringe-se à censura do espetáculo. Trata do fato de que a censura ao teatro era mais branda do que a de outras produções artísticas, por considerar o pequeno acesso do público aos espetáculos, e de alguns cortes relativos à noção de povo, sem fazer análise do processo, como um todo.

⁷⁰ Os documentos mencionados na análise realizada nesta seção referem-se ao processo de censura que tramitou em nível federal. O processo não tem as páginas numeradas, o que dificulta a citação da referência completa de todos os documentos que o compõem. Assim sendo, optou-se por explicitar os elementos que permitem identificar os documentos no corpo do próprio texto (data, destinatário, remetente, assunto e outros). A referência arquivística do processo completo é: BR AN, BSB NS. 361 – Processo de Censura da peça *Gota D'Água*. Arquivo Nacional, Brasília, Divisão de Censura e Diversões Públicas. Departamento de Polícia Federal.

⁷¹ Os trâmites, formais e informais, do processo de censura de textos de peças teatrais, entre 1968 e 1975, foram minuciosamente descritos por Garcia (2008: 91-93). Esta foi uma referência fundamental para a construção da interpretação para o processo de *Gota D'Água*.

⁷² Cf. Lei n.º 5.536, de 21 de novembro de 1968.

os exemplares, “*para fins de censura*”, ao Diretor da DCDP/DPF. Assim teve início a relação formal entre *Gota D’Água* e o Estado brasileiro.

O prazo legal para exame do texto, de 20 (vinte) dias⁷³, foi cumprido. Entretanto, uma ocorrência foge aos parâmetros de tramitação de roteiros teatrais da DCDP/DPF. Segundo Garcia informa, citando entrevista do então Diretor da DCDP/DPF, Rogério Nunes, para cada texto, era designada uma comissão de três TCs, que dele realizavam análise conjunta.

Ao final da peça examinada, cada um deles emite seu parecer. No caso de unanimidade, termina aí a atividade do censor. Caso contrário, é designada nova turma para apreciar a obra que, se continuar a provocar divisão nas opiniões, é submetida ao diretor da Divisão, que dá o parecer final. Em última instância, pode-se recorrer ao ministro da Justiça (NUNES apud GARCIA, 2008: 92).

No caso de *Gota D’Água*, foram emitidos quatro pareceres entre 16 e 19 de setembro. Três deles opinam pelo “veto” (ou “*a não liberação*”) da peça, e apenas o último, datado do dia 19, propõe a classificação etária de “*18 (dezoito) anos, com cortes*”.

O primeiro deles, um documento de duas páginas, assinado pelo TC José do Carmo Andrade, em 16/09/1975, tem o n°. 7781/75. Após breve resumo do enredo, repleto de adjetivações às personagens, que mostram uma avaliação de caráter mais moral do que político das figuras ali retratadas, especialmente as femininas, analisa:

Tragédia urbana brasileira com pretensões de parodiar o texto grego, em que, de fato, seu argumento mantém algum paralelo com a obra de Eurípedes. Sustentando-se num diálogo cuja força de realismo se compromete pela linguagem que elabora em excesso de expressões indecorosas, distinguem-se no texto dois núcleos bem definidos: o amoroso e o socioeconômico.

Quanto ao primeiro núcleo, o TC não vê maiores problemas. No segundo, localiza as razões que justificam seu parecer final, relacionadas ao que considera “*ofensas ao interesse nacional*”. Considera tendenciosa a avaliação da política habitacional e da correção monetária, apresentando essa última como “*um sistema do modelo econômico brasileiro que veio, em boa hora, resolver a problemática da casa própria*”. Informa que a personagem de Creonte, de “*poder incalculável*”, tende a ser confundida com o governo brasileiro e, em função disso, agravam-se os problemas da peça. Alerta, ainda, para o fato de que a única personagem que consegue manter em dia as prestações de seu imóvel é um vigarista profissional. E conclui:

⁷³ Cf. Lei n°. 5.536, de 21 de novembro de 1968, art. 8º.

Tendo em vista as ilicitudes arroladas acima, além de a mesma, no diálogo, infringir preceitos de moralidade e bons costumes, coloco-me no sentido de sua não liberação, invocando para tal o que se disserta no art. 41, alíneas a, c e g, do Regulamento a que se refere o Dec. nº 20.493/46.

O Decreto nº 20.493/46⁷⁴ foi o que aprovou o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública e era a grande referência para a avaliação e a justificação dos pareceres na DCDP/DPF. Seu art. 41 estipulava os critérios para veto de “*representação, exibição ou transmissão radiotelefônica*”. As alíneas “a”, “c” e “g”, indicadas pelo TC José do Carmo de Andrade como justificativa para o veto referem-se, respectivamente, a ‘ofensa ao decoro público’, ‘divulgação ou indução aos maus costumes’ e ‘ofensa à dignidade ou ao interesse nacional’. Observe-se que elas combinam razões políticas e morais, com maior peso para as questões morais – ao contrário do que indica, explicitamente, a avaliação escrita.

O segundo parecer, de nº. 7782/75, assinado pelo TC J. Antônio S. Pedroso na mesma data do primeiro, 16/09/1975, é documento de uma lauda. Apresenta um pequeno resumo do enredo, focado na relação entre Creonte e Jasão, especialmente no que tange ao poder econômico e à manobra que eles realizam com a comunidade, utilizando-se da política habitacional. E conclui pelo veto:

Crítica flagrante a instituições nacionais, distorcendo e transformando a seu interesse a política habitacional, e, principalmente, a utilização constante de termos chulos, palavras de baixo calão e o recurso à pornografia (assinalados no texto), não vejo na peça a mínima condição de liberação, por ferir normas básicas de censura.

O terceiro parecer, já de 18/09/1975, é o mais curto deles, com texto de um parágrafo, assinado pelo TC Carlos Rodrigues e com o nº. 8204/75. Não faz qualquer referência a personagens ou temática, centrando sua indicação de “*interdição*” no fato de “*a inteligência de Chico Buarque e Paulo Pontes*” ter conseguido utilizar o tema de Medéia para atingir seus propósitos:

O intuito no caso não foi dos autores desta adaptação de fazerem teatro ou transmitir cultura, mas escondendo-se através do tema pregar suas reações contra a atual conjuntura política.

O autor justifica o parecer por meio do caráter de ‘ofensa à dignidade ou ao interesse

⁷⁴ Cf. MONTEIRO e GARCIA, 1971: 158-179.

nacional’, segundo disposto na alínea “g” do art. 41 do Decreto nº 20.493/46, tal como o TC do último parecer comentado. E aponta como justificativa, também, o art. 2º. da Lei 5.536/68, que discrimina os casos que a censura de obras teatrais e cinematográficas não deve ser classificatória, mas proibitiva. O item I, mencionado, trata dos casos que ‘atentam contra a segurança nacional e o regime representativo e democrático’. Note-se que o parecer em exame, do TC Carlos Rodrigues, não faz referência a qualquer restrição moral no enredo, restringindo seu veto à abordagem política, que representaria ameaça ao Estado e à nação.

Finalmente, é o quarto parecer que, alguns indícios levam a crer, foge à regra da tramitação dos textos teatrais na DCDP/DPF. A rigor, não seria necessário, visto que já havia três pareceres negativos – consoantes em sua avaliação, portanto – e, nesses casos, segundo o diretor da DCDP, Rogério Nunes, em entrevista anteriormente citada, *‘terminava aí o trabalho do censor’*. O documento, de uma lauda e meia, assinado pelo TC Avelino Gambim e datado de 19 de setembro, é o único que propõe a censura classificatória (18 anos) para *Gota D’Água*. Após um breve resumo do enredo, que combina os elementos da tragédia grega com a crítica social, o TC analisa:

Trata-se de uma adaptação da tragédia grega ‘Medéia’, a temas da realidade social brasileira, fazendo críticas à mesma. A obra coloca situações que, além de criticar – figurativamente – certo órgão para-governamental (BNH) e seu sistema financeiro, incita à revolta e ressalta os contrastes sociais entre ricos e pobres, exageradamente, contestando a estrutura político-financeira do governo, que estaria protegendo os ricos e deixando à sortes [sic] destes os pobres. Ainda, há diversas passagens com palavras de baixo calão.

O parecer aprecia ainda que, como adaptação do clássico, a peça é bom espetáculo, no entanto, no que tange às questões sociais, poderia ter sérias implicações, motivo pelo qual indica a supressão de todas as partes que tenham o conteúdo mencionado, com base nas alíneas “a” e “g” do art. 41 do Decreto nº 20.493/46. A alínea “a”, também citada no primeiro parecer, refere-se a ‘ofensa ao decoro público’; a ‘d’, que só aparece nesse documento, diz respeito à capacidade de “*provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades e seus agentes*” (MONTEIRO e GARCIA, 1971: 164).

A partir desta avaliação, o TC propõe que sejam feitos cortes em 78 (setenta e oito) das 127 (cento e vinte e sete) páginas do roteiro de *Gota D’Água*, todos eles indicados na cópia em anexo ao processo. Ressalta, ainda, “os antecedentes de um dos

autores, que já incorreu no desrespeito com os cortes indicados para os espetáculos e que costuma fazer comentários extra-textos – ao que parece, referência a Chico Buarque, no caso de *Roda Viva*. Diante disso, e considerando que, sem os cortes indicados, a peça é “*contrária à legislação vigente*”, deixa a decisão sobre a liberação a cargo de autoridade superior.

Por que a emissão desse último parecer, se o trabalho dos TCs poderia terminar com a emissão dos três primeiros, unânimes? Os TCs poderiam estar liberados nesta fase do processo, mas não a DCDP/DPF. Consoante estabelece o parágrafo 1º. do art. 8º. da Lei 5.536/68:

A decisão do Serviço de Censura de Diversões Públicas, que importe em reprovação total das peças que incidam em quaisquer das restrições referidas no art. 2º. desta Lei, será submetida à aprovação, dentro do prazo estabelecido neste artigo, ao Diretor Geral do Departamento de Polícia Federal, que deverá resolver dentro de 5 (cinco) dias, a partir da data do recebimento do processo.

Em outras palavras, legalmente, cabia à autoridade superior do DPF decidir pela aprovação, com censura classificatória, ou pelo veto das peças apresentadas para avaliação, a partir de apreciação dos pareceres dos TCs da DCDP/DPF. O trâmite que culmina com a decisão final proferida pelo Diretor do DPF representa um procedimento habitual na atividade administrativa, onde é comum que um servidor hierarquicamente superior exerça a sua competência revisora implícita⁷⁵. É preciso esclarecer que os pareceres, não tinham, por si sós, poder decisório; eram atos meramente opinativos, que avaliavam o conteúdo das peças e as matérias em questão. Não há dúvida, entretanto, que os pareceres davam a base para a decisão proferida pelo Chefe da Seção correspondente na DCDP (nesse caso, Seção de Censura de Teatro e Congêneres), bem como pelo Diretor da própria Divisão, no exercício da hierarquia superior dos órgãos em questão.

O processo não tem qualquer documento interno à DCDP que nomeie nova comissão ou requeira a elaboração de novo parecer, após os três primeiros. O quarto parecer,

⁷⁵ Definindo o Poder de Revisão no âmbito da administração pública contemporânea, Carvalho informa: “*A ação retificadora sob o prisma da legalidade ou da conveniência e oportunidade consiste no poder de revisão atribuído aos hierarcas em face dos órgãos e agentes subalternos. (...)*” (CARVALHO, 2009: 280). O recurso já existia em meados da década de 1970 e, embora se aplique a atos jurídicos completos, pode ser considerado uma referência para o caso em análise. O ato de censura ainda não estava completo com os pareceres, mas a possibilidade de reexame da conveniência parece ter sido um critério importante para a revisão dos julgamentos dos TCs em primeira instância, bem como para a busca de nova solução para o caso, ainda em andamento.

aliás, não é sequer o de último número no controle interno do órgão, tendo recebido o nº. 8203/75⁷⁶. Mas, datado de 19 de setembro, foi o último a ser escrito (ou entregue), um dia depois do terceiro parecer, em cumprimento aos trâmites regulares, que recomendava o veto de *Gota D'Água*.

Apenas esse último propõe a censura classificatória para a peça, com uma avaliação do texto, acompanhada de grande relação de cortes a serem feitos. Com base nele, já agregado de observações manuscritas do Chefe da Seção de Censura de Teatro e Congêneres, Manoel Francisco C. Guido, esse e o Diretor da DCDP/DPF, Rogério Nunes, autorizam a liberação da peça, com censura classificatória (18 anos), respectivamente, em 02 e 03 de outubro de 1975.

Causa estranheza não apenas a emissão de um quarto parecer (em vez da constituição de uma nova comissão para avaliar o texto), mas, ainda, o curto prazo em que ele foi escrito. Mais ainda, o fato de que a peça, de conteúdo crítico a programas do governo, explicitamente, e, crítico à sociedade e ao Estado brasileiros, implicitamente, tenha sido liberada, apesar de três opiniões em contrário. Os dados apresentados até aqui levam a constituir a hipótese de as instâncias superiores da DCDP/DPF terem considerado mais conveniente a liberação da peça, apesar de seu conteúdo “subversivo”, do que o seu veto. Cabe, então, perguntar: quais foram as razões que levaram à avaliação de conveniência da liberação de *Gota D'Água*?

Inicialmente, cabe considerar a situação da Seção de Censura de Teatro e Congêneres na política de abertura em curso. Em novembro de 1975, seria normatizada “a descentralização dos trâmites da censura teatral nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro” (GARCIA, 2008: 189), pela Portaria n.º 42/75-SCDP, do diretor da DCDP, Rogério Nunes (Brasília. 26 nov. 1975. DCDP/NO/OR). Em 1978, igual medida foi tomada com relação aos estados que tivessem número maior ou igual a três TCs. A partir de então, os textos teatrais apresentados nesses dois estados passariam a ser analisados não mais no âmbito da DCDP/DPF, mas dos SCDP/SR. Garcia considera que essas medidas indicavam “que o meio teatral deixava de representar perigo à ordem constituída, à moral e aos bons costumes e à segurança nacional” (GARCIA, 2008: 189).

Essa política não era vigente quando do exame do texto de *Gota*, tendo sido implementada cerca de dois meses depois, mas, certamente, já estava em discussão.

⁷⁶ Cabe ressaltar, a numeração interna dos pareceres é inscrita à mão, em campo próprio no formulário oficial dos pareceres. Sendo assim, há a possibilidade de a numeração ser feita a qualquer tempo, durante a duração do processo.

O processo de arrefecimento da censura sobre o teatro já havia começado em 1975, segundo dados apresentados por Garcia (2009: 20): em 1972, foram apresentadas 1020 peças para exame à DCDP, 77 das quais foram proibidas (7,55%). Em 1973, de 1065 apresentas, 76 foram vetadas (7,14%). Em 1974, de 1080, 79 foram vetadas (7,31%). Já em 1975, dos 1080 textos teatrais apresentados para censura, 54 foram proibidos (5%). O percentual de veto, que vinha se mantendo mais ou menos constante nos últimos três anos, caiu dois pontos, valor considerável, em 1975. E, como a política de descentralização só foi implementada nos últimos 35 dias do ano, essa queda brusca não pode ser a ela imputada.

Ainda assim, apesar do arrefecimento da política de censura teatral, como se explica que um texto forte, de crítica frontal e assinado por Chico Buarque – um artista muito popular e com francos problemas com a Censura – tenha sido liberado, provavelmente por ordens superiores na DCDP/DPF? Possivelmente, a autoria de Chico Buarque tenha sido uma das razões para a liberação da peça, por contraditório que isso pareça, à primeira vista.

Em 1975, como se explicitou no capítulo 1, a imagem de Chico Buarque era popular na sociedade brasileira e legítima no campo artístico-intelectual. A par do gosto pela sua obra, havia sido construída dele uma representação, em uma e outra instâncias, de um artista vitimado pela censura, uma espécie de mártir da resistência.

Mesmo que a imagem de vítima ou herói, a rigor, não fosse endossada por Buarque⁷⁷, fatos recentes de sua carreira e algumas de suas ações abriam possibilidade para que essa imagem fosse alimentada e, inegavelmente, criavam graves problemas para a Censura Federal. Cabe lembrá-los: o longo e incomum processo de censura da peça *Calabar* (1973/4); a concepção do show *Tempo e Contratempo*, com MPB-4 e, em seguida, o veto ao vinil com as canções ali interpretadas, muitas delas de *Calabar*, gravado ao vivo (1974); a gravação do LP *Sinal Fechado*, com canções de terceiros, porque, de tudo o que ele produzia, no mínimo 1/3 era vetado; a apresentação de canções com pseudônimos para a Censura Federal e o episódio de descoberta de Julinho da Adelaide (1974), para quem o artista, ironicamente, havia criado personalidade própria. Naquele contexto, esse conjunto de fatores havia não apenas alimentado a popularidade de Buarque junto ao público, como também a sua legitimidade no campo artístico-intelectual, no qual ainda havia relativa hegemonia das culturas políticas de esquerda e a resistência era palavra de ordem.

⁷⁷ A esse respeito, cf. nota 18 deste capítulo.

No que tange à análise do processo de censura de *Gota D'Água*, de todas essas ocorrências, especial exame deve ser feito da censura de *Calabar*⁷⁸, visto ter sido aí o grande embate de Buarque com a DCDP/DPF. Suas especificidades já foram narradas, em linhas gerais, no capítulo 1; aqui, apenas dois pontos serão destacados: a tática de criação de um fato judicial, quando a veiculação do veto da peça estava proibida, e a movimentação social que se criou em torno da obra.

Em final de janeiro de 1974, quinze dias após o veto oficial de *Calabar*, Chico Buarque impetrou mandado de segurança contra da decisão da DCDP. A tática jurídica adotada na argumentação inicial do mandado de segurança buscava qualificar o ato da censura como “vinculado”. Cabe esclarecer que o entendimento jurídico prevalecente à época atribuía ao juízo permissivo ou proibitivo de veiculação de peças teatrais a qualidade de ato discricionário. Isso significava que se reconhecia, à DCDP/DPF, a liberdade para avaliar as produções culturais, sem possibilidade de controle posterior pelo Judiciário. Para contornar tal posição, os advogados de Chico Buarque sustentaram que o ato da DCDP não era “discricionário”, ou seja, não se tratava de um juízo emitido dentro do espaço de liberdade outorgado pela lei. Ao contrário, tentou-se caracterizar o ato como vinculado (preso às normas do ordenamento⁷⁹), com denúncia de ilegalidade e abuso de poder do mesmo. Buscou-se caracterizar a arbitrariedade da decisão do Chefe do DPF que, após avocar a competência para decidir a propósito da liberação do texto, terminou por proibi-lo. Nesses termos, criavam argumento para que o caso, que estava proibido de ser veiculado na sociedade, saísse do âmbito da Censura Federal para o Judiciário.

Do exame do processo de censura de *Calabar*, é preciso considerar, ainda, que, mais do que as informações apresentadas pela autoridade apontada como coatora⁸⁰ – Chefe do DPF – é relevante a manifestação do Ministério Público que, em seu parecer, opina pelo reconhecimento do poder discricionário das autoridades de censura para decidir sobre as produções culturais e, principalmente, frisa a impossibilidade de intervenção do Judiciário em processos administrativos dessa natureza⁸¹. Isso mostra

⁷⁸ Processo de censura da peça *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra. DCDP/CP/TE/PT/CX444/1277.

⁷⁹ Entende-se por ordenamento jurídico “*princípios constitucionais explícitos ou implícitos, princípios gerais de direito, regras legais, normas administrativas (decretos, portarias, instruções normativas, etc.)*.” (CARVALHO, 2009: 55).

⁸⁰ Entende-se por autoridade coatora aquela que cometeu abuso de poder ou incorreu em ilegalidade. “*O mandado de segurança é proposto, diretamente, em face da autoridade que praticou o ato abusivo, a quem se determinará, em lugar da tradicional contestação, a prestação de informações no prazo da lei*” (THEODORO Jr, 2009: 6).

⁸¹ “*Registre-se que o TFR, ao negar a segurança, não acolheu a argumentação sustentada no mandado de segurança pelo Chico Buarque, através dos seus advogados, e excluiu qualquer*

que o TRF assumiu como única possibilidade jurídica a autonomia dos órgãos censores.

Segundo Garcia (2008), a crítica direta à Censura no mandado de segurança demonstrava que “os autores, empresários e advogados estavam conscientes que Calabar não seria liberada, a exemplo de outros mandados de segurança impetrados contra a DCDP” (GARCIA, 2008: 185). A avaliação parece correta, mais do que pela crítica direta à Censura, pelo tipo de proposição feita – que, hoje, mais de três décadas depois da decisão que denegou a ordem requerida no mandado de segurança, segundo Carvalho:

(...) é ainda um aspecto que significa grande desafio no Direito Administrativo contemporâneo. Se na década de 1970 fosse possível discutir a possibilidade de o Judiciário controlar um ato discricionário no que ele tem de vinculado, como hoje parte da moderna doutrina jurídica admite, a proposição assentar-se-ia em argumentos diversos (e mais sólidos) do que a mera tentativa de qualificar a proibição do texto como ato vinculado. É inegável que teria maior potencial de reprimir os excessos dos órgãos censores (CARVALHO. Depoimento escrito concedido à autora em 01/09/2010).

Como não era o caso em 1974, parece que o que se pretendia com o mandado era muito mais criar um ato de resistência e de denúncia, do que reverter o veto, ele mesmo.

Isso parece ter, efetivamente, acontecido. A querela judicial com a DCDP/DPF criou um novo fato social, que chegou à imprensa⁸², como não podia ter chegado a censura de *Calabar*, ela mesma. E, contraditoriamente ao que pode significar uma vitória judicial, parece ter fortalecido mais ainda a imagem de Buarque. Junto ao público, como o artista da resistência; no campo artístico-intelectual, como um sujeito que não apenas explicitava os problemas criados pelo Estado autoritário, como não se resignava a eles nem fazia barganhas com o poder.

ilegalidade capaz de justificar a revisão judicial do ato de censura. Esta decisão representou uma recusa pontual do Judiciário em interferir na atividade administrativa dos órgãos censores, o que consolidava um parâmetro da orientação jurisprudencial vigente à época. Ou seja, o Judiciário assumiu uma posição institucional, segundo a qual ele abdicava de evoluir no controle dos juízos administrativos – o que havia sido tentado pelo impetrante no mandado de segurança, mas não era, à época, posição prevalente” (CARVALHO. Depoimento escrito concedido à autora em 01/09/2010).

⁸² Por exemplo, cf. “TRF nega mandado a Chico Buarque”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 18 de maio de 1974. In: Processo de censura da peça *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra. DCDP/CP/TE/PT/CX444/1277.

O próprio Buarque, avaliando o processo de abertura da Censura Federal, em 1978, assume, veladamente, a tática de denúncia contra as estratégias do poder:

(...) por exemplo, eu tenho certeza de que algumas músicas minhas, ou mesmo peças de teatro foram liberadas porque outras haviam sido proibidas e porque eu chiei e porque uma parte da imprensa me deu uma cobertura boa. Nesse sentido, eu acho útil não um folclore em torno da censura, não, mas a denúncia do negócio, a comunicação disso, porque a coisa mais brutal que aconteceu esse tempo todo de censura e a mais eficiente foi a peça de teatro “Calabar”, que eles proibiram e proibiram a divulgação da proibição, entende? Mas assim é fácil, é psicologia de canhão. Agora, quando pode ser denunciada, eu acho que tem que ser denunciada. Eu falo isso tudo também porque agora está um pouquinho melhor, a gente deve reconhecer, entende? (Folhetim, 34; 11/09/1977; p. 18.)

Enquanto corria o processo de censura de *Calabar*, a movimentação social em torno da peça já foi grande. Contemporaneamente, Chico Buarque, recorda-se:

Aí a companhia estava lá, ensaiando... os ensaios de Calabar, os últimos, já tinham até baleiro, pipoqueiro, porque começou a lotar, ali, o Teatro Carlos Gomes⁸³. As pessoas já sabiam que a peça, ou desconfiando que estava esquisita a história... a peça estava sendo anunciada para fim de maio, aquela coisa, e não estreava e não saía nada. E foi proibida a peça (...) Quer dizer, não foi bem uma proibição. Essa história toda foi proibida. Não se falou. Então, [riso] o sujeito chegava à bilheteria... Aí foi desmanchando, desmanchando. (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010.)

Fernando Peixoto, diretor do espetáculo, também registrou “a ocorrência de dois ensaios de portas abertas no Teatro João Caetano – um no dia 6 e outro no dia 10 de novembro – tendo plateia lotada” (CRUZ, 200: 43). Tudo isso aumentou a expectativa social com relação à obra e, mais, com relação a tudo o que viesse de Chico Buarque (muito mais do que de Ruy Guerra, menos popular). Uma expectativa que reverberou por ocasião do lançamento de *Gota D’Água*.

Nesse quadro, em momento de abertura da política de censura de peças teatrais e diante da mobilização social que se podia criar em torno de mais um veto – um grande veto – a Chico Buarque, parece ter sido mais conveniente indicar a censura classificatória, e não proibitiva, do texto teatral, apesar da maioria de pareceres de

⁸³ De memória, Buarque recordou-se dos ensaios ocorrerem no Teatro Carlos Gomes. Outros documentos (o caderno de notas de Fernando Peixoto e documentos da empresa Fernando Torres Diversões, constantes do processo de censura de *Calabar*) indicam, entretanto, que os ensaios foram no Teatro João Caetano, ambos situados na Praça Tiradentes, Rio de Janeiro.

TCs em contrário. Parece claro que a ação de Buarque com relação à Censura Federal, especialmente no caso de *Calabar*, contribuiu, a médio prazo, para o aumento da autonomia do campo artístico-intelectual frente ao Estado⁸⁴. Suas formas de ação à pressão externa promovida pelo Estado fortaleceram o campo – internamente, unindo os sujeitos na resistência ao poder, e externamente, criando expectativas favoráveis ao artista, em detrimento dos órgãos de censura.

A liberação de *Gota D'Água* não aconteceu, no entanto, sem um processo de negociação direta entre a produção da peça e a DCDP/DPF. Segundo informou Max Haus⁸⁵, houve uma reunião entre ele, Paulo Pontes e um representante da Censura Federal, em Brasília, que durou cerca de 12 (doze) horas. A prática de negociação direta e verbal dos produtores e autores com a Censura não era incomum, a se julgar por um trecho de depoimento do crítico Yan Michalski, no qual tratava das difíceis condições impostas pela censura ao teatro no país:

Se aparecer algum problema na censura do texto, o produtor e se possível também o autor da peça, terão de deslocar-se para Brasília, uma ou mais vezes, a fim de debater o assunto com os censores, dar-lhes explicações sobre dúvidas eventualmente surgidas, oferecer argumentos de defesa, procurar chegar a um acordo (MICHALSKI apud GARCIA: 2009: 92).

Na memória de Haus, “*não eram eles [a DCDP/DPF] que chamavam, era a produção que pedia uma reunião*”. E, diante da quantidade de cortes apresentada, que, na memória de Haus “*devia chegar a 90% do roteiro*” e inviabilizava a encenação, a reunião foi pedida.

MHs: Chegamos lá [em Brasília] às nove horas, fomos direto para Censura, nos apresentamos no gabinete do Coriolano⁸⁶ e aí ele

⁸⁴ Segundo Bourdieu: “A noção de campo está aí para designar esse espaço relativamente autônomo, esse microcosmo dotado de suas leis próprias. (...) Se jamais escapa às imposições do macrocosmo, ele dispõe, com relação a este, de uma autonomia parcial mais ou menos acentuada. E uma das grandes questões que surgem a propósito dos campos (ou dos subcampos) científicos será precisamente acerca do grau de autonomia que eles usufruem. (...) Um dos problemas conexos será, evidentemente, o de saber qual é a natureza das pressões externas, a forma sob a qual elas se exercem, créditos, ordens, instruções, contratos, e sob quais formas se manifestam as resistências que caracterizam a autonomia, isto é, quais são os mecanismos que o microcosmo aciona para se libertar dessas imposições externas e ter condições de reconhecer apenas as suas próprias determinações internas” (BOURDIEU, 2004: 20-1).

⁸⁵ Cf. HAUS. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010.

⁸⁶ Na memória de Max Haus, foi precisa a lembrança de as negociações terem acontecido com “o Coriolano”. Coriolano Loyola Cabral Fagundes era funcionário da Censura Federal desde 1961, tendo escrito um livro sobre a legislação e as práticas de censura na década de 1970; cf. FAGUNDES (1974). Embora ele trabalhasse na DCDP/DPF, em 1975, não assina nenhum dos

começou a mostrar. E cada vez que ele mostrava, que ele virava uma lauda... Ele foi virando, foi virando, foi virando e falou: “ - Não tem espetáculo”. Tira mestre Egeu acabou a peça.

MHe: A ordem inicial era para tirar o mestre Egeu?

MHs: É, era cortar o mestre Egeu. Eles sabiam que era o membro do Partidão. Eles tinham esse faro. Aí o Paulo, marotamente, engatou uma conversa para explicar que “ninguém está falando mal, estamos mostrando historicamente, teatralmente o que é o momento da economia do país. É uma peça de costume social.” Comédia de costumes era a expressão que o Paulo usava (HAUS. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010).

As informações de Haus acerca das negociações da produção de *Gota D'Água* com a Censura Federal são, em geral, corroboradas por meio de anotações manuscritas no parecer que indica censura classificatória. Além de asteriscos excluindo as páginas indicadas para corte, pelo TC Avelino Gambim, no corpo de seu texto, há uma observação assinada pelo Chefe da Seção de Censura de Teatro e Congêneres, Manoel Francisco C. Guido, datada de 02 de outubro de 1975, que informa: “*Obs: cortes válidos somente às fls. 4, 5, (...) 110 e 116 devidamente corrigidos pelo senhor Chefe do S.C no script anexo.*” As anotações reduzem de 78 (setenta e oito) para 37 (trinta e sete) o número de páginas com a ocorrência de cortes. Redução significativa que, cabe salientar, não parece ter sido fruto apenas da argumentação de Pontes junto à DCDP/DPF, mas, por um lado, da disponibilidade de diálogo por ele apresentada, em momento de abertura da censura para o teatro, e, por outro – contraditório que pareça – pela ausência de Chico Buarque na reunião, que representava a ameaça de confusão para a Censura, em caso de veto do espetáculo.

O número de cortes não é tão grande quanto o produtor se lembrava, mas é grande, tendo ocorrido em mais de 60% do total de páginas do roteiro. É possível que as inscrições manuscritas, ordenando a redução das supressões da primeira leitura do roteiro, tenham sido feitas na reunião, mas não é possível assegurar. É importante ressaltar, entretanto, que elas foram, claramente, fruto de uma negociação – não documentada no processo de censura da DCDP/DPF, embora, tudo indica, fruto de uma prática existente nos trâmites dos textos teatrais⁸⁷.

documentos constantes do processo de censura de *Gota D'Água* e não foi possível identificar que cargo ocupava naquele momento. Assim sendo, não foi possível confirmar a informação dada por Max Haus.

⁸⁷ Segundo Carvalho, essa prática, que parecia ser habitual no caso da censura teatral (e em outras Seções da DCDP/DPF), não era normal na maioria dos setores da Administração pública. “*Um espaço em que a Administração e os cidadãos mantêm um diálogo e negociam os termos da decisão pública não é algo corriqueiro nem mesmo no Estado do século XXI. O estudo dos modos de participação da sociedade nas estruturas administrativas ganhou força*

No total, após as negociações, nas 37 (trinta e sete) páginas com indicação de supressão de trechos, restaram 51 (cinquenta e um) cortes de caráter moral e 18 (dezoito) de caráter político. Uma rápida análise quantitativa não deve, no entanto, conduzir à interpretação de que a censura de *Gota D'Água* foi mais moral do que política.

Apesar de em quantidade numérica muito superior, os cortes de tipo moral foram, em sua imensa maioria, pontuais, implicando a supressão de expressões linguísticas. Poucos foram os casos em que o corte moral exigiu a supressão de trechos um pouco maiores. Em sua maioria, relacionam-se a expressões consideradas chulas ou palavrões, quase todos de conotação sexual.

Desse conjunto, três casos merecem destaque. O primeiro deles refere-se à indicação de corte da maior parte do *Samba do Gigolô*⁸⁸. Esse é, talvez, o ponto alto do humor na peça e foi suprimido precisamente por causa da conotação sexual que lhe é característica, o que se nota pelas marcas especiais, manuscritas, feitas em trechos mais explícitos de alusão ao ato sexual. Interessante notar que a abordagem da ética pelo gigolô, analisadas no capítulo 2, como uma jogada de crítica à inversão de valores na sociedade capitalista para configurar a tragédia de contornos comunistas, passou despercebida. Isso é notável pelo fato de que o trecho relativo, exclusivamente, à condenação da atitude do protagonista masculino da peça – “*Mas a falta mais violenta / Sujeita a pena cruenta / É largar quem te alimenta / Do jeito que fez Jasão*” – estava liberado.

A letra desse samba foi reproduzida, na íntegra, em todos os programas da peça, de 1975 a 1980, na seção “*Cante com a Vila do Meio-Dia*”. Contraditoriamente, o corte ao texto teatral foi mantido mesmo depois que, em 1977, em reavaliação do texto pela Censura Federal, em parecer de “*confronto*” n.º. 2226/77, duas TCs indicavam que esse e um outro trecho suprimido, também da personagem Cacetão, eram “*irrelevantes, uma vez que, não oferecem maiores comprometimentos ao tema desenvolvido nem agravam as mensagens propostas pelos autores*”⁸⁹.

somente nas duas últimas décadas, afigurando-se no mínimo curioso que uma prática negociadora fosse comum à época de um Estado ditatorial, exatamente no órgão responsável pelo exercício autoritário de um poder restritivo da liberdade de expressão” (CARVALHO. Depoimento escrito concedido à autora em 01/09/2010). Assim sendo, e diante da ausência de rastros destas práticas de negociação na documentação oficial da DCDP/DPF, cabe analisá-las como um comportamento estratégico dos órgãos de censura, nos moldes que define Certeau (1994), para a manutenção do poder com a tensão sob controle: nem demais, nem de menos.

⁸⁸ Cf. a letra transcrita, na íntegra, no Anexo 5.

⁸⁹ No parecer de “*confronto*” n.º. 2226/77, datado de 30/05/1977, já com a temporada paulista

Outros dois cortes destacam-se em função da alusão à religiosidade. Por exemplo, na cena em que acontece a reunião da comunidade para discutir qual seria a atitude a tomar no caso do despejo de Joana, há indicação de corte em uma fala de Egeu, na página 87⁹⁰, que, aparentemente, não significa desvio dos padrões morais considerados normais ou ilibados, mas faz menção à religião: “*ATENÇÃO! Vou dizer uma vez mais: / saibam que o lugar de Joana é sagrado!*”. A referência à sacralidade parece ter sido, portanto, o ponto de incômodo que levou à indicação de supressão. Em outra passagem, na página 97, a referência direta à Igreja católica deu motivo para a indicação de supressão da expressão “*filho dum padre*”.

Em nenhum dos dois casos há certeza da supressão das expressões⁹¹, mas, de qualquer forma, eles foram destacados, pois podem informar sobre o tipo de mentalidade existente na Censura Federal, assentada em concepções religiosas, especialmente católicas – uma mentalidade que, muitas vezes, relacionava-se também com o anticomunismo corrente.

A quantidade de palavrões cortados pode levar a considerar que foi utilizada, na escritura do texto, uma tática contra a Censura Federal, amplamente declarada por

em curso, a avaliação da peça é muito mais branda do que em todos os anteriores. Evidencia alguma incoerência na avaliação anterior, em função da liberação, em alguns trechos, de expressões suprimidas em outros: “*Existe uma certa discrepância na aplicação de cortes, uma vez que observamos que termos como 'cagar', 'puta' e 'fode', eliminados em determinadas páginas, permanecem em outras. Saliemos, outrossim, que similares como 'putinha', 'cacete', 'puto' e 'porra' foram mantidos no original*”. Apesar disso, sobre os termos considerados chulos, que haviam sido suprimidos anteriormente, as TCs que assinam o documento, consideram que “*após a leitura atenta do 'script', julgamos que estão perfeitamente encaixados no contexto, sendo justificáveis considerando que a linguagem poética que reveste a obra dilui a intensidade dos mesmos; inexistente o sentido de agressão dado o envolvimento cômico de algumas situações e, ainda, tendo em vista que a sua emissão caracteriza ambiente e personagens de baixa condição social: prostituta e malandros*”. A partir desta avaliação, sugerem que sejam mantidos os cortes em apenas 6 (seis) das 37 (trinta e sete) páginas anteriormente indicadas. Excetuando-se o fato de que a peça não tem qualquer personagem prostituta, como foi apontado pelas TCs (o que denuncia a presença de conservadorismo e de preconceito contra os pobres em sua análise), observa-se, nesse parecer, uma apreciação muito mais flexível do que em quase todas as anteriores e posteriores, excetuando-se o parecer n.º. 2145/75, que será analisado na seção seguinte. Registre-se que a sugestão dada no documento não foi acatada, tendo sido mantidos os cortes do certificado de censura n.º. 6.255/75, inclusive quando esse foi renovado em 1980, sob o n.º. 6.255/80.

⁹⁰ A paginação desta análise refere-se à do original do script datilografado, em anexo ao processo de censura, visto que foi ela a base dos cortes nos pareceres e nas negociações.

⁹¹ Há dúvidas sobre a manutenção dos cortes no final da negociação porque, nas duas páginas, há uma outra anotação, que recomendava a supressão de uma expressão chula, que vem acompanhada de um carimbo de “CORTE”, endossando a inscrição manuscrita. Nas expressões destacadas no parágrafo acima, há marcações dos trechos e uma anotação de “corte”, manuscrita, com um “X”, também manuscrito, em cima. Pode ser, portanto, que apenas as supressões das outras expressões linguísticas tenham sido mantidas nestas páginas. Cabe ressaltar, entretanto, que nem todas as páginas em que as supressões foram mantidas pelo Chefe da Seção de Censura de Teatro e Congêneres têm o carimbo de “CORTE” como instrumento de endosso.

autores e produtores: encher o roteiro de palavrões para poder negociar o corte quantitativo, deixando uma ou outra expressão realmente importante para o sentido da obra. Buarque assume a existência dessa tática⁹², inclusive por ele, em outras peças, mas afirma que isso não era possível em *Gota D'Água*, em função da estrutura do texto:

Tinha a história também de botar palavrão para ter uma gordura para queimar. (...) É, só que nesse caso aqui [de Gota D'Água], isso não aconteceu, não, porque você pode ver que está tudo direitinho, e com a rima, e tal. Então, não tinha o que cortar, não tinha nada posto para ser cortado aqui. Eu estou falando que, de maneira geral, existia isso. (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010).

Efetivamente, em *Gota D'Água*, a ocorrência de cortes de expressões idiomáticas significaria – como, de fato, significou e pode ser verificado em trechos registrados no LP – a reestruturação do texto. Além disso, muitos palavrões foram permitidos porque, mesmo sem se considerar a força da ação de negociação realizada, os versos e o ritmo por eles imprimido à leitura do texto atribuem um outro sentido às palavras ali colocadas. Muitas das expressões que, sozinhas, seriam consideradas chulas, foram aceitas pelo sentido do conjunto. Isso, aliás, chegou a ser ressaltado tanto em relatório de órgão de informação, quanto no âmbito da própria Censura.

No que se refere aos cortes políticos, algumas considerações devem ser feitas. Foram mantidas, após as negociações, as indicações de supressão de duas passagens em que a correção monetária da política de habitação é criticada. Aliás, a linguagem popular imprime à crítica uma dureza quase didática, nesses trechos cortados das páginas 5, fala da personagem Xulé, e 38/9, da personagem Egeu. Além desse, as falas de Egeu só sofreram mais dois cortes ao final, bastante significativos, nas páginas 11 e 84, ambos trechos em que o Mestre incitava à ação coletiva contra o poder de Creonte, respectivamente, a comunidade e Joana. Cabe ressaltar que nem todas as sequências de texto com esse conteúdo foram suprimidas ao final, mostrando a eficácia da negociação presencial entre autor e produtor com a Censura Federal. Por exemplo, logo após o corte na página 11, em diálogo de Egeu com a personagem Boca, o delator dos planos da comunidade para Creonte, foi mantido o seguinte trecho, apesar da indicação inicial de supressão:

Pois ouça, Boca, não pague nem um tostão

⁹² Além de na entrevista temática concedida à autora, Buarque declara ter usado esta tática contra a Censura Federal, no caso das peças de teatro no documentário BASTIDORES (2005).

*Se ninguém paga, é que não tem de onde tirar
Se você paga, vai tirar toda a razão
de quem tem todas as razões pra não pagar*

Uma outra fala da personagem de Xulé representa um corte político, pois que, em diálogo no *set* do botequim sobre a nova situação de Jasão, trata da esperança de que o ex-vizinho pudesse favorecer a comunidade na cobrança de juros, após o casamento.

Os diálogos de Jasão e Creonte sofreram algumas supressões, também significativas. Duas delas são relativas às noções de povo apresentadas por cada uma das personagens, analisadas no capítulo anterior. No caso da personagem de Creonte, nas páginas 70 e 71, explicitam uma visão negativa do povo brasileiro:

*Mas brasileiro não quer cooperar
com nada, é anárquico, é negligente
E uma nação não pode prosperar
só porque uma merda de trem atrasa⁹³
(...)
vou lhe dizer o que é que é o brasileiro
alma de marginal, fora-da-lei
à beira-mar deitado, biscateiro
malandro incurável, folgado paca
vê uma placa assim; “não cuspa no chão”
brasileiro pega e cospe na placa*

Na sequência desse diálogo, na mesma página 71, uma fala de Jasão, tratava do mesmo tema, mas sob outra perspectiva: a da ação inconformada com a situação de miséria e falta de condições estruturais. Foi igualmente suprimida:

*E enquanto fazia, estava calado,
paciente. Agora, quando ele cobra
é porque já está mais do que esfolado
de tanto esperar o trem. Que não vem...*

⁹³ Importante ressaltar que os cortes a esses trechos, possivelmente, devem-se a ser ele ser uma referência explícita a um fato que gerou incômodo, no processo de abertura, em junho de 1975, assim relatado por Gaspari: “Com o ‘Discurso da Pá de Cal’, Geisel fortalecera a ‘tigrada’. (...) Atribuíra a ‘agentes subversivos’ três dias de quebra-quebras de trens e um grave acidente, com catorze mortos e 370 feridos, ocorridos no Rio de Janeiro. Uma paralisação de seis horas em dois grandes ramais da Central do Brasil exasperara a população. Foram quebradas onze estações. Numa delas a PM foi posta a correr. Deram-se tumultos até mesmo em estações próximas à Vila Militar, guarnecidas por tropas do Exército. O presidente da Rede Ferroviária, um general, reagira pelo manual do regime: ‘A única medida a ser tomada a curto prazo é o reforço da segurança, uma vez que nada pode ser feito para melhorar o serviço’” (GASPARI, 2004:160-1). Segundo Gaspari, apesar de Geisel não ter provas de que a confusão tivesse sido causada por resistência política e soubesse dos problemas estruturais da Rede Ferroviária, atribuiu o tumulto à subversão. A associação entre Creonte e o então presidente, no trecho cortado, era imediata.

Brasileiro...

A representação de um povo brasileiro oprimido, na voz da personagem Joana, é também suprimida na versão final, com inscrição manuscrita que destacava o trecho em negrito (embora o corte tenha sido feito em todo o trecho):

*Então ele costura a fantasia
e sai, fazendo fé na loteria,
se apinhando e se esgoelando no estádio,
bebendo no gargalo, pondo o rádio,
sua própria tragédia, a todo volume,
morrendo por amor e por ciúme,
matando por um maço de cigarro
e se atirando debaixo de carro
Você vem desse povo, não se esquece,
cada um tem o povo que merece
Se você não aguenta essa barra,
tem mais é que se mandar, se agarra
na barra do manto do poderoso
Creonte e fica lá em pleno gozo
de sossego, dinheiro e posição*

Dando sequência ao diálogo no qual Jasão e Creonte discutiam sobre o povo brasileiro, em uma fala desse último, a marcação precisa aponta para a preocupação com concepções próprias da cultura política comunista no âmbito da DCDP/DPF, com a indicação de supressão do pequeno trecho em destaque:

*Pois vai ter que querer
porque eu já não posso mais conceber
que essa mulher fique abrindo o berreiro
contra mim, nas esquinas, no terreiro,
me esculhambando. Em tudo quanto é beco,
boteco, bilhar, eu escuto o eco
da voz dela **me chamando ladrão**
explorador, capitalista, cão...
botando os santos dela contra mim...*

Mas esse traço de anticomunismo, em geral, se revela diante das referências explícitas de valores da cultura política comunista. As representações alegóricas ou metafóricas – no caso de *Gota D'Água*, mais fortes e mais constantes no enredo do que essas menções verbais ocasionais – às vezes não eram sequer percebidas.

Por exemplo, nenhuma das sequências em que a ação de Jasão e Creonte se desenvolve no entorno do trono, o grande símbolo do poder, foi objeto sequer de observações na leitura do texto pelos TCs, muito menos de cortes. Os trechos em que Creonte ensina a “cartilha da filosofia do bem sentar” passaram despercebidos como

crítica ao poder e ao capitalismo. E, ainda, a sequência em que Jasão apresenta seu capital a Creonte, realizando a intenção dos autores de denunciar a cooptação realizada pelo poder no “*capitalismo caboclo*”, também não foi reconhecida como insubordinação ou crítica no âmbito do texto. Exatamente por isso, puderam se revelar como os aspectos mais fortes, na encenação, de presença da cultura política comunista.

Em um diálogo entre Jasão e Egeu, foi cortado um trecho da fala do primeiro que mencionava as fofocas acerca da mobilização da Vila para o não pagamento das prestações das casas a Creonte. Por seu conteúdo, apesar de ser uma crítica irônica da personagem à atitude de Egeu, parece ter sido considerado um trecho de incitação contra o poder e a ordem pública:

*O caso é que tão falando
por aí que um bocado de gente
de uns tempos pra cá tá se juntando
e combinando pra de repente
ninguém mais pagar a prestação
da casa própria... Não por aperto,
de caso pensado: pago não!*

Finalmente, um outro corte efetuado indica, ainda, o cuidado que se tinha nos órgãos de censura com a construção de representações do poder relacionadas à intolerância e ao arbítrio. Foi indicada a supressão da passagem em que a personagem Creonte declara que pretende agir contra aqueles que eram contra ele: “*pra confundir agitação com crítica / construtiva... Egeus e Joanas? Eu, não! / Botou a cabeça pra fora? Pau!*”. A passagem, provavelmente reconhecida como metáfora ao arbítrio do governo militar, não foi aceita, especialmente, em momento de abertura, no qual a Presidência se ocupava de negar as ações de tortura⁹⁴ – embora, um mês depois da apreciação do texto pela censura, a morte de Vladimir Herzog denunciasses a permanência dessas práticas.

O caso da censura do texto de *Gota D'Água* é, ainda, interessante para se perceber a dinâmica de relações entre os diferentes organismos coatores do Estado autoritário. Discordâncias entre os órgãos de censura e os órgãos de informação, na análise do conteúdo textual de peças teatrais, já haviam sido identificadas por Fico, no caso de *Calabar*, quando o historiador “*encontrou um parecer do CIE, de 22 de outubro de 1973, sobre a referida peça no acervo do SNI. O parecer vai mais longe que os da*

⁹⁴ Cf. GASPARI, 2004: 166-7.

DCDP, não se detendo apenas na análise da obra, mas também dos seus autores e comentadores” (GARCIA, 2008: 182).

Fato semelhante se deu no caso de *Gota D'Água*, o que pode levar a constatar não apenas maior rigidez na avaliação dos órgãos de informação, como uma presença mais forte do anticomunismo nos sujeitos que ali atuavam. Em parecer⁹⁵ sobre a avaliação da Censura Federal sobre *Gota*, elaborado pela Agência do Rio de Janeiro – ARJ, e enviado à Agência Central/SNI, a apreciação realizada pela DCDP/DPF foi considerada liberal demais, até negligente.

O documento de três laudas de meia, escrito em tópicos e datado de 15/12/1975 (véspera do ensaio geral e poucos dias antes da estreia, portanto), com a identificação “*INFORMAÇÃO Nº. 244/119/75/ARJ/SNI*”, tem início com uma constatação do desacordo entre os órgãos de informação e os de censura:

1. *Repetidamente esta Agência tem informado sobre as deficiências da Censura. O “script” da peça teatral “GOTA D’ÁGUA”, de autoria dos nominados, aprovado por [], dia 03 Out 75, ilustra com propriedade, muito do que já se disse.*

Após indicar que a peça em questão era a adaptação da *Medéia* de Eurípedes para um ambiente muito semelhante à favela, o autor apresenta as quatro personagens centrais do enredo e aponta como sua temática central a revolta dos moradores da Vila do Meio-Dia com relação ao sistema de cobrança imposto pelo proprietário e à sua decisão de despejar os inadimplentes. A rigor, há, aí, uma redução dos sentidos da peça, possivelmente condicionada pela busca de sentidos políticos subversivos, fruto da doutrina de segurança nacional e do radicalismo corrente nos órgãos de informação. Os sentidos políticos da peça são óbvios, mas não são exclusivos e não podem ser tratados exatamente nos termos explicitados pelos documento, inclusive porque a personagem de Creonte não chega a falar no despejo de todos moradores do conjunto habitacional com as prestações em atraso.

Nesse ponto, item 5 do documento, enuncia-se a preocupação de fundo do autor, bem como a mentalidade que conduz a sua análise: “*Ao analista afeito à leitura dos documentos orientadores da ação comunista e de auto-crítica do PC, após a leitura do ‘script’, não é difícil assegurar que este é a versão teatral daqueles*”. Então, em uma descrição que se estende por mais de duas páginas, enumera os elementos que

⁹⁵ O documento em questão compõe o fundo do SNI no acervo do Arquivo Nacional de Brasília. Cf. ACE 88143/75/SNI/SN/DF.

identificam a presença do comunismo, aos olhos da ARJ/SNI.

A maior parte dos tópicos realmente tem relação com a cultura política comunista, cuja forte presença no roteiro já foi identificada neste trabalho; outros, no entanto, parecem atribuições relacionadas à mentalidade anticomunista própria do órgão que faz a análise. E, é fundamental destacar, mesmo na análise mais vertical do SNI, passou despercebido o trono como símbolo de poder econômico, bem como as explicações didáticas de Creonte a Jasão com relação ao exercício desse poder.

Dos traços da cultura política comunista presentes no roteiro que foram explicitados pela ARJ/SNI, destacam-se quatro. O primeiro deles, a associação direta entre a personagem Egeu e os valores comunistas, que não é despropositada e foi também realizada por sujeitos envolvidos na produção do espetáculo, Chico Buarque e Max Haus, como foi anteriormente mencionado. Na linguagem anticomunista do SNI, tais valores foram identificados como “*incitação à subversão*”, no que se refere à proposta de não pagamento das prestações em atraso pela comunidade. Mais direta ainda é a associação entre a personagem e o Partido em outro trecho:

A orientação de EGEU à JOANA, quanto ao procedimento que deve adotar, em face à decisão de CREONTE, de despejá-la, é digno de figurar em documento normativo do PC: [citação de trecho do roteiro] (...). O pedaço cortado pela Censura (p. 84) dá a cor de subversão decisiva: “até que num determinado dia, junto com o ódio de seus aliados, todos os ódios serão derramados ao mesmo tempo em cima do inimigo; numa luta dessas, conte comigo, mas ainda não dá pra brigar agora; é bobagem brigar justo na hora em que o inimigo quer...”

Note-se que, nesse caso, o órgão de informação reconhece que o corte da Censura se deu no ponto mais crítico do texto, mas manifesta o estranhamento com a aceitação do resto da passagem – e da própria obra, cujo conteúdo identifica como claramente subversivo.

Ainda com relação a Egeu, a informação nomeou dois elementos ligados à cultura política comunista: a crítica à classe média como crítica à burguesia; e a denúncia da “*cooptação*” de alguns sujeitos pelo sistema capitalista e a ilusão gerada por esse para a grande maioria. Nesse caso, aliás, a associação com o Partido é direta, para o autor do documento:

O insucesso de EGEU, não conseguindo que sua ideia de acabar com a correção monetária fosse, sequer, discutida,

principalmente, porque os próprios moradores, iludidos pela astúcia de CREONTE, não o deixaram, é objeto de comentários nada incomuns nas auto-críticas do PC: “CREONTE pode atrair com facilidade os melhores que vão surgindo; também pode empregar um mínimo do que já lucrou de modo a maioria ficar na ilusão que a vida melhorou... com essa manobra, ele nos deixa falando sozinhos para o vento...” (pg 106)

Essa, aliás, é uma das passagens que tinha indicação de corte na primeira leitura dos TCs da DCDP/DPF e permaneceu, depois das negociações. Observe-se que, ao mencionar as ações de “*auto-crítica do PC*”, o excerto mostra que a dinâmica interna do Partido era acompanhada, com algum cuidado, pelos órgãos de informação – como já havia sido mencionado no início do tópico.

Da leitura dessa avaliação do roteiro da peça, que é a maior parte do documento, salta aos olhos a concepção de que tudo quanto fosse considerado subversivo era associado às expressões e aos projetos comunistas. Parte do pensamento conservador nos órgãos de Informação relaciona-se à atribuição de caráter comunista a toda crítica à ordem e ao governo, como se depreende não apenas da forma como foi enunciada a apreciação da peça (anteriormente transcrita), mas também dos dois primeiros tópicos. Esses tratam a associação de Creonte ao governo e sua forma de exercício do poder, como metáfora do BNH, enquanto mera versão teatral do comunismo que rondava a sociedade. Da mesma forma são percebidas, mais adiante, as alusões aos atos da política econômica dos governos Médici e Geisel, com a repetição de pronunciamentos do ministro Delfim Neto (corretamente identificados no roteiro, mas reduzidos ao “perigo vermelho”).

Por fim, o autor acusa a falta de coerência da Censura Federal ao ter liberado *Gota D’Água*, apesar de todos os argumentos por ele levantados como problemas graves no texto, ressaltando, ainda, que expressões suprimidas em alguns trechos, passaram em outros. Portanto, não compreende como um processo de abertura, em curso na DCDP/DPF, ou como avaliação de conveniência, a liberação de *Gota D’Água*, ou mesmo o tipo de apreciação feita do texto. Com avaliação mais truculenta, denuncia a incoerência e a negligência dos funcionários da Censura Federal, alertando, ao final: “*A ARJ considera essa peça teatral de teor subversivo e ressalta não ter sido ainda levada à cena*”. Ressalte-se que, tendo sido a informação redigida no Rio de Janeiro, é possível que tenha sido fruto da expectativa criada na cidade com relação à estreia próxima do espetáculo.

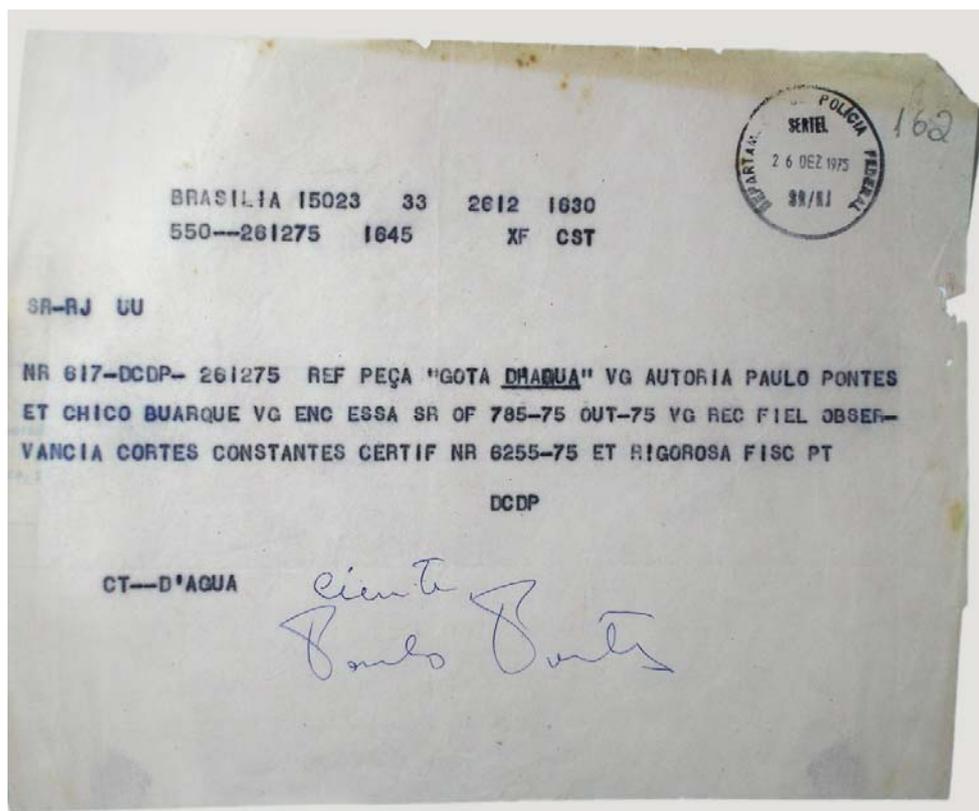


Figura 33: Radiograma enviado pela DCDP/DPF ao SCDP/SR-RJ, em 25/12/1975. ARQUIVO NACIONAL. Brasília, Divisão de Censura e Diversões Públicas. Departamento de Polícia Federal. Processo de Censura da peça *Gota D'Água*. BR AN, BSB NS. 361.

O documento da ARJ/SNI não logrou êxito em promover o veto da peça, como se sabe. Mas não se pode excluir a possibilidade de o radiograma enviado da DCDP/DPF para o SCDP/SR-RJ, no dia da estreia de *Gota*, ter sido um produto da pressão exercida sobre o órgão de censura pelo SNI. O radiograma (ver figura 33), constante do processo de censura da peça, foi assinado por Paulo Pontes, dando ciência. Dessa maneira, criou-se uma forma de avisar à produção que as negociações não haviam liberado completamente o espetáculo, que ainda estava sob a mira do controle do Estado. Aliás, com o exame do texto, a censura do espetáculo apenas começava. A relação com os TCs e Fiscais continuaria, condicionando, parcialmente, a encenação.

3.3.2. Ensaio geral e fiscalização: entre estratégias e táticas

O certificado de censura nº. 6.255/75 foi emitido em 03/10/1975, liberando o texto de *Gota D'Água* para encenação, com censura classificatório (18 anos) e 37 (trinta e sete) páginas com cortes. Procederam-se, então, os ensaios do espetáculo, e, pouco mais de dois meses depois, em 12/12/1975, em cumprimento à exigência legal dos artigos 49 e 50 do Decreto nº. 20.493/46, a empresa produtora da peça enviou ofício ao Chefe do SCDP/SR-RJ, solicitando a presença de TCs para avaliação do ensaio geral, que

seria realizado no dia 16 próximo.

Assim aconteceu, segundo documentação posterior, com a presença de duas TCs e que emitiram pareceres bem diferentes sobre o espetáculo.

O primeiro, assinado por Ascensión Palacios Chanqués, tem uma lauda e meia. Datado de 17/12/1975 e registrado sob o n.º. 2145/75, informa que a peça é baseada na tragédia de Eurípedes e se passa em um conjunto habitacional povoado por tipos populares⁹⁶. A TC faz a apreciação mais liberal de todo o processo de censura, evocando o disposto no art. 4.º. da Lei n.º. 5.536/68 como justificativa para tal exercício de sua função. O referido artigo prescreve que:

Art 4.º. Os órgãos de censura deverão apreciar a obra em seu contexto geral levando em conta o valor artístico, cultural e educativo, sem isolar cenas, trechos ou frases, ficando-lhe vedadas recomendações ou críticas sobre as obras censuradas. (MONTEIRO e GARCIA, 1971: 181).

Assim procedendo, aliás, faz uma espécie de denúncia da impropriedade do tipo de avaliação censória que havia sido feita anteriormente, com cortes em cenas e trechos isolados – que era, aliás, a regra nos órgãos de censura. Ao longo do documento, a TC afirma que não seria possível esperar, no ambiente onde transcorre a tragédia, “*uma fala erudita para os personagens, sendo os diálogos, por vezes, muito violentos e com inflexões fortes que em outro ambiente, resultariam inadequados*”, mas conclui que, “*dada a natureza poética do texto, que faz com que os palavrões percam a sua intensidade durante a representação, tendo em vista o contexto situacional*”, apenas 3 (três) das 69 (sessenta e nove) supressões previstas no certificado de censura seriam, realmente, necessárias.

Apesar de ressaltar as críticas à política habitacional, propõe a manutenção de cortes em apenas dois trechos um pouco maiores: aquele em que Creonte define, de maneira pejorativa, o povo brasileiro (p. 70), e aquele em que Egeu pede a Joana para esperar a hora correta para agir coletivamente contra Creonte (p. 84). Mantém, ainda, a proposta de supressão de uma expressão socialmente relacionada ao comunismo –

⁹⁶ Interessante notar que, apesar de ser um parecer bastante liberal, ao discriminar os tipos retratados no roteiro, a TC acusa a presença de prostitutas, tal como aconteceria, posteriormente, em outro parecer igualmente liberal e já mencionado neste capítulo, o de parecer de “*confronto*” n.º. 2226/77, datado de 30/05/1977. Não há uma prostituta entre as personagens e essa percepção denota, apesar da flexibilidade mostrada pelas TCs que elaboraram os documentos, a permanência de traços de conservadorismo em sua visão de mundo.

“sentido comunal” – explícita em uma fala de Creonte (p. 102), nesse caso, contradizendo sua própria argumentação, ao realizar intervenção bastante pontual no roteiro.

Em contrapartida a esse parecer flexível, o segundo parecer relativo ao ensaio geral, tem duas laudas, é datado de 20/12/1975 e registrado sob o nº. 2214/75, apresentando avaliação bastante rigorosa. A TC Marina de A. Brum Duarte, que assina o documento, atribui-se o papel de “*desnudar a verdade intencional dos autores*”, afirmando que a peça não é uma leitura contemporânea da *Medéia* de Eurípedes, essa apresentada como “*uma extrapolação do mito de PROCNE que matou o filho para se vingar do marido TEREU*”, com base em bibliografia especializada sobre o tema. Como essa informação não tem qualquer implicação sobre o parecer emitido, parece ser apenas um esforço da autora de mostrar a realização de pesquisa temática.

Faz também uma lista de temas tratados na peça – tais como problemas habitacionais, aspectos da correção monetária e da política econômica, “*o engodo político e subreptício*”, entre outros – alertando para o fato de que eles não estão presentes no original grego. E conclui que “*ao sentido clássico da tragédia foi enxertado [sic], distorções subversivas da problemática brasileira apoiadas em equações resolutivas da linha materialista marxista*”.

A percepção de aspectos da cultura política comunista no enredo e na encenação por essa TC foi, aliás, das mais claras e precisas de todo o processo. Isso pode ser verificado a partir de dois destaques feitos pela autora, o primeiro relativo à intenção de denúncia de cooptação promovida pelo capitalismo brasileiro, amplamente anunciado no Prefácio de Paulo Pontes:

Há várias contradições, na peça, relativas à figura de JASÃO. Diagramado junto ao poder capitalista (propositadamente) ele não é mais de Eurípedes, mais [sic] sim um produto bem manufaturado da sociedade de consumo.

No que se refere à encenação, a TC não apenas reconhece algo que havia passado despercebido nas análises anteriores, nos órgãos de censura e de informação, como analisa de maneira precisa a concretização de um dos maiores símbolos da cultura política comunista no cenário e na dinâmica do espetáculo:

Um palco imenso, em cujo centro outro menor em posição elevada

exibe uma cadeira dourada, uma poltrona forrada de veludo vermelho, o centro convergente e divergente do conteúdo da peça, simbolizando o poder, o manuseio da autoridade que sempre montada, isto é, sentada no dinheiro, manda e oprime. Logo abaixo, em plano inferior uma oficina (Capital e trabalho) cujo dono, “o mestre” Egeu ex participante de posturas sociais, como diz o texto, já velho e alquebrado, procura arregimentar dialéticamente as forças dos circunstantes (ver discurso à JOANA pag. 83), na melhor indução possível de psicologia revolucionária.

A descrição feita pela TC mostra como os *horizontes de expectativa* inicialmente declarados, tanto no Prefácio do livro, quanto nas rubricas da peça, conseguiram materializar a luta de classes na relação entre Creonte e Egeu, sobretudo por meio da centralidade dos *sets* dessas personagens. É verdade que parte dessa percepção deve-se ao fato de que a imponência do cenário e a linguagem utilizada (por exemplo, a combinação de dourado e vermelho na cadeira/trono), montado no palco, realiza a imagem mental criada no texto escrito, transformando as intenções em algo não apenas concreto, como mais óbvio. Entretanto, mesmo depois do alerta da TC para o fato, não há outras referências ao cenário e à ambientação no processo o que mostra que o foco da preocupação da maior parte dos profissionais da censura era o texto escrito e falado – em detrimento de outros aspectos próprios da linguagem do teatro, que, quando muito, eram abordadas informalmente junto a diretor e elenco.

O documento considera, ainda, que o vocabulário trazia palavras de baixo calão, em grande número e de forma “*quase impositiva*”, mas considera que a sua exclusão “*não alterará em nada a mensagem que é eminentemente POLÍTICA, DOCTRINÁRIA, EXPOSITIVA, DENUNCIATÓRIA*”, deixando clara que a avaliação censória realizada ocupava-se muito mais do aspecto político do que moral.

A autora inclui uma observação de que o programa da peça não havia sido encaminhado à Censura, como era habitual, e, considerando que o documento merece um parecer especial, coloca-o em anexo ao parecer. Entretanto, nem o jornal-programa, nem uma análise a ele relativa constam do processo de censura⁹⁷.

⁹⁷ Como aconteceu com o exame do texto da peça, também no caso do jornal-programa a avaliação realizada no âmbito dos órgãos de informação foi mais rígida e contundente. Um documento encontrado no fundo do DOPS do acervo do APERJ, informação registrada sob o nº.680/76, datada de 04/03/1976 e enviada para “*a Divisão de Arquivo para conhecer*”, remete, em anexo, uma cópia do jornal-programa, que havia sido distribuído quando a apresentação da peça. Junto com a cópia do documento, uma longa avaliação, da qual consta, inclusive, pesquisa sobre mitologia grega, tentando compreender a simbologia contida nas personagens. Tomando esse caminho, acaba por não relacionar o enredo à *Medéia* de Eurípedes, considerando-o uma “*réplica, vulgar e pornográfica, da tragédia grega ‘Jasão e Tosão de Ouro’*”. Faz uma análise detida do jornal-programa, cruzando os textos entre si e buscando as

Apesar de todas as avaliações rigorosas, o parecer de nº. 2214/75 faz um elogio explícito ao espetáculo, mostrando um esforço real de diálogo com os códigos da linguagem teatral e, mais do que isso, de construir uma avaliação que chegasse às raias da crítica de arte, sem abandonar a função de censura política. O parágrafo, certamente, tem um efeito amenizador no conjunto do documento, em geral árido.

Infelizmente, não nos cabe elogiar a montagem que sem dúvida é soberba, estética [sic] e teatralmente, nem o desempenho brilhante, seguro e homogêneo [sic] do melhor grupo de atores que há em televisão e teatro. Marcações adequadíssimas, sensíveis e justas, músicas, vestes rigorosamente conotativas, assim como os balés e esteriorizações [sic] corporais (intervalos oxigenantes e reanimadores) já que a peça é longa. Tudo primorosamente ensaiado, medido e rebuscado no sentido único e premeditado da mensagem.

O parecer, que dá a entender que a liberação da peça *Gota D'Água* foi inadequada, dado o conteúdo político nela apresentado, não tem avaliação conclusiva sobre o ensaio geral, remetendo a decisão de veiculação da peça à autoridade superior: “Deante do exposto e do gabarito dos pareceres anteriores, solicito colocar à apreciação superior as determinações a serem tomadas vinculadas ao aqui exarado”.

O exame conjunto dos dois pareceres relativos ao ensaio geral da peça enseja dois tipos de reflexão. Em primeiro lugar, no que se refere aos órgãos de censura, leva à reflexão sobre a representação social constituída de que toda a avaliação censória era limitada e de que os TCs não tinham qualquer preparo cultural. Uma coisa é pensar na adequação – e na legalidade, até, apesar da constitucionalidade criada pelo Estado autoritário – da instituição da censura. Sob esse aspecto, e tomando-se a liberdade de

relações entre as reportagens e o conteúdo da peça: “Verifica-se a enxurrada de manchetes negativas e desagregadoras estampadas nas páginas do jornal-programa, mas, observando-se, constata-se a associação de alguns artigos com o desenrolar da peça, eivada de pornografias, como se vê nas páginas 8, 9 e 10. Por exemplo: o texto do artigo da página 5 – “Sonho da casa própria acaba no sistema do BNH” – é o eco do diálogo entre Xulé e Egeu (pg. 8 e 9), cuja imagem visual das construções daquela entidade estampa-se na pág. 7, bem como, o texto que a justifica – “Conjunto de Cordovil é hoje favela de concreto” – ratifica as anteriormente citadas”. Pede maior atenção ao trecho do Prefácio transcrito no jornal-programa, embora não o identifique com o livro: “Outro artigo que merece atenção é o “Depois dos Autores (pág. 12 e 13), particularmente no tópico ‘O desespero, o deboche, o vazio’. (...) Nota-se, claramente, a finalidade da peça e do ‘Depoimento dos Autores’ – criticar o regime vigente no Brasil, salientar as disparidades existentes entre as diversas camadas sociais”. Cf. ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Fundo Polícias Políticas do Rio de Janeiro, Setor Secreto, pasta 155, f. 434. Ao analisar o documento do APERJ, Zuenir Ventura afirmou que “não passava pela cabeça que tivesse qualquer conteúdo subversivo nessas manchetes [do *Luta Democrática*]... ao contrário, tinha humor, não é?” (VENTURA. Entrevista concedida à autora em 24/03/2010), e constatou a dificuldade dos sujeitos ligados aos órgãos de repressão no trato com o humor, lembrando do quanto “eles” foram pegos de surpresa com o sucesso de *O Pasquim*.

pensamento como um princípio, todas as práticas censórias eram inadequadas. Mas outra coisa é, *a priori* do exame dos documentos dos órgãos de censura, tomar como verdade a limitação cultural dos sujeitos que realizavam essa atividade no âmbito do Estado. Tanto as conclusões dos documentos, quanto os perfis de suas autoras parecem não corroborar essa afirmativa.

O fato de dois pareceres sobre uma mesma obra mostrarem-se tão diferentes – um propõe a liberação da maioria dos cortes e outro insinua a necessidade de veto total – dá lugar à percepção de um espaço de discordância dentro dos órgãos de censura. A possibilidade de o TC estabelecer uma relação direta e pessoal com a obra estava dada. E constatar esse fato não é tomá-lo como algo positivo.

O resultado desse espaço de discordância nos órgãos de censura e, mais ainda, a predominância de posturas pessoais nos julgamentos das obras foram avaliados de forma bastante negativa por Chico Buarque. Ao deparar-se com as apreciações elogiosas de *Gota D'Água* no processo de censura da peça, após algum espanto, o autor considerou:

Só que você ficava sujeito à apreciação crítica dos policiais. Muitas vezes, as coisas eram proibidas – músicas, etc e tal – porque eles consideravam de mau gosto, eles começavam a se arvorar em críticos de arte. Acontecia isso. A censura política foi dando lugar, primeiro, em nome da moral e dos bons costumes – muita coisa era proibida por causa disso – e porque eles achavam que era de mau gosto, que era de má qualidade. Então, o que funcionou a favor de Gota D'Água... eu não posso nem me alegrar com isso, porque funcionaria contra uma outra peça. Com outra peça que fosse... entende? Que eles considerassem... //ou se tivesse caído nas mãos de outro censor// ou se tivesse caído nas mãos de outro censor. Agora, por aí você vê: um certo apuro formal, o fato de ser em versos, é uma estética que mesmo um espírito mais conservador pode aprovar e recomendar: “- Não, realmente é algo...!”. Se fosse um outro tipo de peça, com outra linguagem, eles poderiam, mais ainda, censurar, criticar. E realmente existia essa... começou a existir essa... eles com poder, não é?

A constatação presente de Buarque atenta para o quanto era delicado que os critérios de censura fossem tão pessoais, especialmente porque os TCs e fiscais tinham, efetivamente, algum poder de veto nas mãos. Sua avaliação, derivada da experiência direta com os efeitos desses poderes em exercício, acusa não apenas o arbítrio da censura, como instituição, como também as possibilidades de desvios das atribuições inicialmente previstas em lei para os funcionários da Censura – como, em alguma medida, acusou o parecer no. 2145/75, ao evocar o art. 4º. da Lei 5.536/68.

Finalmente, no que se refere à censura do ensaio geral, uma observação, registrada pela autora do primeiro parecer, leva à reflexão sobre aspectos da censura teatral não documentados em legislação ou nos processos da DCDP/DPF. Em sua avaliação do ensaio geral, a TC ressalta que foram rigorosamente cumpridas as determinações relativas “à *indumentária, aos gestos, às marcações, às atitudes e o procedimento no palco*”. Esta observação nos remete a uma prática, não documentada, apontando para a necessidade de reflexão sobre as intervenções diretas dos censores na encenação, com exigências e “*determinações*” não constantes dos pareceres do texto, pois que relativos a aspectos próprios da linguagem teatral, tais como cenário, figurino e expressões corporais.

A prática é prevista no artigo 50 do Decreto nº. 20.493/46, que dispõe:

Art. 50. Durante os ensaios gerais, os artistas são obrigados a cumprir rigorosamente as determinações do censor e do Chefe do S.C.D.P., tanto em relação ao texto da peça ou número em ensaio, como em relação à indumentária, aos gestos, marcações, atitudes e procedimentos no palco (MONTEIRO e GARCIA, 1971: 165-6).

Entretanto, nenhum tipo de observação ou negociação relativa à indumentária e aos gestos consta dos processos de censura, em âmbito federal ou estadual, embora haja essa referência à sua existência no parecer na TC Ascención Palacios Chanqués. Daí a razão de pensar nesse aspecto com grande cuidado: esse campo de negociações era mais delicado, por ser menos objetivo.

Relatos sobre a relação entre os censores e os artistas (e também os jornalistas) são frequentes. É importante levá-los em consideração nas análises históricas do tema, a fim de analisar a cultura institucional criada nos órgãos de censura estaduais e, sobretudo, os comportamentos táticos desenvolvidos no campo artístico-intelectual para lidar com a estratégia estatal.

No caso de *Gota D'Água*, um desses comportamentos apareceu em processos de rememoração dos sujeitos da esfera da produção do espetáculo. Roberto Bomfim, ao narrar sua experiência com o espetáculo, lembrou-se de duas táticas usadas com as censoras no dia do ensaio geral. A primeira, antes da encenação:

A gente nunca estava pronto. Ensaio geral era sempre aquela loucura. A gente sempre estreava sem roupa, é sempre assim. Tudo chegando no último momento. Então, eu era escalado para

entreter a dona Solange⁹⁸. E ela gostava de beber. O entretenimento era levar ela para o botequim do lado e ficar conversando com ela, bebendo, para ver se melhorava. E, na Gota D'Água, eu a levei para o Adega, que era do outro lado da rua. Uma adega ótima, tira-gosto e tal, a gente sentado no barril. E cheia, aí demorou. Ela já foi bastante triscada – como a gente chama – para a primeira fila (BOMFIM. Entrevista concedida à autora em 22/08/2010).

Essa lembrança de Bomfim reitera que, no meio teatral, essa tática foi usada, tal como era nos meios jornalísticos. O prenome da TC a que Jaguar se refere como alvo preferencial dessa prática na redação d'O *Pasquim*, aliás, coincide com o nome de uma das autoras de pareceres sobre o ensaio geral de *Gota D'Água*⁹⁹. Mas, além dessa prática jocosa, Bomfim relatou ainda outra, ligada às possibilidades dadas pela linguagem teatral, diante das frequentes preocupações morais dos TCs que avaliavam o trabalho dos artistas.

Em uma das cenas finais da peça, imediatamente após a cena em que Joana cantava, em solo, a canção título, e antes do casamento de Jasão e Alma, as rubricas do roteiro sugeriam:

Orquestra emenda para uma suíte, nos diferentes sets.

- Duas vizinhas vestindo a noiva (ALMA) cantando o refrão de Filosofia da Vida

- Dois vizinhos vestindo o noivo (JASÃO) cantando o refrão de Filosofia da Vida¹⁰⁰ (BUARQUE e PONTES, 2004: 166).

A indicação cênica seria cumprida na montagem, segundo o relato de Bomfim:

Eles tiravam as nossas roupas e paramentavam, vestiam para o casamento. E a gente, de tapa sexo. Mas era lá no fundo, pouca luz e o elenco de apoio fazendo todo esse processo de vestimenta. Para a censora, neste dia, nós... “- Vamos fazer na frente!”. Fizemos lá na boca de cena e ainda invertemos o lado, porque, aí, ela ficou sentada no lado invertido ao que eu estaria.

⁹⁸ Bomfim lembrou-se, durante a entrevista, de uma censora chamada Solange. Quando informado de que não havia, no processo de censura, nenhum parecer assinado com este nome para o ensaio geral de *Gota D'Água*, pediu para saber quais eram os nomes constantes, aventando a hipótese de ter sido a “*tal Marina*”.

⁹⁹ Ao tratar dos jogos criados entre os humoristas d'O *Pasquim* e a censura imposta à redação do jornal, Kucinski cita um trecho de entrevista de Jaguar que trata de tática semelhante à descrita por Bomfim: “*Veio uma senhora chamada dona Marina, que nós descobrimos que tinha um ponto fraco: gostava de beber. Todo dia a gente botava uma garrafa de scotch na mesa dela e depois da terceira dose ela aprovava tudo. Resultado: foi despedida...*” (Entrevista de JAGUAR apud KUCINSKI, 2003: 217).

¹⁰⁰ Esta rubrica indica, também, a ação das outras personagens, em outros sets, a exceção de Joana, que está fora de cena.

Invertemos para eu ficar bem de cara na frente dela, de tapa sexo, para ela proibir. Para ela sugerir que fosse, então, mais lá atrás e não sei o quê. Isso era uma tática que se fazia muito mesmo, a gente fazia: de dar iscas para eles cortarem coisas que não estariam no espetáculo, normalmente. Mas a gente jogava no ensaio geral para eles terem o que cortar. Para a gente ficar com o que realmente interessava. (...) Para ela ter o que cortar. E, também, eles ficavam com medo. Eles cortavam alguma besteira, também, às vezes, se houvesse algum problema no futuro: “- Não, eu cortei!”. Entendeu? Ela já tinha cortado. As coisas não tinham passado incólumes, não é? (BOMFIM. Entrevista concedida à autora em 22/08/2010).

O relato do ator¹⁰¹ remete a um comportamento tático – é interessante notar que ele próprio nomeia dessa forma – que não foi exclusivo deste espetáculo: a exacerbação da linguagem teatral em determinadas cenas, a fim de criar um espaço de negociação com os censores, alcançando o resultado final esperado. Uma tática, inclusive, para aumentar a autonomia do campo artístico-intelectual, que se sabia desfavorecido frente às estratégias de poder do Estado autoritário. Assim, em vez de enfrentá-las de frente o tempo todo, valiam-se da improvisação, não exatamente para vencer o sistema, mas para concretizar objetivos de curto prazo, relativos aos projetos em andamento, e alcançar pequenas vitórias.

No caso de *Gota D'Água*, isso parece ter sido um recurso essencial, devido ao fato, já mencionado, de que a linguagem em versos não era flexível: a métrica e as rimas não permitiam acrescentar a tal “gordura de palavras” que parece ter sido a tática mais utilizada por autores, atores e diretores a fim de criar esse espaço de negociação com

¹⁰¹ Devido ao fato de que as fontes orais são os documentos preferenciais para obtenção de informações a respeito destas práticas, a investigação e a documentação delas é importante no atual momento da historiografia, quando ainda é possível confrontar depoimentos acerca dos fatos. Dori Caymmi lembrou-se do episódio de forma diferente, atribuindo toda a ação tática a Roberto Bomfim: “*Chegaram duas mulheres. Então, sem combinar com ninguém, sem ninguém saber, o Roberto Bomfim aprontou uma... porque era um cenário de dois andares e tinha umas janelas... tinha umas varandas, assim, uma do lado esquerdo e uma do lado direito do palco. E a Bete Mendes tinha que aparecer e tirar a roupa... segundo a direção, ela ficava nua. Só com tapa-sexo. (...) E a cena debaixo era pesada pra burro. Então, o Roberto Bomfim, que não estava marcado nada, apareceu do outro lado, com o pau de fora e tal [risos] Aí as censoras não conseguiam ver a Bete Mendes. Elas ficavam todas olhando para o pau do Roberto Bomfim. Entendeu? E censuraram o Roberto Bomfim e essa cena (...) E não censuraram a Bete Mendes*” (CAYMMI. Entrevista concedida à autora em 08/01/2010). Por um lado, a lembrança de Caymmi significou o rastro do comportamento tático para lidar com a censura no ensaio geral. E tem alguns elementos que correspondem aos demais dados apurados, como, por exemplo, a presença de duas censoras mulheres, a exigência de tapa-sexo por parte da censura (confirmada por Max Haus em depoimento à autora) e, em última instância, uma ocorrência como esta no ensaio geral. Em função desses rastros, a pesquisa se encaminhou para a confirmação do fato, o que ocorreu, quando, durante a entrevista, Bomfim narrou o acontecido voluntariamente, sem ter sido questionado a respeito. Por um lado, o depoimento de Caymmi, se tomado isoladamente, tende a folclorizar o episódio e pode vir a tirar seus significados simbólicos de resistência e abertura de brechas no sistema.

os órgãos de censura, no caso do teatro. Buarque, que declara reiteradamente seu apreço pela palavra e, no caso de *Gota*, afirmou que fazia “*questão que as palavras fossem aquelas*” (O SOM DO..., 1976: 23), considerou plausível o fato. E reafirmou a característica de menor flexibilidade de linguagem da peça, quando, apesar de narrar seu esquecimento acerca de alguma ocorrência semelhante a essa, considerou:

CB: (...) Isso podia acontecer... é a cara. Acontecia. É o tipo da gordura que Gota D'Água podia cortar, fazia-se um excesso para: “- Ah, isso aí não está no texto, corta esse negócio e tal”. Isso podia acontecer. E acontecia sem parar!

MH: Esse tipo de estratégia, inclusive meio de gozeira, mesmo, com os censores que estavam ali.

CB: Um pouquinho também. Um pouquinho. Se pudéssemos enganar era legal, a gente tirava um sarro, nossa diversão era essa. [riso] “- Pô, passei a perna no censor!” (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010).

Buarque assume que, além de para criar espaços de negociação e alcançar os efeitos desejados na obra, esse tipo de comportamento era uma diversão para os artistas. Também nesse caso, pode ser visto como tático, pois que a vitória bem-humorada retirava ainda mais a credibilidade dos censores dentro do campo, fortalecendo as relações internas.

A proposição de serem mantidos apenas três cortes, feita pelo parecer nº. 2145/75, foi aceita pelo Chefe do SCDP/SR-RJ, Wilson de Queiroz Garcia, que assinou e carimbou o documento com os dizeres: “*Expeça-se certificado de acôrdo com o parecer dos censores e encaminhe-se à D.C.D.P-DPF – SBS/DF*”, em 19/12/75. Observe-se, então, que, quando da estreia do espetáculo, das 78 (setenta e oito) páginas cortadas no primeiro exame do texto – após o veto dos três pareceres iniciais – apenas 3 (três) permaneceram com essa obrigatoriedade. Além da abertura em curso na censura de teatro e do sucesso dos processos de negociação entre a produção e os órgãos de censura, possivelmente, isso deve ser atribuído também às características específicas do texto de *Gota*, como se verá adiante.

Entretanto, essa flexibilidade durou muito pouco – ao que tudo indica, devido ao sucesso da peça e à reação do público com relação à encenação. Nos primeiros dez dias de encenação, a fiscalização foi rígida, o Chefe da SCDP/SR-RJ voltou atrás em sua decisão e novas negociações foram implementadas.

O parecer 2213/75, datado de 29/12/1975 e assinado pela TC Selma Chaves, informa sobre seu comparecimento ao Teatro Tereza Rachel no dia anterior, por ordem do

Chefe da SCDP/SR-RJ. A autora informa que apenas comentará o espetáculo e não o avaliará em seu conteúdo, visto que já foi liberado. Não se furta, no entanto, a concluir que a peça “*é verdadeira OBRA DA ARTE, uma consequencia do carater [sic] de seus criadores, uma vez que analisamos ‘ARTE’ como um conjunto de fatos à execução do pensamento*”, fazendo, a um só tempo, um elogio ao espetáculo e um alerta ao conteúdo político que ele veiculava.

Uma percepção relativamente simplista da cultura política comunista e da tragédia construída na encenação se anuncia no parecer, que considera: “*Usando as duas classes, capitalista e proletariado, para melhor enfoque da ação os autores conseguem que o publico [sic] assista ao esmagamento da classe menos favorecida, pelas necessidades, com promessas vazias (...)*”.

Comentando a reação do público presente que, certamente, não se chocaria com o linguagem popular e chula, a TC narra:

*(...) pela sua própria faixa etária 18 a 25 anos, já se familiarizaram no seu linguajar, estando os mesmos mais preocupados com a conotação política que a peça possa ter. Haja vista a ovação de certos diálogos como: “**TODOS DEVIAM DEIXAR DE PAGAR AS PRESTAÇÕES, POIS SÓ ASSIM TERIAMOS UMA SOLUÇÃO FAVORAVEL**” [sic]. Esse diálogo vem em tipo de slogan algumas vezes durante a aparição de mestre Egeu que é uma especie de lider.*

No documento, de pouco mais de duas laudas, a TC informa não apenas sobre a reação do público ao espetáculo, como sobre o fato de que os três cortes que haviam se tornado obrigatórios após o ensaio geral não tinham sido cumpridos. Informa, ainda, que, antes mesmo do início do espetáculo, havia contactado Paulo Pontes e informado da obrigatoriedade, a partir de então, de cumprir todos os cortes constantes do certificado, revogando decisão anterior da SCDP/SR-RJ, possivelmente em cumprimento à ordem dada pelo radiograma anteriormente mencionado.

Em 29/12/1975, Paulo Pontes foi intimado a comparecer à SCDP/SR-RJ para “*prestar esclarecimentos*”. Na ocasião, além de tomar ciência do radiograma enviado pela DCDP/DPF para o Rio de Janeiro, no dia da estreia, pedindo rigor na fiscalização, foi informado, também da ordem de efetuar mais três pequenos cortes/alterações no roteiro, todos de caráter político.

Esse é o único momento de todo o processo de censura em que os diálogos de Creonte e Jasão que se desenvolvem no entorno da cadeira/trono sofrem algum corte.

Entretanto, ele nada teve a ver com a simbolização de exercício do poder econômico, em geral, mas apenas com a presença de uma ironia explícita relativa à autoridade. Segundo informa o of. nº.01/76, de 02/01/1976, do Chefe do SCDP/SR-RJ ao Diretor da DCDP/DPF, o corte foi ordenado apenas no seguinte trecho: “*Pois o banqueiro senta a vida inteira, o congressista senta no Senado e a autoridade fala de cadeira*”. O referido documento informa, ainda, sobre dois outros pequenos cortes/alterações no roteiro, um também relativo à questão da autoridade, outro propondo a substituição da palavra “*povo*” por “*gente*” – preocupação claramente voltada para o uso de uma linguagem de tipo comunista.

Em 05/01/1976, quase dez dias após a estreia, um ofício¹⁰² do Fiscal de Censura Decio B. R. de Vasconcellos ao Chefe de Fiscalização do SCDP/SR-RJ narra o que se passou quando de seu comparecimento ao espetáculo, nos dias 03 e 04 daquele mês. O documento informa que a produção havia sido multada, no dia 02, por “*alteração de programação*”, e que se mostrou em “*autêntico desespero*” e “*considerando-se injustiçada*” com o ocorrido, em função da liberação inicial que havia autorizado os palavrões em cena.

Diante da afirmação do fiscal de que iria observar as alterações de script, podem-se observar dois outros tipos de comportamento tático no trato com a censura em *Gota D'Água*, possíveis apenas por causa do sucesso do espetáculo àquela altura. Segundo o autor do documento:

(...) O Sr. Paulo Pontes ameaçou suspender o espetáculo e devolver os ingressos para uma multidão que já se encontrava, àquela hora, aborrecida com o atrazo do referido espetáculo. [sic]

O fiscal narrou porque a atitude de Pontes significou uma tática contra a Censura, que recuou, receosa das implicações sobre a imagem social da instituição. Alegou ter buscado uma “*solução de bom senso*”, em função de que: a) os produtores alegaram ter autorização, até o dia anterior, para a correção do espetáculo no que se referia ao linguajar; b) o autor assumiu o compromisso de manter os cortes políticos; e, sobretudo:

¹⁰² Esse documento não integra o processo de censura que compõe o acervo do Arquivo Nacional de Brasília. Consta apenas do processo que integra o acervo do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, cujo código arquivístico é Processo de Censura da peça *Gota D'Água*. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, Divisão de Censura e Diversões Públicas. Departamento de Polícia Federal. Superintendência Regional do Rio de Janeiro. Serviço de Censura de Divisões Públicas – BR.AN.TN.2.5. CX. G7.

6c. o fato da suspensão do espetáculo e devolução de ingressos aos espectadores já impacientes, culpando, obviamente, a ação da Censura – (este fato pesou mais em meu raciocínio pois quero crer que, visto sob qualquer ângulo, seria tal fato – caso ocorresse – altamente prejudicial à Censura, além do que, diga-se de passagem, não estava eu autorizado a interditar a referida peça teatral)

O relato do fiscal não deixa dúvidas quanto à pressão que o sucesso de público de *Gota D'Água* exerceu sobre a Censura¹⁰³. Após a estreia, voltou a obrigatoriedade de se observarem os cortes do certificado de censura, mas essa foi a grande ação de repressão. Ao que indica a documentação consultada, os órgãos de informação tiveram mais rigidez na observância dos trâmites de *Gota* como espetáculo, a partir de janeiro, do que os censores.

Aparentemente, após a fiscalização do dia 05/01/1975, a Censura parece ter efetivamente recuado¹⁰⁴, sendo uma nova fiscalização documentada apenas em 15/09/1976, já na temporada do Teatro Carlos Gomes. Nessa data, um relatório do

¹⁰³ No mesmo documento, o fiscal faz constar que Max Haus informou que, na terça-feira seguinte, suspenderia a apresentação pública da peça para realizar ensaio com o elenco, repassando os cortes – o que parece ter sido mais uma tática para diminuir as tensões com a Censura. Na entrevista da edição n.º. 343 d' *O Pasquim*, Paulo Pontes faz um comentário digno de nota, sobre as notícias veiculadas acerca das relações entre *Gota* e a fiscalização da Censura. Quando questionado por Jaguar se o preço dos ingressos ou o desconforto do Teatro Tereza Rachel não espantavam o público, respondeu: “O público vai, o teatro está lotado. Não tem nada atrapalhando. Nem o *Jornal Nacional da Globo*... (...) *Antigamente tinha uma coisa que não faltava em cada edição do Jornal Nacional: bicho*. (...) *Agora tem duas: bicho e suspensão de Gota D'Água. Toda hora eles estão arranjando um jeito de dizer que a peça foi suspensa. Primeiro, informaram ao público que a peça tinha sido mutilada pela censura e suspensa. Não checaram comigo e com o Chico e botaram lá. Ora, nem eu nem o Chico permitiríamos que a peça fosse mostrada ao público mutilada. (...) Depois, um bailarino da peça foi assassinado. O pessoal da dança se superou, se viraram e conseguiram no dia seguinte dar o espetáculo. Mas o *Jornal da Globo* suspendeu de novo. (...) Ah, tem mais. Eu telefonei um dia pra lá, expliquei que a notícia que eles deram não era verdadeira. Eles se desculparam, mandaram um repórter ouvir o meu desmentido. Eu gravei e eles não botaram no ar” (PONTES. *O Pasquim*, n.º. 343, 23 a 29/01/76, p. 11).*

¹⁰⁴ Em seu livro de memórias, Gianni Ratto fez um relato que dá um peso muito maior à fiscalização da Censura no espetáculo: “A minha preocupação era a censura do espetáculo; efetivamente os policiais censores apareciam todas as noites fiscalizando, ameaçando, fazendo terrorismo. Eram sempre dois, um agressivo e outro apaziguador e várias vezes, nos bate-bocas que se seguiam ao espetáculo, fui ameaçado pelo agressivo de prisão enquanto o apaziguador fingia botar panos quentes. As discussões eram sempre em volta de cortes não respeitados: ‘Você não cortou a ‘merda’ da página 15’ – ‘Cortei sim, o senhor confundiu com a ‘merda’ da página 28, que a censura de Brasília não cortou’ – ‘Você não cortou, eu li’ – ‘Cortei sim, o senhor não deve ter lido direito’ – ‘Você está me chamando de ignorante?’ – ‘O senhor é que está dizendo’ – ‘Tome cuidado...’, etc.” (RATTO, 1996: 266). Na análise dessa discrepância entre a documentação oficial e as memórias do diretor, há, talvez, que se procurar um meio termo, considerando duas hipóteses: primeiro, a possibilidade de, passadas duas décadas dos embates com a Censura ocorridos na Ditadura Militar, os inegáveis desconforto e peso do arbítrio terem se transformado em lembranças desses encontros em quantidade e/ou constância maior do que as efetivamente ocorridas; segundo, a possibilidade de parte das fiscalizações não ter sido documentada e/ou arquivada nos processos de censura que hoje compõem o acervo do Arquivo Nacional, em Brasília e no Rio de Janeiro.

Agente da Polícia Federal Werson Franco para o Chefe da Fiscalização relata a menção a “*inúmeros termos de baixo calão*” e um “*linguajar livre*”, que não pôde ser comparado com avaliações anteriores em função da ausência do script em mãos. No documento, duas anotações do Chefe da SCDP/SR-RJ mostram que o documento foi encaminhado a ele e informam o resultado disso para o espetáculo, que não foi de maiores consequências. Em 16/09, uma ordem para anexar o documento ao processo de censura. Em 19/09, uma observação registra que o produtor Max Haus “*assumiu o compromisso de modificar a linguagem e os gestos obscenos*”, sem listar as ações que seriam necessárias para fiscalizações posteriores.

Depois desse, um novo registro de fiscalização aparece apenas em 22/04/1980, em um contexto de muito mais liberdade, após a anistia e já no governo Figueiredo¹⁰⁵. No parecer 386/80, a TC Maria Angélica R. de Resende informa ter comparecido ao Teatro Dulcina na noite anterior, não tendo verificado nenhum dado – político ou moral – que ‘*ultrapassasse o permissível*’ para o público de mais de 18 anos. Assim sendo, considera que o espetáculo poderia continuar em cartaz.

Além do ocorrido no processo de censura do texto, o andamento da primeira temporada de *Gota D’Água* – as táticas no tratamento com a Censura, explorando as peculiaridades do texto e o sucesso de público – parecem ter tido significados importantes, também, para o aumento da autonomia do campo artístico-intelectual. Parece possível, portanto, considerar o papel de evento do espetáculo, especialmente no que se refere à relação entre o subcampo teatral e os órgãos de Censura na segunda metade da década de 1970.

¹⁰⁵ Mais uma vez, observa-se discordância entre os órgãos de censura e os de informação. No fundo SNI do Arquivo Nacional, foi encontrado um documento de pouco mais de seis laudas, datado de 07/04/1980, sob o registro Informação nº. 085/19/AC/80 (Cf. ACE 6821/80/SNI/SN/DF). O propósito do documento são as possíveis implicações da estreia de *Gota D’Água* em Brasília, prevista para 21 daquele mês, como de fato ocorreu. Além de um breve histórico da tramitação da peça na Censura e de detalhado resumo do enredo, apresenta minuciosa avaliação da trajetória dos autores da peça – bem mais minuciosa no caso de Chico Buarque, para quem são listados treze registros de informação relacionadas à subversão no SNI, entre 1967 e 1978. Conclui-se com a explicitação do maior receio: “*Caso ocorra a presença da esposa do Presidente da República ao evento programado, bem assim de autoridades ligadas ao Governo, o fato poderá constituir precedente a ser explorado pela imprensa, como de apoio e prestígio a [Chico Buarque], reconhecidamente de ideologia esquerdista, não se excluindo, ainda, a hipótese de inserção no texto da peça dos cortes havidos pela Censura, de forma a criar um ambiente de constrangimento para os espectadores*”.

3.4. MEMÓRIAS DE ASSISTÊNCIA

A modalidade encenada é a lembrança mais presente nos relatos do público consumidor do texto de *Gota D'Água*, sendo, portanto, a principal responsável pela vivacidade da memória social sobre o evento. Dos vinte e oito entrevistados, na esfera da recepção, vinte e seis assistiram ao espetáculo entre 1975 e 1980. Muitos não souberam precisar onde e quando, mas têm na memória a clareza de tê-lo feito. Quase a totalidade tem ainda presentes algumas lembranças pontuais dessa experiência, relativas à encenação ou ao ato de assistência, ele mesmo.

Todos se recordam do burburinho na sociedade em torno do espetáculo, de como a peça tornou-se uma constante nas conversas sobre cultura e, especialmente entre os que eram jovens estudantes e consumidores de produtos culturais com frequência, há a lembrança de que havia um imperativo social: era preciso ver *Gota D'Água*, uma obrigação.

Todos os depoentes deram as entrevistas de bom grado, alegando ser uma experiência cuja lembrança é, ainda hoje, agradável. Muitos deles, inclusive, procuraram a pesquisa voluntariamente, respondendo a uma campanha lançada na internet, em busca de espectadores de *Gota* que pudessem contribuir para a construção de uma memória sobre o teatro brasileiro.

Os perfis dos entrevistados foram marcados por uma semelhança: em geral, eram de classe média e desenvolveram, ao longo da vida, o hábito de consumir cultura. Uns com mais intensidade, outros, menos. Mas, todos, atentos à produção em voga. Em função das características da rede de relações por meio da qual foi construído o universo de depoentes, não se chegou a ter contato com espectadores de baixa renda, de camadas populares. Não é possível, portanto, analisar os sentidos que um espetáculo sobre o povo teria para o povo ali retratado.

É interessante notar, entretanto, que, embora tenha sido amplamente divulgado que a peça tratava da cooptação da classe média¹⁰⁶ pelo sistema e que ela era um recado para essa classe¹⁰⁷, nenhum dos entrevistados apresentou qualquer rastro de lembrança a esse respeito, nenhum deles se sentiu ali representado ou mesmo

¹⁰⁶ Esta era uma das ideias centrais do Prefácio, também veiculada nos programas da peça em diversas reportagens da imprensa, sob a forma de divulgação ou crítica da peça.

¹⁰⁷ A peça, como um recado para a classe média, foi uma metáfora utilizada por Francisco Milani, no início da temporada paulista, para responder às críticas constantes a uma peça que se queria popular e não tinha o povo como público. Cf. *Gota D'Água*. Com Chico, uma lição de realidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 de abril de 1977.

incomodado com o que tinha assistido, levando em conta o seu lugar social¹⁰⁸. No máximo, como se verá adiante, houve alguma estranheza com o cenário que retratava uma realidade não conhecida.

Alguns depoentes tiveram lembranças bastante pontuais, para além da encenação, do dia de tê-lo assistido, das expectativas – suas e do entorno – das emoções que o espetáculo suscitou, das conversas posteriores e de como aquela experiência pareceu algo especial ou singular.

Suzanne Schünemann, por exemplo, assistiu ao espetáculo na primeira temporada carioca, no período em que entrou para a universidade. Ela se recorda que vivia muito voltada para a vida cotidiana, até então da escola para o vôlei, e que foi assistir à peça a convite de um namorado, mais politizado, que tinha uma irmã “*aberta para o mundo*”. A moça era uma referência para ela naquele momento e assistir à peça foi um “*ato de reverência*” a ela e às possibilidades de novo que ela significava:

Foi muita emoção, para mim, ter ido lá. Porque era a coisa meio proibida, era uma coisa que eu queria conhecer (...). É como se eu estivesse conhecendo o mundo de outra forma. (...) Essa mulher comprou o ingresso e aconteceu um negócio super constrangedor: minha irmã chegou atrasada... e aí essa cunhada deu uma bronca nela, desgraçada, dizendo assim: “- Como você se atreve a me deixar na fila, comprando um ingresso tão difícil de conseguir, e você chega atrasada?” (SCHÜNEMANN. Entrevista concedida à autora em 29/08/2008).

No processo de rememoração de Suzanne Schünemann, é possível identificar tanto as representações que ela havia construído do espetáculo, quanto indícios de como a cidade do Rio de Janeiro o recebeu¹⁰⁹. O ingresso – que ela se recorda ser caro para a

¹⁰⁸ Em texto d’*O Pasquim* sobre a morte de Paulo Pontes, Armindo Blanco narrou algumas passagens do final da vida do autor. Nesse contexto, tratou da frustração de Pontes com relação às expectativas de que a peça pudesse influenciar nos rumos do país naquele momento: “(...) não entendia como ‘Gota D’Água’ não desencadeara as discussões que propunha sobre a realidade brasileira. Está tudo lá, ele falou. Até mesmo essa visão não idealizada das classes subalternas, uma certa adesão popular ao projeto desenvolvimentista das camadas dominantes, o fundo abismo da alienação, a cooptação dos mais capazes, a manipulação através do embuste, da corrupção e da violência” (BLANCO, *O Pasquim*, n.º. 392, 31/12/76 a 06/01/77, p.23). Parece, portanto, que, já durante as primeiras temporadas do espetáculo, o sentido político de crítica ao capitalismo e à classe média não tinham sido amplamente percebidas pelo público. Nesse sentido, parece que não é parte da memória social contemporânea porque já não foi percebido no momento mesmo da recepção.

¹⁰⁹ A da edição n.º. 343 d’*O Pasquim*, que publicou a longa entrevista com Paulo Pontes citada em outros trechos desta tese, tinha também, na capa, mais de uma referência à peça. Destaca-se, no canto superior direito, uma pequena charge que ironizava a febre que havia surgido em torno do espetáculo no primeiro mês da temporada: dois pequenos personagens escondidos por detrás de grandes jornais conversavam: “*Viu a Gota D’Água?*” – “*Não, sou de Irecê!*” (*O Pasquim*, n.º. 343, 23 a 29/01/77, capa).

época – era disputado em longas filas, inclusive por jovens que queriam ver algo “*meio proibido*”. Essa lembrança esteve presente também em outras entrevistas e explicita a imagem de Chico Buarque como grande vítima da Censura, uma espécie de herói da resistência.

No conjunto das entrevistas, três lembranças foram muito presentes: a expectativa de assistir a uma peça de Chico Buarque, a interpretação de Bibi Ferreira, no espetáculo, e recordações do cenário. As duas primeiras, quase unânimes, têm muito a dizer a respeito do caminho que faz uma obra de arte – especialmente um texto teatral – entre a sua concepção e as formas como é apreendida pelo público.

Nesse sentido, aliás, é particularmente interessante notar quais foram os sentidos atribuídos à peça pelos espectadores ao longo do tempo. Hoje, ainda, ela é associada à política em tempos de Ditadura Militar. E as razões pelas quais essa associação se faz podem informar sobre as diferenças e semelhanças entre o texto escrito e encenado e, mais, sobre as correspondências entre a assistência e o conteúdo da obra.

3.4.1. Lembranças de motivações: a peça do Chico

A motivação que a maior parte dos depoentes se recordou de ter para ir assistir à peça foi o fato de o autor ser Chico Buarque. Assim mesmo, no singular: para a maioria do público espectador, o autor era Chico Buarque. O perfil do público que foi assistir à peça motivado pela expectativa de conhecer a nova obra de Buarque se mostrou absolutamente diversificado. Donas de casa, estudantes secundaristas e universitários, professores, jornalistas, profissionais liberais, homens e mulheres de diferentes idades. Vale a pena um breve exame dessa diversidade.

Carla Rodrigues – que à época era estudante secundarista em uma escola alternativa de Niterói, onde residia – cultivava o hábito de tomar a barca para frequentar teatro com uma amiga. Em geral, ia às matinês no Centro da cidade, e foi esse o caso com *Gota D'Água*. Ao responder ao e-mail sobre a campanha, Carla Rodrigues se colocou à disposição para dar a entrevista, embora afirmasse não ter muitas lembranças do espetáculo. Lembrava-se, isto sim, de que era algo “*meio proibido*”. Durante a entrevista, ela definiu o que isso significava:

(...) eu acho que o “meio proibido” era essa coisa assim: uma peça do Chico Buarque, em que ele canta alguma coisa que tem uma segunda mensagem por trás e você só não sabe dizer qual é. [risos]. Você, que é uma pirralha, não sabe dizer qual é, mas você sabe que tem. Tem que ir lá ver, sabe? Então, era meio que, assim... “- O que será que ele quer dizer com isso?” (...) Tinha essa associação: se é do Chico Buarque, então, é porque é de protesto, é porque é subversivo. (RODRIGUES. Entrevista concedida à autora em 03/04/2009).

Da encenação, efetivamente, Carla Rodrigues não se lembrou. Mas, além da recordação da expectativa com relação à peça, recordou-se também que *Gota D’Água* a acompanhou por muito tempo depois daquela assistência de teatro, como uma metáfora. A *gota* podiam ser os pais, a escola, um namorado. Mas era preciso tomar cuidado, porque ‘*poderia ser a gota d’água*’.

Sobre a representação de que o espetáculo era algo proibido, Vera Corrêa, frequentadora habitual de teatro e já graduada, com a vida profissional em curso, fez menção a Chico Buarque como o “cantor que tinha a censura nos calcanhares”. Isso gerava uma grande curiosidade para saber o que ele iria dizer e, certamente, contou na escolha do espetáculo.

Há também aqueles que se lembravam de querer assistir à “*peça do Chico*” por serem fãs dele, por acompanharem sua carreira. Todos esses consideram que ele tinha um papel importante naquele momento, atribuindo à sua figura um protagonismo político considerável. Xico Vargas, por exemplo, jornalista que morava no Rio de Janeiro e frequentava o *Luna Bar*, atribuía a Chico Buarque uma carga política mais forte do que a Paulo Pontes – esse, que estava de vez em quando no *Luna*, ele relacionava mais à comédia e ao deboche. Levando-se em consideração a filiação partidária de Pontes e como ele relacionava seu trabalho no meio artístico com a militância política e intelectual, essa representação pode causar estranheza. No entanto, vem reforçar o quanto, em meados da década de 1970, a figura de Chico Buarque estava relacionada a uma atuação política de denúncia e resistência.

Em alguns casos, a imagem de Chico Buarque não era política, mas romântica. Ainda assim, era motivação para ir à peça. Graciete Faria, soteropolitana, recém-graduada em História, assistiu a *Gota* quando de férias no Rio de Janeiro, com um grupo de amigas. E lembrou-se:

(...) porque todo mundo sabe que a peça conta a história numa favela e tal. Mas a imagem que eu tinha, na verdade, era de Chico Buarque romântico. Aquele homem bonito, meigo, de belos olhos

azuis, cantando A Banda. (...) Aí eu disse assim: “- Meu Deus, que verso é esse? Que loucura é essa? Completamente diferente de Chico!” (FARIA. Entrevista concedida à autora em 04/03/2010).

Ainda com outras preocupações e espaços de convivência, Luiza Menezes, estudante de medicina, baiana, que vivia em São Paulo, começou a entrevista mencionando suas lembranças sobre o caráter de engajamento da peça. Quando questionada se esta teria sido uma razão para ter ido vê-la, considerou:

Além de ser a peça do Chico Buarque (...) Eu gostava dele desde sempre. Eu mergulhava, eu sabia as letras todas do Chico Buarque. Até as mais... completas. Eu sabia todas. Cantava. Era um elemento importante. (LOBATO. Entrevista concedida à autora em 03/03/2010).

Com uma trajetória completamente diferente, vindo de uma temporada de exílio no Chile, em função de militância política, Ronald Lobato também considerou a autoria de Chico Buarque um elemento fundamental para ter ido assistir a *Gota D'Água*. Lembrava-se de Paulo Pontes, da época do CPC, mas não muito de sua produção para teatro. Declarou-se “*fanzoca do Chico, o autor*” e ponderou: (...) *eu falei dos companheiros que achavam ele meio alienado. (...) “Estava à toa na vida...”*. *É, A Banda. Eu não achava. Eu achava que era um retrato interessante da realidade* (LOBATO. Entrevista concedida à autora em 03/03/2010).

Observe-se que a mesma canção que Graciete Faria considerava o retrato de um Chico Buarque romântico, era vista pelos companheiros de Ronald Lobato como o símbolo da alienação e, por ele próprio, como um retrato da realidade. Opiniões diversas, é fato. Mas *A Banda* já fazia dez anos e permanecia no debate, no cotidiano das pessoas. E motivava, ainda, a conhecer tudo quando Buarque viesse a criar.

Para a maioria dos espectadores, o nome ou a figura de Paulo Pontes não eram conhecidos, não tinham qualquer significado. Para outros, era um elemento presente, mas não muito. Algo interessante de se notar, portanto: no âmbito da produção, especialmente na primeira montagem, Paulo Pontes foi o grande articulador – da ideia, das escolhas de parceiros, das opções de comunicação com o público, de negociação com a Censura. No âmbito da recepção, *Gota D'Água* foi “*a peça do Chico*”. Nesse sentido, a escolha de Paulo Pontes se revelou acertada não apenas pela qualidade final da obra, com o texto em versos e canções de peso, como também pela popularidade instantânea que *Gota* ganhou ao ser lançada no mercado.

3.4.2. Lembranças de assistência: *Ela*

Se em termos de expectativa, a memória social tem em Chico Buarque seu principal pilar, no que se refere às memórias da assistência, esse é Bibi Ferreira. *Ela*, como muitos dos entrevistados, rápida e assertivamente, definiam sua lembrança mais viva do espetáculo. Quem não se lembra de nada mais, lembra-se d'*Ela*.

A lembrança imediata de Bibi Ferreira na encenação foi traduzida, por muitos dos entrevistados, pela imagem da atriz vestida de preto. “*Meio Piaf*”, como chegaram a defini-la. Uma imagem reconhecida nas seguintes fotografias por alguns espectadores:



Figura 34: Bibi Ferreira em cena. *Gota D'Água*. 1977. FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água. Dossiê de fotografias.



Figura 35: Bibi Ferreira em cena. *Gota D'Água*. 1977. FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água. Dossiê de fotografias.

Com relação à lembrança do figurino de Bibi Ferreira, em um exercício de memória sobre o espetáculo, Eunice Galéry conjecturou:

A figura também do pai do Jasão, que eu não me lembro que ator era... Mas que se vestia todo de branco. A Medéia estava, sempre, de preto e ele estava, sempre, de branco. Eu não sei se era o pai ou se era o Jasão, ou se eu confundi os dois. Já tem muito tempo... (GALÉRY. Entrevista concedida à autora em 08/04/2010).

No início da entrevista, a depoente não conseguiu se lembrar onde e quando tinha visto a peça. Professora universitária em Belo Horizonte, não sabia se tinha assistido em sua cidade (nesse caso, em 1980) ou no Rio de Janeiro (entre 1975 e 1977). Algum tempo depois de sua consideração sobre o figurino, ela foi observar fotografias de diferentes montagens da peça e concluiu ter assistido à primeira – precisamente em função do figurino. Ao observar uma imagem do set de Creonte (ver figura 36), a espectadora comentou: “*Todos de branco. Então, a ‘parte branca’ é a ‘parte negra’ da coisa?*”. Ela não se lembrava muito bem quem eram as personagens – tratou Creonte

como o pai de Jasão, o que é uma associação interessante de filiação de poder –, mas lembrou-se muito bem dos sentidos de oposição do enredo trágico.

Eunice Galéry não se recordou apenas do figurino, mas de seu significado simbólico. Havia ali uma inversão de valores, própria da tragédia construída sobre os valores da cultura política comunista. Essa lembrança, em comparação com a fotografia que a suscitou e, ainda, com um dos esboços¹¹⁰ que compõem o dossiê de Walter Bacci na Biblioteca do CEDOC/FUNARTE (ver figura 37), leva a crer que esta simbologia no figurino foi intencional.



Figura 36: Cena do espetáculo *Gota D'Água*, RJ. Set de Creonte. Em cena Oswaldo Loureiro, Bete Mendes e Roberto Bomfim. 1975. FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água. Dossiê de fotografias.



Figura 37: Estudo de *Gota D'Água*. FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água. (Doação feita pelo cenógrafo). Nanquim sobre papel; 20,5 X 30 cm. PER.AC/Walter Bacci. 7/6.

¹¹⁰ Cabe ressaltar que o dossiê se compõe de cinco estudos e um projeto final de cenário (já analisados) e três desenhos de figurino: o que está exposto, um de policiais (figurantes que aparecem em uma breve cena do 2º. ato) e um outro que parece ser o de Joana, na cena do culto afro-brasileiro (o que se depreende de comparações com fotografias desta cena em diferentes espetáculos).

O estudo de Walter Bacci não tem qualquer identificação relativa a personagens ou materiais. É claramente um rascunho, que mostra mais uma intenção e um sentido geral de um grupo de personagens, do que propriamente um projeto de figurino. Destacam-se três figuras, para a análise em curso: uma mulher que caminha, de preto, com postura alquebrada e ares carregados. E dois homens, um jovem e outro mais velho, ambos vestidos em tons claros, que apresentam, respectivamente, expressões de leveza e altivez.

Entretanto, apesar de ser apenas um esboço de intenções, em comparação com as fotografias de Bibi Ferreira (ver figuras 28 e 29) e com a do set de Creonte (ver figura 30), os desenhos de Bacci permitem creditar a legitimidade da apreciação de Eunice Galéry sobre o fato de que o figurino da primeira montagem¹¹¹ espelhava a inversão de valores que dava base à tragédia.

Bibi Ferreira foi também motivação para muitos espectadores que, além de uma peça de Chico Buarque, queriam assistir a um espetáculo protagonizado por ela. O caso mais marcante dessa categoria, de fanzinato mesmo, foi o de Deolinda Vilhena, que, à época, tinha cerca de quinze anos e assistiu à estreia:

Bibi era uma coisa mágica. Eu não consigo te dizer, realmente eu não sei, eu acho que... talvez tivesse uma imagem, no meu imaginário, porque a primeira imagem que eu tenho da Bibi é de programa de televisão. Eu garota de cinco, seis anos de idade. Quando eu vi anunciado Gota D'Água, eu enlouqueci. Bibi Ferreira é, pior ainda – porque, nesses três anos, entre La Mancha e Gota D'Água, eu tinha investido na minha paixão recente pelo teatro. Então, eu já conhecia o Paulo Pontes, que era o marido da Bibi. Eu era fã de carteirinha do tal do Chico Buarque de Hollanda. Eu já tinha descoberto a Medéia, porque o livro já estava lá. Eu já tinha Medéia. E um homem chamado Oduvaldo Vianna Filho, que era uma paixão, que com o especial que fez para a televisão... Eu fui à estreia para o público. E quando acabou o espetáculo, a única lembrança que eu tenho é da minha mãe me sacudindo, porque o público inteiro estava de pé aplaudindo e eu não conseguia levantar, porque minhas pernas tremiam. E eu chorava. Eu tive uma crise de choro, mas uma crise de choro que só acabou na coxa, quando me levaram para falar com a Bibi e me trouxeram um copo d'água para me acalmar. Porque eu estava realmente em choque com o que eu tinha visto. (VILHENA. Entrevista concedida à autora em 20/11/2009).

Depois dessa, Deolinda Vilhena assistiu ao espetáculo mais dezesseis vezes.

¹¹¹ O exame de fotografias das demais montagens permite afirmar que o figurino de Joana permaneceu tendo as mesmas características básicas em todas elas (com um pouco mais de glamour na de 1980, apesar da manutenção do vestido preto). O figurino de Jasão, Alma e Creonte, no entanto, mudou bastante.

Comprou o livro, o disco e sonhou, um dia, dirigir *Gota D'Água*. Acabou fazendo de sua paixão pelo teatro seu ofício. Trabalhou com Sandro Polônio, com quem começou a aprender as lides da produção teatral, as quais, depois, foi exercer junto da própria Bibi Ferreira, de quem foi produtora por mais de quinze anos. Sobre a trajetória de Bibi Ferreira, escreveu uma dissertação de mestrado. Depois, fez doutorado e pós-doutorado sobre produção teatral. Sua relação de fanzinato, cultivada na adolescência pelas muitas assistências de peças – das quais *Gota* é a campeã – e por um cadernos de autógrafos, transformou-se em profissão.

O choque que viveu com *Gota D'Água* talvez a tenha levado a refletir, já pesquisadora, sobre o que o espetáculo significou na trajetória da atriz, tendo considerado que teria sido o momento de mudar o rumo da carreira para o teatro de grandes textos, “*afastando-a do puro divertimento*” (VILHENA, 2008: 58). De alguma forma, Vilhena lamenta que isso não tenha acontecido. Porque, ainda hoje, a considera a melhor atriz que já viu em cena e cogita a dificuldade que deve ser dividir um palco com ela: “*uma cilada*” (VILHENA. Entrevista concedida à autora em 20/11/2009).

A sensação de choque com o espetáculo, especialmente em função da atuação de Bibi Ferreira (acompanhada da emoção causada pela música de Chico Buarque) foi manifesta também por outros depoentes. Graciete Faria, tal como Deolinda Vilhena, narrou ter custado a se recompor de uma crise de choro ao final do espetáculo. Xico Vargas, estupefato com tudo o que viu, passou meses apaixonado por Bibi Ferreira e contou: “*a sensação que eu tinha é que, cada vez que ela abria a boca, o teatro se ajoelhava!*” (VARGAS. Entrevista concedida à autora em 24/03/2010).

Para a maior parte dos espectadores que considerou a motivação de ir ver Bibi Ferreira em cena, o caso não era de fanzinato. Ela era um “*monstro sagrado*”, como definiu Maria Mascarenhas de Andrade¹¹², que tem ainda hoje na memória as mãos da atriz em cena – “*ah, as mãos da Bibi!*” – e os versos de *Gota D'Água* por ela entoados.

Essa, aliás, uma outra lembrança frequente, a atriz interpretando a canção título. Para alguns, a lembrança mais forte é a dela cantando *Basta um dia*. Mas *Ela cantando* – assim mesmo, com letra maiúscula, por *Ela* vira um ente nas entrevistas – genericamente, é um ícone da peça na memória dos espectadores. Mesmo que a lembrança das músicas não seja tão forte, que as pessoas não associem tal ou qual canção à encenação, há um laivo de lembrança de Bibi Ferreira cantando. Célia

¹¹² Cf. ANDRADE. Entrevista concedida à autora em 29/08/2008.

Camargo¹¹³ se lembra “do vibrato de Bibi”.

Graciete Faria se recorda do jogo de luzes, ainda, enquanto Bibi cantava *Basta um dia*:

(...) começa a brincar no rosto dela como se ela fosse uma máscara no começo da música. Isso vai ficar eternamente na minha memória, o efeito de luz e sombra no rosto dela. Porque a luz contornava o rosto, de forma que, em determinada, posição só um lado da face ficava iluminado (FARIA. Entrevista concedida à autora em 04/03/2010).

Em função da lembrança de Bibi Ferreira, a grande maioria dos espectadores guarda na memória, hoje, um enredo de *Gota D'Água* centrado em questões relativas ao feminino, ao abandono, à traição, à ira. Para as mulheres, é muito forte a relação com a maternidade e ao assassinio dos filhos. A recordação de que o texto é uma adaptação de *Medéia* é uma constante e isso, de alguma maneira, também conduz o sentido hoje atribuído ao espetáculo. Jorge Mendonça, por exemplo, embora se lembre dos sentidos políticos da peça, assim define o núcleo de sua memória:

Talvez não tenha marcado tanto politicamente. Eu acho que essa peça mais fala da relação com as mulheres (...) À Medéia. A memória é da Medéia. Ao feminino. Eu acho que é muito mais ligada a isso do que à coisa política (MENDONÇA. Entrevista concedida à autora em 04/04/2009).

Poucas são as lembranças referentes a outros atores narradas nas entrevistas. Houve casos em que as pessoas chegavam a se lembrar apenas nos monólogos de Joana. Nominalmente, foram citados apenas Luís Linhares e Bete Mendes, uma vez cada, e Roberto Bomfim, duas vezes. A relação entre Jasão e Joana, a partir da performance de Bibi Ferreira e Roberto Bomfim, foi assim analisada por Xico Vargas:

Esteticamente eu me lembro desse... marcou, ficou muito na minha memória, foi a figura do... como é o nome desse rapaz? [pausa] Bomfim (...) e o Bomfim me impressionou porque, embora ele fosse, então, o Jasão, aquele cara que tinha feito uma tremenda de uma sacanagem! (...) ele me parecia muito frágil! (VARGAS. Entrevista concedida à autora em 24/03/2010).

A análise dessa lembrança tão presente acerca da interpretação de Bibi Ferreira – que chega a obscurecer outros aspectos do espetáculo – deve ser perpassada por dois

¹¹³ Cf. CAMARGO. Entrevista concedida à autora em 15/03/2010.

elementos. O primeiro, a força da interpretação da atriz. Como e por quê o texto por ela falado ganha a força de permanecer na memória por três décadas? Esse é um tema que será investigado no próximo capítulo, especialmente a partir dos registros sonoros feitos no LP. O segundo, que já foi investigado neste capítulo, reaparece agora a título de evidência: a opção cênica centrada no drama da personagem feminina foi, em grande medida, percebida pelos sentidos do público. *Gota D'Água* parece ter se transformado em um espetáculo “de ator” ou “de primeiro ator”. Com isso, indubitavelmente, boa parte dos sentidos políticos propostos na modalidade escrita de circulação do texto se diluíram. Ao menos na memória do público, sim, diluíram-se.

3.4.3. Cenografia, “*uma personagem silenciosa*”

Muitos espectadores têm uma lembrança pontual do cenário de *Gota D'Água*. A exceção de Bibi Ferreira, mais do que qualquer outro ator que tenha estado nos espetáculos, o cenário foi uma presença que se revelou em muitos dos depoimentos. Nesse sentido, parece ter agido segundo a definição que Ratto sistematizaria, anos depois: “*como uma personagem silenciosa, polivalente e polimórfica; pudica mas sem preconceitos, carregada de mistério e todavia inteligível, orgulhosa mas não agressiva, tranquila e acolhedora*” (RATTO, 2001: 63).

A maior parte das lembranças do cenário refere-se à sua grandiosidade e ao seu significado na peça. Em alguns casos, lembranças derivadas da surpresa com o tamanho da estrutura e a solução cênica por ela dada. Esse foi o caso, por exemplo, de Solange Souza, estudante universitária, que contou: “*Eu fiquei impressionada porque era um edifício sem paredes. Era só a estrutura. Alto e as pessoas subiam naquilo. Só me lembro disso*” (SOUZA. Entrevista concedida à autora em 15/03/2010).

Ou, ainda, lembranças derivadas da solução construtiva, que atribuía sentido ao texto, como narrou Anna Maria Martinez Corrêa, professora universitária, que assistiu à peça em São Paulo:

Eu não tenho grandes lembranças do espetáculo. Mas eu sei que foi uma coisa grandiosa, é um espetáculo que foi pesado, não é? (...) Eu me lembro do cenário que era escuro. O contraste: escuro, claro. (...) O cenário era interessante, de caixa. Uma montagem, uma coisa que me chamou atenção. Apesar de ser um teatro de caixa, uma montagem inovadora (CORRÊA. Entrevista concedida à autora em 15/03/2010).

Embora a memória relativa, especificamente, aos valores comunistas seja bastante pequena, as recordações sobre o sentido político geral da peça – relacionada ao povo e à desigualdade social – têm seus pilares no cenário. Esse sentido ficou implícito na lembrança de Anna Maria Martinez Corrêa e explícito na de Vera Silva. Logo no início da entrevista, ela afirmou lembrar-se de pouca coisa com relação ao espetáculo. Lembrava-se bem da experiência de ter assistido à peça. Pontualmente, só de Bibi Ferreira e do cenário:

E daquele cenário... eu lembro que era um pouco chocante, isso eu lembro. Todo aquele cenário, era uma coisa, assim – como eu explico? Acho que justamente por eu ser meio por fora das coisas, aquilo foi uma coisa que me chocou um pouco, isso eu lembro. Entendeu? A história... O conjunto todo, acho que sim... a peça em si, aquele cenário. (...) Você vive à parte das coisas, não sabe analisar nada, vive no seu mundinho ali. De repente, se mostra uma outra coisa, uma outra... (VARGAS. Entrevista concedida à autora em 24/03/2010).

Uma outra realidade foi o que Vera Silva viu em *Gota D'Água*, sobretudo por meio do cenário. Dona de casa, não trabalhava à época e não participava de discussões acerca da realidade social. Tinha ido à peça por causa de sua admiração por Chico Buarque e não esperava encontrar ali, com grandiosidade, aquela miséria. Para ela, o choque de realidade, que era um *horizonte de expectativa* de Paulo Pontes, aconteceu.

O cenário foi também surpreendente para um tipo de espectadores habituados a outro teatro, o teatro de grupo, tendência forte na década de 1970. Célia Camargo, historiadora, que fazia o mestrado na USP, era uma dessas jovens. Ela morava no Rio de Janeiro, onde assistiu à peça, da qual se recorda:

Eu sempre lembro do cenário. Eu assistia muito nas primeiras cadeiras. Ele era de uma estrutura metálica, como se fossem dois andares, como se fosse... eu não lembro se era a imagem de coisas tipo cortiço, ou se eram prédios. Mas, de qualquer maneira, muito popular – com cara de malandro, enfim. Ou expressava um pouco o morro. (...) Era muito forte. Muito... Pela música, pelo fato de ter a Bibi, aquele cenário arrebatador... Porque o teatro se fazia com muita pobreza. O teatro que tinha um cenário mais sofisticado, luz, um bom som, era o teatrão, que tinha dinheiro para a produção. (...) A produção era meio que superprodução (CAMARGO. Entrevista concedida à autora em 15/03/2010).

A razão de o cenário ter causado estranheza e ser, ainda hoje, uma lembrança viva está presente na narrativa de Célia Camargo. O teatrão não era algo comum para ela,

que estava mais habituada às encenações centradas na expressão corporal, feitas com poucos recursos, em salas de espetáculo pequenas.

A sala de espetáculo, aliás, foi o que fez Núbia Santos lembrar-se de ter vivido um grande estranhamento ao assistir *Gota D'Água*. Estudante universitária de Letras, quando questionada sobre as razões que a teriam levado a assistir ao espetáculo, respondeu rapidamente: “*Porque era uma coisa absolutamente obrigatória. Não existia a possibilidade, naquele grupo que eu convivia, da minha geração e tal, de não assistir a Gota D'Água*” (SANTOS. Entrevista concedida à autora em 04/04/2009). Ela assistiu no Teatro Tereza Rachel e recordou-se do cenário como uma favela e, quando questionada se aquilo tinha sido normal para suas práticas culturais, acudiu:

Não, absolutamente! Não, não era o normal para mim, entende? Os cenários... quer dizer, o quê eu via de teatro?... como eu te falei, eu acho que tinha o que a gente chamava de teatrão... (...) Àquela época, era o teatrão mesmo, os grandes teatros. Aí, de repente, na década de 60, começam a surgir os pequenos teatros. Teatro de bolso, que são teatros mais pobres. Eles não têm os recursos cênicos. Era esse teatro que eu via. (...) aquela estética não era nada espantosa para mim. Eu me lembro, por exemplo, do Opinião, ali em baixo [do Teatro Tereza Rachel], que é mais pobre ainda. Você ficava sentado num banco duro, de madeira, com areia no pé (SANTOS. Entrevista concedida à autora em 04/04/2009).

Questionada se o seu estranhamento devia-se ao fato de o cenário de *Gota D'Água* não ser comum para o seu senso estético, ela ponderou:

Ou talvez para aqueles teatros. Para o décor daqueles teatros. Entende? Acho que isso fazia parte de um tipo de teatro, de um tipo de cenógrafos que frequentava... e aliás, curiosíssima estou eu agora! Como a Bibi Ferreira foi parar naquele teatro? (SANTOS. Entrevista concedida à autora em 04/04/2009).

As considerações de Núbia Santos referem-se a um elemento importante para a própria constituição do cenário: a ambientação do Teatro Tereza Rachel. Max Haus narrou que a escolha do teatro foi feita por Paulo Pontes, pensando, conceitualmente, em um espaço que pudesse lembrar a degradação do ambiente da Vila do Meio-Dia¹¹⁴. A princípio, isso é o que responde à pergunta da depoente: Bibi Ferreira, habituada a encenar em grandes teatros, estava ali em função dessa escolha de Paulo Pontes – mais uma, dentre as tantas que já foram mencionadas ao longo desse texto. O teatro não tinha acabamento, como se recorda Roberto Bomfim:

¹¹⁴ HAUS. Entrevista concedida à autora em 14/04/2010.

Era concreto, concretão. A parede não tinha cobertura. Eles prepararam a plateia, levantaram [para] Gota D'Água, fizeram uma inclinação na plateia. Tanto que um dia pegou fogo. Aquilo era de madeira (BOMFIM. Entrevista concedida à autora em 22/08/2010).

Bomfim recordou-se, também, do calor que fazia no Teatro Tereza Rachel e de como era difícil fazer o espetáculo ali. Mas a opção do teatro, além de garantir o aspecto de degradação para a ambiência da encenação, levou para a peça um tipo de público habituado ao teatro de grupo, às pequenas salas, ao “*teatro de bolso*”. Como foi o caso de Núbia Santos, que definiu o seu grupo como o dos “*não caretas*” – para quem a presença de Bibi Ferreira em *Gota D'Água* soou como uma adesão. Algo a ser comemorado, já que eles estavam, sempre, em busca de adesões.

Heloísa Starling, estudante universitária que morava em Belo Horizonte e também assistiu à peça no Teatro Tereza Rachel, tinha um perfil muito semelhante a esse. Freqüentadora assídua de teatro, não tem nas memórias da encenação de *Gota D'Água* as mais vivas, as mais marcantes de sua vivência teatral. Mas recorda-se bem das arquibancadas do Tereza Rachel e da emoção de estar no ambiente em que tinha acontecido o show *Opinião*, que ficava dois andares abaixo. Ela não tinha assistido ao show, porque era nova demais, mas o seu significado lhe era caro.

As memórias sobre o cenário mencionam os barracos da Vila (à qual a maior parte dos espectadores se refere como favela) e ao aspecto popular e grandioso. Só há uma memória do contraste entre esse ambiente e o *set* de Creonte – a de Eunice Galéry, construída a partir do figurino. Ninguém se recordou da cadeira/trono e de seus sentidos simbólicos – aspectos que foram tão importantes na esfera da produção do texto escrito e da encenação.

A opção de fazer um espetáculo mais centrado no drama pessoal de Joana, associada à força da performance de Bibi Ferreira, parecem ter conduzido as percepções do público para outra direção. Com uma exceção, há ausência de memória sobre o *set* de Creonte nos espectadores entrevistados. Segundo Gianni Ratto:

A verdadeira cenografia é determinada pela presença do ator e de seu traje; a personagem que se movimenta nas áreas que lhe são atribuídas cria constantemente novos espaços alterados, conseqüentemente, pelo movimento dos outros atores: a soma dessas ações cria uma arquitetura cenográfica invisível para os olhos mas claramente perceptível, no plano sensorial, pelo desenho e pela estrutura dramática do texto apresentado. (RATTO, 2001: 38)

Não se deve desconsiderar a hipótese de que a ausência de memória sobre o grande símbolo de poder no espetáculo, bem como sobre os diálogos acerca das formas de exercício desse poder, devam-se, também, ao fato de que a personagem de Bibi Ferreira não atuava, em momento algum, no *set* de Creonte. ‘*No plano sensorial*’ dos espectadores, isso pode ter significado a minimização das percepções relativas às ações naquele espaço cenográfico.

A hipótese foi levantada a partir de considerações feitas pela própria Eunice Galéry. Quando questionada sobre o cenário, afirmou não guardar lembranças desse elemento do espetáculo. Pouco depois, ao observar as fotografias de encenações com panorâmicas do cenário, afirmou:

Agora que eu vi, eu estou lembrando. E eu lembro de outra coisa também... passava uma sensação de pobreza aflitiva. Era uma pobreza esmagada. (...) E eu lembro que eu achava interessante [a existência d]os planos também. Porque tinha um plano inferior e um plano superior. Eu estou vendo aqui e eu lembrei por aqui [pelas fotografias]. E a Bibi, raramente ela subia. (...) O que mais trafegava [entre os dois planos de cenário] era o Jasão. (GALÉRY. Entrevista concedida à autora em 08/04/2010).

Além desta lembrança de Eunice Galéry, que alude aos valores da cultura política comunista, em conjunto com a do figurino, apenas uma outra os fez transparecer de forma mais clara. Marcos Vinicius Quiroga, que era estudante universitário de Letras, frequentador assíduo de teatro (embora não fosse grande admirador do que chamou de “teatro de ator”), quando questionado sobre suas recordações acerca de outros atores em cena, referiu-se a Luís Linhares e ao “*trabalho dele. (...) Eu me lembro dele mais identificado com a questão profissional, (...) fazia alguma manual*” (QUIROGA. Entrevista concedida à autora em 03/04/2009).

Finalmente, há ainda um tipo de lembrança pontual sobre esse aspecto da encenação, relativa à movimentação dos atores pelo cenário, que aparece de maneira muito explícita na narrativa de Xico Vargas. Durante a entrevista, ao examinar as fotografias das encenações, ele recordou-se:

Eu me lembro agora, está aí – agora, quando você falou set dos homens e set das mulheres – uma coisa que, na primeira vez [que aconteceu] eu custei a entender, é que, quando mudava a ação, o grupo que ficava fora da ação, gesticulava. (...) Eu custei a entender que aquilo era uma maneira de traduzir para a plateia que a conversa seguia. (...) Ninguém virava estátua de sal. (...) Isso era um recurso cênico. Mas custei, custei muito a entender

(VARGAS. Entrevista concedida à autora em 24/03/2010).

Esse recurso, previsto nas rubricas do texto escrito, era uma forma de mostrar a vida cotidiana na Vila do Meio-Dia. E o cenário, que deixava à mostra todos os espaços ao longo de todo o espetáculo, permitia que ele fosse executado – mesmo que surpreendendo o espectador.

De maneira geral, as lembranças de *Gota D'Água* não fazem alusão ao conteúdo político explícito da peça. Quando há referências a ele, em geral, elas são feitas como menções à realidade popular, de desigualdade social, de miséria. Em alguns poucos casos, menções à exploração. Portanto, pode-se dizer que os *horizontes de expectativa* dos autores, efetivamente, criaram um *espaço de experiência* para o público em que o povo era protagonista. Entretanto, as reflexões sobre a cooptação e o desenvolvimento do capitalismo, mesmo referências à política habitacional, quase não apareceram nos depoimentos. Quando apareceram, foi na voz de sujeitos que já estavam enfronhados nesses debates em outra situação de suas vidas: as discussões universitárias e a militância estudantil. Ainda assim, essas menções foram feitas com relação à modalidade escrita de circulação do texto de *Gota D'Água*¹¹⁵, o que leva a crer que o espetáculo, em grande medida, destituiu o texto de seus sentidos políticos específicos.

Um sentido geral, entretanto, esteve presente em todos os depoimentos: a representação de *Gota D'Água* é, indubitavelmente, a de um espetáculo político – dimensão implícita em todos os depoimentos. Para alguns entrevistados, tem a dimensão do proibido. Para outros, a da resistência. Para outros, ainda, a da esperança. Alguns a percebem não como algo proibido, mas, ao contrário, como uma conquista de liberdade de expressão. De qualquer forma, a recordação de assistir ao espetáculo, naquele momento, tem o sentido de participação política coletiva. Estar junto, partilhar as emoções, as esperanças, os ideais, os medos. Partilhar.

Os sentidos políticos específicos de *Gota D'Água* estão mais vivos na memória social por causa do objeto-livro e da modalidade escrita de circulação do texto. Mas *Gota D'Água*, o espetáculo, está presente na memória social, alimentado pelos espectadores que o assistiram na segunda metade da década de 1970, como uma experiência de participação política.

¹¹⁵ Esta análise foi realizada na seção 2.4 do capítulo 2.

Memórias de (antes da) audição: fazeres e apropriações

Memórias de composição. Diversão.

Texto redigido com base na entrevista temática de Chico Buarque, concedida à autora em 14/05/2010.

Eram poucas canções, a fotógrafa tem razão. Poucas mesmo. Ele se lembra – bem! – que o Paulo encomendou uma para a situação da Joana. Da mulher abandonada. E quando ele chegou à reunião, foi: “Genial! Temos o nome da peça!” Gota D’Água, a canção, deu o título à peça – cuja escritura já estava em andamento, a quatro mãos.

Essa, o Paulo encomendou. Mas ele não sabe bem como surgiram as outras. Se o Paulo pediu, se ele, Chico, propôs: “Vamos por uma canção aqui...”. Elas foram surgindo. Ele se recorda que o Paulo, com razão, queria colocar a Bibi para cantar. Ela é uma excelente cantora. Uma exceção para aquele tempo. Ela, Marília Pêra... Era difícil ter quem atuasse, dramaticamente, bem, e cantasse também. A Bibi, sim. Aí, eles fizeram essa música para ela cantar. Essa e Basta Um Dia. Ah, sim, é mesmo. E Bem Querer.

Basta Um Dia já existia, sim, é isso. Tinha outra letra em Calabar. Aí, a Censura vetou e a gente desistiu. Se a outra letra é cantável? Ele vai ver. “Ninguém sabe de nada. Ninguém viu nada. Tãtãtãtãtã... Cem por cento zãzã. Cem por cento zãzã... Estou cantando, aqui, e está dando certo.” A Censura vetou. É, ela não está no disco branco, instrumental. É. Ele acha que falou bobagem. Não foi por causa da Censura. Eles é que resolveram tirar a música da peça.

Flor da Idade era do filme do Carvana. Ou o filme do Carvana veio depois e eles aproveitaram Flor da Idade ali? Não, Flor da Idade era do filme do Carvana. Cabia na peça, ele resolveu usar. Gota D’Água e Bem Querer eram inéditas. Sim. Mas Basta Um Dia também era inédita, ora. Não era nova, mas era inédita.

No meio daqueles acontecimentos que ele foi pegando na memória antes de a pesquisadora chegar, apareceu uma música. Um côco. O Paulo é que mostrou o refrão, era uma música regional. Nordestina. “Bate o côco e não sei o quê...” Daí, ele, Chico, fez os versos para as personagens cantarem. Mas a peça estava comprida demais. Tinha que cortar alguma coisa. Daí, o côco saiu da encenação. Eles gravaram, em estúdio. Parece que puseram os atores para cantar e tudo. E, no intervalo, punham a fita do côco. Quer dizer, ninguém ouvia!

A embolada? Ele vai ver, no livro. A música do gigolô. O Cacetão! A música é meio um samba-de-breque. Engraçado. Nunca mais tinha visto. E se lembrou, assim, de ler ali. E se diverte. “Depois de tanto confete / Um reparo me compete / Pois Jasão faltou à ética / Da nossa profissão”. Ele canta. E realmente se diverte. Não é coisa para gravar, não. Filosofia da Vida? Não, não se lembra. Quer ver. Não tem letra? Onde está? Refrão do Creonte? Também, não. É quando ele se dá conta que tem uma versão do texto que não está em verso. E a conversa muda de rumo. Ele se lembra da Censura. De como era ruim estar à mercê do gosto dos censores.

Filosofia da Vida? Deve ter no disco que foi feito depois. Ele não participou, não se lembra bem. Ah, foi só com as falas da Joana!? Só a Bibi. Pode ser que tenham tirado os outros diálogos por uma questão de praticidade. A Bibi já estava no estúdio, era mais fácil. Ele não sabe, não participou. Mas a gente às vezes imagina as coisas mais complicadas do que elas são. Pode ter sido simples assim: a Bibi já estava lá.

Filosofia da Vida? Está encafifado com isso. Não se lembra mesmo. Deve ter sobrado ali, no livro. Eles planejaram antes e acabaram não fazendo. Pode não ter sido corte da Censura. Ele não se lembra, não. Mas já se lembrou até demais, a música do Cacetão. Lembrou mais do que podia. “Essa do Cacetão, agora, foi uma surpresa!” E o gravador captura uma gargalhada.

Memórias cruzadas. Partilhas.

Texto redigido com base nas entrevistas temáticas de Aninha Franco e Graciete Quadros de Faria, concedidas à autora em 04/03/2010.

Ela sabe que comprou o livro logo que ele saiu. E que o comprou novo. Mas esse ela perdeu, num dos empréstimos. Coisa que ela não faz mais, assim – aprendeu. Não significa que não se disponibilize à troca. O estúdio onde ela narra essa história bem o diz, quase uma casa de cultura. Entre os milhares de livros que ali estão, disponíveis para consulta, tem um outro Gota D’Água. Ela comprou de novo, queria ter. E leu mais de uma vez, talvez mais de duas.

Também nas suas estantes, entre os long plays, CDs e DVDs, tem toda a obra do Chico. O disco instrumental, o sem imagem na capa. Os outros censurados também. Porque era preciso correr para buscar os jornais e os discos quando eles saíam. Eles podiam ser recolhidos, e logo. Ainda mais que custavam a chegar na Bahia. Então, era assim: ela corria e comprava. Consumia toda a produção do Chico. Tudo. Ele era um grande herói. Dela? Não, da sua geração. Dela só, não. “Nosso”.

A sua geração – avalia hoje – foi muito prejudicada pela ditadura. Porque as pessoas começam a produzir com seus vinte e poucos anos. Um Humboldt é uma exceção. É muito difícil já começar a produzir por meio de metáforas. E era isso o que lhes era permitido, sob o peso do AI-5. Então, a geração de dez anos antes, da década de 40, já criava muito bem. O Chico era um ícone dessa produção. Dessa produção de resistência.

Ela leu o livro, era obra do Chico. Até se lembra da leitura. Mas na época, chamá-la para teatro era tornar-se inimigo. Coisa séria demais para uma anarquista. Eterna anarquista. Tão chato quanto as reuniões dos trotskistas que queriam fazer a revolução. Pois é, a memória do texto impresso não é tão presente. Só no final da década de 80, estudando e escrevendo sobre o tema, ela descobriu o poder do teatro. Mandaram prender Sófocles na ditadura, por causa da Antígona. Que poder é esse!? O tempo existente entre a Grécia clássica e aqueles dias não significava. O teatro, sim. E foi o que fizeram com a Gota D’Água, não? Com Medéia. Tiraram o tempo do meio do caminho. Significaram o Rio de Janeiro. Aquilo ficou claro na primeira leitura, sim. O Chico é muito claro. Ela até sabe que a grande força da peça não é ele, é Paulo Pontes, que era mais poeta. Mas Chico era ícone, levava todos os louros.

Hoje ela escreve sobre teatro e para teatro. Vive o teatro. Mas a única coisa que a apaixona, de verdade, é o intérprete. Não o ator, não o cantor. Esses são pessoas quase normais. O intérprete, coisa rara. Esse, sim. Porque é muito difícil

imprimir todas as emoções numa mentira, em algo que não é seu. Quase divino. Devia ser assim, já nos anos 70. Porque quando ouviu a Bibi Ferreira dizendo o texto que ela tinha lido... isso é que foi avassalador. Foi tomada por aquilo. E, ao lembrar, ouve novamente. A voz dela. A respiração. A angústia. Quase divino.

Da peça, as lembranças que guarda são as de outros, que ela mesma não assistiu. Como a memória da amiga que ela trouxe para o estúdio, para narrar a história do cabelo esquecido na touca entre as lágrimas do espetáculo. E do cômico constrangimento de estar assim, descomposta na touca e vermelha de chorar, com o acender das luzes. Ou do impacto de ouvir o assassinato anunciado nos versos de Chico. “Como alguém que lhe apagasse a luz, vedasse a porta e abrisse o gás”. Ele, até então, um romântico de belos olhos azuis. Da Carolina, d’A Banda. Gal, a amiga, viu a peça no sul, no Rio. E ainda hoje se impressiona com a luz, os versos. E, também, com a força da interpretação de Bibi. Mulher pequena, que ganhava o palco. Aquela impostação de voz! Perfeito. Reminiscências guardadas por muitos anos. Que ela começou a puxar quando foi convidada para uma entrevista de pesquisa. Então, encantada com os fios de lembranças, fez suas anotações para não se perder no novelo. E o desenrolou na prosa.

Aninha, então, só tem da peça lembranças emprestadas. E as partilha, como se partilhava um vinil nos anos 70, em rodas de escuta. De sua vivência com a Gota D’Água, mesmo, ficou a interpretação. Muito mais do que do texto em preto e branco. A interpretação do vinil. Além da emoção, o conteúdo temático. A dor, o abandono. Que chegam com sentido de resistência, claro. Conexões extraordinárias que ele – deve ser o Chico, ele – faz. Cultura popular, indústria cultural... Mas isso, ela sabe: é já coisa do espectador – ou do ouvinte? – doido. A leitura óbvia é a que deve ter ficado para o espectador normal. Uma mulher abandonada.

Da força da intérprete, além do disco, Aninha guarda um souvenir. Muitos anos depois, num encontro com Bibi Ferreira, levou o disco. Abriu a capa e pediu um autógrafo. Na parte de dentro – provavelmente, para guardar melhor e mais tempo. Como a sua memória afetiva guarda a voz, a respiração, a dor. No meio da coleção de vinis, entre os musicais, mora a “Lembrança de Bibi Ferreira”. Que ela se empenha em achar para partilhar. Como partilhava nas rodas de escuta de décadas atrás.

CAPÍTULO 4

TERCEIRA ESCALA: O DISCO E A AUDIÇÃO

*Palavra poética, voz, melodia – texto, energia, forma sonora
ativamente unidos em performance, concorrem para a
unicidade de um sentido.*

(ZUMTHOR, 1997: 195)

A terceira, e última, escala de observação do evento *Gota D'Água* é o disco de vinil, registro em áudio de trechos do roteiro da peça e de algumas canções do espetáculo, lançado pelo selo RCA Victor, em setembro de 1977 – quase dois anos após o livro e a estréia do espetáculo, do qual estava em curso da temporada paulista. Esta foi a terceira *modalidade de execução do texto oficial* de *Gota D'Água* que veio a circular no mercado cultural brasileiro. Com o objeto-disco, o texto que já estava nas páginas e nos palcos, chegava, também, às vitrolas.

Inicialmente, é preciso refletir sobre as características desta forma de circulação do texto de *Gota D'Água*, que combina trechos poéticos, melodia, voz e arranjo instrumental. No registro em áudio, há 4 (quatro) faixas de canções de Chico Buarque e 8 (oito) de recitações de trechos do texto da peça com fundo musical orquestrado, 11 (onze) delas na *performance* de Bibi Ferreira. Assim, no LP, em dois formatos diferentes, as intenções do texto de Buarque e Pontes expressam-se por meio das relações e das tensões entre melodia e texto, entre som e palavra. Visando a dialogar com essas especificidades da linguagem, por meio da qual novos sentidos do texto foram produzidos, buscar-se-á compreender as características fundamentais dos registros sonoros feitos no disco.

O registro de melodias e recitações em áudio, sob o formato de disco de vinil, guarda distâncias e aproximações das duas outras formas de circulação do texto de *Gota D'Água*. Por um lado, aproxima-se do espetáculo, no sentido de que, nestas duas formas, o consumidor da obra – ouvinte ou espectador – toma contato com o texto em diferentes linguagens, não apenas a escrita, e mediado pela interpretação de outros sujeitos – atores, músicos, diretores, etc. Por outro, o registro em áudio distancia-se do espetáculo: se este é a arte que acontece diante do público, aquele se produz distante dele e eterniza uma determinada interpretação, passível de infinitas repetições. Do livro, a maior distância do registro em áudio é exatamente a linguagem em que o texto

se expressa: no primeiro, a palavra impressa, essencialmente por meio de texto escrito; no segundo, o som, música e palavra dita, que suscitam outros sentidos do sujeito consumidor. Mas, em ambos os casos, está aberta a possibilidade de contato solitário e individual com o texto – como não acontece com o espetáculo.

Esta terceira escala de observação do evento é particularmente rica no que se refere às possibilidades que oferece para a compreensão da dinâmica de lembranças e esquecimentos relativos ao texto de *Gota* na sociedade brasileira.

Em primeiro lugar, do ponto de vista da literatura dramática: no registro sonoro, ao se fazer uma seleção de trechos para a gravação, recriou-se o roteiro, monumentalizando alguns aspectos, em detrimento de outros, que ficaram esquecidos. Ademais, as recitações de Bibi Ferreira que compõem o disco imantaram o texto da peça de uma carga dramática, criando uma referência com intenções de interpretação específicas, relacionadas a sentimentos humanos expressos pela entonação da voz da atriz. Isto direciona a recepção do consumidor/ouvinte, conduzindo uma forma de interpretação e de lembrança acerca de *Gota D'Água*.

Segundo, porque, a análise dos registros musicais implica uma reflexão sobre o papel da canção na tradição cultural brasileira, no que se refere à construção de uma memória social a partir da palavra cantada, em narrativas engendradas a partir do presente, reunindo diversos tempos – que Starling (2003) trata como uma “*espécie de pragmática do saber narrativo*” e Napolitano (2007) define como “*uma espécie de repertório da memória coletiva*”. Especialmente, neste caso, uma reflexão sobre o papel de um dos principais compositores da MPB, Chico Buarque, em um momento decisivo da sua carreira, a década de 1970. A análise das canções registradas no disco, aliás, não pode prescindir da análise da trajetória autônoma, descolada da história do livro e do espetáculo, que estas canções construíram naquele período.

Neste sentido, a análise das canções, na esfera da produção tomará por base a noção de *cancionista*, categoria central da esfera da produção da música popular nacional, tal como definida por Luiz Tatit:

Cancionistas são todos aqueles que exercem a arte de bem cuidar de uma canção, desde sua feitura (então chamamos este cancionista de compositor) até sua veiculação em show ou em disco. Passamos assim pelo arranjador, pelo intérprete e, no limite, até pelo mixer e pelo produtor, quando se mostram envolvidos com o trabalho de salvaguardar os conteúdos que só a canção pode transmitir ao ouvinte (TATIT, 2007: 99).

Operando já com a lógica de produção da indústria cultural no ramo fonográfico, Tatit (2007) concebe dessa maneira todos aqueles que fazem a canção, não apenas os sujeitos diretamente relacionados à esfera da criação original. Criando uma categoria vasta, define o *cancionista* como:

(...) *um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança. (...) No mundo dos cancionistas, não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso* (TATIT, 2002: 09).

O equilibrar melodia e texto, na música popular, dá-se em todo o processo de construção da canção, nos atos de compor, arranjar, interpretar ou cantar, e, por isso, na esfera da produção musical, todos estes sujeitos podem ser considerados cancionistas. E cada um desenvolve uma *dicção* própria, uma forma de compatibilizar as tensões entre continuidade melódica e articulação textual, através de um gesto oral que se lhe torna próprio.

No âmbito da análise do evento *Gota D'Água*, serão analisadas algumas das contribuições dos cancionistas que produziram o LP de 1977 para o formato final das canções. Buscar-se-á compreender qual foi o papel próprio do compositor, do produtor, do arranjador e dos intérpretes, especialmente Bibi Ferreira, para a construção das versões que aproximam as canções do espetáculo, dando-lhes, entretanto, uma feição própria e reconstruindo, em grande medida, o texto de *Gota*.

Além de um exame do disco como objeto cultural e produto de mercado, neste capítulo far-se-á, também, um estudo sobre as formas de recepção que ele teve na sociedade em que foi produzido, bem como as memórias que se pôde identificar, sobre ele, nos depoimentos registrados. No que se refere à recepção, será analisada, também, a apropriação política feita de *Gota D'Água* no movimento estudantil da segunda metade da década de 1970 – que parece ter sua origem mais na canção de mesmo nome, veiculada em outras versões e mídias, do que no texto escrito, encenado ou no registro sonoro do LP de 1977 deles derivado. Desta maneira, em alguma medida, far-se-á também uma apreciação da recepção do texto de *Gota D'Água* em outras modalidades de circulação: as canções, com trajetória autônoma, que circularam amplamente e possibilitaram maior duração ao evento.

4.1. O DISCO: MATERIALIDADE DO PRODUTO CULTURAL

O foco da análise do evento *Gota D'Água* nesta seção será o LP *Gota D'Água*, como produto do mercado fonográfico, lançado pela RCA Victor em 1977. Para tanto, buscar-se-á compreender as relações entre as especificidades deste disco de vinil com as tendências e as características gerais da indústria fonográfica no final da década de 1970 e, ainda, os aspectos materiais deste produto cultural e de mercado.

4.1.1. A MPB e o mercado fonográfico na década de 1970

No âmbito do projeto de “modernização conservadora” do Estado militar, a indústria fonográfica brasileira foi bastante favorecida, a par de outros setores da economia, pelo sistema econômico e administrativo implantado.

Segundo Márcia Tosta Dias¹, o setor fonográfico na indústria chegou à década de 1970 tendo vivido uma expansão muito grande, com registro de mais de 400% de aumento de vendas de vinil, entre 1965 e 1972. O crescimento se manteve estável, em cerca de 20% ao ano, à exceção dos anos de 1974 e 1975, quando se criou uma demanda reprimida em função da crise do petróleo. Em 1979, o país chegou à quinta posição no mercado mundial, o que dá mostras da importância do setor para a economia e a cultura nacionais. As vendas de discos passaram de 5,5 milhões de unidades, em 1966, para 52,6 milhões, em 1979, segundo dados da Associação Brasileira dos Produtores de Discos – ABPD².

Dias³ define a produção da indústria fonográfica nesse momento como uma “*linha de montagem*”, dividida em diferentes fases, com o envolvimento de diferentes tipos de profissionais (músicos, intérpretes, técnicos de som, advogados, etc.) e congregando, de forma complexa, a produção material e a produção artística. Assentada em tecnologias cada vez mais refinadas, esta produção passou a se distanciar, cada vez mais, da artesanidade⁴ da criação musical.

¹ Cf. DIAS, 2008: 58.

² Cf. MACHADO, s/d: 3.

³ Cf. DIAS, 2008: 69-77.

⁴ O presente texto se ocupa da produção da indústria fonográfica brasileira na década de 1970. A título de esclarecimento e a fim de evitar a simplificação da complexidade do cenário deste subcampo artístico no período, cabe considerar a apreciação feita por José Miguel Wisnik acerca do cenário da música “*comercial-popular*” brasileira neste período. O autor ressalta a coexistência, muitas vezes sob a forma de interpenetração, de dois modos de produção: o industrial, do qual o presente texto se ocupa, e o artesanal, “*que compreende os poetas-*

Em termos de concepção de divisão de trabalho, o processo era eminentemente coletivo, com várias esferas interdependentes, não autônomas. Uma interdependência que tinha início na esfera do planejamento, já que:

a instância definidora dos rumos da empresa é a do alto executivo da empresa, por meio das ações do diretor geral (o presidente ou, ainda, o produtor fonográfico) e do diretor artístico. Contudo, o produtor musical, profissional de grande importância no processo, trafega entre a esfera do planejamento e da produção (DIAS, 2008: 74).

Em outras palavras, também a definição do que seria produzido afastava-se da artesanidade. Esta decisão, na indústria fonográfica, passou a ser responsabilidade de dirigentes e produtores, que procuram produzir e veicular “o que o povo gosta” (DIAS, 208: 74).

O caso dos produtores, aliás, é particularmente elucidativo do processo de desenvolvimento da indústria fonográfica neste período. De acordo com Gustavo B. Machado⁵, do início até o fim da década de 1970, esta atividade vivenciou um processo de profissionalização e de ganho de legitimidade significativo no campo artístico. Em 1971, Manuel Barenbein, produtor dos mais respeitados, anunciava sua transferência para a Europa, alegando a dificuldade de trabalhar em ambiente de “*amadorismo generalizado*”. Poucos anos depois, Ramalho Neto, com longa carreira de produtor de discos e, naquele momento, desenvolvendo esta atividade e a direção artística na Continental, avaliava as grandes mudanças vividas no meio em sua trajetória, concluindo, em 1977: “*Agora o produtor é um profissional especializado, funcionando de acordo com os gêneros*” (apud MACHADO, s/d: 7).

Tatit (2007) aborda o tema, ao analisar as mudanças de valores e práticas do mercado fonográfico e as necessidades de reorientação de carreiras, mesmo de artistas consagrados. Insere o produtor na categoria maior “*homem de estúdio*” – em geral, sujeitos mais ligados ao planejamento ou ao trabalho técnico da gravação – e analisa a importância de seu trabalho para os êxitos da indústria fonográfica brasileira:

E no centro deste novo estado de coisas formou-se igualmente uma nova competência: o homem de estúdio. Aquele que, sendo ou não músico, sabe converter uma composição, por mais simples que seja, num produto expressivo e agressivo que invade a sala do ouvinte com a mesma exuberância de um som ao vivo.

músicos criadores de uma obra marcadamente individualizada, onde a subjetividade se expressa lírica, satírica, épica e parodicamente” (WISNIK, 2005: 25).

⁵ Cf. MACHADO, s/d: 6-7.

Chamado de produtor, diretor, técnico ou engenheiro de som, este personagem oculto, cuja habilidade é completamente desconhecida do grande público, está por trás de inúmeros êxitos do mercado do disco (TATIT, 2007: 132).

Parte do papel importante dos produtores e diretores, especialmente, é o planejamento de produtos, a partir das demandas do público e da segmentação do mercado fonográfico, o que já era uma realidade nos anos 1970. Além da música popular produzida no país, havia um grande consumo de música estrangeira e de trilhas de novelas. Estas últimas, obviamente, passaram a ser maciçamente consumidas, em função do crescimento da mídia televisiva no Brasil ao longo da década, o que acabou gerando, também, a expansão do gênero para outros programas da grade de programação da TV⁶. Além disto, a interação entre os diferentes setores da indústria cultural – neste caso, telecomunicações e produção fonográfica –, bem como, na própria indústria fonográfica, a ligação entre os setores comercial e artístico, entre a criação e a publicidade, explicam a ampliação de um mercado consumidor do gênero no Brasil.

No caso da música estrangeira, o crescimento de seu consumo no mercado nacional, segundo Dias, explica-se mais pelas vantagens das transnacionais na indústria fonográfica, do que pela ação da Censura. Vantagens relacionadas tanto à produção, pois produtos que seriam apenas comercializados no Brasil tinham custos amortizados, quanto à tarifação, já que a lei previa isenção do Imposto sobre a Circulação de Mercadorias (ICM), mediante aplicação de um montante do lucro advindo de sua comercialização na produção nacional⁷.

Mas o segmento da música popular era, ainda, muito forte, o que pode se confirmar por meio da análise do planejamento e da organização interna das gravadoras. Segundo Dias⁸, em geral, os artistas eram contratados pelas gravadoras, permanecendo vinculados a elas na medida em que atendiam aos interesses mercadológicos. Tratados como produtos, os artistas eram divididos, pelas empresas, em duas categorias: os artistas de catálogo e os de marketing. Os primeiros compunham o *cast* estável das gravadoras (prática comum desde o início da década de 1970) e, tendo produzido uma demanda de mercado constante, eram a garantia de venda ao longo dos anos. Estes, em sua maioria, eram ligados à MPB que havia nascido na década anterior e ganhado vulto ao longo dos anos subseqüentes, tendo

⁶ Cf. DIAS, 2008: 63-5.

⁷ Cf. DIAS, 2008: 62.

⁸ Cf. DIAS, 2008: 82-3

seus LPs muitas vezes financiados pelas grandes vendas dos produtos dos artistas de marketing.

Estes últimos, por sua vez, eram identificados pelas gravadoras como possibilidade de êxito financeiro, sendo produzidos e divulgados a custos mais baixos, mas com maior retorno imediato. Autênticas mercadorias industriais, eram concebidos com o objetivo de sucesso imediato, mesmo que não duradouro⁹. *“Portanto ‘faixa de prestígio’ e ‘faixa comercial’ não se anulavam. Na lógica da indústria cultural sob o capital monopolista, estes dois pólos se alimentavam mutuamente, sendo complementares, dada a lógica de segmentação de mercado”* (NAPOLITANO, 2002: 5).

No segmento de mercado da música popular, destacava-se, sem dúvida, a MPB. Os anos 1970 apresentavam um cenário já diverso do da década anterior, no que se refere à música popular. Com a indústria fonográfica já mais incrementada, Marcos Napolitano (2002) considera que a MPB chegou aos anos 1970 gozando de reconhecimento junto a parte considerável do público consumidor, com acentuada vocação de “popularidade”, garantindo a fidelidade de um público que outros campos da arte, como o teatro e o cinema, não conseguiam manter. Aliás, para o autor, a década de 1970 é o momento de consolidação da MPB como instituição, o centro dinâmico da cena musical, do qual ressalta duas características marcantes.

Primeiro, uma produção que articulava vestígios do nacional-popular, a marca política do nascimento da MPB nos anos 1960, com a cultura cosmopolita de consumo então vigente, já em momento de maior consolidação da indústria cultural após o “milagre econômico”.

Segundo, a ausência de uma identidade coerente ou rigorosa, em termos de estética, advinda da incorporação de diferentes gêneros e escutas, resultando em um conjunto híbrido, em que diferentes formas de canção que se assemelhavam mais a um “*complexo cultural*” do que a um gênero musical. Esta instituição tanto espelhava as contradições dos segmentos médios da sociedade brasileira, quanto ajudava a construir suas representações:

⁹ Do ponto de vista conceitual, e não meramente mercadológico, Tatit faz a seguinte análise desta prática de produção de grandes e efêmeros sucessos pelas gravadoras: “(...) o novo artista deixou de ser o estímulo inicial para o investimento das empresas de gravação e se tornou o resultado, repentino aos olhos do público, de uma cadeia de diligências mercadológicas e promocionais, quase infalíveis, que produzem os artistas com características já preestabelecidas para assegurar o mínimo de sucesso necessário ao retorno do capital investido” (TATIT, 2007: 132).

O ouvinte padrão de MPB, o jovem de classe média com acesso a ensino médio e superior, projetou no consumo da canção as ambigüidades e valores de sua classe social. Ao mesmo tempo, a MPB, mais do que reflexo das estruturas sociais, foi um pólo fundamental na configuração do imaginário sócio-político da classe média progressista submetida ao controle do Regime Militar. Até porque, boa parte dos compositores e cantores do gênero mais destacados era oriunda dos segmentos médios da sociedade (NAPOLITANO, 2002: 3).

Neste sentido, a MPB se transformou em um lócus de resistência ao arbítrio estatal e boa parte dos embates internos do subcampo musical, constituídos durante a década de 1960, estéticos e políticos, se diluiu. Tendo sofrido uma espécie de esfacelamento após o AI-5, em 1968, com o decorrente recrudescimento da censura e o exílio de figuras fundamentais – voluntário, em alguns casos, obrigatório, em outros – o cenário da produção da MPB iniciou sua rearticulação entre 1972 e 1975¹⁰. Neste período, além do retorno de alguns compositores (ao país, como foram os casos de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque; ou ao protagonismo da cena, como sucedeu com Elis Regina), houve o surgimento de novas tendências musicais, com sonoridades, temas e performances já bastante híbridas (como o grupo Secos e Molhados, Sérgio Sampaio e Raul Seixas), bem como de novas revelações que dialogavam mais diretamente com a produção dos ícones já legítimos da nascente tradição da MPB (como Ivan Lins, Fagner, João Bosco e Aldir Blanc).

Neste início de década, Napolitano identifica dois álbuns como reveladores das novas associações e reorganizações promovidas no cenário musical: *Chico e Caetano, juntos e ao vivo* (1972) e *Elis & Tom* (1974). Ambos “representavam ‘reencontros’ de tendências vistas como antagônicas no campo do debate musical e ideológico que ocupou o cenário musical ao longo da década de 1960” (NAPOLITANO, 2002: 7).

A partir de 1975, com a reorganização mais sistemática da indústria cultural, a MPB teria ganhado mais espaço no mercado, mas, ao contrário do que se poderia esperar, poucos nomes surgiram. O espaço continuou sendo dominado por figuras de peso surgidas na década anterior – tanto compositores, quanto intérpretes – acompanhados de poucas novidades.

Em termos políticos, a MPB tecia uma “rede de recados”¹¹ contra a ditadura militar, que expressavam desejos reprimidos das coletividades e “tomavam consciência de si”

¹⁰ Cf. NAPOLITANO, 2002: 7.

¹¹ A expressão “rede de recados” foi originalmente usada por WISNIK (2005), em avaliação do cenário musical brasileiro na década de 1970, com referência aos vínculos da música com uma

ao se tornarem canção. Entre 1969 e 1974, nas “*canções dos anos de chumbo*”, os recados eram mais relacionados à sublimação da experiência do medo e do silêncio. Entre 1975 e 1982, nas “*canções de abertura*”, expressavam, mais frequentemente, o desejo e a experiência iminente de liberdade (NAPOLITANO, 2010: 392-3).

Durante a abertura política, especialmente após 1976, agudizou-se novamente o papel político da MPB na sociedade brasileira, não apenas como espelho do processo, mas também como produtora dele. Neste momento, consolidou-se, também, a hibridização entre a artesanidade da criação artística e as demandas da indústria cultural já, efetivamente, instalada. Assim, uma combinação de ação política e estratégia comercial, a MPB teria chegado em 1978 como “*o setor mais dinâmico da indústria fonográfica brasileira*” (NAPOLITANO, 2002: 11), com enormes cifras de vendagem e justificando a injeção de capital das gravadoras, mesmo em sujeitos e/ou projetos que se sustentariam a médio e longo prazo.

Neste contexto de paradoxo movimento de repolitização e aguda industrialização da MPB, foi gravado e lançado o LP *Gota D'Água*, um produto diferente da produção maciça da MPB na indústria fonográfica, que mostrou mais uma faceta de *Gota* na sociedade brasileira de segunda metade da década de 1970.

4.1.2. O objeto-disco

O vinil *Gota D'Água* foi lançado pela RCA em 1977, e tem algumas características incomuns com relação aos demais produtos do mercado fonográfico do período. O LP é o produto que consolida a associação entre Bibi Ferreira e *Gota D'Água*. O registro sonoro de trechos de recitações e das canções eterniza o texto, poético e musical, em um conjunto intimamente relacionado à interpretação da atriz.

A RCA, selo que lançou o LP, era, neste período, uma das 21 (vinte e uma) maiores empresas que atuavam no mercado fonográfico brasileiro¹², tendo condições de desenvolver todo o processo de produção, visto possuir estúdios próprios e fábrica. No

cultura de resistência, em sentido mais amplo, relacionada à cultura popular e aos ritmos naturais, que se expressa por meio de uma nova linguagem não apenas verbal, mas também corporal. Foi usada como argumento por NAPOLITANO (2010), com caráter mais explicitamente político, referindo-se mais diretamente aos recados dirigidos contra a Ditadura Militar e a ordem por ela estabelecida, pela MPB, naquela década.

¹² Segundo Dias: “*Entre grandes e médias empresas, 21 estavam atuando: RCA, Basf, Marcus Pereira, Carmona, Polydisc, Central Park, RGE, Japoti, Chantecler, Continental, Crazy, Copacabana, Phonogram, Ktel, Padrão, Tapeçar, To pape, Som Livre, Odeon, Cid e CBS*” (DIAS, 2008: 77).

final da década, em 1979, era a quarta empresa no *ranking* de vendas do setor, sendo responsável por 12% do faturamento¹³.

A capa do LP tem uma arte simples (ver figura 38), que faz do nome da obra o carro-chefe do produto. A estética não se relaciona à do jornal popular, que ainda era utilizada na divulgação do espetáculo e do livro naquele momento, quando estava em curso a temporada paulista. O fundo cinza dá mais destaque ao nome *Gota D'Água*, escrito em um tom de azul muito parecido com o azul usado na impressão do *Luta Democrática* – único *link* de identidade visual com a primeira forma de divulgação do texto (escrito, pela capa original do livro, e encenado, pelo jornal-programa). A fonte usada, entretanto, já não lembra em nada a tipografia de imprensa, tendo traços mais elegantes e modernos. O apóstrofo em vermelho destaca a forma de uma gota, explorando graficamente a metáfora lingüística do título e criando uma imagem concreta para o consumidor. Além disso, o título é todo contornado em preto, o que mostra um tratamento mais publicitário na arte da capa, próprio da indústria fonográfica.



Figura 38: Capa (frente) do LP *Gota D'Água*, RCA Victor, 1977.



Figura 39: Contracapa do LP *Gota D'Água*, RCA Victor, 1977.

No alto, o nome destacado é o de Bibi Ferreira. É ela quem apresenta a obra, cuja autoria vem, abaixo do título, seguindo a ordem utilizada no livro: Chico Buarque & Paulo Pontes. No centro, de forma discreta (vazado, sem negrito), a marca da RCA Victor. O fato de Chico Buarque não ser o foco da atenção na capa leva a crer que o produto não estava voltado para o grande público, para o qual ele seria o principal

¹³ Cf. DIAS, 2008: 78.

chamariz, já que, em meados da década de 1970, a sua tradição como excelente vendedor de discos estava solidificada.

Bibi Ferreira tinha já alguma experiência com os registros em estúdio, tanto de narrativas textuais, quanto de canções¹⁴. Na década de 1950, pela Odeon, havia gravado várias histórias infantis. Em 1953, 6 (seis) contos de Alfredo Ribeiro com músicas de Guari Maciel¹⁵, e, em 1956, o LP *Histórias da Tia Bibi*. Na década seguinte, lançou três discos¹⁶. Em 1960, o compacto duplo *Bibi Ferreira em pessoa*, pela Philips, com 5 (cinco) faixas, inclusive uma composição da própria atriz¹⁷. Em seguida, dois LPs com as adaptações das músicas dos dois espetáculos da *Broadway* que estreou no Brasil: *Minha Querida Lady* (1963), e *Alô, Dolly* (1965), ambos pela CBS. Se o LP *Gota D'Água* não foi, portanto, uma novidade em sua trajetória profissional, também não se pode dizer que ela tinha uma carreira de cantora, tampouco que seria uma artista de grande apelo comercial na indústria fonográfica. O destaque dado ao nome da intérprete indica o público preferencial do disco: os espectadores do espetáculo. Daí, também, explica-se a novidade que o LP trazia na combinação de registro de canções e de recitações de trechos da peça.

A contracapa (ver figura 39) é ladeada pelas letras das quatro canções de Chico Buarque que integram o vinil – o que mostra que o produto não tinha um encarte, recurso já utilizado naquele momento na indústria fonográfica¹⁸. Neste sentido, apesar da qualidade sonora, em termos de arte e de composição material, foi um produto de produção mais barata. No centro, o título escrito, “*Os melhores momentos de Gota D'Água*”, e o nome de Bibi Ferreira, abaixo, apontam algo que não aparecia na capa: o recorte realizado na obra, para a realização do registro fonográfico. No final da coluna

¹⁴ As informações sobre a trajetória de Bibi Ferreira nos estúdios foram obtidas no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/bibi-ferreira/dados-artisticos>, acesso em 10/09/2010) e no blog *O Patativa*, produzido pelo pesquisador de teatro Bernardo Schmidt (disponível em

¹⁵ Os seis contos registrados em áudio eram *O patinho desobediente*, *A fada do futuro*, *O castelo do mágico bem*, *A raposa lograda*, *O gavião ambicioso* e *O papagaio invejoso*.

¹⁶ Os três discos da década de 1960 estão disponíveis para *download* no blog *O Patativa* (disponível em <http://bernardoschmidt.blogspot.com/search/label/Bibi%20Ferreira>, acesso em 10/09/2010).

¹⁷ Há uma controvérsia sobre a data de lançamento de LP, registrada por Bernardo Schmidt: “O abalizado Dicionário Cravo Albin cita 1960 como ano de lançamento. Já o site de nossa querida e informadíssima Ângela Glavam diz que em 1963 ela ‘grava o LP **Bibi Ferreira em pessoa**, premiado pelos críticos do jornal *Correio da Manhã* – Melhor disco em Prosa, do ano’. Na dúvida, fico com nossa amiga Ângela” (SCHMIDT, 2010. Disponível em <http://bernardoschmidt.blogspot.com/2010/02/bibi-ferreira-em-pessoa.html>, acesso em 10/09/2010). Aqui, entretanto, optou-se, nos três discos da década de 1960, por seguir a datação informada pelo referido Dicionário.

¹⁸ Entre muitos outros, tome-se como exemplo o disco anterior de Chico Buarque, *Meus Caros Amigos* (PHILIPS, 1976), que tem encarte duplo, com letras e créditos.

de textos da direita, há uma ficha técnica do LP, que dá os créditos aos sujeitos que trabalharam na produção das faixas:

Diretor criativo: Durval Ferreira / **Coordenação artística e direção de estúdio:** Aloysio de Oliveira / **Arranjos musicais para o texto:** Edson Frederico / **Arranjos das canções:** Dori Caymmi / **Técnicos de som:** Luiz Carlos T. Reis e Mário Jorge Bruno / **Corte:** José Oswaldo Martins e Pedro Fontani Filho / **Direção de arte:** Ney Tavora / **Fotografia:** Chico Nelson (Abril Press) / **Gravação de mixagem:** Estúdios RCA – Rio e São Paulo, em 16 canais.

A maneira como o registro desta ficha técnica foi estruturado corrobora a avaliação de Dias, de que a divisão de trabalho na indústria fonográfica de meados da década de 1970 não correspondia a uma separação entre as esferas de produção material e artístico-cultural¹⁹. A ficha técnica atribui créditos a sujeitos que tiveram diferentes papéis na confecção do LP, tratando-os, igualmente, como trabalhadores implicados no processo. Estão identificados, a um só tempo, profissionais da área de criação musical (os arranjadores), da área técnica (técnico de som, responsável pelo corte²⁰), de criação da arte do produto (fotógrafo e diretor de arte) e de planejamento e produção musical (diretor criativo e diretor de estúdio). É notável, ainda, o fato de que não se faz qualquer menção aos músicos instrumentistas que executaram os arranjos e gravaram as faixas. Os créditos dados e os silenciados são um registro importante do tipo de produção industrial do disco, na qual mais valor se atribuía à concepção geral e à finalização do produto, do que à confecção artística e artesanal da música, ela mesma.

A ficha técnica permite realizar, ainda, uma série de avaliações acerca do LP. A começar pelo fim, a gravação em 16 canais mostra que a qualidade final do registro sonoro era a de ponta entre as gravadoras do período. Em São Paulo, no segundo semestre de 1976, das 19 (dezenove) gravadoras que possuíam estúdios, apenas 4 (quatro) tinham estúdio com essa configuração. A RCA, por sua vez, possuía 2 (dois) deles e estava construindo o terceiro²¹. Essa configuração permitia, por exemplo, uma captação sonora muito mais precisa do que a realizada em estúdios com menos canais, garantindo melhor qualidade de reprodução final, especialmente em estéreo,

¹⁹ Cf. DIAS, 2008: 69-71. Dias desenvolve sua argumentação refutando a análise de Morelli (1991), para quem a produção material e a produção cultural seriam etapas separadas na indústria fonográfica.

²⁰ Primeira fase do processo industrial, descrita detalhadamente em *Disco em São Paulo apud* DIAS, 2008: 77.

²¹ Cf. *Disco em São Paulo*, 1976: 67-8.

tecnologia de reprodução que se popularizava na década de 1970 (e, ainda hoje, é a mais comum nos aparelhos de reprodução doméstica ou portátil).

Isso explica, por exemplo, o conjunto de informações inserido logo abaixo da ficha técnica, no canto inferior direito da contracapa. A frase que vinha impressa nas contracapas de vinis – “*disco é cultura*” – e o informe de que o disco foi produzido com a tecnologia dynaflex, introduzida pela RCA no final da década de 1960 para a produção de discos²². Informa-se, ainda, que o produto foi lançado também em fitas estereomono e que o disco poderia ser reproduzido, com qualidade, em toca-discos monaural, que eram, ainda, maioria entre os aparelhos de reprodução sonora doméstica. Este conjunto aponta para uma das grandes preocupações da indústria fonográfica naquele contexto, em especial a RCA: harmonizar o desenvolvimento tecnológico com a produção cultural legítima e de qualidade.

No que se refere à concepção do produto, em termos culturais e mercadológicos, simultaneamente, o breve exame de um dos perfis indicados na ficha técnica se faz necessário para explicar a decisão de produzir um LP com as características específicas que apresenta *Gota D'Água*, tão diferente das habituais produções da indústria fonográfica naquele momento. Aloysio de Oliveira²³, que assina a coordenação artística e a direção de estúdio, foi, segundo entrevista de Bibi Ferreira divulgada por ocasião do lançamento do LP²⁴, apontado como o responsável pela idéia. A informação faz sentido, levando-se em conta a sua longa trajetória de produtor, o seu perfil artístico multifacetado, suas ligações anteriores com a atriz e com espetáculos musicais.

Aloysio de Oliveira havia integrado o Bando da Lua, grupo de samba que se transformou em referência nacional e internacional nos anos 1930, que, além de uma carreira importante com vários discos gravados, acompanhou Carmen Miranda nos Estados Unidos. Também nessa década, Oliveira atuou como ator de cinema, bem como dançarino e cantor em shows musicais, construindo um perfil artístico multifacetado. Já na década de 1950, foi diretor da Odeon no Brasil (mesmo período do lançamento dos discos de contos infantis de Bibi Ferreira pelo selo), tendo sido o

²² Os discos produzidos em dynaflex eram mais flexíveis, adaptando-se melhor aos pratos dos aparelhos e melhorando a qualidade de reprodução do som. Além disto, essa tecnologia de produção possibilitava um custo unitário final de produto mais baixo.

²³ As informações referentes à trajetória de Aloysio de Oliveira foram compiladas de sua biografia no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, verbete disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/alloysio-de-oliveira/dados-artisticos>, acesso em 05/09/2010.

²⁴ Cf. *O Popular*, 17/09/1977.

responsável pelo lançamento do LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto (1959), marco oficial do lançamento da bossa nova.

Entre 1963 e 1968, foi proprietário do selo *Elenco*, pelo qual foram lançados. Como compositor, algumas de suas peças mais conhecidas são parcerias com Tom Jobim – *Dindi* (1959), *Inútil paisagem* (1963) e *Só tinha de ser com você* (1964). Na década de 1960, atuou também como diretor de alguns espetáculos musicais.

Seu período de diretor da Odeon coincide com a gravação dos contos infantis por Bibi Ferreira pelo selo. Além disto, Aloysio de Oliveira já havia produzido, diretamente, a gravação em estúdio de *Bibi Ferreira em pessoa*, na década de 1960.

Bibi Ferreira não era nem artista de catálogo da RCA, menos ainda de marketing, no sentido atribuído à expressão no âmbito das gravadoras. E o produto final – um disco com 8 (oito) faixas de recitação orquestrada – era diferente da produção dos principais segmentos do mercado fonográfico. Ainda que seu consumo fosse muito grande, não poderia ser considerado popular. Certamente, naquele momento, a decisão de produzir o disco foi mais cultural do que econômica e pode ser explicada, em parte, pela presença de um traço de personalismo, que Dias identifica como:

(...) *marca e ideologia da indústria fonográfica, **aparência socialmente necessária**. O poder personificado na presidência da companhia ou aquele conferido a determinado diretor artístico ou produtor musical fazedor de sucessos simboliza (...) a ampla gama de interesses em jogo, que podem extrapolar até mesmo a esfera da indústria cultural* (DIAS, 2008: 85).

Aloysio de Oliveira gozava de prestígio na indústria fonográfica e no subcampo musical, tanto em função de sua atuação como músico, quanto como produtor musical de qualidade. Além de isto lhe conferir legitimidade, dava a autonomia de identificar oportunidades socioculturais e mercadológicas. O registro de *Gota D'Água*, espetáculo em seu segundo ano de absoluto sucesso, seria um produto cultural de qualidade e, em termos mercadológicos, se voltado para o público correto, poderia alcançar bons resultados. Seria um bom diálogo da gravadora com o cenário cultural brasileiro contemporâneo, o que era uma preocupação das empresas do setor²⁵.

²⁵ Sérgio Carvalho, diretor artístico da BMG-Ariola na década de 1990, fez uma descrição de seu trabalho naquele momento, que Dias considerou pertinente para compreender as duas décadas anteriores da indústria cultural. Dentre vários outros elementos, Carvalho apontou a necessidade de promover a renovação da companhia, por meio da atenção ao mercado, da observação do que estaria acontecendo de novo (Cf. DIAS, 2008: 76). Embora o espetáculo *Gota D'Água* não fosse uma novidade para o mercado fonográfico, especificamente, era uma

Além da proposta de registro sonoro do texto de *Gota*, diretamente associado a Bibi Ferreira, também a composição de um núcleo de profissionais que garantiu a excelência da qualidade artística e técnica do LP²⁶, bem como a atuação direta como diretor de estúdio são importantes indícios da atuação de Aloysio de Oliveira no processo de produção do vinil. Ademais, cultivou, como produtor, a preocupação central com a qualidade estética, sem contornos políticos, própria da Bossa Nova, do final da década de 1950, desenvolvendo-a como algo característico de suas atividades de direção artística. Nesse sentido, teve grande responsabilidade no processo de despolitização do texto de *Gota* no registro sonoro. Em função de tudo isto, portanto, pode-se dizer que ele atuou, efetivamente, como cancionista no processo de confecção do LP.

Outros elementos da contracapa dão, ainda, bons indícios acerca da concepção do produto, do público alvo e do tipo de recepção esperada. Tal como enunciado, o título do verso da capa do LP – “*Os melhores momentos de Gota D’Água*” – conduz o consumidor ao entendimento de que os melhores momentos de *Gota D’Água* são exclusividade da interpretação de Bibi Ferreira. Ela aparece não apenas como protagonista, mas como única artista associada à obra, além dos próprios autores. Observe-se: a frase não é algo do tipo “*Bibi Ferreira nos melhores momentos de Gota D’Água*”, o que, apesar de destacar o protagonismo da atriz, daria ensejo à percepção de que foi feito um corte no texto, centrado na personagem por ela interpretada. Da maneira como foi redigida, leva a crer que a presença exclusiva de Bibi Ferreira não é um dos elementos do corte realizado na obra, mas a única possibilidade de apresentá-lo. Ou, para os que conhecem a obra e sabem que há muitas personagens em cena, leva a crer que os melhores momentos são, inevitavelmente, os protagonizados pela atriz. Outras personagens e outros intérpretes ficam fora de questão.

novidade no cenário cultural brasileiro, e o registro seria uma nova frente de atuação junto a um público consumidor de MPB e, ainda, do grande público que assistia ao espetáculo – no momento de lançamento do LP já com mais de 500 (quinhentas) apresentações e tendo comemorado 200 (duzentos) mil espectadores há quase um ano.

²⁶ Além dos arranjadores de canções e recitações orquestradas (Dori Caymmi e Edson Frederico, respectivamente), cujo trabalho será analisado na seção seguinte deste capítulo, também o nome de Durval Ferreira deve ser destacado na produção do LP. Responsável pela “*direção criativa*”, assim como Aloysio de Oliveira, era músico e atuava na esfera de planejamento e produção da RCA. Como músico, atuou na bossa nova desde 1959, tendo integrado o Sexteto Bossa Rio, de Sérgio Mendes (com o qual tocou no Carnegie Hall de Nova York – EUA) e atuado com o Tamba Trio, entre outros. Teve composições interpretadas por figuras de destaque no cenário musical, como Roberto Menescal, Baden Powell, Johnny Alf, Elis Regina e Wilson Simonal. Na indústria fonográfica, atuou como diretor artístico em outras gravadoras, como BMG, PolyGram, RGE, CID, Impacto Musical e outras, tendo sido responsável pelo lançamento de artistas como Emílio Santiago e Sandra de Sá (Cf. verbete Durval Ferreira no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*; disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/durval-ferreira/dados-artisticos>, acesso em 10/09/2010).

Para quem não conhecesse a obra, inclusive, a impressão poderia ser a de um monólogo, o que é reforçado pela grande fotografia que ocupa 50% da coluna central. Em cores, é um close da atriz, claramente em momento de interpretação dramática, sobre um fundo preto, que destaca a imagem. Sua expressão facial retesada, com a boca semi-aberta como quem fala – aliás, como quem briga – passa a impressão de indignação, marcadamente pelas sobrancelhas franzidas e o olhar duro. A mão, espalmada e em movimento, na linha do queixo e abaixo dele, completa o conjunto. Os cabelos, meio em desalinho escorrendo ao lado do rosto, dão a impressão de informalidade. E as vestes pretas, que pouco aparecem, mas trazem à lembrança o figurino da personagem Joana, deixam à mostra a pele alva de Bibi Ferreira, e formam um conjunto com o fundo, dando mais projeção à figura da mulher.

Entre o título e a fotografia, os créditos autorais dos textos, das canções e da inspiração original da obra, bem como a lista das faixas que compõem o LP. São 12 (doze) faixas, das quais apenas 4 (quatro), canções: *Flor da Idade*, *Bem Querer*, *Gota D'Água* e *Basta Um Dia*. As demais faixas do LP são recitações de trechos da peça, feitas com acompanhamento orquestrado. Esta formatação do produto ressalta o valor da palavra como elemento essencial anunciado no manifesto/projeto que apresenta o livro e o espetáculo. É importante destacar, aliás, que este é o único produto relacionado ao projeto *Gota D'Água* em que o ensaio do Prefácio do livro não aparece. Três dos registros musicais do LP, assim como na peça, são interpretados por Bibi Ferreira. Apenas *Flor da Idade*, também como acontecia no espetáculo, foi interpretada por um coro, que representa o conjunto dos moradores da Vila do Meio-Dia.

A análise da apresentação geral do LP leva a defini-lo, a um só tempo, como um produto típico da indústria fonográfica da segunda metade da década de 1970 e um objeto cultural atípico no mercado fonográfico de então. Como produto, foi concebido segundo as práticas já implantadas: confeccionado em uma linha de montagem que não tinha segmentadas as esferas de produção material e artístico-cultural, mostra a combinação do zelo artístico com a tecnologia de ponta, sob uma apresentação visual cuidada e direcionada para um público específico. Como objeto cultural, apresenta um conteúdo diferente do que compunha as duas principais linhas de atuação das empresas do setor, não podendo ser considerado nem apenas um conjunto de canções de MPB de um artista de catálogo, nem uma produção visando o retorno financeiro imediato, típica de um artista de marketing.

Calcado no sucesso contemporâneo do espetáculo *Gota D'Água*, ainda em cartaz, o LP poderia ter sucesso junto a um público específico, estreitando o diálogo da gravadora com consumidores importantes no setor, mas não daria um lucro grande à empresa²⁷. Uma jogada comercial inteligente. Do ponto de vista cultural, eternizava um clássico recente da dramaturgia brasileira, bem como as canções a ele relacionadas, sob um formato pouco convencional para o mercado. Um registro artístico importante. Em suas contradições, preche de múltiplos sentidos, alguns deles objeto da análise da seção seguinte.

4.2. PLURALIDADE DE SENTIDOS NO TEXTO REGISTRADO EM ÁUDIO

Nesta seção, a análise recairá sobre os sentidos produzidos para o texto de *Gota D'Água* em sua modalidade de circulação sonora, tomando por base, sobretudo, dois critérios. Primeiro, os recortes realizados pela seleção de trechos recitativos e musicados, que excluiu muitos elementos da composição da trama relacionados à dimensão coletiva e social da tragédia brasileira. Além disto, buscar-se-á compreender os sentidos produzidos pela execução do texto em nova linguagem, que combina a *performance* vocal com melodias, seja sob a forma de canções, seja de recitações dramáticas. Assim, buscar-se-á compreender quais foram os elementos, os sujeitos e os sentidos do espetáculo que foram, em alguma medida, monumentalizados pelo registro feito em áudio e lançado sob a forma de LP (ver Anexo 3).

4.2.1. As canções: lembranças e esquecimentos no LP

No roteiro de *Gota D'Água* publicado em livro, há registros de 8 (oito) trechos musicados. Destes, quando estreou o espetáculo, 4 (quatro) eram canções²⁸, todas de autoria exclusiva de Chico Buarque, outros 3 (três) transformaram-se em trechos

²⁷ Não foram encontrados, em arquivos, dados referentes à vendagem do LP.

²⁸ As letras das canções estão transcritas, integralmente, no Anexo 4.

musicados na peça²⁹ e um, ao que indica o exame das fontes, ficou apenas nas intenções iniciais dos autores do texto.

Segundo o compositor, a faixa título, *Gota D'Água*, foi uma encomenda de seu coautor no roteiro, Paulo Pontes:

Eu me lembro, perfeitamente, que a gente estava escrevendo, e tinha a encomenda de um tema de uma canção ali. E eu fiz em cima da peça que estava sendo escrita. Foi durante a escritura. Tanto é que, eu me lembro muito bem, quando eu mostrei para o Paulo Pontes, ele falou: “- Genial, temos o título!”. O título da canção é anterior, deu o título à peça. (...) O Paulo não me encomendou a canção chamada Gota D'Água, encomendou uma canção daquela situação da Joana. Aquela situação precisava de uma canção – eram poucas canções – que virou tema principal e virou o título da peça (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010).

A metáfora para a tragédia brasileira de tons comunistas estava criada, então, mas camuflada sob versos que, ditos pela personagem de uma mulher abandonada, tratavam do abandono amoroso. Em 1975, a canção seria lançada pelo próprio Chico Buarque, no show *Chico Buarque e Maria Bethânia*, que teve temporada de sucesso de alguns meses no Canecão. No mesmo ano, foi lançada no mercado fonográfico no LP *Chico Buarque e Maria Bethânia ao vivo*³⁰, em faixa interpretada exclusivamente pelo compositor.

Ainda em 1975, a canção foi a faixa-título do LP *Gotas D'Água*, de Simone, lançado pelo selo EMI-Odeon. Com autoria de um dos compositores mais reconhecidos da MPB e gravada com a participação especial de Milton Nascimento, compositor e intérprete já consagrado naquele momento, ajudou a projetar nacionalmente a intérprete em início de carreira, que viria a gravar, na segunda metade da década de 1970, muitas canções que compuseram a “rede de recados”³¹ contra a Ditadura Militar: *O que será* (Chico Buarque)³², *Primeiro de Maio* (Chico Buarque e Milton Nascimento)³³, *Diga Lá, Coração* (Gonzaguinha)³⁴, *Começar de Novo* (Ivan Lins e Victor Martins)³⁵, *Tô Voltando*³⁶ (Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós) e *Pedaço*

²⁹ As letras dos trechos musicados estão transcritas, integralmente, no Anexo 5.

³⁰ Cf. BUARQUE, Chico e MARIA BETHÂNIA. *Chico Buarque e Maria Bethânia ao vivo*. São Paulo: Phonogram, 1975. vinil duplo. Faixa 9.

³¹ Cf. NAPOLITANO, 2010:392.

³² Cf. SIMONE. *Face a Face*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1977. Faixa 4.

³³ Cf. SIMONE. *Face a Face*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1977. Faixa 2.

³⁴ Cf. SIMONE. *Cigarra*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978. Faixa 7.

³⁵ Cf. SIMONE. *Pedaços*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1979. Faixa 1.

de *Mim* (Chico Buarque)³⁷. Simone tornou-se uma das intérpretes da trilha sonora da abertura política, especialmente com *Tô Voltando*, que se tornou um hino na campanha pela Anistia³⁸, no final da década.

Bem Querer foi composta, letra e música, durante a escritura da peça. Também foi lançada para o público, antes da estréia da peça, no show *Chico Buarque e Maria Bethânia*, e registrada no LP ao vivo³⁹. Com a interpretação de ambos, nessa ordem, a canção é entoada por cada um deles uma vez, integralmente.

O show e o LP *Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo* acabaram por gerar uma expectativa no Rio de Janeiro com relação ao lançamento do espetáculo *Gota D'Água*, em função da presença das canções a ela relativas na composição de seu repertório. Das 4 (quatro) canções registradas no LP *Gota D'Água*, em 1977, apenas *Basta Um Dia* não foi registrada no LP gravado ao vivo, no show de Chico Buarque e Maria Bethânia, no Canecão. Esta canção foi lançada no mercado fonográfico, em 1976, pelo próprio Chico Buarque, no álbum *Meus Caros Amigos*⁴⁰, e na voz de Clara Nunes, no LP *Canto das Três Raças*⁴¹.

A melodia de *Basta Um Dia*, embora fosse inédita para o público, havia sido composta por ocasião da escritura da peça anterior de Chico Buarque, *Calabar*, segundo informa Wagner Homem. O autor, além de apresentar a letra originalmente composta para a canção em 1973, afirma: “Com a letra proibida pela censura, a melodia ficou engavetada até que Chico a reaproveitou em *Gota D'água* com novos versos” (HOMEM, 2009: 133-4).

Durante a entrevista temática concedida para esta pesquisa, entretanto, quando questionado sobre o registro sonoro desta canção, o autor reconsiderou a afirmativa relativa ao veto da letra:

*Ela não saiu no disco sem letra*⁴², não. Acho que a gente desistiu também. Tinha isso também, a censura cortava coisas... não, mas... a censura proibiu a peça inteira. Eu acho que eu estou falando bobagem. Acho que a peça... acho que essa canção, a gente tirou da peça (...) Antes. Porque eu não estou lembrando de

³⁶ Cf. SIMONE. *Pedaços*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1979. Faixa 9.

³⁷ Cf. SIMONE. *Pedaços*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1979. Faixa 11.

³⁸ Cf. NAPOLITANO, 2010: 395.

³⁹ Cf. BUARQUE, Chico e MARIA BETHÂNIA. *Op. cit.* Faixa 13.

⁴⁰ Cf. BUARQUE, Chico. *Meus Caros Amigos*. São Paulo: Philips, 1976. Faixa 4, lado B.

⁴¹ Cf. NUNES, Clara. *Canto das Três Raças*. EMI-Odeon, 1976. Faixa 7.

⁴² O compositor refere-se ao disco *Chico Canta* (Phonogram, 1973), com repertório da peça *Calabar*, que teve muitas faixas com a letra censurada.

ela ser cantada nos ensaios do Calabar. (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010).

O trabalho de memorização, neste caso, foi preciso. Efetivamente, a canção não foi enviada para a Censura, junto com as demais que iriam compor o LP da peça *Calabar*. Ele foi lançado com 11 (onze) faixas, exatamente as que haviam sido enviadas para exame quando da abertura do processo, em abril de 1973, segundo informa Carocha (2007: 62)⁴³. A melodia continuava inédita para o público, portanto, em função de decisão de Chico Buarque e Ruy Guerra, que assinaram em parceria a composição das canções de *Calabar*⁴⁴.

Flor da Idade, de todas as canções, foi a única que não foi produzida para a peça *Gota D'Água*: integrava o repertório do filme *Vai Trabalhar, Vagabundo*, dirigido por Hugo Carvana, em 1973. Apesar disto, só foi registrada por Chico Buarque em disco no ano do lançamento da peça, em 1975, em *Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo*⁴⁵. Sua inserção no repertório da peça acabou nomeando também o conjunto residencial que era o cenário onde a trama se desenvolvia.

Os registros musicais do LP foram escolhidos, do conjunto dos trechos musicados da peça, dentre aqueles que tinham consistência melódica e harmônica, bem como coerência com o repertório de canções de Chico Buarque. Como se pode perceber pelo histórico de produção, lançamento em shows e gravações, as canções ganharam vida autônoma, com relação ao espetáculo e ao próprio roteiro de *Gota D'Água*. Neste processo, passaram a compor o cancionário popular nacional e o “repertório da memória coletiva”⁴⁶, nem sempre associados ao texto de *Gota*.

Os trechos musicados, ao contrário do que se passou com as canções, ficaram esquecidos. Mesmo na esfera de produção do espetáculo, poucos são os vestígios que deles se encontram. No roteiro publicado em livro e, também, no que foi entregue à DCDP/DPF para exame, apenas 2 (dois) deles são identificados por títulos – *Refrão do Creonte* e *Filosofia da Vida* – o que dá a impressão de maior identidade destes números musicais com relação aos outros dois. Entretanto, o compositor das canções

⁴³ Maika Lois Carocha faz uma análise detida do processo de censura musical de *Calabar* (cf. CAROCHA, 2007: 61-9).

⁴⁴ A versão de que esta canção teria sido vetada pela Censura compõe também o ensaio biográfico de Chico Buarque de autoria de Humberto Werneck, onde estão transcritas as duas letras, tal como no livro de Homem (2009). Neste caso, além do equívoco já apontado, há um outro: o autor afirma que a canção *Basta Um Dia* teria sido composta para o repertório do filme *Ópera do Malandro* (cf. WERNECK, 2006: 103).

⁴⁵ Cf. BUARQUE, Chico e MARIA BETHÂNIA. *Op. cit.* Faixa 12.

⁴⁶ Cf. NAPOLITANO, 2007: 5.

não se recordou de nenhum deles, mas lembrou-se das outras melodias não identificadas por nomes. Ao examinar a referência à execução do “*número musical*” *Filosofia da Vida* no roteiro enviado para a Censura, Buarque foi lendo as rubricas, que pediam que as personagens cantassem diferentes trechos de canções. E cogitou:

“*Cantando o refrão de Filosofia da Vida*”. *Só tem essa referência aqui? (...)*“*Cantando o refrão de Filosofia da Vida*”. *Eu não sei o que é isso.* “*Cantando Flor da Idade. Bem Querer.*” *Será que não sobrou essa coisa e o nome provisório de Gota D’Água era Filosofia da Vida?* (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010).

Ao ser informado de que *Gota D’Água* já aparecia, naquela versão do texto, com este título, concluiu: “*Não sei o que é Filosofia da Vida!*” (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010). Mais adiante, durante a entrevista, examinou um outro trecho do processo de censura em que havia uma referência ao número *Filosofia da Vida*. E, ao perceber que não havia letra no roteiro, concluiu: “*É. Então, essa sobrou. Era para ser feita, não foi. Acabou não sendo*” (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010).

Também neste caso – tal como aconteceu com a história de *Basta Um Dia* – o trabalho de rememoração do compositor parece ter tido um resultado preciso, o que se pode inferir de uma comparação entre o roteiro enviado para a DCDP/DPF, em setembro de 1975, e a publicação do livro, em dezembro do mesmo ano. No roteiro que consta do processo de censura, há duas referências ao número *Filosofia da Vida*: uma no primeiro ato; outra, no final do segundo. No livro, entretanto, apenas a segunda menção permanece⁴⁷, e a primeira, que seria o solo deste número musical, desaparece. A rubrica em que a menção permanece, na cena de preparação do casamento de Jasão e Alma, é complexa e solicita que diferentes personagens cantem diferentes números musicais, simultaneamente, o que torna factível a hipótese de que tenha havido um erro de revisão do livro:

Orquestra emenda para uma suíte, nos diferentes sets.

- *Duas vizinhas vestindo a noiva (ALMA) cantando o refrão de **Filosofia da Vida***

- *Dois vizinhos vestindo o noivo (JASÃO) cantando o refrão de **Filosofia da Vida***

- *Creonte em sua cadeira, cantando Refrão de Creonte*

⁴⁷ Cf. BUARQUE e PONTES, 2004: 166.

- *Três vizinhos, no botequim, vestidos para o casamento, brincando e cantando* Flor da Idade

- *Três vizinhos, preparando a mesa do banquete e cantando* Flor da Idade

- *Alma cantando uma estrofe de Bem-querer*

- *Jasão cantando uma estrofe de Bem-querer*

Agora, cada setor cantarola sua ária; BG; luz fica em resistência em todos os sets e acende, clara e brilhante, no set de Joana que, habilmente, tempera com ervas uns bolos de carne (BUARQUE e PONTES, 2004: 166; grifos meus).

A exclusão do solo leva a inferir que, realmente, o número estava inicialmente previsto e não chegou a ser feito e “*sobrou ali*”, como cogitou Buarque.

O caso de *Refrão do Creonte* é um pouco diferente. Ele só aparece com esse nome na rubrica anteriormente transcrita, mas foram encontradas, nas fontes, referências ao número musical protagonizado por Oswaldo Loureiro na primeira montagem do espetáculo⁴⁸. Embora nenhum dos entrevistados tenha se recordado especificamente do trecho entoado em solo pela personagem Creonte⁴⁹, há uma rubrica no livro que permite identificá-lo:

CREONTE: Está bem, vou lhe ensinar a cartilha da filosofia do bem sentar

(A orquestra ataca a introdução com ritmo bem marcado; enquanto canta, Creonte vai ajeitando Jasão na cadeira)(BUARQUE e PONTES, 2004: 166; grifos meus).

O trecho musicado seria, então, um destaque à ironia do exercício do poder econômico no âmbito da tragédia brasileira. Deste, entretanto, não foi identificado qualquer registro melódico, sequer na memória do compositor.

Um outro trecho musicado, que no livro não é identificado por título, recebeu destaque com relação aos demais, sendo igualado às quatro canções na esfera de produção do espetáculo, pelo fato de constar de todos os programas de espetáculo com o nome *Samba do Gigolô*. Com a veiculação vetada pela Censura, como foi analisado no capítulo 3, e sem registro sonoro veiculado, o samba é um dos traços de

⁴⁸ Cf. PACE, 2005: 136; BRAGA, *O Globo*, 05/01/1976; e BOMFIM. Entrevista concedida à autora em 23/08/2010.

⁴⁹ Chico Buarque não se recordou sequer da existência deste trecho musicado, considerando que apenas Oswaldo Loureiro poderia identificá-lo. Roberto Bomfim, embora tenha se lembrado do solo de Oswaldo Loureiro, na primeira montagem, e Lafayette Galvão, na segunda, não soube identificar o trecho. As tentativas de contato com os atores que interpretaram a personagem não tiveram sucesso.

esquecimento do espetáculo musicado. Durante a entrevista temática, ao ler o trecho indicado como solo da personagem Cacetão, Chico Buarque recordou-se da melodia, entre divertido e surpreso: “*Essa música é tipo de um samba de breque. Engraçado, nunca mais tinha visto! Nunca mais tinha pensado nisso!*” (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010).

Quanto interpelado sobre a possibilidade de gravação do trecho, para registro sonoro, respondeu com uma negativa evasiva e com um questionamento relativo à presença do samba no disco com o registro do espetáculo. A negativa do compositor justifica-se: tanto em termos melódicos, quanto líricos, o *Samba do Gigolô* não tem o mesmo perfil do repertório oficial do compositor. Em termos líricos, a narrativa é muito restrita ao perfil da personagem Cacetão, e se apresenta em um tipo de vocabulário que não se encontra em outras canções de Buarque.

*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* (BUARQUE e PONTES, 2004: 25; grifos meus).

No conjunto de seu cujo cancionário, mesmo as composições com grande carga de erotismo têm, sempre, figuras de linguagem típicas de uma lírica densa. Caso, por exemplo, de *Cala a Boca, Bárbara* (parceria com Ruy Guerra), em que há metáforas poéticas e românticas que narram “*a entrega do homem, no jogo amoroso*”, como uma “*entrega à mulher-guerrilheira*” (MENEZES, 2002: 173):

*Ele sabe dos caminhos
Dessa minha terra
No meu corpo se escondeu
Minhas matas percorreu
Os meus rios
Os meus braços
Ele é o meu guerreiro
Nos colchões de terra
Nas bandeiras, bons lençóis
Nas trincheiras, quantos ais, a⁵⁰*

⁵⁰ Disponível em http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=calaaboc_72.htm, acesso em 20/09/2010.

Ou, ainda, de *Quadrilha* (parceria com Francis Hime), em que, apesar da grande carga de humor empregada na descrição de práticas de amor livre em uma festa de cidade do interior, mesmo expressões que poderiam ser consideradas chulas têm duplo sentido na língua portuguesa e deixam implícito o entendimento da narrativa:

*O forró corria manso, sem problema e sem vexame
Quando o chefe da quadrilha decretou **changer de dame**
A mulher do delegado **rendeu** o bacharel
O peão **laçou** a jovem filha do coronel
A Terezinha Crediário **deu um passo** com o vigário
A beata com o sacristão
Diz que a senhora do prefeito
Merecidamente eleito
Foi com o líder da oposição
Não tem nada não
Não tem nada não⁵¹*

No caso do *Samba do Gigolô*, o ofício da personagem é descrito de maneira explícita – o que teria um efeito humorístico interessante na encenação, mas, em uma gravação isolada, poderia perder o sentido.

Finalmente, ainda durante a entrevista temática, Chico Buarque recordou-se de um trecho musicado que foi composto para ser entoado pelas personagens da Vila do Meio Dia, no encerramento do primeiro ato, representando a rede de boatos em torno do caso de Jasão e Joana. Mas não chegou a compor a cena do espetáculo:

Ficou no áudio. Tem o Cacetão cantando, Maria... Eu acho que foi até para o estúdio e puseram a voz... Não era encenado, porque estava enorme, a peça. Só por isso. Desse coco, eu já não lembro mais qual era a melodia. Mas o Paulo que falou desse coco, esse refrão. É uma coisa de folclore nordestino (BUARQUE. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010).

A partir do refrão de um coco do folclore nordestino, Buarque teria feito os outros versos. O registro em áudio não foi encontrado no âmbito da pesquisa, sequer junto à produção do espetáculo.

É interessante considerar que o processo de esquecimento pelo qual passam estes trechos musicados não é exclusividade do caso de *Gota D'Água*. Apesar de ter longa trajetória de compositor de canções para teatro e cinema, Chico Buarque opta por não registrar todas as suas produções desta seara. *Roda Viva*, cujo roteiro é de sua autoria, tinha diversos trechos musicados, mas apenas dois compõem seu repertório

⁵¹ Disponível em http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=quadrilh_75.htm, acesso em 20/09/2010; grifos meus.

oficial: a faixa-título e *Sem Fantasia*, que, aliás, quase nunca é associada à peça nas lembranças do público. Dos demais, há registros esparsos, apenas ligados à encenação⁵², e eles não compõem o cancionero de Chico Buarque.

A maior parte das canções de Buarque tem sentido independente dos textos a partir dos quais foram produzidas; aquelas que não têm as características de autonomia lírica e/ou consistência melódica, não são registradas, sequer informalmente, o que tem implicado o esquecimento de partes importantes da memória do teatro nacional.

4.2.1.1. Dicções de cancionistas: profundidade e intensidade nas canções

A opção de Chico Buarque de não fazer o registro sonoro de todas as suas composições denota uma opção de consistência artística, relacionada à construção de um conjunto de obras com alguma coerência interna, dada pelos traços comuns – a par da grande diversidade que lhe é característica. Esta coerência pode ser explicada, em parte, pela *dicção* construída pelo cancionista Chico Buarque, no âmbito de todo o universo de sua composição musical. Em outras palavras, pela sua maneira própria de combinar melodia e texto na feitura de uma canção.

A grande especificidade do cancionista é, por um lado, conseguir usar a força e a “*linearidade contínua*” da melodia para convencer o público daquilo que apenas a simplicidade ou a dureza do texto não teriam condições de fazer. E, por outro, sua capacidade de usar a “*linearidade articulada*” do texto para atingir o público com significados que a abstração do som ou a complexidade da harmonia não conseguiriam, sozinhas. É por isto que Tatit define o cancionista como um malabarista: aquele que equilibra melodia e texto por meio da grandeza do “*gesto oral*”, que “*cria uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana*” (TATIT, 2002: 11).

A *dicção* não é apenas estilo individual, e se constrói a partir das tendências do cancionista que, por sua vez, se desenvolvem referenciadas por suas representações de mundo e do lugar que ele ocupa nas configurações do campo musical no momento em que dá forma à palavra cantada. Embora guardando singularidades ligadas aos indivíduos que a emitem (algumas delas, inclusive, naturais, como o timbre vocal, no caso dos cantores), a *dicção* guarda componentes que são construídos por meio das

⁵² Cf. BASTIDORES (2005).

trocas nas redes de relação que compõem as configurações de um dado campo cultural – e essas configurações são sempre históricas, ligadas a um contexto social. Por exemplo, as parcerias e as motivações objetivas para realizar a composição (por exemplo, as encomendas derivadas de outros produtos culturais, como peças de teatro ou obras cinematográficas) ou as motivações políticas em dado momento histórico (como foi o caso da “rede de recados” na MPB da década de 1970).

Nesse sentido, a compreensão dos sentidos que ao texto de *Gota se lhe* podem atribuir a partir do disco de vinil, em função das características próprias da linguagem do registro em áudio, não pode prescindir da análise das dicções dos principais cancionistas que produziram o resultado final das canções ali gravadas: além do coordenador artístico, Aloysio de Oliveira, anteriormente analisado, também Chico Buarque⁵³, compositor das canções; Dori Caymmi, arranjador, e Bibi Ferreira, cantora/intérprete.

No caso de Chico Buarque, Tatit argumenta, com propriedade, que o principal traço da dicção do compositor Chico Buarque é a *profundidade*.

Profundidade em canção popular é a condensação de temáticas gerais, difusas e complexas, como solidão, liberdade, amor, num breve espaço de tempo (por volta de três minutos) intensamente ativado do ponto de vista emocional. A composição profunda pode despertar sentimentos cuja veemência só experimentamos ao longo de filmes ou romances que obedecem a outra escala de duração (...) as criações profundas revelam uma perícia especial do compositor no sentido de só dizer o que a melodia tem condições de intensificar. (...) Quase todos os grandes compositores tiveram experiências com criações profundas. Chico Buarque fez delas sua dicção (TATIT, 2002: 233).

A marca da profundidade⁵⁴ nas canções de Chico Buarque se expressa por uma habilidade narrativa, com zelo explícito pela palavra, que consegue articular diferentes temporalidades, em geral a partir de um estado passional do narrador. No período de duração de uma canção, o compositor conta uma história densa, referindo-se, a partir do presente, ao passado e ao futuro: descreve sentimentos presentes, oriundos de

⁵³ A produção sobre a obra de Chico Buarque como compositor de canções é bastante extensa, mas não será trabalhada à exaustão. Para a análise em curso, foram selecionados os aspectos e autores que podem auxiliar, diretamente, na compreensão do objeto, qual seja, o disco *Gota D'Água* (RCA, 1977) e as quatro canções nele registradas.

⁵⁴ Luiz Tatit realiza uma análise semiótica das canções, observando o encaixe entre as tensões melódicas e as poéticas, inclusive com a construção de gráficos de tensões de frequências melódicas. Para o estudo em curso, a metodologia não é a mais adequada. Aqui, portanto, o conceito de profundidade foi apropriado para uma análise da canção como fonte histórica, na qual se busca compreender as diferentes camadas de sentido nela embutidas, a partir da relação entre texto e contexto (NAPOLITANO, 2002-2: 77).

situações passadas, bem como as ações que deles advirão em um futuro – próximo ou distante. E equilibra a narrativa nas tensões entre a letra e a melodia, que procedem de um mesmo núcleo, motivo pelo qual a canção “*responde a um sentido integral que é só dela*” (TATIT, 202: 238).

Isto explica o fato de as canções ganharem autonomia com relação a outros textos dos quais são oriundas ou intimamente relacionadas – o que se aplica às quatro canções de *Gota D’Água*. Destas, a única que não é marcada pelo estado passional, de um narrador apartado do objeto de seus afetos, é *Flor da Idade*, canção que descreve o dia a dia da Vila e, por isto mesmo, tem uma narrativa muito marcada pela ação:

*A gente faz hora, faz fila na Vila do Meio Dia
A gente almoça e só se coça e se roça e só se vicia
(...)
Ela vive parada no sucesso do rádio de pilha
Que maravilha
(...)
Vê passar ela como dança, balança, avança e recua
A gente sua⁵⁵*

Ainda assim, um tipo de ação coletiva perpassada pela paixão, que se traduz na reiterada lembrança da experiência do primeiro amor:

*Ai, a primeira festa, a primeira fresta, o primeiro amor
(...)
Ai, o primeiro copo, o primeiro corpo, o primeiro amor
(...)
Ai, a primeira dama, o primeiro drama, o primeiro amor⁵⁶*

E também na alusão à *Quadrilha* de Carlos Drummond de Andrade, que ajuda a tecer a teia de paixões do cotidiano daquela coletividade popular:

*Carlos amava Dora que amava Lia que amava Léa que amava
Paulo
Que amava Juca que amava Dora que amava
Carlos que amava Dora
Que amava Rita que amava Dito
que amava Rita que amava Dito
que amava Rita que amava
Carlos amava Dora que amava Pedro que amava tanto que
amava
a filha que amava Carlos que amava Dora que amava toda a
quadrilha⁵⁷*

⁵⁵ Disponível em http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=flordaid_75.htm, acesso em 20/09/2010.

⁵⁶ *Idem*, acesso em 20/09/2010.

Uma paixão não derivada da disjunção dos afetos, mas que representa as experiências de vivência e não-vivência de afetos, tecendo uma trama semelhante à enredada no roteiro: Cacetão que amava Joana que amava Jasão que amava Alma que amava Jasão que amava; Joana que amava Egeu que amava Jasão que amava Creonte que amava toda a quadrilha. Mas esta última rede de afetos, de conotação política, não é explícita na canção, originalmente composta para o filme de Hugo Carvana. Portanto, a presença desta faixa no disco, representando a Vila do Meio Dia, não imanta o cotidiano do conjunto residencial da conotação política tão forte no texto teatral.

Interpretada por um coro de vozes masculinas e femininas, em uníssono, suscita alegria no ouvinte. Seu sentido geral é de leveza, o que é reforçado pelas intervenções dos sopros entre uma estrofe e outra, a guisa de comentário do que é dito nos versos. O arranjo, bem diferente das demais canções do disco – embora feito pelo mesmo Dori Caymmi – tem o piano por base e explora o contraste entre graves e agudos, composto por flautas, bateria, percussão e baixo. A diversidade de vozes humanas do coro que entoa a canção está também presente na diversidade timbrística dos instrumentos que compõem o arranjo. As experiências passionais da coletividade são narradas com leveza e, até, alguma ironia e humor.

As outras três canções – *Gota D'Água*, *Bem Querer* e *Basta Um Dia* – ao contrário, têm a marca da paixão que não vive perto do ser amado. Analisando a dicção de Chico Buarque, Tatit avalia o sentido geral de *Pedaço de Mim*: “O desejo do outro é tão intenso que, diante da impossibilidade de realizá-lo, só resta implorar pelo seu (do outro) desaparecimento completo (...) a disjunção dói muito em forma de saudade” (TATIT, 2002: 240). No caso das canções compostas para a Média brasileira, também o desejo do outro é absolutamente intenso e doído. Mas a dor não advém da saudade, e, sim, do abandono. Assim, a angústia não é apenas nostálgica, referente ao amor que já não existe, mas, sobretudo, é magoada, pois o desaparecimento do outro aconteceu por vontade dele – e contra a vontade da narradora. Se “no mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica” (TATIT, 2002: 9), em Chico Buarque esta maneira é contundente e a combinação de melodia e palavra capta o ouvinte. Neste sentido, inclusive, é muito adequada ao projeto original de *Gota D'Água*, de trazer a palavra novamente ao centro da cena dramática. A profundidade das três canções

⁵⁷ *Ib. idem*, acesso em 20/09/2010.

interpretadas por Bibi Ferreira no LP reside no texto que narra a passagem do amor à nostalgia, à mágoa e, enfim, à vingança – passado, presente e futuro.

A primeira a aparecer no LP é *Bem Querer*, que narra a possibilidade do reencontro com o amado, o “*meu bem querer*”, embora completamente sujeita às condições e desejos dele, o “*seu bem querer*”. A profundidade da canção reside em um texto que narra a esperança de que a paixão seja revivida quando o amado se lembrar da intensidade do amor já experimentado e sentir a iminência de perda dele.

*Quando o meu bem querer me vir
Estou certa que há de vir atrás
(...)
E quando o meu bem querer sentir
Que o amor é coisa tão fugaz
(...)
E quando o meu bem querer ouvir
O meu coração bater demais⁵⁸*

Uma esperança que se reverte em mágoa e vingança, quando se dá conta de que a permanência do “*bem querer*” é produto de um desejo, a um só tempo, efêmero e ardiloso. E que, finalmente, converte-se em ação de vingança, quando sente que o desejo do outro, que garantia a sua permanência na relação de paixão, pode adormecer:

*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 gás⁵⁹*

Na segunda canção, ao contrário, é a desesperança de que a paixão possa se acender novamente que conduz o narrador à idéia de vingança. A lembrança do amor que se doou sem receber, bem como a percepção da dor do abandono, podem se transformar na *Gota D'Água*⁶⁰ diante de novos destratos. Mas a vingança não é, ainda, um planejamento, é um aviso: “*Qualquer desatenção, faça não / Pode ser a gota d'água*”⁶¹.

⁵⁸ Disponível em http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=bemquere_75.htm, acesso em 20/09/2010.

⁵⁹ *Idem*, acesso em 20/09/2010.

⁶⁰ Para uma análise semiótica pormenorizada da canção *Gota D'Água*, cf. TATIT, 2002: 241-9.

⁶¹ Disponível em http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=gotadagu_75.htm, acesso em 20/09/2010.

É em *Basta Um Dia* que a vingança se alinhava, “*desatando-se da fantasia*” e transformando-se em ação. A vingança, planejada em estado passional, é a forma de “*aplar a agonia*” que advém da frustração de um amor abandonado:

*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
(...)
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*⁶²

No contexto da peça, sobretudo as duas últimas canções – *Gota D’Água* e *Basta Um Dia* – não têm o sentido apenas da dor do abandono de Joana por Jasão, embora sejam visceralmente relacionadas a ela. Parte da profundidade delas, no âmbito do texto teatral, é o fato de que traduzem, também, o desejo de vingança contra o poder de Creonte e a iminência de algum tipo de ação social que conteste sua posição de superioridade econômica e social. No disco, entretanto, embora as faixas de recitações façam referência a Creonte e Alma, as canções perdem a sua força de contestação social, fazendo saltar o sentido de catarse individual. Assim, apontam na direção geral das canções do período de abertura, mais de sublimação e catarse que propriamente de *‘mobilização e exortação à ação política de contestação direta’* (NAPOLITANO, 2010: 397).

No LP *Gota D’Água*, os arranjos de Dori Caymmi e a interpretação de Bibi Ferreira acentuam, ainda mais, a profundidade das composições de Chico Buarque. Os arranjos, fruto de um trabalho conjunto entre Caymmi e Ferreira na composição da personagem Joana, realizado desde a pré-produção da primeira montagem, colocam o foco inteiramente na interpretação da atriz, sem deixar de ressaltar a dicção do arranjador.

O enfoque na interpretação fica garantido, em primeiro lugar, por arranjos econômicos, no que se refere à quantidade de instrumentos e de timbres musicais. Nas três canções interpretadas por Bibi Ferreira, a base para o canto é o violão – possivelmente executado pelo próprio Dori Caymmi. Além desse instrumento, *Bem*

⁶² *Idem*, acesso em 20/09/2010.

Querer e Basta Um Dia têm apenas uma orquestra de cordas, cuja composição não consta dos créditos do LP, e que, embora pareça ter muitos instrumentos, na maior parte das vezes, soa como um instrumento apenas. Não exatamente em uníssono, mas não explora contrastes timbrísticos ou melódicos. Ademais, a orquestra não está presente ao longo de toda a música, soando em momentos-chave, ora preenchendo as lacunas da voz (em início, final e passagens de estrofes), ora comentando a profundidade do que foi dito pela intérprete. Participa do arranjo não apenas como base ou como fundo, mas dá uma carga emocional à canção, sempre intensificando os sentimentos expressos no encontro entre texto poético e melodia.

Em *Bem Querer* e *Gota D'Água* (esta última, da primeira vez em que a letra é entoada), o violão marca a pulsação da canção e dá à intérprete referências importantes para a manutenção da linha de canto e da afinação. Entretanto, o instrumento não define um ritmo para a música, sendo executado muito livremente, quase *ad libitum*, dando apenas a base melódica e deixando a condução do andamento, bem como a expressão geral da canção, a cargo da voz. Nestas duas canções, a sensação que o ouvinte tem é a de que a primeira gravação foi feita apenas com violão e voz, tendo sido os outros instrumentos inseridos em gravação posterior. A sensação não advém de qualquer artificialidade; ao contrário, advém da naturalidade com que a letra é entoada, mesmo sem ritmo demarcado, e dos comentários precisos que são feitos pelos demais instrumentos em alguns momentos.

O violão parece ser executado por Dori Caymmi, porque mostra a sua dicção como instrumentista. Ele tem uma forma peculiar de tocar, com acordes densos, que soam melódicos, com tensões marcadas e encadeamento de vozes. Por isso, embora toda a base seja feita por apenas um instrumento, a canção não parece vazia. Isto também intensifica a profundidade no encontro entre texto e melodia, porque coloca o enfoque na palavra entoada, sem deixá-la solta, preparando-lhe a cama com a fluidez da linha melódica. As três canções foram gravadas em tonalidades menores, o que acentua ainda os sentimentos de angústia e sofrimento presentes nos textos.

O arranjo de *Basta Um Dia* é o único no qual a condução rítmica é feita pelo violão, não pela voz – o que demarca as tensões entre melodia e letra, com base na fluidez musical, e institui, definitivamente, o clima de suspense da ameaça feita no texto, também agudizado pelo registro agudo em que soa a orquestra de cordas, em contraste com os graves do violão e da voz. Neste caso, a gravação parece ter sido

feita de outra forma: primeiro a base com violão e orquestra de cordas e, posteriormente, a voz.

Favorecida pelo arranjo, é a dicção de Bibi Ferreira como intérprete das canções que intensifica a profundidade das composições de Chico Buarque. Por ocasião do lançamento do LP, ela declarou amplamente na imprensa⁶³ que, apesar de ter formação musical e experiência com espetáculos deste tipo, não era uma cantora. Era, sim, uma atriz que cantava, interpretando uma personagem. Desta maneira, definiu sua dicção, que assim, efetivamente, se concretiza. Para compreender esta definição, é preciso pensar no que a distingue da dicção de um cantor típico.

Em geral, o cancionista, enquanto cantor, transforma a voz que fala em voz que canta. Assim, o conteúdo da canção é dito de forma natural, que aproxima o intérprete do público (se nem todos cantam, a fala é expressão universal) e, por conseguinte, do que é entoado. Segundo Tatit,

Sem a voz que fala por trás da voz que canta não há atração nem consumo. O público quer saber quem é o dono da voz. Por trás dos recursos técnicos tem que haver um gesto, a gestualidade oral que distingue o cancionista está inscrita na emoção particular de sua fala. Entre dois intérpretes que cantam bem, o público fica com aquele que faz da voz um gesto. Basta pensar em Carmen Miranda, Orlando Silva, Roberto Carlos... (TATIT, 2002: 14).

Para a década de 1970, talvez melhor seria pensar nos exemplos de Elis Regina, Maria Bethânia e Clara Nunes: cancionistas cuja “voz da fala” estava, sempre, aparente na linha melódica entoada. No caso de Bibi Ferreira, sua dicção de cancionista promove uma inversão na lógica da música popular, que é marca clara da atuação no teatro: em seu entoar, há uma voz que canta por trás da voz que fala. A linha de canto não se perde, a impostação e a afinação se mantêm, as passagens de notas são feitas com técnica clara. Entretanto, o registro de sua voz é o da fala, mais que do canto, não apenas pela sonoridade grave de contralto, mas também pela impostação que nunca leva a ressonância para a parte superior da caixa craniana, mantendo-a, quase o tempo todo, na região da boca. Informalmente chamada de “voz de peito”, a projeção vocal de Bibi Ferreira soa muito mais no registro da fala, sem perder o alcance.

⁶³ Cf. *Folha de São Paulo* (10/08/1977), *Folha de São Paulo* (16/08/1977), *Diário Popular* (15/09/1977), *O Popular* (17/09/1977) e *Folha da Tarde* (28/09/1977).

Além dessas características técnicas, há uma questão de fundo na caracterização da sua dicção: sem perder de vista os contornos melódicos das canções, seu maior investimento de interpretação recai sobre a palavra dita. Isso também serviu muito bem aos propósitos do projeto que queria levar a palavra ao centro da cena dramática, além de combinar com a dicção do compositor Chico Buarque. E essa interpretação centrada na palavra foi feita a partir de algo que é essencial na música popular: a observação do sentido do conjunto da canção, mas também da temperatura de cada uma das suas partes. Bibi Ferreira buscou construir uma linha de canto casada com a composição de Buarque.

Ademais – e talvez este seja o grande diferencial de sua interpretação, que marca definitivamente a sua dicção – atribuiu às palavras todo o sentimento da personagem Joana, que vai além do que é dito em cada canção, relacionando-se ao sentido geral do texto teatral. Bibi Ferreira não interpreta as canções; ela torna-se Joana e é a personagem quem, efetivamente, canta, o que gerou uma expressão diferente da que acontece no canto regular.

Por exemplo, na entoação de Bibi Ferreira, cabem muito bem algumas expressões de sentimento que soariam histriônicas no canto popular. Em *Bem Querer*, a respiração ofegante e a voz embargada, com muito ar, de quem está na iminência de chorar, acrescentam à esperança que perpassa a letra da canção da ansiedade descrente própria da personagem Joana. O vibrato ligeiro, tão característico da intérprete, soa como um tremor de voz de quem está engasgado, dando à personagem uma expressão muito forte e acentuando a angústia da canção. E os trechos cantados *piano*, nos quais, por vezes a voz falha, assemelham-se a sussurros e contrastam com a força com que o verso final anuncia a ameaça de assassinio do parceiro – algo que faz todo o sentido no âmbito da tragédia brasileira.

Em *Gota D'Água*, o recurso do arranjo mostra a mudança de estado de alma da personagem ao longo da peça: da inação à ação, da prostração à potência, da mágoa à vingança. Na primeira vez em que a letra é dita, a cancionista a entoa como quem sussurra, com *'a voz que lhe resta'*: a voz falha algumas vezes e as forças parecem faltar. O recado soa como um pedido. Na segunda vez, a voz mais impostada para o canto, expressa a raiva crescente, *'a veia que salta'*, e o ganho de energia para agir. E o recado soa como uma ameaça.

Em *Basta Um Dia*, por fim, a voz da personagem mostra dois estados de alma, ao longo de cada estrofe. No início de cada estrofe, a firmeza de quem fantasia a

vingança, permeada pela agilidade de quem denuncia o desagravo, nos versos em que as palavras são ditas à moda de um recitativo⁶⁴. Ao final das estrofes, a suavidade do canto *piano* de quem *‘pede um dia para aplacar a agonia’* – o que aponta para o desfecho da personagem, que prefere morrer a viver a tragédia do dia a dia. Ainda, o vocalize entoado entre as estrofes, com a voz aberta, termina no grito que chama a amiga e manda o recado para o alvo da vingança: *“Corina, faz favor pra mim mulher? Vá chamar Jasão. Diz pra ele que minha dor está passando, que estou aliviada. Vai?”*. A intervenção direta da trama na canção completa a expressão da personagem, atribuindo o sentido trágico à canção.

Em linhas gerais, a dicção de Bibi Ferreira tem uma característica fundamental, que atribuiu um sentido fortíssimo às canções no LP: ela praticamente “se torna” as canções – música e letra – porque canta com toda a carga passional da personagem. Não é Bibi Ferreira quem canta; é Joana, com toda a mágoa da personagem, em uma atuação de incorporação intensa, que vai em direção oposta à da proposição de distanciamento de Brecht, tão debatida nos meios teatrais engajados brasileiros desde a década de 1960. Uma atuação tão intensa que conduz à catarse pessoal do ouvinte, pela assimilação dos sentimentos individuais da personagem.

Por um lado, no disco *Gota D’Água*, as canções de Chico Buarque ganham uma profundidade ainda maior a partir da dicção dos demais cancionistas, com o adensamento da paixão e das tensões entre melodia e lírica. Por outro, o adensamento da profundidade destitui as canções de seu caráter político, por focar, prioritariamente, a paixão da mulher abandonada. Em grande medida, essa sensação é estimulada, também, pela maneira como as faixas de recitação dramática foram organizadas no LP, embora, nelas, ainda se possa perceber alguma permanência da cultura política comunista e das propostas nacional-populares de engajamento artístico, a par da exacerbação do drama da personagem de Joana no conjunto do texto.

4.2.2. As recitações: a Gota de Joana

⁶⁴ Na ópera, a função do recitativo é introduzir o conteúdo da ária que será apresentada a seguir. Não é o caso aqui. A comparação com o recitativo foi feita no que se refere à maneira de dizer a música: um recitar cantando. Esta maneira de dizer é a que se observa, de maneira muito acentuada, nos versos: *“Pois se jura, se esconjura/Se ama e se tortura/Se tritura, se atura e se cura/A dor”* e *“Pois se beija, se maltrata/Se come e se mata/Se arremata, se acata e se trata/A dor”*.

No LP, além das canções, há 8 (oito) faixas de trechos do texto dramático, todas com *performance* dramática exclusivamente de Bibi Ferreira, com arranjos musicais de base.

O arranjador, Edson Frederico⁶⁵, estava na carreira artística há mais de uma década, com larga trajetória de pianista de grandes compositores e intérpretes da MPB, como Vinícius de Moraes, Miúcha e Wilson Simonal, a quem havia acompanhado enquanto integrante da Banda Veneno, do maestro Erlon Chaves. Tinha experiência e reconhecimento no campo musical, também, como arranjador, orquestrador, maestro e diretor musical, tanto de espetáculos ao vivo quanto de musicais na TV, atuando na TV Globo a partir de meados dos anos 1970.

No LP, Edson Frederico criou arranjos que intensificam o conteúdo dos trechos recitados em cada faixa, bem como a *performance* de Bibi Ferreira. Um trabalho semelhante ao que se faz na canção popular, no que se refere ao casamento entre a fluidez da melodia e o ritmo segmentado da fala, que concorre para a atribuição de naturalidade e intensidade ao texto. No conjunto, a sonoridade varia entre a dos musicais – próxima mesmo aos da *Broadway*, em termos timbrísticos, mesmo com base em canções da MPB – e os pontos de rituais afro-brasileiros. Assim, respeitou tanto a temática popular e a orientação nacional-popular presente em algumas faixas, quanto a concepção de espetáculo musical, com temas centrais e orquestração. Criou um conjunto em que cada faixa tem a diversidade como marca, em timbres e ritmos, sem perder a unidade conceitual.

A seleção de trechos de *Gota* para a composição da modalidade de execução sonora do texto coloca o foco da história na personagem de Joana. E isto acontece não apenas pela recitação exclusiva e intensa de Bibi Ferreira, mas também pela ordenação das faixas.

A execução de *Flor da Idade* na primeira faixa apresenta a ambiência onde a trama se desenvolve. Cumpre a função de mostrar que os diálogos que Joana trava ao longo das faixas seguintes – mesmo sem a resposta verbal de outras personagens – têm eco em uma coletividade, na qual a protagonista está inserida. Entretanto, como já foi analisado, o conteúdo da canção, literário e melódico, não remete o ouvinte à questão

⁶⁵ As informações referentes à trajetória de Edson Frederico foram extraídas do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, verbete disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/edson-frederico/dados-artisticos>, acesso em 10/09/2010.

social que embasa a tragédia, embora conduza para a percepção da dimensão coletiva da trama.

Entre a segunda faixa, *Entrada de Joana*, e a última, o desfecho da *Morte*, conduzida pelas mãos de Joana, as demais são seleções de temas significativos abordados na peça, tais como a religiosidade popular (*Ritual, Veneno*) o perfil do povo e da comunidade (*Monólogo do Povo*), as relações entre Joana e as demais personagens (*Desabafo de Joana para Jasão, Joana e as Vizinhas*) e a sua personalidade dramática (*Joana Promete*). Todas interpretadas, dramaticamente, apenas por Bibi Ferreira. Mas, ordenados no disco de forma diferente da que aparecem no roteiro da peça (ver Anexo 6), esses trechos constroem uma nova *Gota D'Água*, um novo discurso, muito mais centrado na figura da protagonista e em seu drama pessoal do que na situação da comunidade frente à arbitrariedade do poder de Creonte.

A primeira fala de Joana (faixa 2, lado A) apresenta o conflito pessoal da personagem, a partir da sua condição materna e da dificuldade de lidar com os filhos em um momento de abandono que sofreu. Ela anuncia o desejo de ter sua energia e sua vida de volta, e revolta-se com o fato de Jasão lhe ter sido “roubado” por Creonte e Alma – observe-se, a maneira de anunciar a aproximação entre Jasão e o poder lembra a idéia de cooptação anunciada como *horizonte de expectativa* dos autores, mas, como o recorte está exclusivamente na relação afetiva e passional com Joana, não chega a se concretizar. Finalmente, anuncia o desejo de vingança. Com um arranjo típico de musicais, com base harmônica dada pela orquestra de cordas e a melodia de *Gota D'Água* entoada, suavemente, pelos sopros, a narrativa se apresenta em tom épico.

Em seguida (faixa 3, lado A), encontra-se com Jasão e, após fazer uma definição da urgência e da intensidade do povo do qual ele era oriundo. Refletindo sobre a dificuldade que significa pertencer ao povo e ter nele a sua identidade, conclui: se Jasão não aguenta, devia mesmo deixar sua história para trás e “*agarrar-se na barra do manto do poderoso Creonte*”. Ao fundo, com percussão popular e tamborim soando forte, toca *Gota D'Água* em ritmo de samba. Mas devia fazê-lo com a consciência de que, ao perder a sua ligação com o povo, perderia também a identidade – e não faria mais samba. No momento em que Joana dá esse aviso, um coro entoa a melodia de *Gota* bem marcada, como que trazendo a presença do povo para o diálogo. Ao final, Joana chora, sobre a pulsação do tamborim, e ameaça a rival, Alma, definitivamente.

A definição do samba como arte do povo, por excelência, está subsumida no trecho, como um importante traço de permanência das proposições nacional-populares, que

demarcam também a própria caracterização do povo e de suas dificuldades na vida cotidiana. Esta é a faixa de tonalidades políticas acentuadas do LP, tanto em termos de conteúdo verbal, quanto no que se refere ao encontro entre texto e melodia.

A faixa seguinte (faixa 4, lado A) é a canção *Bem Querer* que, analisada na seção anterior, vem anunciar a esperança do reencontro transformada em ameaça, preparando o clima do próximo diálogo entre Joana e Jasão, que acontece a seguir. Na faixa seguinte (faixa 5, lado A), o monólogo, com ares de diálogo com Jasão, começa seca, sem fundo orquestrado, demarcando a raiva e a intenção de cobrança da personagem, relativa a tudo o que havia dado ao companheiro. A *performance* é cheia de energia, mostrando já a virada da personagem com relação ao seu “*bem querer*”. Não há orquestração durante a recitação durante mais de um minuto e meio, soando apenas sons de um sintetizador, que acentuam a tensão do momento. Quando ela se refere, ironicamente, ao samba de Jasão – “*tenho certeza de que a Gota D’Água não vai parar de pingar de boca em boca*”, em função do poder e do prestígio de Creonte – começa um ritmo de samba por trás, com surdo e tamborim demarcando o ritmo da recitação, que se torna menos livre. O trecho termina já sem a energia inicial, com uma voz embargada, como quem falasse já sozinha. O samba vai sumindo, em *fade out*.

Na seqüência (faixa 6, lado A), o clima de desânimo se esvai, com um ritmo de samba marcado por instrumentos percussivos, com destaque para a sonoridade dos atabaques e do chiado do reco-reco, que anuncia um clima de tensão. Com um misto de raiva e indignação, Joana reclama, em recitação feita em ritmo acelerado, por ter sido consumida pelos filhos e por Jasão, anunciando sua expectativa de ser também abandonada pelos filhos, em favor “*da primeira que passar*”. A faixa destaca o momento em que a raiva de Joana se volta contra os filhos, de uma forma muito mais acentuada do que isso aparece no conjunto do texto dramático. Assim, aproxima a personagem de Medéia e distancia a trama da tragédia brasileira de contornos comunistas, colocando o foco muito mais sobre o drama feminino e a intenção de infanticídio.

A intenção vai se transformando em realidade com a execução da dramática *performance* da canção *Gota D’Água* por Bibi Ferreira (faixa 1, lado B), em ritmo e intenção muito diversos do samba que apresentou a melodia em faixas anteriores.

Então, após explicitar sua mágoa, Joana começa a engendrar, efetivamente, a sua vingança (faixa 2, lado B). Tranquiliza Jasão e diz a ele que pode ir em paz, porque ela

conviverá com a sua dor sem fazer nada. Na faixa mais curta do LP, de apenas 30 segundos, ela anuncia sua forma de ação, fingindo estar conformada. É interessante notar que esta intenção não se anuncia exatamente pelas palavras de Joana, mas, sim, pelo encontro entre a performance da atriz e o arranjo – simples – feito para o trecho. O recurso usado nesta faixa foi semelhante ao criado em *Desabafo de Joana para Jasão* (faixa 5, lado A), com apenas com a entrada de um som sintetizado interativo por detrás da voz. O timbre tem uma onda, mas sua variação é alterada, com a sensação de que ela entrou em um lugar e rebateu. Neste caso, ele soa antes da entrada da voz e permanece, com um ligeiro trinado, perdendo a intensidade, enquanto ela fala – mas continua ressoando, metaforizando a raiva que ressoava em Joana. No contraste entre a tranquilidade da *performance* dramática e a tensão do acorde, o ouvinte intui que algo não vai bem.

A impressão se confirma na faixa seguinte (faixa 3, lado B), a canção *Basta Um Dia*, à qual se segue o ritual religioso (faixa 4, lado B), produzido por Joana contra seus inimigos. Instrumentos percussivos e vozes entoam uma melodia que se assemelha a um ponto de umbanda ou candomblé.

O arranjo cria o clima de um rito de uma religião afro-brasileira. O diálogo de timbres está presente na batida do atabaque (com sonoridade semelhante à do jembê), que soa em timbres graves e agudos, simultaneamente. O reco-reco tocando é executado em polirritmia, com levada característica do patangome, instrumento muito usado no congado – fazendo menção ao sincretismo religioso. Esse conjunto dos instrumentos percussivos remete a um clima espiritual, não meramente festivo. As duas pulsações da música (pulsação ternária dentro da pulsação binária) soam como se fossem dois planos da vida em interação. A impressão de ritual é acentuada, ainda, pelo canto em *ostinato*, pois a repetição leva ao transe. Além disso, uma batida de baquetas entra na música, marcando pulsação intuitiva.

Logo que a voz de Bibi Ferreira aparece, outras vozes, bem ao fundo, fazem sons (interjeições e gemidos, livres e sem ritmo) que lembram os transe de terreiros afro-brasileiros. A voz da intérprete, em crescente inflamação, evocando a solidariedade de divindades e a presença de espíritos do mal, mistura denominações de diferentes religiões, mostrando o sincretismo religioso brasileiro: Têmis, Ogum, sintagmas da Macedônia, São Jorge, Jesus Cristo, Oxumaré, Virgem, Padre Eterno, todos os orixás do Olimpo, canheta, tihoso, demônio, nunca-visto. Em clima de transe, a recitação

termina quase em gritos, clamando vingança em direção a Creonte. E, no fim, o coro retorna, para concluir o ritual coletivo.

Depois (faixa 5, lado B), em ritual privado, Joana prepara o veneno com o qual pretende realizar a vingança. A dureza com a qual ela prepara o veneno some completamente quando ela se dirige aos filhos, com uma doçura enorme, recomendando como eles deveriam se comportar diante do pai no casamento, desejando-lhe felicidade e entregando o presente à noiva. Ao final, quando ela anuncia aos filhos que na volta, também eles três iriam “*mastigar um naco de eternidade*”, a *performance* ganha um tanto da aspereza novamente. Ao longo da recitação, há uma orquestração semelhante à da primeira faixa, com sonoridade próxima dos musicais. A melodia de *Bem Querer* por base, entoada por uma orquestra de cordas, ecoa, ainda, como a ameaça sem palavras, que lembra ao ouvinte: “*como alguém que lhe apagasse a luz, vedasse a porta e abrisse o gás*”.

As duas faixas anteriores – *Ritual* e *Veneno* – também são marcas de permanência do nacional-popular no texto registrado, mas sob outro enfoque: o da religiosidade popular, traduzida nos arranjos pelo canto de ponto de religião afro-brasileira, bem como pelo vocabulário que denota o sincretismo religioso.

O desfecho da tragédia se faz na faixa mais longa do LP (faixa 6, lado B), que tem três momentos distintos. No primeiro, sem base instrumental, a intérprete, dialoga com uma divindade (chamado de *meu Pai, meu Ganga, meu Pai Xangô*), por ter salvo seus inimigos. Seus sentimentos caminham do abatimento, com voz embargada, à indignação raivosa. Chega ao desespero, quando, enfim, decide matar os filhos, compreendendo que isto seria uma recomendação divina de proteção contra algo que seria pior do que “*sentir as entranhas derretendo*” com a ingestão do veneno. No segundo momento, quando responde aos filhos – cuja interpelação não aparece – que tem comida, sim, o faz com muita doçura e começa a narrar para eles, com alguma tristeza na voz, como seria o lugar para onde eles estão indo. Por trás, a melodia de *Gota D’Água* orquestrada por cordas. Enfim, quando cessa a orquestração, a voz, resignada, entrega sua morte e a de seus filhos aos inimigos – e um compasso orquestrado encerra a trama sem resolver a tensão, com acorde dissonante.

Observe-se, nesta última faixa, que a personagem anuncia, com intensidade, o mote da tragédia de tons comunistas: “*é melhor morrer po envenenamento do que viver a tragédia do dia-a-dia*”. Entretanto, como a trama não se encerra com a entrega dos corpos a Jasão, diante da comunidade e do poder econômico, esse anúncio perde o

seu peso, diante do assassinio dos filhos e do suicídio. Assim, o desfecho da tragédia fica muito mais próximo do de Medéia do que nas modalidades escrita e encenada do texto de *Gota*, transformando Joana na personagem trágica do enredo.

O conjunto das recitações reorganiza a estrutura dramática do texto teatral, atribuindo-lhe um sentido mais relacionado ao drama feminino e à relação com o clássico grego. Neste sentido, destitui o texto de seu sentido crítico da sociedade brasileira da década de 1970, bem como da maior parte dos elementos relacionados à cultura política comunista. A modalidade de execução sonora de *Gota*, portanto, prioriza a dimensão individual da trama, em detrimento da dimensão coletiva, tanto pela seleção quanto pela ordenação que os encadeia no LP. E, ao fazê-lo, monumentaliza os trechos que compõem o registro, bem como a personagem Joana, que se torna a única protagonista e narradora da trama, e a intérprete Bibi Ferreira, com uma *performance* tão intensa nas recitações, quanto a que apresenta nas canções.

4.3. EXPECTATIVA E RECEPÇÃO

Nesta seção, tratar-se-á da recepção do disco *Gota D'Água* no momento de seu lançamento, em 1977, até início da década de 1980. Inicialmente, serão examinados os documentos relativos à censura do disco, que compõem o conjunto do processo de censura do espetáculo no SCDP/SR-RJ, visando a compreender em que medida a ação deste órgão teve papel definidor na seleção das faixas que compõem o disco. Depois, por meio do exame de textos jornalísticos sobre o produto, serão analisadas as expectativas que se criaram em torno do produto e as primeiras impressões divulgadas na esfera da recepção. Finalmente, proceder-se-á à análise de alguns documentos onde foram encontrados diferentes registros de chapas do movimento estudantil com o nome *Gota D'Água*, a fim de compreender quais os sentidos que foram atribuídos à obra – especialmente à canção, neste caso – no âmbito deste grupo social, da segunda metade da década de 1970 até o início da seguinte.

4.3.1. O processo de censura: um disco feito de silêncio e sons

Em 11 de abril de 1977, a gravadora RCA deu entrada ao pedido de recensura do “texto lírico composto de trechos da peça já censurada ‘GOTA D’ÁGUA’ de autoria de: Chico Buarque & Paulo Pontes trechos estes retirados do livro ora em referencia, para uma posterior gravação sob nosso selo”. O documento, assinado por Genilson Barbosa, compõe o processo de censura da peça *Gota D’Água* junto à SCDP/SR-RJ⁶⁶ e, além do ofício com a solicitação de recensura, contém 8 (oito) laudas com os trechos da peça que deveriam ser registrados em áudio.

Embora os trechos transcritos para recensura sejam de diferentes pontos do livro, eles estão dispostos em seqüência, sem qualquer indicação de paginação, e sem respeitar a divisão dos versos da concepção original dos autores (em texto corrido).

Já na proposta original da gravadora, a maior parte dos trechos a serem gravados eram referentes à personagem Joana, mas não se restringiam a ela – como acabou acontecendo no registro final. Havia a proposição de registro de trechos das personagens Egeu, Jasão, Creonte e, nos trechos protagonizados por Joana, havia ainda diálogos seus com o coro das vizinhas.

Na seqüência do documento apresentado pela gravadora, há um documento interno do SCDP/SR-RJ assinado pelo Chefe do Serviço, Wilson de Queiroz Garcia, datado de 14/03/1977⁶⁷. Dividido em três tópicos, o despacho designa um TC para examinar o texto encaminhado, recomenda que, em caso de aprovação, a gravação final seja ouvida antes da veiculação, e ordena que o parecer seja devolvido à Chefia para solução final. O primeiro tópico, que concerne à designação do TC, vem acrescido de duas ressalvas dignas de nota:

Deve ser levado em consideração que o precedente pedido se destina a uma gravação em disco (ou fita), o que é diferente de uma peça teatral, encenada em ambiente restrito ao seu público específico.

Assim, não permitir que sejam aprovados palavrões e obscenidades outras.

⁶⁶ ARQUIVO NACIONAL. Rio de Janeiro, Divisão de Censura e Diversões Públicas. Departamento de Polícia Federal. Superintendência Regional do Rio de Janeiro. Serviço de Censura de Divisões Públicas. Processo de Censura da peça *Gota D’Água* – BR.AN.TN.2.5. CX. G7.

⁶⁷ A solicitação da RCA deu entrada na SCDP/SR-RJ em 11 de abril de 1977, e o despacho, a ela relativo, tem data de 14 de março do mesmo ano (mês 03). Parece, portanto, que a data do despacho foi datilografada com erro relativo ao mês.

Considerar, também, o caráter de contestação da peça teatral referida e verificar se não foram escolhidos somente os trechos que possa [sic] dar ênfase a esse protesto, caso em que o texto deverá ser negado.

Observe-se a preocupação explícita em realizar um tipo de censura diferente para o teatro e o registro em áudio, cuja circulação seria muito mais ampla e poderia atingir a um público não apenas numericamente maior, mas também mais diverso. Além disso, a dupla faceta da censura: moral e política.

Neste sentido, cabe ressaltar também a tática da gravadora ao apresentar o material para recensura. Os trechos que, no texto original do livro e da peça, tinham palavrões, já estavam reescritos com novas rimas. Por exemplo, no trecho que corresponderia, no LP, à faixa 5 – *Desabafo de Joana para Jasão* – havia um único verso que apresentava um palavrão que, certamente, seria alvo de corte: “*Não sabia nada de mulher nem de samba / e tinha um **puto** dum medo de olhar para o mundo*” (grifo meu). No documento apresentado pela gravadora, o palavrão já veio substituído pelo vocábulo “*bruto*”, que foi o que constou do registro final. Evitava-se, desta maneira, um conflito certo, já que a censura moral para os registros em áudio era absolutamente rigorosa⁶⁸.

O conteúdo político do texto, entretanto, não estava ausente do projeto originalmente apresentado pela gravadora. Do projeto apresentado, todas as falas das personagens Jasão, Creonte e Egeu tinham conotação política. No primeiro trecho, a proximidade de Jasão com o povo era por ele anunciada, bem como o fato de que isso deveria ser apagado após o seu casamento com Alma, por ser algo rechaçado pelo modo de vida da classe alta, em clara crítica à cultura pequeno burguesa, relacionada aos valores da cultura política comunista:

Eu só não gosto de deixar este fim de mundo sem levar tudo o que sempre foi para mim a vida inteira. Uma alegria ou outra, um pouco de saudade, cada bagulho, meu calção, minha chuteira, a mesa do boteco, o time de botão, tanto amigo, tanto fumo, tanta berita que dava pra botar na sala de visitas mas ia atrapalhar toda a decoração... (...).

Depois deste excerto, três trechos de falas da personagem Creonte apresentam suas principais falas relativas ao exercício do poder, por meio da “*cartilha da filosofia do bem sentar*”, inclusive o trecho que parece ser o dos versos musicados do *Refrão do Creonte*. Mais adiante, após algumas recitações da personagem Joana e diálogos

⁶⁸ A este respeito, cf. CAROCHA (2007).

seus com o coro das vizinhas, propõe-se o registro de uma longa fala de Egeu que apresentava, didaticamente, o sistema de correção monetária da política de habitação popular, bem como a impossibilidade do povo de quitar a dívida adquirida por meio da adesão a ela. O trecho com conotação política da personagem Joana, que foi registrado no LP sob o nome de *Monólogo do Povo*, este não integrava a proposição original da RCA para a Censura.

Após as recomendações feitas no despacho do Chefe do SCDP/SR-RJ, foi emitido o parecer nº. 868 sobre a proposta, assinado pelo TC Paulo Cesar Oliveira Santos, em 22/04/1977. O documento, que tem três curtos parágrafos, propõe que o texto teatral para gravação seja liberado, com uma única indicação de corte no “*trecho em que Egeu faz críticas ao Sistema Financeiro de Habitação (pags. 6 e 7)*”. Portanto, o único excerto suprimido pela ação da Censura foi aquele que fazia a crítica explícita à política governamental, passando despercebidas as demais menções políticas, mais visceralmente relacionadas à cultura política comunista, mas metafóricas – por exemplo, os longos trechos em que Creonte ensina Jasão a usar o poder econômico.

O autor do parecer opinou pela liberação considerando que todos os textos foram retirados da peça que ficou em cartaz durante muitos meses no Rio de Janeiro (não se faz qualquer alusão à temporada paulista em curso) e que a seleção feita pela gravadora contemplou, prioritariamente, a temática afetiva e individual de Joana. Além da recomendação de corte na fala de Egeu, faz ainda outra ressalva, indicando a necessidade de exame da gravação final – o que, aliás, já havia sido indicado pelo Chefe da SCDP/SR-RJ em seu despacho inicial.

Além destes documentos relativos à censura do disco, anexados ao processo de censura teatral, apenas uma inscrição “*arquite-se*”, já datada de 29/10/1979, consta do ofício da gravadora. A documentação relativa à censura do LP, ao que parece, está incompleta⁶⁹, visto que não há sequer registros do exame da gravação final, tal como foi recomendado fazer em duas ocasiões. As informações constantes dos documentos não permitem compreender plenamente as transformações ocorridas entre a proposição inicial da RCA e o resultado final do LP. Indicam, apenas, que foi efetuado

⁶⁹ Em consulta ao acervo do Arquivo Nacional, no fundo relativo à Censura Musical, não foram encontrados outros registros relativos ao disco *Gota D'Água*. Em e-mail enviado à autora em 20/09/2010, a funcionária Vera Duarte informou “*que foram realizadas pesquisas nas listagens manuscritas das letras musicais, organizadas por nome de autor, ano 1977, e nenhum processo referente a Chico Buarque, Paulo Pontes e/ou Bibi Ferreira foi localizado. Procedemos também busca nas listagens do ano de 1975, ano da peça Gota D'Água, com o mesmo resultado negativo*”.

um primeiro corte de caráter político pela SCDP/SR-RJ e que a gravadora havia já evitado os maiores conflitos de caráter moral, substituindo os palavrões dos trechos selecionados por outros vocábulos. Apesar de numericamente pequena, entretanto, a documentação disponível é expressiva. Permite, por exemplo, identificar alguns traços do jogo de estratégias da Censura X táticas da gravadora⁷⁰, tal como anteriormente analisado.

É fato, como já se pôde observar na seção 4.2, que não consta do registro em áudio qualquer fala relativa a outra personagem individualizada da peça, a não ser Joana, interpretada por Bibi Ferreira. Mas, como a Censura não recomendou o corte de todos os trechos das demais personagens, não parece ter sido ela a responsável pela opção final da gravadora, que significou a despolitização quase total da modalidade de circulação em áudio do texto de *Gota D'Água*.

Chico Buarque não participou do processo de gravação do disco pela RCA e não se recorda, contemporaneamente, sequer de ter sido acionado para alterar as rimas com palavrões para a gravação – embora acredite que isso tenha acontecido. No que se refere à opção final pelo registro apenas de trechos da personagem Joana, tem uma opinião derivada de longos anos de experiência com a indústria fonográfica, considerando a hipótese de ter sido uma decisão técnica: como Bibi Ferreira já estava no estúdio, poderia ser mais complicado para a gravadora reunir o elenco e gravar mais trechos⁷¹.

É uma hipótese plausível, inclusive porque o convite para a gravação – como analisado anteriormente – foi feito pessoalmente a Bibi Ferreira, pelo produtor que já havia trabalhado com ela em projetos anteriores. O grande interesse (cultural e

⁷⁰ Apesar de soar um pouco óbvio, cabe registrar, também, que os trechos censurados no texto teatral não foram inseridos no projeto de gravação do LP, evitando novos conflitos. Por exemplo, o *Samba do Gigolô*, apesar de cortado pela Censura no texto teatral ao longo de todas as temporadas entre 1975 e 1980, estava inserido nos programas do espetáculo. Era um dos poucos trechos musicados do texto das personagens, mas não foi apresentado no projeto original do disco, possivelmente por já ter sido suprimido anteriormente. O próprio Chico Buarque não tinha clareza de que a faixa não estava registrada em áudio e, quando questionado se não seria o caso de fazer dela um registro para memória, respondeu com uma negativa relutante. Compreensível, se se considerar o fato de que o trecho não tem a mesma qualidade musical das demais canções registradas no LP, que já haviam, inclusive, ganhado vida autônoma no cenário musical do período. É uma faixa divertida, mas relacionada muito diretamente à personagem de Cacetão e ao contexto específico da peça, sem a mesma amplitude temática e melódica das demais canções gravadas. Em seguida à negativa, Buarque questionou: “*Não tem um disco?*”, mostrando não ter memória exata da composição da “*modalidade de execução sonora*” do texto de *Gota D'Água* (BUARQUE. Depoimento concedido à autora em 14/05/2010).

⁷¹ Cf. BUARQUE. Depoimento concedido à autora em 14/05/2010.

comercial) parecia relacionado à sua *performance* e à carga dramática que havia sido implementada à personagem e à obra, por interpretação da atriz e pela opção da direção em focar a encenação em sua figura, conquistando o público. Embora algumas faixas do LP tenham contado com gravação de coros (*Flor da Idade* e *Ritual*), necessariamente, levando mais artistas ao estúdio, estes eram cantores, não os atores do elenco. Estes, que já haviam feito a composição dramática das personagens, seriam as figuras mais indicadas para o registro das recitações dramáticas, não relacionadas apenas ao canto.

No projeto originalmente apresentado pela gravadora à Censura, havia dois trechos de solos de interpretação musical, junto com recitações: um da personagem Jasão, outro de Creonte. O trecho de Jasão era curto, o refrão de *Gota D'Água*. O outro, no entanto, era maior, configurando-se como um número musical, o *Refrão de Creonte*. Na época da gravação do LP, em agosto de 1977, estava em curso a temporada paulista do espetáculo, na qual Creonte era interpretado por Renato Consorte, que já não realizava este número em cena, por opção do diretor Gianni Ratto. O próprio ator registrou o fato em sua biografia:

No Rio, o Creonte havia sido feito pelo Oswaldo Loureiro, que cantava uma música – em São Paulo, o Gianni Ratto não me pediu isso, a Bibi até estranhou (PACE, 2005: 136).

A opção de Ratto pode ser explicada pelo fato de que Oswaldo Loureiro era considerado um dos poucos atores capaz de cantar em cena de forma satisfatória. A qualidade vocal do ator foi destacada por Chico Buarque, em entrevista temática sobre o tema⁷², e o seu destaque no elenco, por esta razão, foi feito em uma crítica de Gilberto Braga, pouco depois da estréia da peça, na qual ele considera um dos “*grandes baixos*” do espetáculo o fato de ser um musical em que apenas Bibi Ferreira e Oswaldo Loureiro cantavam (BRAGA, *O Globo*, 05/01/1976).

Talvez, além de explicar a opção de Ratto por não inserir o Refrão de Creonte, cantado, no espetáculo paulista, a ausência de preparo para o canto entre os atores tenha reforçado, também, a opção de gravar um disco apenas com Bibi Ferreira. A garantia da qualidade do produto estaria dada, com a interpretação exclusiva da atriz, e talvez estivesse em risco com a presença de outros atores no registro sonoro. São

⁷² “(...) porque o Loureiro cantava – quer dizer, ele canta muito bem, um vozeirão” (BUARQUE. Depoimento concedido à autora em 14/05/2010).

especulações, possíveis em função dos indícios encontrados, e necessárias, diante da ausência de dados conclusivos suficientes.

Fato é que, mesmo com uma recensura para registro em áudio relativamente branda, a *modalidade de execução sonora* do texto de *Gota D'Água* teve caráter político quase ausente, monumentalizando a personagem Joana e a intérprete Bibi Ferreira e destituindo a obra, em grande medida, de seu caráter de crítica social e de seu lastro na cultura política comunista.

4.3.2. A imprensa: registros comerciais

A recensura do texto de *Gota D'Água* aconteceu no primeiro semestre de 1977. Em agosto do mesmo ano aconteceu a produção do LP, e em setembro, o produto foi lançado. Nestes dois meses, alguns veículos de imprensa noticiavam a produção e o resultado final. Foram encontrados 8 (oito) textos jornalísticos relativos a este processo, o que, apesar de ser um número relativamente pequeno, é significativo, levando-se em conta as características do produto e suas especificidades com relação ao mercado fonográfico no período.



Figura 40: Fotografia de Bibi Ferreira em estúdio, gravando o LP *Gota D'Água*, divulgada na imprensa no segundo semestre de 1977 – *Diário Popular* (15/09/1977), *O Popular* (17/09/1977) e *Folha da Tarde* (28/09/1977). FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água. (Dossiê de Recortes).

A maior parte deles, apesar de terem circulado em diferentes veículos da imprensa, seguem o mesmo padrão: registram as mesmas informações e trazem fotografias de Bibi Ferreira em estúdio, tiradas em uma mesma ocasião e/ou repetidas (ver figura 40) – o que dá a sensação de que foram parte de uma estratégia de divulgação do produto por parte da gravadora, a fim de criar expectativa com relação ao seu lançamento.

Os dois primeiros textos foram publicados em veículo de ampla circulação em todo o país, a *Folha de São Paulo*, em 10 e 16 de agosto. O primeiro, sem assinatura, apresenta algumas das informações básicas que circulariam nos demais: um resumo das experiências de Bibi Ferreira com música, musicais e, especialmente, registros em estúdio. Apesar do destaque dado à formação musical da artista – lições clássicas de teoria musical, violino e piano – maior relevo é dado, ainda, à declaração por ela feita por ocasião da gravação:

Não sou cantora: minha posição é a de uma atriz de teatro que está cantando e interpretando um papel. Além disso, o disco representa Bibi Ferreira em 'Gota D'Água' exatamente no mês de agosto de 1977. Isso porque, se eu fosse refazê-lo daqui a um mês já faria um outro tipo de trabalho, porque sou muito exigente comigo mesma e se existe uma coisa que não faço é me repetir (Folha de São Paulo, 10/08/1977).

Esta declaração compõe cerca de um terço do texto e se repetiria, exatamente da mesma forma, em três outros periódicos: *Diário Popular*, SP (15/09/1977), *O Popular*, GO (17/09/1977), e *Folha da Tarde*, SP (28/09/1977). Nestes três últimos, os textos foram publicados sob a forma de uma entrevista com Bibi Ferreira, maiores e com informações mais detalhadas, mas todas muito semelhantes. Essa passagem, escrita *ipsis litteris* nos quatro veículos, corrobora a percepção de que o texto foi uma das formas de divulgação do produto.

É interessante, ainda, notar que nestes quatro textos, o LP é apresentado como um registro dos “*melhores momentos da peça Gota D'Água*” – a mesma concepção impressa na capa do produto, que induz o consumidor a identificar o texto teatral direta e unicamente à intérprete Bibi Ferreira e à personagem que ela interpreta.

É interessante observar, também, o tipo de imagem que acompanha o texto: as fotografias apresentam a atriz em estúdio, vestida de forma despojada e sem maquiagem, com os olhos fechados e a expressão triste, como que em choro. A imagem leva o consumidor a pensar na dramaticidade da interpretação realizada no estúdio e induz, já, um tipo de recepção do produto, bastante condizente com o conteúdo do registro sonoro.

O outro texto da *Folha de São Paulo*, publicado menos de uma semana após o primeiro, tem características um pouco diferentes destes, o que se explica pelo fato de que é assinado. O autor, Dirceu Soares, responde pela seção *Toca-disco* e, embora, como nos demais textos, descreva a composição do produto, dá um tom bem mais pessoal:

Gota D'Água, peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, é uma das coisas mais importantes que se fez no teatro nos últimos anos. Daí a idéia de gravar seus trechos principais é muito boa, porque a peça sai de cartaz e a gente fica guardando apenas na memória o tanto que ela foi forte e bonita (SOARES. Folha de São Paulo, 16/08/1977).

Apesar da subjetividade do texto, entretanto, é interessante notar a permanência da concepção de que o registro feito no LP é o dos melhores momentos da peça, minimizando a participação de outras personagens e de outros artistas na qualidade do espetáculo e, mesmo, do texto escrito. Também neste caso, reforça-se a expectativa do produto, que, explicita-se, está direcionado para o público espectador da peça.

Uma pequena nota publicada na *Revista Grande Hotel*⁷³ é também um dado interessante para a análise do tipo de recepção que se pretendia criar. Neste caso, em vez da fotografia de Bibi Ferreira, a imagem que acompanha o texto é a da capa do LP, o produto que estava sendo lançado. A nota é bem mais objetiva e não traz falas da atriz, mas dados sobre a ficha técnica, como os nomes dos produtores e arranjadores – o que permite inferir que o público para o qual se dirigia era consumidor habitual de cultura, inteirado da importância do trabalho de figuras como Dori Caymmi e Aloysio de Oliveira no conjunto das produções artísticas daquele contexto. Neste caso, a imagem associada ao texto escrito é já a da capa do LP, o que configura uma estratégia de propaganda do produto, ele mesmo.

O padrão destes textos é, relativamente, quebrado apenas nos dois textos publicados n' *O Pasquim*. O primeiro, uma nota assinada por Roberto Moura, está na seção *Pasquim Tiouve*, que traz indicações acompanhadas de avaliações críticas de discos:

BIBI FERREIRA – Gota D'Água (RCA)

*Uma seleção de textos emocionados junto com a trilha sonora da peça de Paulo Pontes e Chico Buarque. Aloysio de Oliveira produziu e não foi fácil terminar a gravação, com Bibi chorando o tempo todo, com Bibi viajando para São Paulo a toda hora. Mas, no fim, valeu. O disco consegue o que pretende: resumir a peça num outro veículo, respeitadas as especificidades deste, e conservar a carga forte transmitida no palco (MOURA. *O Pasquim*, 30/09 a 03/10/1977: 21).*

Com a ironia típica da linguagem do periódico, a referência à tristeza de Bibi Ferreira implica tanto a lembrança da recente viuvez – já que Paulo Pontes havia estado presente nas edições de 1976 e os leitores, em geral, estavam inteirados dos acontecimentos no campo artístico-intelectual – quanto as fotografias de divulgação do produto, anteriormente analisadas (ver figura 40). A avaliação é positiva e, embora

⁷³ A revista, publicada pela Editora Vecchi, era voltada preferencialmente para o público feminino, tendo nas fotonovelas um de seus principais tipos de texto. A revista circulou entre as décadas de 1950 e 1970, chegando, nos anos 1960, a ter tiragem de mais de 200 mil exemplares; deixou de ser publicada quando a editora Vecchi foi comprada pela Editora Globo (JOANILHO e JOANILHO, 2008: 548).

ressalte as diferenças de linguagem entre o texto encenado e o registro em áudio, também trata a seleção feita no LP como um resumo do texto dramático. Não veicula a idéia de que são “os *melhores momentos*” da peça, como os demais, mas toma seleção e resumo como sinônimos, preparando um tipo de recepção muito próximo dos demais textos, associado ao protagonismo exclusivo de Bibi Ferreira.

Finalmente, o mesmo Roberto Moura, em um balanço da produção musical do ano intitulado “*Quem dançou e quem não dançou em 77*”, elogia “a *emoção de Bibi Ferreira em Gota D'água*”. O texto faz uma avaliação geral dos lançamentos do mercado fonográfico, apontando sucessos, fracassos e ausências (“*Chico e Milton não lançaram*”). Neste contexto, pode-se considerar que, de todos os textos jornalísticos que mencionam o LP *Gota D'Água*, é o que traz uma avaliação mais pessoal do produto, apesar de bastante superficial, relacionando a qualidade do registro realizado à interpretação de Bibi Ferreira (MOURA, *O Pasquim*, 16 a 22/12/1977: 32).

De maneira geral, o conjunto de textos divulgados na imprensa teve viés bastante comercial e parecem relacionar-se à divulgação do produto. Mas, mesmo os que destoam desta linha, divulgados n’*O Pasquim*, fazem uma avaliação que corrobora as expectativas da gravadora e preparam um tipo de recepção do produto que tende a reduzir o conteúdo do texto da peça à atuação de Bibi Ferreira e ao drama humano vivenciado por sua personagem.

4.3.3. *Gota D'Água*: uma enxurrada entre os estudantes

Chico Buarque, desde o início da década de 1970, foi sendo transformado, nos meios estudantis, em um símbolo de resistência e engajamento. Desde que voltou da Itália e lançou *Apesar de Você*, que se transformou em uma espécie de hino da resistência, e, em seguida, *Construção*, que foi também um ícone das composições de interpretação do país. Na mesma ocasião, tiveram início os Circuitos Universitários, nos quais ele teve ampla participação e por meio do qual se aproximou ainda mais dos estudantes. Além disso, seus embates com a censura (na sequência de fatos mencionados nos capítulos 1 e 3) faziam crescer uma espécie de mística em torno de sua imagem.

Na década de 1970, a representação que se criou de Chico Buarque nos meios estudantis materializava o hibridismo da música brasileira, em um momento no qual os embates entre tendências politizadas e alienadas, tão forte nos anos 1960, haviam perdido força. Isso é bem traduzido por Caio Túlio Costa:

(...) o Chico Buarque, de quem, era consenso, todo mundo gostava, porque unia um pouco a sofisticação e a inteligência, marcas do tropicalismo, com algumas coisas, como o samba ou a música mais tradicional (TOLEDO, 2003: 255).

As expectativas em torno de Buarque, nos meios universitários, cresceram a tal ponto que pareceram desmesuradas ao artista. Em 1975, ele chegou a anunciar sua opção de não mais endossar o delírio estudantil em torno da sua imagem⁷⁴. Retirou-se dos circuitos universitários, reduziu em muito a quantidade de shows e passou a ter outro tipo de produção. Mas tanto a sua produção – e a sua imagem – reverberavam, ainda, fortemente, nos meios estudantis durante alguns anos.

Gota D'Água transformou-se em um grande sucesso em meados da década de 1970, popularizando-se entre os estudantes de todo o país, especialmente em função da canção, que já em 1976 tinha mais de uma gravação, com interpretações de artistas de referência, como Milton Nascimento. Assim, *Gota D'Água* veio a compor a “rede de recados”⁷⁵ contra a Ditadura Militar, inclusive tendo apropriações interessantes no movimento estudantil, que se reorganizava, então.

Com a ação política cerceada, de maneira contundente, a partir do AI-5, o movimento estudantil desviou suas atenções, em grande medida, para as ações culturais, transformando eventos coletivos em manifestações políticas e denúncias as arbitrariedades⁷⁶. Nesse contexto, a obra de Chico Buarque ajudou os estudantes a construir uma identidade fortemente calcada no engajamento por meio da arte. E *Gota D'Água* foi uma obra que se transformou em um marco nesta dinâmica de construção de sentidos políticos à vida social, por meio das narrativas e das metáforas criadas por Chico Buarque.

A análise desta seção não toma por base o disco, propriamente dito. É muito difícil, aliás, definir quais foram os produtos de mercado e/ou os objetos culturais de origem das apropriações do evento *Gota D'Água* realizadas pelos estudantes. Neste âmbito, a grande movimentação em torno do espetáculo e seus produtos derivados ganhou corpo e, ao que indicam o alcance, em termos territoriais, e a duração temporal da permanência de *Gota* nas manifestações, práticas e representações criadas pelos

⁷⁴ A este respeito, cf. citação de entrevista a *O Pasquim* (1975), na seção 2.1.5 do capítulo 1.

⁷⁵ Cf. NAPOLITANO, 2010: 391.

⁷⁶ Para reflexões a respeito, cf. COSTA (2003), que discute tanto os sentidos atribuídos ao *Phono 73*, festival promovido pela gravadora Phonogram em 1973 com o seu *cast* de artistas, quanto o show de Gilberto Gil na Póli da USP, no mesmo ano.

estudantes, parece ter sido a canção *Gota D'Água* o grande vetor das apropriações políticas do evento.

É o que se pode depreender do depoimento de Paulo Hartung, com referência à chapa vitoriosa nas eleições para o Diretório Acadêmico do Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas – DA/CCJE/Ufes e ao movimento estudantil naquela instituição, durante a segunda metade da década de 1970:

A nossa fixação por Chico Buarque de Holanda era denunciado [sic] no nome das nossas chapas, uma hora Gota D'água, outra hora Construção, e acabamos tendo uma belíssima votação, eu acho que consagradora, mais de setenta por cento, uma grande participação, primeiro isso, e depois mais de setenta por cento dos votos para a chapa deu muita legitimidade para começar o trabalho (GOMES, 2007: 8).

A chapa marcou época na instituição. O movimento estudantil na Ufes havia arrefecido desde o fechamento do DCE pelos órgãos do Estado militar, em 1972. Ganhou novo fôlego a partir da campanha para o DA do CCJE, a qual, segundo se pode depreender do depoimento de Robson Moreira, foi já inovadora. Naquele momento, a metáfora de Buarque foi a tradução das aspirações de transformação do grupo:

Se queríamos entrar para acabar com a mesmice, teríamos de fazer uma coisa que causasse algum tipo de impacto e que chegasse para vencer. Foi quando lembramos do Chico Buarque e o nome da chapa surgiu de imediato: Gota D'Água. Hoje, sem falsa modéstia, considero que a Gota D'Água foi uma das coisas mais originais que aconteceu no movimento estudantil na época, no Espírito Santo. Mas não foi fácil. (...) O Quincas teve a idéia de botar umas caixas de som enormes na cantina e, nos intervalos, a gente mandava aquele som: "Faça não, pode ser a gota d'água". Aí entravam [sic] o Quincas ou eu de locutores, a todos pulmões: "Chapa Gota D'Água!". E aquilo foi pegando (MOREIRA, 2001: 1-2).

Além da reprodução sonora da própria canção, como narrou Moreira, o *slogan* da chapa fazia menção ao bordão: "*Só pode ser a Gota D'Água*", como se pode observar nas imagens feitas à época da campanha (ver figura 41). A movimentação criada em torno da chapa foi grande, com campanha realizada em diferentes espaços da Universidade: cantina, salas de aula, pátio, etc. A metáfora, também traduzida sob a linguagem gráfica com o desenho de uma gota, era de fácil assimilação.

Não apenas de fácil assimilação, de compreensão imediata e sentido diretamente relacionado ao contexto que se vivia. O depoimento de Constantino Colodetti⁷⁷, um de seus membros-fundadores, permite relacionar o nome da chapa não apenas a uma fixação no artista, mas a um grande sentido político que a obra – especificamente a canção, que teve circulação muito mais ampla e abrangente do que a peça ou o livro – adquiriu.



Figura 41: Mosaico com imagens da campanha da chapa *Gota D'Água* para o DA do CCJE da Ufes, capturadas do vídeo “Uma memória do movimento estudantil da Ufes em 1976”, produzido pelo CEDOC/NEI/Ufes. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=KQUqd4izAk>, acesso em 14 de julho de 2010.

A impressão de Colodetti é corroborada pela de Paulo Fabris, hoje coordenador do Centro de Documentação do Núcleo de Estudos Indiciários – CEDOC/NEI/Ufes, onde foi realizada uma pesquisa sobre a chamada *Geração Gota D'Água* no movimento estudantil capixaba da década de 1970. Fabris reitera a representação de Chico Buarque como um ícone junto ao estudantado, atribuindo-lhe, neste sentido, papel de

⁷⁷ Cf. COLODETTI, 2007: 2.

destaque no campo artístico-intelectual brasileiro. E, ainda, trata do sentido político da metáfora de *Gota*:

Fiz parte da chapa e estava presente na reunião em que o nome foi escolhido, mas não houve um debate muito elaborado sobre isso. O fato é que Chico Buarque, naquele momento, era um dos maiores símbolos de resistência à ditadura militar no meio artístico e cultural brasileiro, e o nome Gota d'Água, expressava a idéia de que estávamos todos no saturados com a ditadura militar, no limite, "transbordando", só faltando "uma gota d'água". A chapa de reabertura do DCE da Ufes em 1978 também teve o nome de uma música de Chico Buarque, Construção, ou seja, todos os universitários com posições mais progressistas tinham efetivamente esta identidade com as mensagens que Chico buscava transmitir em seu trabalho, tanto na música como na literatura e no teatro (FABRIS. Depoimento escrito concedido à autora em 13/11/2009).

Nesse contexto, em meio às passeatas de demanda de reconstrução da UNE, a metáfora da *Gota D'Água* como intolerância com o arbítrio tornou-se uma enxurrada na Ufes, especialmente quando, na segunda metade da década, os membros do DA do CCJE, juntamente com os militantes do Centro Biomédico (CBM), foram responsáveis pela retomada do movimento estudantil, com caráter político, na instituição. Segundo informam os resultados de pesquisa realizada no CEDOC/NEI/Ufes, as atividades culturais que foram organizadas pelos estudantes se desenvolveram na direção do debate político e acabaram por promover

(...) uma mobilização sem precedentes na história do movimento estudantil no Espírito Santo, em 1978 o DCE é reaberto após uma intensa campanha eleitoral, organizada à revelia dos gestores universitários. As palavras de ordem "Liberdades Democráticas", "Anistia Ampla Geral e Irrestrita", "Constituinte Livre e Soberana" e "Eleições Diretas", passaram a fazer parte do cotidiano dos universitários capixabas. Os estudantes buscam uma aproximação com entidades mais progressistas, como os sindicatos dos metalúrgicos, dos professores e dos jornalistas, além da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e da Igreja, através das Comunidades de Base, que estavam em processo de organização na Grande Vitória (CEDOC/NEI/Ufes⁷⁸).

A participação política em tempos de abertura promovia a reorganização mais sistemática das instituições do movimento estudantil e a insatisfação se manifestou de forma mais concreta nas chapas dos órgãos representativos dos estudantes. Também em dois outros estados brasileiros há registros de chapas *Gota D'Água*, no início da

⁷⁸ Disponível em http://www.indiciario.net/CMS/index.php?CEDOC:Gera%E7%E3o_Gota_d%27%C1gua:Resumo, acesso em 15/09/2010.

década de 1980, o que dá mostras de que a metáfora perpassou toda a segunda metade da década, em diferentes pontos do território nacional, denunciando a saturação com o arbítrio no âmbito da campanha pelas liberdades democráticas, como no caso da Ufes, e de questões mais pontuais, ligadas às condições dos estudantes nas instituições. Ecoou, também, nas reivindicações e propostas de diferentes tendências políticas, como se pôde identificar em dois documentos dos órgãos de informação.

Em São Paulo, um documento da Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública – “*Telex Urgente*” – datado de 20 de novembro de 1980⁷⁹, informava sobre a eleição da chapa *Gota D’Água* no pleito para o Diretório Acadêmico e Atlético do Instituto de Ensino de Engenharia Paulista da Faculdade Objetivo. Segundo o informante, a chapa vencedora seria “*formada na sua maioria por militantes da tendência ‘Liberdade e Luta’, orientada pela Organização [sic] Socialista Internacionalista*”.

A Libelu, em termos culturais, era mais relacionada à contracultura e aos experimentalismos estéticos, inclusive por ser o trotskismo compreendido por muitos de seus militantes como uma espécie de revolução cultural⁸⁰. Chico Buarque, embora tivesse o grande apelo político entre os estudantes, afeto à tradição musical brasileira e considerado um de seus representantes na MPB, não era uma referência cultural unânime entre os membros da organização, como se recorda Heloísa Starling, ex-militante da Libelu em Minas Gerais na segunda metade da década de 1970:

A Libelu tinha uma preocupação cultural muito grande. Eu acho que uma das coisas que me atraiu nas discussões da Libelu é que, de todas as tendências do movimento estudantil, era a que mais chamava a questão da cultura, que era um negócio que me interessava. Então, tinha muito essa discussão, tinha muito essa coisa de mobilizar, mesmo, o aparato cultural, de as pessoas lerem e discutirem literatura, música e tal. A Libelu era muito mais iconoclasta. Então, ela não tinha nenhuma simpatia pelo Chico Buarque. Quem tinha simpatia pelo Chico Buarque era eu. Eu até entendo que essa crítica podia acontecer entre meus amigos da Libelu. A simpatia toda era muito mais por Caetano (...) a minha cabeça abriu muito, no sentido de dar conta de determinadas coisas que estavam acontecendo no campo da cultura que, teoricamente, a universidade olhava meio assim, sabe? Então... Jorge Mautner, o próprio Macalé, eram coisas que a gente achava legais, mas a universidade não achava, assim, tão legal. A universidade, os estudantes mais ligados aos outros grupos, essa relação da arte com a política, de forma mais direta, era, digamos,

⁷⁹ ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. DOPS/SP. 20-C-44, doc. 14.811.

⁸⁰ Cf. MAUÉS (2006: 136) e KAREPOV e MARQUES (2002).

ainda “muito anos 60” (STARLING. Depoimento concedido à autora em 30/07/2008).

A despeito disto, a referida chapa da Faculdade Objetivo de São Paulo, composta por militantes da Libelu, ganhou o nome *Gota D'Água*. Mas é interessante notar que o nome parece ter sido dado não em função de uma referência à canção ou à situação política da sociedade, mas da metáfora a que a obra havia dotado, socialmente, de um conteúdo contemporâneo. A gota que faria o copo derramar traduziria, neste caso, uma situação específica daquela instituição: a insatisfação com a gestão anterior do DA. É o que informa uma das cartas da chapa⁸¹, recolhidas pelos órgãos de informação paulistas:

Da atual gestão até hoje não foi prestado esclarecimento da arrecadação de mais de Cr\$1.000.000,00, que por sinal era depositada na conta do atual Presidente. É preciso que se mostre o bom senso de cada um, votando maciçamente em Gota D'Água.

Na plataforma, há proposições de mudanças estruturais do funcionamento do movimento estudantil naquela instituição: divulgação de estágios; montagem de gráfica própria; incremento dos laboratórios; criação de refeitório a preços acessíveis para a comunidade universitária; criação de ginásio de esportes e biblioteca vinculada ao DA. As propostas feitas pela chapa, bem como sua composição de departamentos, não faz menção a projetos políticos mais amplos, em termos sociais.

No ano seguinte, 1981, a Agência do Recife – ARE/SNI enviava para a Agência Central do SNI a informação 119/ARE/81, referente às eleições do DCE da UFRPE, na qual registrava mais uma chapa *Gota D'Água*. O documento de quatro laudas foi enviado em novembro, em resposta ao telex nº. 131/19/AC/81, remetido em 10 de junho do mesmo ano pelo II COMAR. Informava sobre a realização das eleições em outubro e a vitória da referida chapa, analisando sua formação e composição:

3. A chapa vencedora congregou elementos de diversas tendências, predominantemente de esquerda, alguns deles simpatizantes do PARTIDO DOS TRABALHADORES (PT), sendo o grupo liderado pelo estudante do Curso de Engenharia Florestal, [x] (Graduado em Agronomia e aluno da FACULDADE DE DIREITO DE OLINDA/PE), que já participou de atividades subversivas como militante do PARTIDO COMUNISTA REVOLUCIONÁRIO (PCR). Um outro integrante da referida chapa

⁸¹ ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. DOPS/SP. 50-C-0, doc. 7.269. O documento de quatro laudas foi enviado em novembro, em resposta ao telex nº. 131/19/AC/81, remetido em 10 de junho do mesmo ano pela AC/SNI – II COMAR.

é [x], o qual esteve fora do País, mas se beneficiou com a Lei de Anistia.

Há descrição mais minuciosa do perfil de 10 (dez) membros da chapa, que aponta para a inexperiência política de 8 (oito) deles. Apenas os dois destacados na citação anterior tinham envolvimento político anterior: além do PCR, mencionado no trecho supracitado, o militante que havia vivido no exílio era ligado, antes de sair do país, ao PCBR. Assim como se pôde verificar no caso paulista, nas eleições pernambucanas o nome da chapa parece ter sido atribuído em função de divergências internas do movimento estudantil, traduzindo a metáfora da gota uma insatisfação com gestões anteriores. Segundo a informação:

A chapa em apreço surgiu das divergências ocorridas no meio estudantil, em relação à greve ocorrida no 1º. semestre/1981, que paralisou as atividades universitárias por mais de três semanas, provocando o descontentamento, desgaste da diretoria anterior ao DCE/UFRPE e uma grande dissidência na frente esquerdista.

Levando-se em consideração o tradicional “*ethos persecutório*”⁸² característico dos órgãos de informação, o fato de o documento não levantar suspeitas acerca da atuação social dos estudantes é uma exceção, o que tende a apontar para uma ação da chapa *Gota D’Água* mais localizada no âmbito do próprio movimento estudantil e da própria instituição, efetivamente.

Os documentos, apesar de pouco representativos em termos numéricos, mostram a duração da presença do valor simbólico de *Gota D’Água*, entre os estudantes, como metáfora de descontentamento e, também, da possibilidade de ação transformadora que aparecia em tempos de abertura política. Ela não foi inventada por Chico Buarque, é uma tradição antiga da língua portuguesa; mas seu uso na canção – e na obra, em geral – que ganhou sentidos políticos na sociedade brasileira da segunda metade da década de 1970, atribuiu à figura de linguagem um forte simbolismo político. Isto, junto da força da figura de Chico Buarque na construção da identidade dos estudantes, deu duração a *Gota* no movimento estudantil daquele período, fazendo-a ganhar novos contornos e novas significações.

Gota D’Água, a canção e a metáfora, vieram a compor a “*rede de recados*” contra a ditadura, inclusive com apropriações instrumentais. Em práticas e representações criadas pelas organizações estudantis, a apropriação de *Gota D’Água* deu novo

⁸² Cf. FICO, 2001: 37 e NAPOLITANO, 2004: 104.

sentido à obra, relacionado à possibilidade de transformação derivada do descontentamento, em vários âmbitos do movimento estudantil.

4.4. MEMÓRIAS DE AUDIÇÃO

Como já foi destacado no capítulo anterior, boa parte das lembranças acerca do espetáculo *Gota D'Água* referem-se às canções, especialmente à interpretação de Bibi Ferreira em cena. Mas é difícil precisar, nos relatos de memórias, que lembranças de canções são relacionadas à encenação ou às canções, produtos culturais que permaneceram na vida cultural brasileira e com as quais, via de regra, os depoentes tiveram contato em outros momentos de suas vidas.

É fato inegável que as canções fazem parte do “*repertório de memória coletiva*”⁸³ não apenas sobre os anos 1970, como também da vida contemporânea, visto que não é raro elas serem citadas em situação cotidianas, como vocabulário comum aos sujeitos. Neste sentido, configuram-se, já, como bens culturais brasileiros e expressam sua autonomia com relação aos textos de origem. Esta apropriação cotidiana, para expressar estados de espírito ou situações, por exemplo, foi mencionado por Heloísa Starling durante seu exercício de rememoração sobre *Gota D'Água*:

Mas eu também não as associo [as canções] à peça, não. Talvez elas tenham feito menos sucesso do que Gota D'Água, mas eu também não associo à peça, não. E eu uso muito Basta um Dia. “Para mim, basta um dia, um meio dia!”. Então, “me dá só um dia!” (STARLING. Entrevista concedida à autora em 08/01/2010).

É fato que as demais canções fizeram menos sucesso do que *Gota D'Água*, certamente a mais popular dentre as que foram produzidas para o espetáculo ou

⁸³ Cf. NAPOLITANO, 2007: 5.

utilizadas nele. Mas cada uma delas tem trajetória autônoma, constituindo-se como parte da memória coletiva.

Às canções deve-se muito, também, da expectativa que se produziu com relação a *Gota D'Água* no âmbito da sociedade brasileira de meados da década de 1970. Elas foram lançadas antes do livro e da peça, circulando em espetáculos e circuitos importantes para a formação cultural do período. Desta expectativa, recordou-se Maria Isabel Lenzi, estudante secundarista naquela ocasião, quando questionada sobre suas motivações para assistir ao espetáculo:

Olha, eu era fã do Chico Buarque. E tinha visto Chico e Bethânia no Canecão (...) E era uma coisa... Ah!, queria ver Gota D'Água. Gota D'Água. Queria ver, estava up to date (LENZI. Entrevista concedida à autora em 04/04/2008).

A entrevistada não se lembrou da presença das canções da peça no repertório do show do Canecão, mas sua associação entre os dois produtos culturais mostra como eles estavam imbricados um no outro, no imaginário coletivo do público naquele momento.

No que se refere ao disco *Gota D'Água* produzido pela RCA, embora não se tenha conseguido dados estatísticos acerca de suas vendas ou de divulgação, a ausência de lembranças do público observada nas entrevistas temáticas indica que ele não foi um produto cultural de grade circulação. Dos 28 (vinte e oito) entrevistados, da esfera da recepção de *Gota*, apenas 5 (cinco) tinham recordação de sua existência. Entretanto, as lembranças registradas apontam para a força que ele imprimiu ao texto e, mais, para como ele concorreu para garantir duração ao evento *Gota D'Água* na sociedade brasileira.

4.4.1. Práticas de audição e apropriações: entre o individual e o coletivo

A partir destes poucos registros de recordações, foi possível mapear dois tipos de prática de audição e algumas diferentes apropriações da modalidade de execução sonora do texto de *Gota*.

Os três entrevistados que se lembraram do disco, e tinham assistido ao espetáculo, descreveram suas práticas de audição individuais do LP, relacionando-as, sempre, ao prazer da lembrança do espetáculo. Deolinda Vilhena, por exemplo, narra a presença

intensa do disco em sua vida, como, aliás, de todas as formas de circulação do texto de *Gota D'Água*:

Lá nessa época já havia os produtos derivados [do texto]: o disco, o livro e a coisa toda. E isso era o dia inteiro pela casa, lendo em voz alta, com a música de fundo, depois que saiu o disco (...). Assim que saiu, eu tive de imediato. (...) Não... não lia como a Bibi. Não lia como a Bibi, até porque eu nunca quis ser atriz (VILHENA. Entrevista concedida à autora em 20/11/2009).

Quando questionada se ouvia o disco todo, inclusive as recitações, Deolinda Vilhena descreveu melhor as suas práticas de audição:

Ouvia, eu ouvia direto. Eu tocava, no tempo da velha vitrola. A gente tinha uma vitrola linda em casa. Botava ali e ficava. Era fundo musical para as atividades do dia. Ao mesmo tempo em que eu podia estar na sala, ouvindo e lendo os textos da Bibi, os monólogos que ela diz no disco, ele podia estar simplesmente de fundo de todas as minhas atividades. Era uma presença constante e irritava o resto da casa inteira. Ninguém gostava da Gota D'Água, ninguém gostava da Bibi, ninguém gostava de nada. Só eu. Mas por causa disso, é porque era demais (VILHENA. Entrevista concedida à autora em 20/11/2009).

Estudante secundarista, no período, Deolinda Vilhena associava a audição à leitura e, tudo isto, à lembrança do espetáculo. E, mais ainda, projetava ali seu futuro, já que sonhava em, um dia, dirigir *Gota D'Água* – sonho alimentado pelas diferentes formas de circulação do texto na sociedade brasileira.

O jornalista Xico Vargas havia declarado ter expectativas com relação ao trabalho de Paulo Pontes e Chico Buarque, inclusive para saber como se articulariam política e comédia. Surpreso com o resultado, apaixonado pela encenação e por Bibi Ferreira, recordou-se da ocasião em que o recebeu de presente de uma ex-namorada:

Eu acho que eu estava tão enlouquecido pela peça, e eu falava tanto, não tinha outro assunto. E as músicas, as letras! Era uma coisa!... porque a letra... eu não me lembro como é o nome daquela música da Vila do Meio-dia, como é? (...) Flor da Idade! Flor da Idade! Flor da Idade trazia algumas imagens que eu tinha vivido com as minhas primas no interior do Rio Grande do Sul. Então, eu estava tão alucinado por essas coisas todas, que ela, um dia, ela: “- Está aqui!”. E eu, aí, quase furei o disco de tanto ouvir (VARGAS. Entrevista concedida à autora em 24/03/2010).

Quando questionado se ouvia também as faixas de recitação, além das canções, retrucou rápido: “Claro, claro que ouvia. Ouvia. Ouvia e ficava curtindo, lembrando (VARGAS. Entrevista concedida à autora em 24/03/2010). O disco trazia o espetáculo

novamente para o presente, alimentava o prazer de fruição da obra e a admiração, especialmente por Bibi Ferreira.

Também Tiekō Takamatsu, que assistiu ao espetáculo e comprou o disco, comentou, antes da entrevista, ter o hábito de ouvir repetidas vezes um disco ou uma música que lhe agrade, tendo declarado, ainda, seu encantamento pelo LP *Gota D'Água*. Ela, inclusive, fez um uso associado do livro e do disco em práticas de audição coletiva, levando-o para a sala de aula, a fim de discutir com os alunos a mitologia (prática pedagógica já mencionada no capítulo 2).

De suas audições individuais, não relatou grandes lembranças. Entretanto, deu indícios da intensidade que tiveram para ela, quando, ao examinar as fotografias do espetáculo durante a entrevista, surpreendeu-se com a quantidade de atores em cena: “*Na verdade, interessante! Eu só me lembro, só, dela mesmo*” (TAKAMATSU. Entrevista concedida à autora em 06/04/2010). Seu esquecimento não era apenas da *performance* de outros atores, mas de sua existência, mesmo, na encenação. Esta operação de esquecimento, talvez, possa ser explicada pela prática de audição que ela descreveu: ouviu tão repetidas vezes, e com tamanho envolvimento, o LP interpretado por Bibi Ferreira, que, em suas lembranças, a obra era, ela mesma, quase um monólogo – a construção feita pelos recortes e pelos encadeamentos da modalidade sonora de circulação do texto.

É interessante notar que, em nenhum dos três casos, as lembranças de audição referem-se a reflexões ou usos políticos do texto. Isto talvez se explique mais pelo sentido do texto no registro em áudio, já relacionado ao drama individual da personagem Joana, do que pelo perfil dos depoentes, já que Xico Vargas havia já declarado ocupar-se dos sentidos políticos da obra, e Tiekō Takamatsu chegou a levá-la para as salas de aula, a fim de discutir com seus alunos de História a situação do Brasil contemporâneo.

Práticas coletivas de audição do LP *Gota D'Água* foram mencionadas por um entrevistado apenas, que não havia assistido ao espetáculo. Luiz Nova, o estudante universitário baiano que encontrou eco de suas aspirações e projetos de vida no livro *Gota D'Água*, viu também no disco uma forma de compartilhar valores e projetos com aqueles que lhe eram caros. Deu o disco de presente à sua namorada à época, estudante secundarista que vivia no interior da Bahia. Quando questionado se para impressionar a moça ou para divulgar as idéias da obra, considerou: “*estavam empatados*”.

Luiz Nova, responsável pela ação cultural do Partido no interior, recordou-se de levar o disco para audições coletivas, especialmente em sua cidade. Mais do que para “fazer a cabeça”, para compartilhar com as pessoas e dar acesso a uma obra que muitos podiam não conhecer. Mas, quando questionado sobre as suas recordações individuais acerca do disco, mostrou a dimensão política que o produto teve para ele:

A música de Bibi Ferreira, que é a música... essa que eu falei um verso: “Já estanquei meu sangue quando fervia”. Ela era... como se fosse a síntese de quem estava lutando contra o regime. Olha a gota d’água! Quer dizer, aquilo era como se fosse um alerta: “-Se segure porque nós estamos...”. Então, aquilo tinha uma energização enorme, para quem acreditava e, principalmente, para quem tinha uma vida... uma militância clandestina, não é? (NOVA. Entrevista concedida à autora em 04/04/2010).

No depoimento do militante do movimento estudantil reaparece o sentido de metáfora política de *Gota* e sua inserção na “rede de recados” contra a ditadura militar. Possivelmente, tanto nas práticas coletivas de audição, quanto em suas práticas individuais, em espaço e situações privadas.

Os sentidos políticos atribuídos a *Gota D’Água*, a canção, foram muitos. E, nas entrevistas realizadas, o único registro de uma apropriação política do disco *Gota D’Água*, interpretado por Bibi Ferreira, apareceu relacionado, diretamente, à faixa-título. A modalidade de circulação sonora do texto concorreu, sem dúvida, para a duração do evento, no período e, posteriormente, na memória coletiva. Muito relacionada, inclusive, ao prazer da fruição da obra de arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Criei barriga, minha mula empacou
Mas vou até o fim.*

(CHICO BUARQUE. *Até o fim*, 1978.)

A análise de *Gota D'Água*, a partir do arcabouço teórico-metodológico da história cultural, foi construída a partir de três escalas de observação do evento, correspondentes às três *modalidades de execução e circulação* do texto na sociedade em que foi lançado, em meados da década de 1970: o livro e a leitura, o espetáculo teatral e a assistência, o disco de vinil e a audição.

Por meio da análise de fontes de diferentes naturezas, pode-se observar a natureza do texto em questão: um objeto cultural complexo, cujas diferentes facetas e formas de interlocução com a sociedade permitiram conceber como um *evento* histórico – tanto no que se refere à sua duração, quanto à sua potência de transformação da estrutura da qual emergiu e com a qual interagiu mais diretamente (o campo artístico-intelectual).

Inicialmente, observou-se, na pesquisa, a grande repercussão social de *Gota D'Água* quando de seu lançamento: o livro foi reeditado estando há poucos meses em circulação; o espetáculo, assistido por 200 (duzentos) mil espectadores, em menos de um ano, e comemorou 500 (quinhentas) apresentações quando estava há cerca 20 (vinte) meses em cartaz; e o disco foi lançado não apenas com as canções, mas também com uma seleção de trechos de recitações da peça.

Apesar desta enorme repercussão, mais do que um lugar invenção de novas práticas duradouras, *Gota D'Água* foi um catalisador das expressões que se estavam gestando no campo artístico-intelectual, desde meados da década de 1960 até o final da de 1970. E é nessa condição que, em suas diferentes *modalidades de execução e circulação*, foi concebido evento. As práticas culturais e comerciais ali engendradas acabaram por influenciar formas de produzir cultura no Brasil, anunciando muitas das transformações que ocorreriam no campo artístico-intelectual ao longo dos anos e demarcando as diferenças entre os subcampos em que o texto circulou (literário, teatral e musical).

Concebido inicialmente como uma obra engajada para o mercado, o texto de *Gota D'Água* mostrava o hibridismo do *horizonte de expectativa* de seus autores, próprio da modernização conservadora brasileira em curso, concebido a partir de um *espaço de experiência* em que as atividades artísticas e intelectuais se desenvolviam não apenas

simultaneamente, mas pelos mesmo sujeitos e nos mesmos espaços de produção e de sociabilidade. Pretendia-se, assim, construir um novo *espaço de experiência*, para o público, em que a qualidade artística, estética e política fosse compatível com o amplo consumo da sociedade capitalista.

Assim, aos elementos da cultura política comunista que produziram a crítica social da tragédia brasileira, ajuntaram-se preocupações estéticas, que se explicitaram, no texto escrito, por meio de uma linguagem inovadora, que combinava a métrica clássica com o vocabulário e a prosódia populares. *Gota* significou um refluxo do engajamento comunista de tipo nacional-popular em meados da década de 1970, absolutamente contemporâneo ao seu lançamento, que não ficou encerrado em seu tempo. Uma obra que foi produzida para dialogar com seu tempo, mas, também, para durar. Na *modalidade escrita de execução* do texto, encontram-se as principais características do engajamento e os principais indícios dos *horizontes de expectativa* políticos de seus autores. E as quase quarenta edições do livro, produzidas nestes 35 anos de trajetória, pelo mesmo selo editorial e quase sem alterações de conteúdo, apontam para o fato de que o literário – visto ser uma obra considerada de literatura dramática – foi, dos subcampos artístico-intelectuais, o que mais preservou os traços de engajamento e politização na indústria cultural brasileira.

No texto escrito já se encontravam vestígios das proposições comerciais, apontando para o hibridismo do projeto, que levaram à realização de uma superprodução teatral – prática pouco habitual para as peças engajadas em meados da década de 1970. Proposições que, agudizadas na execução, dissiparam muitos dos sentidos políticos originais do texto, especialmente aqueles mais diretamente relacionados à cultura política comunista. Em tempos de abertura no controle do subcampo teatral pelo Estado, e com o uso de táticas eficazes, pela produção, no trato com os órgãos de censura, esta teve menos implicações no apagamento dos sentidos políticos do texto do que as decisões internas relativas ao uso da linguagem teatral de encenação.

O espetáculo era uma superprodução, com cerca de meia centena de profissionais envolvidos, que surgiu com tonalidades de obra coletiva. Entretanto, acabou por tender ao divismo tão característico das encenações nacionais anteriores aos projetos coletivos, dos grupos teatrais que se organizaram entre finais da década de 1950 e final de 1960. Ao longo dos cinco anos em que esteve em cartaz, com alguns elementos de permanência com relação à primeira montagem, o espetáculo viveu uma despolitização crescente do texto *Gota D'Água*, derivada da concepção de direção, com o foco na

protagonista, e da opção por um musical de tipo *broadwayzante* – que foram ficando cada vez mais acentuados. Assim, o texto perdeu parte de sua força de crítica social e política, que ficou concentrada mais nas soluções cenográficas e na manutenção de trechos com metáforas prenhes de valores próprios da cultura política comunista – tais como as sequências que tratam do exercício do poder econômico na sociedade capitalista – que não parecem ter sido apropriadas desta maneira na esfera da recepção, nem pelos órgãos de censura, nem pelo público.

O espetáculo caracteriza um evento que, em termos de encenação, ficou entre a recente tradição dos musicais políticos brasileiros e as configurações que se conformariam, nas décadas seguintes, para os espetáculos musicais. Especialmente na primeira montagem, era possível perceber elementos típicos do show *Opinião e Arena conta Zumbi* – sucessos de público, em momento de promoção de catarse, com textos centrados na força da palavra e produtos derivados (como livros e LPs), que promoveram a duração dos espetáculos e alimentaram o seu sucesso.

Mas, no caso de *Gota*, a própria encenação durou praticamente 5 (cinco) anos, entre 1975 e 1980, com fortes elementos de permanência, como a protagonista e os produtores executivos. Assim, a análise da trajetória do espetáculo permitiu identificar as transformações em curso no campo artístico-intelectual, no período analisado. A dimensão comercial foi tornando-se mais forte no projeto e a despolitização, uma marca. Houve uma quebra da tradição das peças engajadas assentadas nas propostas brechtianas de construção de uma nova linguagem teatral, tais como *Se correr o bicho pega se ficar o bicho come* ou as proposições de *efeito de distanciamento* do Teatro de Arena. A opção inicial de *Gota* por um musical de tipo americano – ainda mais forte na montagem de 1980 do que nas anteriores – esteve presente também em *Ópera do Malandro* (1978), embora com conotações críticas, e se tornou uma tendência bastante forte no mercado a partir da década de 1990, com muitas adaptações de musicais da Broadway realizadas por um grupo que vem se profissionalizando neste ramo de atuação.

Ainda assim, a *modalidade encenada de execução* do texto de *Gota* cumpriu uma função política fundamental na sociedade brasileira no período da abertura, semelhante à dos musicais políticos de meados da década de 1960: a de participação política coletiva na cena pública. Um encontro entre texto e público, em tempo real, que permite compreender como o subcampo teatral se transformou em um *espaço de experiência* de catarse coletiva, imantado de sentidos políticos múltiplos.

Finalmente, a *modalidade sonora de execução* aponta para a um distanciamento ainda maior do texto com relação aos *horizontes de expectativa* iniciais de crítica política. Esses elementos permanecem em poucos vestígios do texto dramático registrado em áudio, combinados uma sonoridade musical do tipo nacional-popular, em apenas 3 (três) das 12 (doze) faixas do LP. A concepção artística do LP aponta, a um só tempo, para a radicalização da linguagem artística na direção comercial, e para a permanência das intenções de lançamento de produtos com qualidade estética e artística no mercado fonográfico brasileiro, que era, já, o setor cultural mais industrializado.

O texto, em suas diferentes *modalidades de execução e circulação*, teve forte presença nos debates do campo artístico-intelectual ao longo dos primeiro cinco anos de sua atividade na cena cultural brasileira, especialmente nos meios de imprensa. Além disso, esteve também no rol de preocupações dos órgãos de censura e informação do Estado autoritário, contribuindo para o aumento da autonomia do campo artístico-intelectual junto à DCDP/DPF. Em todas as suas versões, cumpriu um papel fundamental no que se refere à construção da identidade estudantil. Especialmente a canção-título e o Prefácio do livro foram elementos muito presentes no debate sobre o Brasil daquele período, tendo sido apropriados de diferentes maneiras para expressar as demandas e os valores deste grupo social.

No que se refere à memória social, *Gota* é, ainda hoje, muito presente nas lembranças do público. Embora as canções e o livro garantam a permanência do evento com sua presença viva nos dias atuais, é a lembrança do espetáculo a principal responsável pela duração da experiência vivida na década de 1970. Esta é, sem dúvida, a modalidade mais presente nas recordações do público como partilha de emoções e esperanças, bem como um lugar de participação política.

Em síntese, *Gota D'Água* foi um produto dinâmico. Teve a capacidade de durar, ajustando-se aos novos tempos e às novas regras da arte para sobreviver, mudando para permanecer. Por isto, sobretudo, foi evento. Como anunciou a *Medéia* brasileira, “a *Gota D'Água não parou de pingar de boca em boca*” ao longo da segunda metade da década de 1970 e, ainda hoje, parte de seus ecos se fazem sentir na produção artística nacional – pela presença do próprio texto, por uma concepção de cultura própria da modernização conservadora brasileira e por sua presença no repertório da memória coletiva.

REFERÊNCIAS DE PESQUISA

1. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1964-2004: 40 anos do golpe. Rio de Janeiro, FAPERJ / 7 Letras, 2004. 399 p.

A CORAGEM de Ênio Silveira. In: *Momentos do Livro no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996. pp. 125-28.

ABREU, Alzira Alves de. Partido Operário Revolucionário (POR). In: ABREU, Alzira de et. all. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro; pós-1930*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, CPDOC, 2001. 5 v. Volume IV. pp. 4340-4341.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a censura; como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002. 282 p.

ALMADA, Izaías. *Paulicéia*. Teatro de Arena; uma estética de resistência. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. (Memória)

ALENCAR, Sandra Siebra. A censura versus o teatro de Chico Buarque de Hollanda, 1968-1978. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 101-114, jul./dez. 2002.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis: Vozes, 1989. 362 p.

AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, imprensa, estado autoritário (1968-1978); o exercício cotidiano da dominação e da resistência. O Estado de São Paulo e Movimento*. Bauru: EDUSC, 1999. 270 p.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de e EDELWEISS, Ana Maria de B. Carvalho (orgs.). *A mulher e o teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília, DF: CAPES, 2008. 414 p. (Teatro; v. 63).

ARRABAL, José e LIMA, Mariângela Alves. *O nacional e o popular na cultural brasileira; Teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ARRUDA, José Roberto. *Lúcia, a mãe de Gláuber*. São Paulo: Geração Editorial, 1999.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Anthropos – Homem. v. 5. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985, pp. 296-323.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes. A MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro; textos reunidos e apresentados por Jean-Loup Rivière*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 332 p. (Coleção Roland Barthes).

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Obras Escolhidas vol. 1. 2ªed. São Paulo: Editora Brasiliense: 1986. pp.165-196.

BERG, Creuza. *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Carlos: EdUFSCar, 2002. 170 p.

- BERSTEIN, Serge. *A cultura política*. In: RIOUX, Jean Pierre e FRANÇOIS, Jean (orgs.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- BETTI, Maria Silvia. A atualidade de Vianinha: reflexões a partir de *O método Brecht*, de Fredric Jameson. In: *ArtCultura*, Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, v. 7, n. 11, jun/dez 2005. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História. pp. 87-99.
- BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. 337 p. (Artistas Brasileiros, 6).
- BLOCH, Marc. *Apologia da história; ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. 159 p.
- BONDUKI, Nabil. *Política habitacional e inclusão social no Brasil: revisão histórica e novas perspectivas no governo Lula*. Disponível em http://www.usjt.br/arg.urb/numero_01/artigo_05_180908.pdf, acesso em 12 de junho de 2010.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. (Coleção História &... Reflexões)
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade; lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 495 p.
- BOTEGA, Leonardo da Rocha. De Vargas a Collor: urbanização e política habitacional no Brasil. In: *Espaço Plural*, ano VIII, n. 17, 2º Semestre 2007, pp. 65-72. Disponível em [e-revista.unioeste.br/index.php/espacoplural/article/.../1308](http://revista.unioeste.br/index.php/espacoplural/article/.../1308), acesso em 12 de junho de 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência*. Por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: Unesp, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta Ferreira e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2005. pp. 183-191.
- BRANDÃO, Tânia. O teatro brasileiro do século 20. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Olhar o Brasil. n.º. 29, 2001. pp. 300-335.
- BRANDÃO, Tânia. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009. 455 p.
- BRASIL. Ministério da Educação e Cultura; DAC – FUNARTE; Serviço Nacional de Teatro. *Anuário do Teatro Brasileiro 76*. Brasília, MEC/FUNARTE, 1976.
- BRASIL. Ministério da Educação e Cultura; SEAC/FUNARTE; Serviço Nacional de Teatro. *Anuário do Teatro Brasileiro 77*. Brasília, MEC/FUNARTE, 1977.
- BRASIL. Ministério da Educação e Cultura; Secretaria da Cultura/FUNARTE; Serviço Nacional de Teatro. *Anuário do Teatro Brasileiro 78*. Brasília, MEC/FUNARTE, 1978.
- BRASIL. Ministério da Educação e Cultura; Secretaria da Cultura/FUNARTE; Serviço Nacional de Teatro. *Anuário do Teatro Brasileiro 79*. Brasília, MEC/FUNARTE, 1979.
- BRAUDEL (1984)., Fernand. *O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico na época de Felipe II*. 2 vols. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

- BRECHT, Bertolt. *Função Social do Teatro*. In: VELHO, Gilberto (org.). *Sociologia da Arte III*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- BRECHT, Bertolt. *O círculo de giz caucasiano*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002. 216 p. (Trad. Manuel Bandeira)
- BUARQUE, Chico. Eu já quis ser João Gilberto e Guimarães Rosa. In: NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (orgs.). *A MPB em discussão; entrevistas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006. 526 p. (Humanistas) pp. 161-196.
- BUARQUE, Chico. *Fazenda Modelo; novela pecuária*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. (Coleção Vera Cruz, Literatura Brasileira, 191).
- BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BUARQUE, Chico. *Roda Viva*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.
- BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy. *Calabar; o elogio da traição*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. (Coleção Teatro Hoje, 24).
- BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. (Coleção Teatro Hoje, 28).
- BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. 33ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Bauru: Editora Edusc, 2004.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. 4 ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CARDOSO, Ciro Flamarion & MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os Exemplos da Fotografia e do Cinema. In: CARDOSO, C. F. e VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da História: Ensaio de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, pp. 401-417.
- CARVALHO, Raquel Melo Urbano de. *Curso de Direito Administrativo*. Parte Geral, intervenção do Estado e estrutura da administração. Salvador: Editora JusPodium, 2009.
- CARVALHO, Tania. *Aracy Balabanian: nunca fui anjo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004. 224 p. (Coleção Aplauso; Série Perfil).
- CASTEL, Robert. Pierre Bourdieu e a rigidez do mundo. In: ENCREVÉ, Pierre e LAGRAVE, Rose-Marie (coord.). *Trabalhar com Bourdieu*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. pp. 351-358.
- CASTRO, Mônica. O Pasquim. In: ABREU, Alzira de et. all. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro; pós-1930*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, CPDOC, 2001. 5 v. Volume IV. pp. 4438-4439.
- CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (org.) *Decantando a República; inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. V. 1: Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. 190 p.

- CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (org.) *Decantando a República*; inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. V. 2: Retrato em branco e preto da nação brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. 175 p.
- CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (org.) *Decantando a República*; inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. V. 3: A cidade não mora mais em mim. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. 175 p.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília: Editora da UnB, 1994.
- CHARTIER, Roger. *Do palco à página; publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-SVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. 128 p.
- CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro, BERTRAND, 1990.
- CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. 266 p.
- CHAUÍ, M. *O nacional e o popular na cultura brasileira (seminários)*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CHICO Buarque: O tempo e o artista / curadoria Zeca Ferria; edição e textos Regina Zappa. 2 ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2005. 80 p.
- CICLO de Debates do Teatro Casa Grande. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1976. 238 p.
- COHN, Amélia; HIRANO, Sedi. Movimento. In: ABREU, Alzira de et. all. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro; pós-1930*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, CPDOC, 2001. 5 v. Volume IV. pp. 3959-3960.
- CONJUNTURA Nacional. III Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande. Petrópolis: Vozes, 1979. 266 p.
- COSTA, Cristina. *Censura em cena; teatro e censura no Brasil*. Arquivo Miroel Silveira. São Paulo: EDUSP; FAPESP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. 296 p.
- COSTA, Cristina (org.). *Teatro, comunicação e censura*. Anais do Seminário Internacional A Censura em Cena; Escola de Comunicação e Artes da USP, outubro de 2006. São Paulo: Terceira Margem; FAPESP, 2008. 180 p.
- COSTA, Maria Cristina Castilho. *Expressão, interdição, indústria cultural: o estudo da Censura prévia ao teatro no Brasil*. Disponível em www.redealcar.jornalismo.ufsc.br/.../MariaCristinaCastilhoCosta.doc, acesso em 25 de junho de 2010.
- COUTINHO, Carlos Nelson. Entrevista concedida a Dênis de Moraes. *Ciberlegenda*, n. 4, <http://www.uff.br/mestcii/denis6.htm>, acessada em 28/07/2008.
- CRUZ, Mônica de Souza Alves da. *O processo de censura à peça teatral Calabar*. 2002. Monografia (Bacharelado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

- CZAJKA, Rodrigo. *Páginas da Resistência: intelectuais e cultura na Revista Civilização Brasileira*. 2005. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas.
- D'ANGELO, Martha. *Arte, política e educação em Walter Benjamin*. São Paulo: Edições Loyola, 2006. 118 p. (Leituras filosóficas)
- DARNTON, Robert. *O Grande Massacre dos Gatos; e outros episódios da História Cultural da França*. 4ª Ed. São Paulo: Graal, 1986.
- DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *História oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. 136 p. (Leitura, escrita e oralidade)
- DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2008. 203 p.
- DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro*. 1930-1983. Coord. Israel Beloch e Alzira Alves de Abreu. Rio de Janeiro: Forense-Universitária; CPDOC/FINEP, 1984. 4 v. il.
- DIVISÃO de Pesquisa. Equipe Técnica de Pesquisa de Artes Cênicas. *Cronologia das artes em São Paulo*. 1975-1995; Artes Cênicas – Teatro. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1996.
- DOSSE, François. *De l'usage raisonné de l'anachronisme*. Disponível em [http://www.ihp.cnrs.fr/historiographie/sites/historiographie/IMG/pdf/Dosseanachronisme_2005 .pdf](http://www.ihp.cnrs.fr/historiographie/sites/historiographie/IMG/pdf/Dosseanachronisme_2005.pdf). Acessado em 23 de abril de 2010.
- DOSSE, François. *A história*. Bauru, SP: Edusc, 2003.
- DOSSE, François. *Le pari biographique. Écrire une vie*. Paris: Éditions La Découverte, 2005. 480 p.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- EURÍPEDES. *Medéia* (Tradução de Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves). São Paulo: Martins Claret, 2005. (Coleção Obra-Prima de Cada Autor).
- FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura & liberdade de expressão*. Rio de Janeiro: Record, 1974. 405 p.
- FALCON, Francisco J. Calazans. História e Representação. In: CARDOSO, Ciro Flamarion & MALERBA, Jurandir (orgs.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000, pp. 41-79.
- FERNANDES, Millôr e RANGEL, Flávio. *Liberdade, liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 2006. 128 p. (Coleção L&PM Pocket Plus).
- FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- FERREIRA, Jorge. *Prisioneiros do mito; cultura e imaginário político dos comunistas no Brasil (1930-1956)*. Niterói: EDUFF; Rio de Janeiro: MAUAD, 2002. 320 p.
- FERREIRA, Jorge, NEVES, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano, v. 3).

- FERREIRA, Jorge, NEVES, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano, v. 4).
- FERREIRA, Marieta de Moraes. Opinião. In: ABREU, Alzira de et. all. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro; pós-1930*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, CPDOC, 2001. 5 v. Volume IV. pp. 4184-4185.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. Voz da Unidade. In: ABREU, Alzira de et. all. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro; pós-1930*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, CPDOC, 2001. 5 v. Volume III. pp. 6103-6104.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. Voz Operária. In: ABREU, Alzira de et. all. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro; pós-1930*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, CPDOC, 2001. 5 v. Volume III. pp. 6104-6105.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. O Estado de Minas. In: ABREU, Alzira de et. all. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro; pós-1930*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, CPDOC, 2001. 5 v. Volume II. pp. 2026-2027.
- FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. 304 p.
- FERREIRA, Marieta de Moraes; MONTALVÃO, Sérgio. Jornal do Brasil. In: ABREU, Alzira de et. all. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro; pós-1930*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, CPDOC, 2001. 5 v. Volume III. pp. 2866-2875.
- FICO, Carlos. *O Grande Irmão; da Operação Brother Sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. 334 p.
- FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. In: *Revista Brasileira de História*, vol.24, nº 47, São Paulo, 2004. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100003, acesso em 20 de janeiro de 2010.
- FINLEY, Moses I. *Democracia antiga e moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso; aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 13ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006. 79 p.
- FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, João Quartim de (org.). *História do Marxismo no Brasil*. Teorias. Interpretações. Vol. 3. Campinas: Editora Unicamp, 2007. pp. 337-372.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006. 223 p.
- GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, nº 47, pp. 127-62, 2004.
- GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada; a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. (Coleção História do Povo Brasileiro).
- GARCIA, Miliandre. *“Ou vocês mudam, ou acabam”*: teatro e política na ditadura militar. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

- GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada; o sacerdote e o feiticeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 538 p.
- GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada; o sacerdote e o feiticeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 525 p.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada; as ilusões armadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 417 p.
- GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada; as ilusões armadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 507 p.
- GASPARIAN, Helena. Luta Democrática. In: ABREU, Alzira de et. all. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro; pós-1930*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, CPDOC, 2001. 5 v. Volume III. pp. 3342-3343.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOMES, Alfredo Dias. *Apenas um subversivo; autobiografia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992. p. 262-3.
- GOMES, Dias. O Engajamento é uma Prática de Liberdade. In: *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial de Teatro e Realidade Brasileira. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, Ano IV, julho, 1968. pp. 7-17.
- GOMES, Rita de Cássia da Conceição. Política habitacional e urbanização no Brasil. In: *Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona. Vol. VII, núm. 146(083), 1 de agosto de 2003. Disponível em [http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(083\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(083).htm), acesso em 12 de junho de 2010.
- GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. pp. 107-116.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Um grito parado no ar; Botequim [ou, Céu sobre chuva]*. São Paulo: Monções, 1973. 208 p.
- GUÉRIN, Jeanyves (éd.) *Fiction et engagement politique*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2008. 277 p.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora dos Tribunais, 1990. (Biblioteca Vértice. Sociologia e Política). 189 p..
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil; sua história*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2005.
- HOMEM, Wagner. *Chico Buarque*. São Paulo: LeYa, 2009. (Coleção Histórias de Canções, 1).
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *A banda: manuscritos de Chico Buarque de Hollanda*. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo, 1966.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Todas as Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. pp. 9-131.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem; CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- JAEGER, Werner. Eurípedes e o seu tempo. In: _____. *Paidéia; a formação do homem grego*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994. pp. 386-413.

JOANILHO, André Luiz e JOANILHO, Mariângela Peccioli Galli. Sombras literárias: a fotonovela e a produção cultural. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 28, nº 56, p. 529-548 – 2008.

KAREPOV, Dainis e MARQUES Neto, José Castilho. Os trotskistas brasileiros e suas organizações políticas (1930-1966). In: RIDENTI, Marcelo; REIS FILHO, Daniel Aarão (orgs.). *História do marxismo no Brasil*; volume V – partidos e organizações dos anos 20 aos 60. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*; contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006. 368 p.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários*. No tempo da imprensa alternativa. São Paulo: Scritta Editorial, 1991. 399 p.

KURY, Mário da Gama. Prólogo e Introdução. In: EURÍPEDES. *Medéia; Hipólito; As Troianas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. pp. 10-16.

_____. Introdução. In: EURÍPEDES. *Medéia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

KUSHNIR, Karina & CARNEIRO, Leandro Piquet. As Dimensões Subjetivas da Política: cultura política e antropologia política. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 13, n. 24, 1999, pp. 227-250.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.

LAPLANTINE, François & TRINDADE, Liana. *A Imagem, a Idéia, o Símbolo e O Imaginário, a Ideologia e a Ilusão*. In: *O que é Imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1996, pp. 10-34. (Coleção Primeiros Passos)

LAZAR, Marc. Forte e fragile, immuable et changeante. La culture politique communiste. In: BERSTEIN, Serge (org.). *Les cultures politiques en France*. Paris: Éditions du Seuil, 1999. pp. 215-243.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. *Enciclopédia Einaudi*, v.1, Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1998, pp.95-105.

LEAL, Carlos Eduardo; SANDRONI, Cícero. O Dia. In: ABREU, Alzira de et. all. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*; pós-1930. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, CPDOC, 2001. 5 v. Volume II. pp. 1840-1841.

LEAL, Carlos Eduardo; SAUL, Vicente. O Estado de São Paulo. In: ABREU, Alzira de et. all. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*; pós-1930. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, CPDOC, 2001. 5 v. Volume II. pp. 2027-2035.

LEITE, Ricardo. *Ziraldo em cartaz*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2009. 292 p.

LEPETIT, Bernard. Sobre a escala na história. In: REVEL, Jacques (org.). *Jogos de escalas*; a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998. pp. 77-107.

LIMA, Henrique Espada. *A micro-história italiana*. Escalas, indícios e singularidades. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 528 p.

MACHADO, Gustavo Barillete. Transformações na Indústria Fonográfica Brasileira nos anos 1970. *Revista Sonora*, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, vol. 2, no. 3 (2), s/d. Disponível em

<http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/article/viewFile/19/18>, acesso em 01 de setembro de 2010. 10 p.

MACIEL, Luis Carlos. Teatro Anos 70. In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2005. pp. 105-109.

MANFREDONIA, Gaetano. La culture politique libertaire. In: BERSTEIN, Serge (org.). *Les cultures politiques en France*. Paris: Éditions du Seuil, 1999. pp. 243-283.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações; comunicação, cultura e hegemonia*. (tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides) Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008. 360 p.

MARTINS, Luciano. *A "geração AI-5" e maio de 68; das manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

MATOS, Cláudia Neiva de. Canção popular e performance vocal. In: *Cultura Brasileira Contemporânea*. Música Popular Brasileira. Ano 1, nº. 1, 2006. pp. 92-97.

MAUÉS, Flamarion. O momento oportuno: Kairós, uma editora de oposição. In: *História*. São Paulo. vol.25, nº.2, Franca, 2006. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742006000200006&script=sci_arttext, acesso em 20/09/2010. pp. 115-146.

MELLO, Maria Amélia (org.). *20 anos de resistência*. Alternativas da Cultura no Regime Militar. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986. 155 p.

MELO, Paulo Albuquerque. Apresentação. In: PONTES, Paulo. *Teatro de Paulo Pontes*. Brasileiro, profissão esperança. Um edifício chamado 200. Dr. Fausto da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. v. 1. pp. 9-21.

MENDES, Bete. Entrevista. In: *Democracia Viva*, Ibase, n. 40, Rio de Janeiro, set. 2008, pp. 8-15.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MENEZES, Rogério. *Bete Mendes: o cão e a rosa*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004. 272 p. (Coleção Aplauso; Série Perfil).

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. P. São Paulo/Rio de Janeiro, Difel, 1979.

MICHALSKI, Yan. Debaixo do jugo do AI-5. In: _____. *O teatro sob pressão; uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. (Brasil: os anos de autoritarismo)

MICHALSKI, Yan. PEIXOTO, Fernando (org.). *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Organização de Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. 422 p.

MICHALSKI, Yan e TROTTA, Rosyane. *Teatro e Estado*. As Companhias Oficiais de Teatro no Brasil: história e polêmica. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992. 235 p.

MIRA, Maria Celeste. *O leitor e as bancas de revista; a segmentação da cultura no século XX*. São Paulo: Olho D'Água; FAPESP, 2001.

MITRE, Antônio. História: Memória e Esquecimento. In: *O Dilema do Centauro*. Ensaios de teoria da história e pensamento latino-americano. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, pp.11-28.

MORAES, Dênis de. *Vianinha, cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1991. 295 p.

MORAES, Marieta de (org.). *História oral e multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Diadorim/FINEP, 1994. 157 p.

MORELLI, R. C. L.. *Arrogantes, anônimos, subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 2000. 456 p.

MORELLI, R. C. L.. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991. 231 p.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974); pontos de partida para uma revisão histórica*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1978. 303 p. (Ensaio)

MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *Culturas políticas na história: novos estudos*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009. 232 p. (História; 7)

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o “perigo vermelho”; o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2002. 297 p. (Estudos; 180).

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Incômoda memória*. Os arquivos das ASI universitárias. In: *Acervo: revista do Arquivo Nacional*, v. 21. n. 2. (jul/dez, 2008). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2008. pp. 43-66.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O PCB e a Moral Comunista. In: *Locus: Revista de História*. Juiz de Fora, NHR/UFJF, 1997, vol. 3, n. 1. pp. 68-83.

MURAT, Rodrigo. *João Bethencourt; um locatário da comédia*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. 336 p.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos. In: *Estudos Históricos*, 28, FGV, Rio de Janeiro, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. In: *ArtCultura*, Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, v. 8, n. 13, jul/dez 2006. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História. pp. 137-150.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a música vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: IV Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM-LA, 2002, México. *Actas del IV Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM-LA*, 2002. 12 p.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias; a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. (Coleção História do Povo Brasileiro).

NAPOLITANO, Marcos. *Apontamentos para uma sociologia da moderna música popular brasileira*. Digit., 2007.

- NAPOLITANO, Marcos. Em busca do tempo perdido: utopia revolucionária e cultura engajada no Brasil. In: *Rev. Sociol. Polit.*, jun. 2001, no.16, p.149-152.
- NAPOLITANO, Marcos. Engenheiros de alma ou vendedores de utopias? In: *1964-2004: 40 anos do golpe*. Rio de Janeiro, FAPERJ / 7 Letras, 2004. Pp-309-320.
- NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a canção*”; engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- NAVAS, Adolfo Montejo. Cinco notas sobre o teatro engajado no Brasil. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Olhar o Brasil. nº. 29, 2001. pp. 336-365.
- NEVES, João das. *O último carro*; anti-tragédia brasileira. Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1976. 69 p.
- NICOLETE, Adélia. *Sônia Guedes: Chá das Cinco*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2008. 208 p. (Coleção Aplauso; Série Perfil.)
- OLIVEIRA, Francisco de. Aves de arribação: a migração dos intelectuais. In: *Lua Nova Cultura e Política*, vol. 2, n. 3, out-dez/85, pp. 20-26.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PACE, Eliana. *Renato Consorte: Contestador por Índole*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. 232 p. (Coleção Aplauso; Série Perfil.)
- PACHECO, Tania. Teatro alternativo em 70: a luz no final do túnel. In: MELLO, Maria Amélia (org.). *20 anos de resistência*. Alternativas da Cultura no Regime Militar. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986. pp. 95-106.
- PAIVA, Eduardo F. *História & Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. (Coleção História &... Reflexões)
- PATRIOTA, Rosângela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007. 224 p. (Estudos; 240).
- PATRIOTA, Rosângela. História – Teatro – Política: Vianinha, 30 anos depois. In: *Revista de História e Estudos Culturais*, out/nov/dez 2004, vol. 1. ano I, nº 1. www.revistafenix.pro.br. 18 p.
- PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999. 229 p. (Teatro, 40)
- PCB: vinte anos de política (1958-1979)*. Documentos. São Paulo: LECH, 1980. A questão social no Brasil, 7)
- PÉCAULT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil; Parte II*. São Paulo: Ática, 1990.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços*. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1989.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em questão*. São Paulo: Hucitec, 1989. 263 p. (Teatro, 17)
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982); trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982. 100 p. (Coleção Tudo É História; 60).
- PEREIRA, Mateus Henrique de Faria. *A máquina da memória: o tempo presente entre a história e o jornalismo*. Bauru: Edusc, 2009. 312 p.

- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. (Coleção História &... Reflexões)
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. O cativo de Clio: narrativa entre memória e história. In: ____; DIMAS, Antônio; LEENHARDT, Jacques. *Reinventar o Brasil: Gilberto Freyre entre história e ficção*. São Paulo: Edusp/Porto Alegre: UFRGS Editora, 2007. pp.157-174.
- PESSOTTI, I. *A loucura e as épocas*. São Paulo: Editora 34, 1994. 208 p.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 02, nº 03, 1989, pp.03-15.
- PONTES, Paulo. *Teatro de Paulo Pontes*. Brasileiro, profissão esperança. Um edifício chamado 200. Dr. Fausto da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. v. 1 192 p.
- PONTES, Paulo e BUARQUE, Chico. Prefácio. In: BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. 33ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. pp. 9-19.
- PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 24 de junho de 1944): mito e político, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. pp. 104-130.
- PROJETO Memória das Organizações Globo (org.). *Dicionário da TV Globo*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. 940 p. (Caso Especial, p. 417).
- PUGA, Dolores. *"Pode ser a Gota D'água": em cena a tragédia brasileira da década de 1970*. 2009. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Uberlândia.
- RABELO, Adriano de Paula. *O teatro de Chico Buarque*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo (USP), 1998.
- RATTO, Gianni. *A mochila do mascate*. São Paulo: Hucitec, 1996. 382 p.
- RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia; variações sobre o mesmo tema*. 2ª ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001. 185 p.
- REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; SÁ MOTTA, Rodrigo (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004.
- RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. 472 p.
- REVEL, Jacques (org.). *Jogos de escalas; a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998. 264 p.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. (tradução: Alain François et. al.) Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. 535 p.
- RIDENTI, Marcelo. Cultura e política brasileira: enterrar os anos 60?. In: BASTOS, Elide Rugai; RIDENTI, Marcelo e ROLLAND, Denis (orgs.). *Intelectuais, sociedade e política*. Brasil-França. São Paulo: Cortez, 2003. p. 197-212.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 458 p.
- RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: 'entre a pena e o fuzil'. In: *ArtCultura*, Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, v. 9, n. 14, jan/jun 2007. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História. pp. 185-195.

- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2010. 2 ed. 324 p.
- ROBLES, Martha. Medéia. In: _____. *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos*. São Paulo: Aleph, 2006. pp. 115-127.
- RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz. *Censura federal*. Brasília: C.R. Editôra Ltda., 1971. 424 p.
- RODRIGUES, Helenice. O intelectual no 'campo' cultural francês. Do 'Caso Dreyfus' aos tempos atuais. In: *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 21, nº 34: p.395-413, Julho 2005.
- ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri: um grito solto no ar*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004. 224 p. (Coleção Aplauso; Série Perfil).
- SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- SANTOS, Rosana Baptista dos. *O mito de Medéia nas peças Gota d'água, de Chico Buarque e Paulo Pontes e Medéia, de Eurípedes*. Dissertação (mestrado). Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2002. 120 f. encadernado.
- SARTRE, Jean Paul. *Que é literatura?* São Paulo: Ática, 1993.
- SCHMIDT, Bernardo. Bibi Ferreira e o plebiscito de 1963. Publicado em 26 de janeiro de 2010. Disponível em http://bernardoschmidt.blogspot.com/2010_01_01_archive.html, acesso em 30 de junho de 2010.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil – Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- SCHWARZ, R. *Cultura e política*. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- SELLIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005. 360 p.
- SILVA, Alberto Mobby Ribeiro da. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969/78)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. 226 p.
- SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura; sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. 327 p.
- SILVA, Luis Sérgio Lima e. *Isolda Cresta: Zozô Vulcão*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2009. 270 p. (Coleção Aplauso; Série Perfil.)
- SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. pp. 231-270.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- SNELL, Bruno. Mito e realidade na tragédia grega. In: _____. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2001. pp. 97-115. (Estudos; 168).
- SORJ, Bernardo. *A construção intelectual do Brasil contemporâneo*. Da resistência à ditadura ao governo FHC. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- SOUSA, Dolores Puga Alves de. "Uma tragédia brasileira": *Gota D'Água* e as interfaces do texto teatral. In: *Horizonte Científico*, vol. 1, n. 7, 2007. Disponível em

www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/3858/2863, acesso em 25 de agosto de 2010.

SOUSA, Dolores Puga Alves de. O Brasil do teatro engajado: a trajetória de Vianinha. Paulo Pontes e Chico Buarque. In: *Revista de História e Estudos Culturais*, jan/fev/mar 2007, vol. 4. ano IV, nº 1. www.revistafenix.pro.br. 17 p.

SOUSA, Dolores Puga Alves de. Entre resistências e consentimentos: *Gota D'Água* e um olhar sobre o "povo". In: *Anais Eletrônicos do XV Encontro Regional de História da ANPUH-MG*, São João Del Rei, 2006. 7 p.

SOUZA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do CPC/UNE. In: *Revista Brasileira de História*, 47/24, ANPUH, São Paulo, 127-162, 2004.

STARLING, H. Convite para uma fantasia e um violão: as canções de Chico Buarque, as histórias de João Guimarães Roas. In: DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia. (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. pp. 150-166.

STARLING, Heloísa. M. M. *Uma pátria para todos: Chico Buarque e as raízes do Brasil*. 1. ed. Belo Horizonte: Língua Geral, 2009. v. 1. 95 p.

TATIT, Luiz. *O cancionista; composição de canções no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TATIT, Luiz. Revisão dos cem anos de canção brasileira. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Olhar o Brasil. nº. 29, 2001. pp. 282-299.

TAVARES, Betzaida Mata Machado. Mulheres exemplares: uma análise do modelo comunista feminino a partir das trajetórias de Elisa Branco e Leocádia Prestes. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *Culturas políticas na história: novos estudos*. Belo Horizonte: Argumentum, 2009. pp. 105-118.

THEODORO Jr., Humberto. *O Mandado de Segurança*. Segundo a Lei n. 12.016, de 07 de Agosto de 2009. Rio de Janeiro: Forense, 2009.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado*. História Oral. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TRABULSI, José Antonio Dabdab. *O momento euripidiano*. In: _____. *Dionisismo, poder e sociedade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004. pp. 154-169. (Coleção Humanitas)

VARGAS, Maria Thereza (coord.). *Anuário teatral 1977*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artística. Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1978.

VARGAS, Maria Thereza. *Sônia Oiticica: Uma atriz rodrigueana?* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. 208 p. (Coleção Aplauso; Série Perfil.)

VEIGA, Rui e JAKOBSKIND, Augusto (orgs.). *Paulo Pontes, a arte da resistência*. São Paulo: Versus, 1977. (Coleção Testemunhos e Teatro, v. 1).

VENANCIO, Giselle Martins. A utopia do diálogo: os prefácios de Vianna e a construção de si na obra publicada. in: GOMES, Angela de Castro e BISSO, Benito. *Memórias e narrativas (auto)biográficas*. Rio de Janeiro: FGV/ Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. pp. 173-188.

- VENANCIO, Giselle Martins. *Na trama do arquivo: a trajetória de Oliveira Vianna (1883-1951)*. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Federal Fluminense, 2003.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o que fizemos de nós*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.
- VENTURA, Zuenir. *Minhas histórias dos outros*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005. 270 p.
- VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II*. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Coleção estudos; 163).
- VERNANT, Jean-Pierre. O universo espiritual da polis. In: _____. *As origens do pensamento grego*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. pp. 34-47.
- VIANNA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984. 228 p.
- VIANNA, Luiz Werneck. *Liberalismo e sindicato no Brasil*. 4 ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- VIANNA, Luiz Werneck. O americanismo: da pirataria à modernização autoritária (e o que se pode seguir). In: BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978. pp. 5-14.
- VICENTE, Eduardo. *Os dados do NOPEM e o cenário da música brasileira de 1965 a 1999*. Digit., s/d.
- VIEIRA, Paulo. *Paulo Pontes: a arte das coisas sabidas*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, Conselho Estadual de Cultura, 1997. 235 p.
- VILHENA, Deolinda. Bibi Ferreira? Bem, Bibi é um caso à parte. In: ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de e EDELWEISS, Ana Maria de B. Carvalho (orgs.). *A mulher e o teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília, DF: CAPES, 2008. 414 p. (Teatro; v. 63). pp. 42-66.
- VILHENA, Deolinda. *Não é a produção que se deve amar, mas o teatro*. Agosto de 2009. Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3945098-EI11348,00-Nao+e+a+producao+que+se+deve+amar+mas+o+teatro.html>, acesso em janeiro de 2010.
- VILHENA, Deolinda. *Produção teatral, da prática à teoria*. 2009. Disponível em: www.cult.ufba.br/enecult2009/19155.pdf, acesso em janeiro de 2010.
- VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia tropical; experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.
- VINCENT, Gerard. Ser comunista? Uma maneira de ser. In: PROST, Antoine e VINCENT, Gérard (orgs.). *História da Vida Privada; Da Primeira Guerra a nossos dias; vol. 5*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. pp. 427-457.
- WERNECK, Humberto. Reportagem biográfica. In: HOLLANDA, Chico Buarque de. *Todas as Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. pp. 9-131.
- WINOCK, Michel. La culture politique des socialistes. In: BERSTEIN, Serge (org.). *Les cultures politiques en France*. Paris: Éditions du Seuil, 1999. pp. 179-214.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história da música*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque: para todos*. Rio de Janeiro: Prefeitura, Relume Dumará, 1999. 197p. (Perfis do Rio, v. 6).

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

2. FONTES ÁUDIO-VISUAIS:

Discos – Vinis e CDs:

BUARQUE, Chico. *Chico Canta*. São Paulo: Phonogram, 1973. 1 vinil. 11 faixas.

BUARQUE, Chico. *Meus Caros Amigos*. São Paulo: Philips, 1976. 1 vinil. 10 faixas.

BUARQUE, Chico. *Sinal Fechado*. São Paulo: Philips, 1974. 1 vinil. 12 faixas.

BUARQUE, Chico e MARIA BETHÂNIA. *Chico Buarque e Maria Bethânia ao vivo*. São Paulo: Phonogram, 1975. vinil duplo. 18 faixas.

FERREIRA, Bibi. *Gota D'Água*. São Paulo: RCA, 1977. 33 rpm. 1 vinil. 12 faixas.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda – vol. 3*. São Paulo: RGE, 1968. 1 CD. 11 faixas.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *CALABAR, O Elogio da Traição ou Chico Canta*. São Paulo: Phonogram, 1973. 1 vinil. faixas.

NUNES, Clara. *Canto das Três Raças*. EMI-Odeon, 1976. 1 vinil. 11 faixas.

SIMONE. *Cigarra*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978. 1 vinil. 10 faixas.

SIMONE. *Face a Face*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1977. 1 vinil. 10 faixas.

SIMONE. *Gotas D'Água*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1975. 1 vinil. 11 faixas.

SIMONE. *Pedaços*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1979. 1 vinil. 11 faixas.

Filmes:

À FLOR DA PELE. Direção: Roberto de Oliveira. Produção: Vinícius França. Produção Executiva: Roberto T. Oliveira. Direção de fotografia: João Wainer. Pesquisa e Texto: Ricardo Arnt. Música: Canções de Chico Buarque. EMI Music Brasil Ltda. (sob licença exclusiva da R.W.R.), c2005. 1 DVD (96 min.), color.

A MOCHILA DO MASCATE. Direção: Gabriela Greeb. Produção: Antônia Ratto. Produção: Antônia Ratto. Edição: Gabriela Greeb, Waldir Xavier e Tomás Resende. Fotografia: Georges de Genevraye. Roteiro: Gabriela Greeb e Antônia Ratto. Música: Nicolas Becker. Produção Independente, c2006. 1 DVD (73 min.), color., legendado.

ANOS DOURADOS. Direção: Roberto de Oliveira. Produção Artística: Vinícius França. Direção de Produção: Celso Tavares. Produção: André Arraes e Jorge Saad Jafet. Direção de fotografia: João Wainer. Documentação e Pesquisa: Sueli Valente. Música: Canções de Chico Buarque. EMI Music Brasil Ltda. (sob licença exclusiva da R.W.R.), c2005 1 DVD (84 min.), color.

BASTIDORES. Direção: Roberto de Oliveira. Direção de Produção: Celso Tavares. Produção: André Arraes, Jorge Machado e Jorge Saad Jafet. Direção de fotografia: João Wainer. Documentação e Pesquisa: Sueli Valente. Música: Canções de Chico Buarque. EMI Music Brasil Ltda. (sob licença exclusiva da R.W.R.), c2005 1 DVD (73 min.), color.

CHICO OU O PAÍS DA DELICADEZA PERDIDA. Direção: Walter Salles e Nelson Motta. Produção Musical: Vinicius França. Direção Musical: Luis Cláudio Ramos. Música: Canções de Chico Buarque. VideoFilmes., c2003 1 DVD (73 min.), color.

CINEMA. Direção: Roberto de Oliveira. Produção: Jorge Saad Jafet. Direção de fotografia: João Wainer. Pesquisa: Sueli Valente. Música: Canções de Chico Buarque. EMI Music Brasil Ltda. (sob licença exclusiva da R.W.R.), c2006. 1 DVD (98 min.), color.

ESTAÇÃO DERRADEIRA. Direção: Roberto de Oliveira. Direção de Produção: Celso Tavares. Produção: André Arraes, Jorge Machado e Jorge Saad Jafet. Direção de fotografia: João Wainer. Documentação e Pesquisa: Sueli Valente. Música: Canções de Chico Buarque. EMI Music Brasil Ltda. (sob licença exclusiva da R.W.R.), c2005 1 DVD (79 min.), color.

MEDÉIA. Caso Especial. Direção: Fábio Sabag. Produção: Central Globo de Produção. Coordenação de Produção: Paulo Rezende. Direção de Imagem: Marco Aurélio Bagno. Roteiro: Oduvaldo Vianna Filho. Rede Globo, c1973. Cassete (60 min., aprox.), p&b. Rede Globo, 1973. (Material consultado em 24/01/2008, no CEDOC/Rede Globo, Cassete: 0006634 / 0006634).

MEU CARO AMIGO. Direção: Roberto de Oliveira. Produção: Vinicius França. Produção Executiva: Roberto T. Oliveira. Direção de fotografia: João Wainer. Pesquisa e Texto: Ricardo Arnt. Música: Canções de Chico Buarque. EMI Music Brasil Ltda. (sob licença exclusiva da R.W.R.), c2005. 1 DVD (109 min.), color.

O FUTEBOL. Direção: Roberto de Oliveira. Produção: André Arraes e Jorge Saad Jafet. Direção de fotografia: João Wainer. Documentação e Pesquisa: Sueli Valente. Música: Canções de Chico Buarque. EMI Music Brasil Ltda. (sob licença exclusiva da R.W.R.), c2006. 1 DVD (125 min.), color.

RODA VIVA. Direção: Roberto de Oliveira. Produção: Jorge Saad Jafet. Direção de fotografia: João Wainer. Pesquisa: Sueli Valente. Música: Canções de Chico Buarque. EMI Music Brasil Ltda. (sob licença exclusiva da R.W.R.), c2006. 1 DVD (99 min.), color.

ROMANCE. Direção: Roberto de Oliveira. Produção: André Arraes e Jorge Saad Jafet. Direção de fotografia: João Wainer. Documentação e Pesquisa: Sueli Valente. Música: Canções de Chico Buarque. EMI Music Brasil Ltda. (sob licença exclusiva da R.W.R.), c2006. 1 DVD (95 min.), color.

SALTIMBANCOS. Direção: Roberto de Oliveira. Produção: Jorge Saad Jafet. Produção Executiva (Itália): Max de Tomassi. Direção de fotografia: João Wainer. Pesquisa: Sueli Valente. Música: Canções de Chico Buarque. EMI Music Brasil Ltda. (sob licença exclusiva da R.W.R.), c2006. 1 DVD (94 min.), color.

UMA PALAVRA. Direção: Roberto de Oliveira. Produção: Jorge Saad Jafet. Direção de fotografia: João Wainer. Documentação e Pesquisa: Sueli Valente. Música: Canções de Chico Buarque. EMI Music Brasil Ltda. (sob licença exclusiva da R.W.R.), c2006 1 DVD (129 min.), color.

VAI PASSAR. Direção: Roberto de Oliveira. Produção: Vinicius França. Produção Executiva: Roberto T. Oliveira. Direção de fotografia: João Wainer. Pesquisa e Texto:

Ricardo Arnt. Música: Canções de Chico Buarque. EMI Music Brasil Ltda. (sob licença exclusiva da R.W.R.), c2005 1 DVD (100 min.), color.

3. DEPOIMENTOS:

Fontes Orais:

ANDRADE, Maria Mascarenhas de. Belo Horizonte/MG, Brasil, 29 ago. 2008. Mp3, 44 minutos e 50 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

BOMFIM, Roberto. Rio de Janeiro/RJ e Belo Horizonte/MG, Brasil, 22 ago. 2010. Vídeo/Skype, 46 minutos e 55 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

BOMFIM, Roberto. Rio de Janeiro/RJ e Belo Horizonte/MG, Brasil, 23 ago. 2010. Vídeo/Skype, 437 minutos e 39 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

BUARQUE, Chico. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 14 mai. 2010. Mp3, 64 minutos e 19 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

CAMARGO, Célia Reis. São Paulo/SP, Brasil, 15 mar. 2010. Mp3, 80 minutos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

CASTRO, Ana Maria Pedreira Franco de (Aninha Franco). Salvador/BA, Brasil, 04 mar. 2010. Mp3, 21 minutos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

CAVA, Pedro Paulo. Belo Horizonte/MG, Brasil, 03 mai. 2010. Mp3, 94 minutos e 07 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

CAYMMI, Dorival Tostes. Los Angeles/EUA e Belo Horizonte/MG, Brasil, 06 jan. 2010. Vídeo/Skype, 85 minutos e 04 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

CORRÊA, Anna Maria Martinez. São Paulo/SP, Brasil, 15 mar. 2010. Mp3, 20 minutos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

CORRÊA, Vera Guimarães. Belo Horizonte/MG, Brasil, 03 set. 2008. Mp3, 34 minutos e 07 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

COSTA, Carlos Anibal Nogueira. Belo Horizonte/MG, Brasil, 07 abr. 2010. Mp3, 87 minutos e 58 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

CUNHA, Luiz Henrique de Oliveira. Belo Horizonte/MG, Brasil, 08 abr 2010. Mp3, 21 minutos e 16 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

DANTAS, Suzanne Elisabeth Schünemann. Belo Horizonte/MG, Brasil, 22 ago. 2008. Mp3, 34 minutos e 13 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

FARIA, Graciete Quadros. Salvador/BA, Brasil, 04 mar. 2010. Mp3, 21 minutos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

GALÉRY, Eunice Dutra. Belo Horizonte/MG, Brasil, 07 abr 2010. Mp3, 42 minutos e 18 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

GOMES, Duílio Francisco. Belo Horizonte/MG, Brasil, 01 abr. 2010. Mp3, 31 minutos e 28 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

GUIMARÃES, Elvécio. Belo Horizonte/MG, Brasil, 19 jan. 2010. Mp3, 16 minutos e 46 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

HAUS, Max e HAUS, Vilma. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 14 mai. 2010. Mp3, 193 minutos e 57 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

LENZI, Maria Isabel Ribeiro. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 04 abr. 2009. Mp3, 24 minutos e 46 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

MENDONÇA, Jorge Magalhães. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 04 abr. 2009. Mp3, 39 minutos e 07 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

MENEZES, Maria Luiza e LOBATO, Ronald Arantes. Salvador/BA, Brasil, 03 mar. 2010. Mp3, 15 minutos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

NOVA, Luiz Henrique de Sá. Salvador/BA, Brasil, 04 mar. 2010. Mp3, 38 minutos e 08 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

PEREIRA, Marcus Vinicius Teixeira Quiroga. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 03 abr. 2009. Mp3, 115 minutos e 43 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

RODRIGUES, Carla. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 03 abr. 2009. Mp3, 62 minutos e 28 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

SANTOS, Núbia Melhem dos. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 04 abr. 2009. Mp3, 54 minutos e 07 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

SILVA, Vera Lúcia de Camargos Peres da. São Paulo/SP, Brasil, 26 set. 2008. Mp3, 26 minutos e 47 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

SOUZA, Leila Luiza Kaiel de; KAIEL, Wilma Araújo. Curitiba/PR, Brasil, 10 fev. 2010. Mp3, 84 minutos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

SOUZA, Solange. São Paulo/SP, Brasil, 15 mar. 2010. Mp3, 99 minutos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

STARLING, Heloísa Maria Mürgel. Belo Horizonte/MG, Brasil, 30 jul. 2008. Mp3, 21 minutos e 40 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

STARLING, Heloísa Maria Mürgel. Belo Horizonte/MG, Brasil, 08 jan. 2010. Mp3, 48 minutos e 56 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

TAKAMATSU, Cleusa Tiekó. Belo Horizonte/MG, Brasil, 06 abr 2010. Mp3, 48 minutos e 02 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

TRABULSI, José Antônio Dabdab. Belo Horizonte/MG, Brasil, 26 jun. 2008. Mp3, 29 minutos e 35 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

VARGAS, Xico. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 24 mar. 2010. Mp3, 53 minutos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

VENTURA, Zuenir. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 24 mar. 2010. Mp3, 75 minutos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

VIANNA, Luiz Jorge Werneck. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 29 set. 2010. Mp3, 59 minutos e 05 segundos. Entrevista concedida a Rodrigo Patto Sá Motta.

VILHENA, Deolinda Catarina França de. Santos/SP, Brasil, 20 nov. 2009. Mp3, 108 minutos e 39 segundos. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

ZIRALDO. Rio de Janeiro/RJ – Belo Horizonte/MG, Brasil, 27 ago. 2008. Não gravado; diálogo telefônico. Entrevista concedida a Miriam Hermeto.

Depoimentos escritos:

CARVALHO, Raquel Melo Urbano de. Depoimento escrito concedido a Miriam Hermeto em 01 set. 2010.

FABRIS, Paulo. Depoimento escrito concedido a Miriam Hermeto em 13 nov. 2009.

FARIA, Antônio Augusto Moreira de. Depoimento escrito concedido a Miriam Hermeto em 22 out. 2010.

SILVA, Nídia Fonseca e. Depoimento escrito concedido a Miriam Hermeto em ago. 2008.

VARGAS, Maria Thereza. Depoimento escrito concedido a Miriam Hermeto em 30 abr. 2010.

4. PERIÓDICOS CONSULTADOS:

A Gazeta

“Gota d’Água” estréia quarta-feira. *A Gazeta*, Vitória, 7 julho 1980.

Gianni Ratto no SNT. *A Gazeta*, São Paulo, 18 junho 1976. Teatro.

Gota D’água: cinco anos depois a estréia em Vitória. *A Gazeta*, Vitória, 9 julho 1980.

PEIXOTO, Fernando. Um povo real, vivo. *A Gazeta*, Vitória, 6 julho 1980.

PONTES, Paulo. Gota D’Água: a estréia da tragédia brasileira. *A Gazeta*, Vitória, 6 julho 1980.

Último dia de “Gota d’Água”. *A Gazeta*, Vitória, 12 julho 1980. Teatro.

A Notícia

Gianni Ratto, nome laureado. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 9 outubro 1957.

Correio Braziliense

ARAÚJO, Celso. Bibi Ferreira expectativa por Gota D’Água cresce a partir de hoje. *Correio Braziliense*, Brasília, 9 abril 1980.

ARAÚJO, Celso. Populismo em teatro: o desgaste de Gota D’Água e o impacto da Fábrica. *Correio Braziliense*, Brasília, 26 abril 1980, p. 36.

LEAL, Rosa. Gota D’Água finalmente o teatro Dulcina será inaugurado. E por Bibi Ferreira, uma de suas divas. *Correio Braziliense*, Brasília, 20 abril 1980. Fim de Semana, p. 3.

Ratto: o teatro está renascendo. *Correio Braziliense*, Brasília, 16 junho 1976. Teatro.

Cidade de Santos

Ridículo marca homenagem à atriz Bibi Ferreira. *Cidade de Santos*, Santos, 10 outubro 1980.

Correio do Povo

Gianni Ratto contou no SNT sua vida e sucesso no país. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15 junho 1976.

Gota d'Água chega a Porto Alegre na terceira versão. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 8 agosto 1980.

Gota D'Água traz Bibi Ferreira aos palcos gaúchos. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 julho 1980, p. 17.

HOHLFELDT, Antonio, "Gota d'Água" dez anos depois, ainda viva. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 14 agosto 1980.

Diário da Noite – Pernambuco

LINS, M. M. Gianni Ratto no SNT. *Diário da Noite*, Pernambuco, 15 junho 1976. Mosaico.

Diário da Noite – São Paulo

O sucesso que Bibi trouxe do Rio. *Diário da Noite*, São Paulo, 27 abril 1977.

Diário de Notícias

O laureado de Ginni Ratto. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1957. Teatro.

Diário de Pernambuco

Sol Amarelo. *Diário de Pernambuco*, Recife, 4 fevereiro 1980.

Diário de São Paulo

Aquarius: o palco da "Gota d'água". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 29 abril 1977.

VIANA, Hilton. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 17 maio 1977. Teatro.

Diário Popular

100 mil pessoas já viram "Gota D'água", em São Paulo. Bibi Ferreira dá explicação para esse fenômeno. *Diário Popular*, São Paulo, 17 julho 1977.

Bibi Ferreira explica o sucesso da gravação de "Gota D'Água". *Diário Popular*, São Paulo, 15 setembro 1977.

Desde hoje em cartaz no Teatro Aquarius "Gota D'água" mostra nossa realidade. *Diário Popular*, São Paulo, 29 abril 1977.

Teatro. *Diário Popular*, São Paulo, 19 junho 1977.

Estado de Minas

Gota D'Água. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 3 junho 1980.

Gota d'Água. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 4 junho 1980.

EX

BOAL, Augusto. Revolução na América. *Ex*, São Paulo, agosto 1975, 13, p. 15.

FERRAZ, Bento Pacheco. Crítica: não fosse o esmeralda português, a obra não devia circular. *Ex*, São Paulo, 1975, 12. Salada, p. 4.

FM

Gianni Ratto quer espetáculo que transmita idéias à platéia. *FM*, 15 junho 1976, p. 33.

Folha da Tarde

Bibi Ferreira grava "Gota D'Água". *Folha da Tarde*, São Paulo, 28 setembro 1977.

Gianni Ratto: "Mais poesia e mais filosofia". *Folha da Tarde*, São Paulo, s/d. No teatro.

GREENHAALGH, Laura. Chico. *Folha da Tarde*, São Paulo, 2 setembro 1978. Artes e espetáculos.

LARA, Paulo. "Gota D'Água" já estreou em São Paulo. *Folha da Tarde*, São Paulo, 3 maio 1977.

Folha de São Paulo

"Gota D'Água" continua. Agora na vida real. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 março 1978.

"Revistaram até a carteira". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 fevereiro 1978.

"Viver apenas de e para o teatro". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 dezembro 1976.

A Globo ataca Chico novamente. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 novembro 1976.

A noiva da cidade – do filme "A noiva da cidade" de Alex Vianni. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 novembro 1976.

A última peça e o último prêmio de Vianinha. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 8 abril 1975. Artes e espetáculos.

ALMEIDA, Sérgio Pinto de. Chico, um gole ante de levantar vô. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 outubro 1979.

ALMEIDA, Sérgio Pinto de. O Brasil malandro de Chico Buarque de Holanda. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 outubro 1979.

AMADO, Jorge; GUIMARÃES, Josué. Meu encontro com Jorge Amado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 dezembro 1977, 43. Folhetim, p. 2-6.

AMÂNCIO, Moacir. A lição de Santiago. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 março 1977. Folhetim.

AMÂNCIO, Moacir. Benedito Silva, ou Bensilver. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 março 1977, 15. Folhetim, p. 16-17.

AMÂNCIO, Moacir. Público disputa ingressos pra ver 'Gota d'Água'. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 junho 1977.

ANGELO, Assis. Homenagem para Paulo Pontes, em livro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 junho 1977.

ANGELO, Assis. Paulo Pontes na Paraíba. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 março 1977.

Ao lado de Vianinha, como queria. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 dezembro 1976.

Arcebispo de Belém censura Chico Buarque. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 janeiro 1979.

ARNT, Ricardo. Do Opinião a Gota D'Água, pelo popular. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 dezembro 1976.

BARDOTTI, Sérgio; HENRIQUEZ, Luiz. Saltimbancos – Tradução HOLANDA, Chico Buarque de. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 abril 1977, 14. Folhetim, p. 12-13.

Basta um dia – da peça "Gota D'Água" de Chico Buarque e Paulo Pontes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 novembro 1976.

Bibi 78 na TV. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 março 1978.

Bibi ganha o Molière mal humorada. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 abril 1976.

BUARQUE, Chico. História de uma gata. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 abril 1977, ano 1, 14. Folhetim, p. 13.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. Em torno de Gota D'Água. O desfecho da festa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1 maio 1977, ano 1, 15. Folhetim, p. 11-13.

CAMBARÁ, Isa. Chico: uma ópera. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 agosto 1978.

Camargo ignora a razão por que Chico foi preso. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 fevereiro 1978.

CAMBARÁ, Isa. O teatro virou um trem. Lotado todos os dias. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 março 1977.

CAMBARÁ, Isa. Tom e Miúcha. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 junho 1977, 22. Folhetim, p. 8-11.

CAMBARÁ, Isa. Vianna, liberado, encara a opressão. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 julho 1979.

CARDOSO, Ireda A.. 'Mulheres de Atenas' servida como sobremesa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 junho 1977.

CARDOSO, Jary. Macalé. Mautner. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 julho 1977, 26. Folhetim, p. 15-18.

CARDOSO, Jary; GIL, Gilberto. Gil, redizendo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 agosto 1977, 29. Folhetim, p. 19-22.

CASTRO, Tarso de. A memória de Paulo Pontes lembrada no Sul. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 julho 1977.

CASTRO, Tarso de. Algumas coisas de Paulo Pontes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 dezembro 1976.

CASTRO, Tarso de. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 maio 1977, ano 1, 17. Folhetim, p. 20.

CASTRO, Tarso de. Um encontro de Mercedes Sosa com Vinicius de Moraes e Chico Buarque. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 abril 1977, ano 1, 35. Folhetim, p. 2-7.

CASTRO, Tarso de; FRANCIS, Paulo. Folhetim. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 julho 1977, 28. Folhetim, p. 2-6.

CASTRO, Tarso de; HOLLANDA, Chico Buarque de; SOARES, Dirceu. Chico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 setembro 1977, 34. Folhetim, p. 22-21.

CASTRO, Tarso de; JOBRIM, Tom. Tom. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 janeiro 1977, 1. Folhetim, p. 8-13.

CATRO, Tarso de. Uma Bibi ainda espetacular. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 maio 1977.

Censura proíbe “Meu Amor”, de Chico Buarque. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 janeiro 1979.

Chico – Festa de Gota D’Água que vem a São Paulo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 dezembro 1976.

Chico – o censor como companheiro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 outubro 1979.

Chico Buarque abrirá debate sobre anistia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 julho 1979.

Chico Buarque contra o escuro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 dezembro 1979.

Chico Buarque e seus amigos se apresentam para os portugueses. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 abril 1978.

Chico Buarque em Roma: “show para entendidos”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 outubro 1976.

Chico Buarque lança livro para crianças. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 dezembro 1979.

Chico Buarque sócio na fábrica de discos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 dezembro 1977.

Chico Buarque vai depor sobre censura. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 agosto 1979.

Chico Buarque, um patrono muito especial (Rio). *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 julho 1977.

Chico e boatos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 dezembro 1976.

Chico e Callado detidos na volta de Cuba. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 fevereiro 1978.

Chico e Paulinho, um novo negócio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 dezembro 1977.

Chico fala na Câmara. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 agosto 1979.

Chico volta de Havana e é detido. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 fevereiro 1978.

Chico, olhos nos olhos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 março 1977. Folhetim, capa.

Chico, totem e tabu – 1. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 abril 1979.

Corrente. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 novembro 1976.

DEL RIOS, Jeferson. Chico Buarque desafina na “Ópera do Malandro”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 novembro 1979.

DEL RIOS, Jeferson. Vianninha, no coração da História. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 maio 1979.

DPF prende e ouve Chico Buarque e Antônio Callado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 fevereiro 1978.

Em Santos, estréia de “Gota d’Água”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 outubro 1980.

Em torno da Gota D’Água. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1 maio 1977.

Exilados, o tema do interrogatório. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 fevereiro 1978.

Folha de São Paulo, São Paulo, 20 fevereiro 1977, 5. Folhetim, Capa.

Folha de São Paulo, São Paulo, 13 março 1977, 8. Folhetim, Capa.

Folha de São Paulo, São Paulo, 11 setembro 1977, 34. Folhetim, Capa.

FRANCIS, Paulo. EUA surpresos com prisão de intelectuais. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 fevereiro 1978.

FRANCIS, Paulo; CASTRO, Tarso de. Paulo Francis. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 julho 1977, 28. Folhetim, p. 2-6.

GOMES, Sérgio. Aqui, nossa última entrevista (I). *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 dezembro 1976.

GOMES, Sérgio. Paulo Pontes – Gota D’Água contra a maré. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 dezembro 1976.

GOMES, Sérgio. Paulo Pontes – nossa última entrevista (II). *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 dezembro 1976.

GOMES, Sérgio. Paulo Pontes vivo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 fevereiro 1977.

Gota d’Água – A reaproximação do teatro com o povo. *Folha de São Paulo*, São Paulo (sucursal Rio de Janeiro), 12 janeiro 1976.

Gota D’Água – o veneno contra os inimigos do teatro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 abril 1977.

Gota D’Água adiada, mas com boas intenções. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 abril 1977.

Gota D’Água com Chico, uma lição de realidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 abril 1977.

Gota d’água: a voz que resta?. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1 maio 1977, capa.

GUIMARÃES, Carmelinda. O teatro de Oduvaldo Vianna Filho. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 julho 1984, ano 8, 391. Folhetim, p. 3.

Hoje, na Globo, uma história de Vianinha. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 janeiro 1977.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Chico Buarque vê o Coríntians. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 dezembro 1976.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Noite dos mascarados/ A banda/ Ela desatinou/ Amanhã, ninguém sabe/ Tem mais samba/ Quem te viu, quem te vê. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 fevereiro 1977, 5. Folhetim, p. 2.

HOLLANDA, Chico Buarque de; GE, Luiz. Charge. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 outubro 1977, 37. Folhetim, p. 24.

JOSÉ, Maria. A lição de Pereio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 março 1977. Folhetim.

JUNIOR, O. F.. Chico põe a boca no mundo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 dezembro 1978.

K., E.. Paixões de “Cálice”, uma música maldita. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 janeiro 1979.

KAHNS, Claudio. Melhor peça de Vianinha discutida no Ruth Escobar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 julho 1977.

LAGO, Graça. A poesia e a mulher na peça de Chico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 setembro 1975.

LAGO, Graça. Você já dançou no Canecão?. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 julho 1975.

LIBOS, Hilton. Na gravação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 março 1977. Folhetim.

MACIEL, Luis Carlos. Paulo Pontes que eu conheci. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 dezembro 1976.

MAGALDI, Sábado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 dezembro 1976.

Meu caro amigo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 novembro 1976.

Meus caros amigos, Chico Buarque - “Que todos os avisos não vão evitar, porque os risos vão desafiar”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 novembro 1976.

Meus caros amigos, Chico Buarque. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 novembro 1976.

Nas missas de Belém, “Cálice” está proibido. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 janeiro 1979.

Nas paradas, um disco de Bibi: Gota d’Água. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 agosto 1977.

No Canecão, Chico e Betânia cantam velhos sucessos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 junho 1975.

Nos palcos, temas para debater a dois. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 junho 1977.

Nota da redação. A volta de Vianninha à TV. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 janeiro 1977.

Nota da redação. Foi apenas uma gota d’água. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 dezembro 1976.

Nota da redação. Pode ser a gota d’água. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 abril 1977.

O “Cálice” de Chico Buarque, sem censura. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 novembro 1978.

Os saltimbancos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 abril 1977, ano 1, 14. Folhetim, p. 12-13.

PACHECO, Tânia. Paulo Pontes e “Gota d’água”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 dezembro 1976. Teatro, p. 38.

Passaredo – do filme “A noiva da cidade” de Alex Vianni. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 novembro 1976.

Paulo Pontes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 dezembro 1976.

PENTEADO, Regina. Bibi: vou até o fim com Gota D’Água. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1 maio 1977, p. 7-10.

PENTEADO, Regina. Bibi: vou até o fim com Gota D’Água. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1 maio 1977, 15. Folhetim, p. 7-10.

Policiais perguntaram sobre fatos passados, diz Chico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 fevereiro 1978.

PONTES, Paulo; BUARQUE, Chico. O desfecho da festa?. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1 maio 1977.

REGIS, Rachel. Chico, no vídeo, como ele gosta. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 janeiro 1977.

REGIS, Rachel. Lei de oferta ou (se quiserem) da dor-de-cotovelo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 abril 1977.

REGIS, Rachel. Sujeito a chuvas e trovoadas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 maio 1977.

SANTOS, Daniel dos. Censura – descoberta (e já proibida) uma peça inédita de Vianinha. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 agosto 1977.

SANTOS, Daniel dos; A., M.. Censura – depois de atacar Vianinha, ela ameaça um Rei morto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 maio 1977.

Só na Argentina Chico é proibido. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 outubro 1976.

SOARES, Dirceu. ...E eis que chega a Roda Viva. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 março 1977, ano 1, 8. Folhetim, p. 12-19.

SOARES, Dirceu. Benedito Silva, ou Ben Silver. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 março 1977. Folhetim.

SOARES, Dirceu. Chico e sua ópera em São Paulo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 setembro 1979.

SOARES, Dirceu. Chico visita os saltimbancos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 agosto 1977.

SOARES, Dirceu. Gota d’Água em casa, para sempre. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 agosto 1977. Toca-disco.

SOARES, Dirceu; FAGNER, Raimundo. Panelinhas precisam acabar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 novembro 1977, 42. Folhetim, p. 11.

Sujeito a chuvas e trovoadas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 maio 1977.

Um malandro capaz de sentir como Fellini. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 dezembro 1979.

Uma obra dedicada ao Brasil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 maio 1979.

Vai trabalhar vagabundo – do filme “Vai trabalhar vagabundo” de Hugo Carvana. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 novembro 1976.

VASCONCELLOS, Gilberto. Ópera, malandro!. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1 setembro 1978.

VELOSO. Caetano. Caetano na dança. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 outubro 1977, 37. Folhetim, p. 2-6.

Vianinha: premiado e censurado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 maio 1977.

VINÍCIUS, Marcus. Amigo Paulo Pontes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 janeiro 1977, 2. Folhetim, p. 20-21.

VINÍCIUS, Marcus. O amigo Paulo Pontes (ou Parai-be-a-bá). *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 janeiro 1977.

Vitorioso em seus direitos na justiça. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 dezembro 1976.

Folha Metropolitana

“Gota D’Água” traz Bibi Ferreira de volta aos palcos paulistanos. *Folha Metropolitana*, Santo André – Estado de São Paulo, 29 abril 1977.

ISTO É

LUIS, Macksen. “Gota d’Água” não é só uma música do Chico. *Isto É*, São Paulo, 29 junho 1977, 17, p. 44-46.

Jornal da Tarde

Chico Buarque. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17 janeiro 1978.

MAGALDI, Sábado. O universal brasileiro. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24 agosto 1977.

Medeia, revista por Chico Buarque e Paulo Pontes. No Aquarius. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 30 abril 1977.

Nos palcos muitos cenários de Gianni. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27 setembro 1974.

O livro da Ópera, onde a malandragem é mais completa. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 29 agosto 1978.

O pêndulo e seus alvos preferidos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17 agosto 1976.

Vianinha volta ao palco. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 julho 1979, p. 8.

Jornal de Brasília

Lesado, percussionista denuncia “Gota D’Água”. *Jornal de Brasília*, Brasília, 22 maio 1980.

Jornal do Brasil

A mão de Gianni Ratto em dois espetáculos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23 julho 1974. Teatro.

ALENCAR, Miriam. “Rasga Coração”. A estréia – o ato definitivo de Oduvaldo Vianna Filho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 outubro 1979.

Aos amigos, Chico. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 dezembro 1976.

CASTRO, Acyr. E o amor continua. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 maio 1972.

Chico Buarque volta a depor no DPPS sobre a sua viagem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 março 1978.

Chico volta a cantar seus versos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 novembro 1976. Primeiras impressões.

COURI, Norma. Paulo Pontes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 fevereiro 1977.

COURI, Norma. Vaininha em família. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 outubro 1979.

DOPS detém Antonio Callado e Chico Buarque no Galeão para prestarem depoimentos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 fevereiro 1978.

DUTRA, Maria Helena. Autor importante raciocínio certo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 outubro 1979.

DUTRA, Maria Helena. TV Guanabara começa com o melhor Chico. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 setembro 1977.

LUIS, Macksen. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 fevereiro 1978. Caderno B, p. 2.

LUIZ, Macksen. “Gota D’Água” está de volta, emocionando os jovens. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 junho 1980. Caderno B, p. 10.

MACKSEN, Luiz. Homenagem a um pensamento vivo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 fevereiro 1977.

MAIA, Paulo. Chico Buarque – presente de Natal ao telespectador. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 dezembro 1978.

MICHALSKI, Yan. “Gota D’Água” está de volta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 junho 1980.

MICHALSKI, Yan. A volta de Gianni Ratto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 julho 1964. Teatro.

MICHALSKI, Yan. Brasil, 1930-1972 – como acompanhar o quebra-cabeça. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 outubro 1979.

NETTO, Araújo. Roma descobre um no Chico. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 outubro 1976.

RANGEL, Maria Lucia. Censura – a paranóia ainda está solta na música popular. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 julho 1976. Caderno B.

RANGEL, Maria Lucia. Um elenco como nunca se viu. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 abril 1979.

SCHID, Susana. Chico Buarque – ‘A TV é ruim. Mas quanto mais, melhor’. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 setembro 1977.

VENTURA, Mary. Oduvaldo Vianna Filho – a paixão do encontro do intelectual com o povo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 outubro 1979.

VENTURA, Mary. Paulo Pontes (1940-1976) – as coisas sabidas e não conquistadas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 dezembro 1976.

Movimento

ARAÚJO, Braz. Os intelectuais e o povo – uma discussão a partir do texto de Gota D'Água – Política: estrada difícil. *Movimento*, São Paulo, 19 setembro 1977, 116. Cultura, p. 17.

AULER, Marcelo. Entrevista com Chico Buarque de Hollanda. *Movimento*, São Paulo, 25 outubro 1976, 69, p. 16-17.

BERNADET, Jean-Claude. Quem viaja nesse trem?. *Movimento*, São Paulo, 13 dezembro 1976, 76. Cultura – Vanguarda, populismo e teatro/ Debate: O Último Carro, p. 15-16.

COUTINHO, Carlos Nelson. No caminho de uma dramaturgia nacional-popular. *Movimento*, São Paulo, 13 dezembro 1976, 76. Cultura – Vanguarda, populismo e teatro/ Debate: O Último Carro, p. 16.

CUNHA, Paulo. O Teatro Popular do Nordeste - “Só quem pode fazer teatro popular é o povo” – Entrevista com Hermilo Borba Filho. *Movimento*, São Paulo, 14 junho 1976, 50. Cultura – O teatro popular do Nordeste, p. 15.

FORTES, José Inácio Correia. Rumos da cultura nacional. *Movimento*, São Paulo, 22 novembro 1976, 73. Cartas abertas, p. 19.

FUSER, Fausto. Uma gota de verdade no oceano das mentiras. *Movimento*, São Paulo, 13 março 1978, 141. Cinema, p. 17.

GALVÃO, Gilberto Galvão. Os malandros se revoltam. *Movimento*, São Paulo, 31 julho 1978, 161. Cultura, p. 18.

GALVÃO, Gilberto. Quem tem medo da cultura popular?. *Movimento*, São Paulo, 18 julho 1977, 107. Cultura, p. 13.

IANNI, Octávio. Os intelectuais e o povo – uma discussão a partir do texto de Gota D'Água – Duas histórias. *Movimento*, São Paulo, 19 setembro 1977, 116. Cultura, p. 17.

KEHL, Maria Rita. As declarações de Rogério Nunes. *Movimento*, São Paulo, 10 janeiro 1977, 80. Cultura/ Teatro 76, p. 15.

MARIZ, Paulo. Os melhores de 77. *Movimento*, São Paulo, 10 abril 1978, 145. Registros/ Teatro, p. 17.

MIRANDA, Luiz de. O trem do terceiro mundo. *Movimento*, São Paulo, 13 dezembro 1976, 76. Cultura – Vanguarda, populismo e teatro/ Debate: O Último Carro, p. 15.

Movimento, São Paulo, 20 outubro 1975, 16, Capa.

Movimento, São Paulo, 3 janeiro 1977, 79, Capa.

Movimento, São Paulo, 25 março 1979, 194. Sugestões Zapata, p. 23.

Movimento, São Paulo, 10 junho 1979, 205. Sugestões Zapata, p. 22.

NEO MAAR, Wolfgang. O prazer da reflexão. *Movimento*, São Paulo, 8 março 1976, 36. Cultura/ Debate: teatro popular, p. 15.

- Paulo Pontes: a emoção dos amigos, em livro. *Movimento*, São Paulo, 17 março 1977, 88, p. 11.
- PEIXOTO, Fernando. “Ele formulou projetos. Nós os aceitamos” (Os vinte anos da morte de Brecht). *Movimento*, São Paulo, 23 agosto 1976, 60. Teatro, p. 17.
- PEIXOTO, Fernando. Auto-suficiência ou desinteresse?. *Movimento*, São Paulo, 7 junho 1976, 49. Teatro, p. 18.
- PEIXOTO, Fernando. Dois chicotes (o do patrão e o do servo). *Movimento*, São Paulo, 4 agosto 1975, 5. Teatro, p. 21.
- PEIXOTO, Fernando. Em busca da realidade perdida. *Movimento*, São Paulo, 17 janeiro 1977, 81. Cultura/ Teatro 76, p. 15.
- PEIXOTO, Fernando. Estórias Brasileiras Gota D'Água. *Movimento*, São Paulo, 20 outubro 1975, 16. Estórias brasileiras, p. 24.
- PEIXOTO, Fernando. Muito mais que uma gota d'água. *Movimento*, São Paulo, 2 fevereiro 1976, 31. Cultura/ Debate: teatro popular, p. 13.
- PEIXOTO, Fernando. O público das kombis. *Movimento*, São Paulo, 23 fevereiro 1976, 34. Cultura/ Debate: teatro popular, p. 15.
- PEIXOTO, Fernando. Os mistérios do milagre. *Movimento*, São Paulo, 16 fevereiro 1976, 33. Teatro, p. 16.
- PEIXOTO, Fernando. Paulo Pontes (1940-1976). *Movimento*, São Paulo, 3 janeiro 1977, 79, p. 20.
- PEIXOTO, Fernando. Resumindo e omitindo. *Movimento*, São Paulo, 19 maio 1976, 46. Teatro, p. 19.
- PEIXOTO, Fernando. Resumindo e omitindo. *Movimento*, São Paulo, 24 maio 1976, 47. Teatro, p. 20.
- PEIXOTO, Fernando. Subúrbio e Poesia. *Movimento*, São Paulo, 2 fevereiro 1976, 31. Cultura, p. 12.
- PEIXOTO, Fernando. Trabalhadores da ribalta. *Movimento*, São Paulo, 28 junho 1976, 52. Teatro, p. 18.
- PINSKY, Marina. Brecht para crianças?. *Movimento*, São Paulo, 23 agosto 1976, 60. Teatro infantil, p. 17.
- Pobres sonhos. *Movimento*, São Paulo, 8 setembro 1975, 10. Cultura brasileira, p. 18.
- SEVÁ, Augusto. Teatro em 77. *Movimento*, São Paulo, 2 janeiro 1978, 131. Registros/ Livros, p. 16.
- SILVA, Aguinaldo. A arte imita a vida. *Movimento*, São Paulo, 9 fevereiro 1976, 32, p. 14.
- VIVIANI, Maria Elizabeth. Enfim, o teatro popular?. *Movimento*, São Paulo, 3 outubro 1977, 118. Cultura, p. 15-16.
- VIVIANI, Maria Elizabeth. Os intelectuais e o povo – uma discussão a partir do texto de Gota D'Água. *Movimento*, São Paulo, 19 setembro 1977, 116. Cultura, p. 17.
- WISNIK, José Miguel. Plano de vôo. *Movimento*, São Paulo, 29 setembro 1975, 13. Cultura, p. 20.

O Diário – Paraná

Teatro. *O Diário do Paraná*, Curitiba, 4 outubro 1980.

Uma idéia para Gianni. *Diário do Paraná*, Curitiba, 16 agosto 1976.

O Estado de São Paulo

“Gota d’água”, um grande texto mal-encenado. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 maio 1977.

Chico – o cio da terra. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 setembro 1977. Folhetim.

GIACOMETTI, Vanessa. “A Banda”, de Chico, na troca da guarda da rainha Elizabeth. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 abril 1979.

Há cinco anos, a morte interrompia uma vocação. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 julho 1979.

JUNIOR, Reali. Oduvaldo Vianna em emissora francesa. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 fevereiro 1979.

MICHALSKI, Yan. Um conscientizador. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 dezembro 1976.

O discurso claro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 dezembro 1976.

OLIVEIRA, Adones de. Em verso e música, a tragédia de Joana, a Medeia brasileira. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 abril 1977.

Os palcos silenciam: morreu Paulo Pontes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo (da sucursal do Rio e do serviço local), 28 dezembro 1976.

Rangel lembra luta de Paulo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo – sucursal Rio de Janeiro, 29 dezembro 1976.

Show de Chico Buarque é cancelado. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 4 fevereiro 1979.

ZANOTTO, Ilka Marinho. Vianinha: um trágico moderno. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 julho 1979.

O Estado do Paraná

Max e Bibi, a água e o sal para a boa receita. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 3 outubro 1980.

O Globo

“Gota” transborda. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 abril 1980.

A atualidade se discute em ritmo de show. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 março 1978.

Arte de exportação. *O Globo*, Rio e Janeiro, 26 março 1980.

BRAGA, Gilberto. Gota D’Água. *O Globo*, Crítica; Teatro. Rio de Janeiro, 05 janeiro 1976.

Chico Buarque cercado de amigos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 novembro 1976.

Chico Buarque convidado a voltar a Cuba em 79. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 fevereiro 1978.

Chico Buarque de Hollanda – cidadão político, que prefere a arte mas não gosta do palco. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 julho 1979.

Composição: o ofício muito solitário de Chico Buarque de Holanda. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 setembro 1976.

Gianni Ratto faz para o carioca um teatro de que o Rio se orgulha. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 fevereiro 1952.

MARINHO, Flávio. Bibi Ferreira – lições do pobre mas verdadeiro musical brasileiro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 dezembro 1976, p. 37.

O dramaturgo Paulo Pontes é sepultado às 9h no Caju. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 dezembro 1976.

PACHECO, Tania. Um caro amigo, Paulo Pontes, está morto – “É um tempo sem Sol”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 dezembro 1976.

O Paíz

MACIEL, Luiz Carlos. Ratto e o trabalho em equipe. *O Paíz*, Guanabara, 3 setembro 1968. Teatro.

O Popular

Gota D'Água um marco no teatro brasileiro. *O Popular*, Goiânia, 17 agosto 1977.

Gota D'Água: uma tragédia brasileira que resiste ao tempo e mantém sua atualidade. *O Popular*, Goiânia, 28 maio 1980.

O Pasquim

A noiva da cidade. *Pasquim*, Rio de Janeiro, 1 a 7 agosto 1980, 579. *Pasquim* tidica, p. 27.

ALMEIDA, Maria da Glória Pereira de. Problema habitacional. *Pasquim*, Rio de Janeiro, 25 a 31 janeiro 1980, 552. Boca livre, p. 31.

Amélia já era?. *Pasquim*, Rio de Janeiro, 27 agosto a 2 setembro 1976, 374. *Pasquim* tidica, p. 26.

AUGUSTO, Sérgio. *Pasquim*, Rio de Janeiro, 13 a 19 fevereiro 1976, 346. É isso aí, p. 3.

AUGUSTO, Sérgio. *Pasquim*, Rio de Janeiro, 23 a 29 julho 1976, 369. É isso aí, p. 3.

AUGUSTO, Sérgio. *Pasquim*, Rio de Janeiro, 31 dezembro 1976 a 6 janeiro 1977, 392. É isso aí, p. 3.

AUGUSTO, Sérgio. Show à parte. *Pasquim*, Rio de Janeiro, 18 a 24 fevereiro 1977, 399. Dicas, p. 28.

AULER, Marcelo. Censura x Chico. *Pasquim*, Rio de Janeiro, 24 a 30 de dezembro 1976, 391, p. 14-15.

BLANCO, Armindo Blanco. O muro do óbvio. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 20 a 26 agosto 1976, 373, p. 5.

BLANCO, Armindo. A apatia. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 22 a 28 abril 1977, 408, p. 7.

BLANCO, Armindo. A guerra. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 18 a 24 março 1977, 403, p. 14-15.

BLANCO, Armindo. A peleja entre Armindão e Paulinho Gota D'Água. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 30 de janeiro a 05 de fevereiro 1976, 344, p. 13.

BLANCO, Armindo. A práxis da feijoada. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 27 agosto a 2 setembro 1976, 374, p. 11.

BLANCO, Armindo. ACET lança o prêmio Paulo Pontes. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 8 a 14 fevereiro 1980, 554. Dicas, p. 8.

BLANCO, Armindo. Aquela coisa toda. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 29 fevereiro a 6 março 1980, 557, p. 18.

BLANCO, Armindo. As rãs no charco. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 5 a 11 agosto 1977, 423. Diarim, p. 15.

BLANCO, Armindo. Brecht tipo cursinho. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 25 a 31 janeiro 1980, 552. Folhetim dramático, p. 23.

BLANCO, Armindo. Censura (I). *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 16 a 22 setembro 1977, 429. Dicas, p. 29.

BLANCO, Armindo. Censura (II). *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 16 a 22 setembro 1977, 429. Dicas, p. 29.

BLANCO, Armindo. Dona Nelma prefere Araruama. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 26 novembro a 3 dezembro 1976, 387, p. 15.

BLANCO, Armindo. O mingau do Aderbal. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 8 a 14 outubro 1976, 380, p. 6.

BLANCO, Armindo. O Santo Inquérito, Dias Gomes. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 4 a 10 fevereiro 1977, 397. Pasquim tilê, p. 21.

BLANCO, Armindo. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 23 a 29 janeiro 1976, 343, p. 7.

BLANCO, Armindo. Pau nos críticos. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 2 a 8 janeiro 1976, 340, p. 5.

BLANCO, Armindo. Paulinho, adeus. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 31 dezembro 1976 a 6 janeiro 1977, 392, p. 23.

BLANCO, Armindo. Peripécias do Mambembe. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 25 a 31 janeiro 1980, 552. Dicas, p. 7.

BLANCO, Armindo. Ponto de Partida, Gianfrancesco Guarnieri. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 8 a 14 abril 1977, 406. Pasquim tilê, p. 23.

CASTRO, Neil. Fecho com Chico: a crítica brasileira fecha. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 14 a 20 novembro 1930, 594, p. 23.

De teatro. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 30 abril a 6 maio 1976, 357. Pasquim tidica, p. 23.

DINES, Alberto. Com pancada (*) não se faz cultura!. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 14 a 20 novembro 1930, 594. Jornal da cesta, p. 4.

- DINES, Alberto. Silvio Santos (Tupi, 17/4). *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 30 maio a 5 junho 1980, 570. Dicas, p. 7.
- Gota D'Água re-estréia. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 30 maio a 5 junho 1980, 570. *Pasquim* tidica, p. 31.
- Henfil. Henfil e a guerra civil. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 5 a 11 dezembro 1980, 597, p. 3.
- Henfil. Olha a gota que falta. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 22 a 28 agosto 1980, 582. Dicas, p. 6.
- Jaguar. Artimanhas da censura. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 28 janeiro a 3 fevereiro 1977, 396, p. 28.
- Jaguar. Gota D'Água: programação. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 9 a 15 janeiro 1976, 341. Dicas, p. 31.
- Jaguar. Não tá pra peixe. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 6 a 12 fevereiro 1976, 345, p. 29.
- Jaguar. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 30 janeiro a 5 fevereiro 1976, 344, p. 30.
- Jaguar. Paulo (tromba d'água) Pontes – Essa entrevista vai ser um sucesso de bilheteria. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 23 a 29 janeiro 1976, 343, p. 8-12.
- Jaguar. Paulo Pontes - A arte da resistência. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 11 a 17 fevereiro 1977, 398. *Pasquim* tilê, p. 21.
- Jaguar. Por que será que será?. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 17 a 23 dezembro 1976, 390. Dicas, p. 63.
- Jaguar; LESSA, Ivan; Henfil. Octávio Ribeiro: isso é que é viver perigosamente. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 19 a 25 março 1976, 351, *Pasquim* policial, p. 6.
- JAKOBSSKIN, Mário Augusto. Censura no Brasil em 75. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 23 a 29 janeiro 1976, 343, p. 4-5.
- LESSA, Ivan; Jaguar; GHELMAN, W.; Redi. Um dia na repartição – História burocrática à maneira de Checov. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 2 a 8 janeiro 1976, 340. *Pasquim* Novela, p. 4.
- LESSA, Ivan; JAGUARIBE, S.; BOSCO, João. A Gota D'Água. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 23 a 29 janeiro 1976, 343. *Pasquim* novela, p. 13.
- MACHADO, Ana Maria. Cooptar? Discrepo. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 13 a 19 fevereiro 1976, 346, p. 31.
- MEDAGLIA, Julio. MPB - músicos ricos música paupérrima. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 12 a 18 setembro 1980, 585, p. 16-18.
- MOURA, Roberto. Bibi Ferreira – Gota D'Água. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 30 setembro a 3 outubro 1977, 431. *Pasquim* tiouve, p. 21.
- MOURA, Roberto. Chico, via Nara. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 2 a 8 maio 1980, 566. Dicas, p. 6.
- MOURA, Roberto. O ano do choro. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 24 a 30 de dezembro 1976, 391, p. 23.
- MOURA, Roberto. Pobre o samba meu (ou deram um teco no telecoteco em 1975). *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 2 a 8 janeiro 1976, 340, p. 20.

Mutuários do BNH Condomínio Edifício Tereza Cristina. Exemplo mineiro a ser seguido: boicote ao BNH. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 11 a 17 julho 1980, 576. Boca livre, p. 31.

O Pasquim, Rio de Janeiro, 2 a 8 janeiro 1976, 340, p. 14.

O Pasquim, Rio de Janeiro, 2 a 8 janeiro 1976, 340, p. 31.

O Pasquim, Rio de Janeiro, 9 a 15 janeiro 1976, 341. Pasquim tiouve, p. 21.

O Pasquim, Rio de Janeiro, 23 a 29 janeiro 1976, 343, Capa.

O Pasquim, Rio de Janeiro, 30 janeiro a 5 fevereiro 1976, 344, Capa.

O Pasquim, Rio de Janeiro, 30 janeiro a 5 fevereiro 1976, 344, p. 13.

O Pasquim, Rio de Janeiro, 9 a 15 abril 1976, 354, p. 20

O Pasquim, Rio de Janeiro, 30 abril a 6 maio 1976, 357. Cartas, p. 2.

O Pasquim, Rio de Janeiro, 27 agosto a 2 setembro 1976, 374, p. 26.

O Pasquim, Rio de Janeiro, 10 a 16 setembro 1976, 376, p. 12.

O Pasquim, Rio de Janeiro, 5 a 11 novembro 1976, 384, Capa.

O Pasquim, Rio de Janeiro, 10 a 16 dezembro 1976, 389, Capa.

O Pasquim, Rio de Janeiro, 18 a 24 março 1977, 403, p. 13.

O Pasquim, Rio de Janeiro, 8 a 14 abril 1977, 406, p. 15.

O Pasquim, Rio de Janeiro, 2 a 8 setembro 1977, 427, p. 26.

O Pasquim, Rio de Janeiro, 15 a 21 fevereiro 1980, 555, p. 7.

O Pasquim, Rio de Janeiro, 21 a 27 novembro 1980, 595, Capa.

PONTES, Paulo. Papo sobre cultura nacional e (ou) popular. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 5 a 11 novembro 1976, 384, p. 16-17.

SILESTH, Paulo. Chico Buarque, Especial da Bandeirantes. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 8 a 14 abril 1977, 406. Pasquim tivê, p. 27.

SOUSA, Tárík de. O feijão e o samba. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 24 a 30 outubro 1980, 591, p. 19.

STUDART, Heloneida. Favelando, favelando. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 28 novembro a 4 dezembro 1980, 596. Dicas, p. 6.

Vá de Kombi. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 26 dezembro 1980 a 2 janeiro 1981, 600. Dicas, p. 29.

Ziraldo. Enxurrada. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 19 a 25 novembro 1976, 386. Dicas, p. 29.

Ziraldo; BLANCO, Armindo. O grito. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 13 a 19 fevereiro 1976, 346, p. 10-13.

Opinião

A alma nacional para o consumo. *Opinião*, Rio de Janeiro, 29 outubro 1976, 208. Tendências e cultura, p. 20.

- ALBUQUERQUE, J. A. Guilhon. Quem tem medo da classe média?. *Opinião*, Rio de Janeiro, 25 junho 1976, 190. Polêmica, p. 29.
- ANDREATO, Elifas. Na "Rock" Chico dá o serviço. *Opinião*, Rio de Janeiro, 28 março 1975, 125. Tendências e cultura, p. 23.
- ARRABAL, José. A longa noite de Oduvaldo. *Opinião*, Rio de Janeiro, 17 setembro 1976, 202. Tendências e cultura, p. 25.
- ARRABAL, José. A vez do teatro não empresarial. *Opinião*, Rio de Janeiro, 12 novembro 1976, 210. Tendências e cultura, p. 24.
- ARRABAL, José. Partida para onde?. *Opinião*, Rio de Janeiro, 19 novembro 1976, 211. Tendências e cultura, p. 21.
- ARRABAL, José. Primeiro o estômago, depois a moral. *Opinião*, Rio de Janeiro, 28 fevereiro 1975, 121, p. 21.
- BAHIANA, Ana Maria. Com paixão, fé e muita garra. *Opinião*, Rio de Janeiro, 10 outubro 1975, 153. Show, p. 26.
- BAHIANA, Ana Maria. No Canecão, um bolo-de-noiva. *Opinião*, Rio de Janeiro, 13 junho 1975, 136. Show, p. 22.
- BAHIANA, Ana Maria. O esqueleto nu e pobre de um "show". *Opinião*, Rio de Janeiro, 29 agosto 1975, 147, p. 20.
- BAHIANA, Ana Maria. Profissão: artista. Categoria: autônomo. *Opinião*, Rio de Janeiro, 7 novembro 1975, 157. Música, p. 18-19.
- BAHIANA, Ana Maria. Quatro solos femininos. *Opinião*, Rio de Janeiro, 30 abril 1976, 182. Discos, p. 24.
- BAHIANA, Ana Maria. Sem choro nem vela. *Opinião*, Rio de Janeiro, 2 janeiro 1976, 165. Música 75, p. 23.
- BERNADET, Jean-Claude. "Paulo Pontes, João das neves e Guarneri". *Opinião*, Rio de Janeiro, 25 março 1977, 229. Cartas, p. 21.
- BERNADET, Jean-Claude. De Bourdieu a Cid Moreira. *Opinião*, Rio de Janeiro, 11 fevereiro 1977, 223. Jornalismo cultural, p. 24.
- CAMPOS, Dov. Chico Buarque. *Opinião*, Rio de Janeiro, 2 a 9 abril 1973, ano I, 22, p. 16.
- CAMPOS, Flávio. Recuperando a antiga magia?. *Opinião*, Rio de Janeiro, 9 julho 1976, 192. Cinema, p. 30.
- CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo de; MAGALHÃES, Antônio; CUNHA, Paulo; TORREÃO JUNIOR, Nelson. A arte sem copyright. *Opinião*, Rio de Janeiro, 18 junho 1976, 189. Nordeste, p. 26-27.
- DAHL, Gustavo. Censura e Cultura (I). *Opinião*, Rio de Janeiro, 21 março 1975, 124. Tendências e cultura, p. 22.
- DAHL, Gustavo. Censura e Cultura (II). *Opinião*, Rio de Janeiro, 21 março 1975, 124. Tendências e cultura, p. 22.
- FILHO, Paulo Venâncio. Chico Buarque compositor e o mito. *Opinião*, Rio de Janeiro, 17 dezembro 1976, 215. Tendências e cultura, p. 20.

- GONTIJO, Ricardo. A “traição” do BNH (ou o pulo do avião). *Opinião*, Rio de Janeiro, 27 agosto 1976, 199. Construção civil, p. 13.
- JUNIOR, Aderbal. Peço a palavra. *Opinião*, Rio de Janeiro, 10 setembro 1976, 201. Tendências e cultura, p. 21-22.
- KUHNER, Maria Helena. Comissão errada. *Opinião*, Rio de Janeiro, 21 março 1975, 124. Opinião dos leitores, p. 24.
- LUIZ, Macksen. A fábula do Tablado. *Opinião*, Rio de Janeiro, 7 novembro 1975, 157. Teatro, p. 23.
- LUIZ, Macksen. A mansão pouco sólida. *Opinião*, Rio de Janeiro, 2 abril 1976, 178. Teatro, p. 19-20.
- LUIZ, Macksen. A Medéia da marginália. *Opinião*, Rio de Janeiro, 16 janeiro 1976, 167. Teatro, p. 22.
- LUIZ, Macksen. A platéia carioca ri. De quê?. *Opinião*, Rio de Janeiro, 25 abril 1975, 129. Teatro, p. 22.
- LUIZ, Macksen. A realidade de novo em cena. *Opinião*, Rio de Janeiro, 18 julho 1975, 141. Teatro, p. 23.
- LUIZ, Macksen. A roda de um triângulo. *Opinião*, Rio de Janeiro, 14 novembro 1975, 158. Teatro, p. 21.
- LUIZ, Macksen. A sadia ingenuidade popular. *Opinião*, Rio de Janeiro, 3 outubro 1975, 152. Teatro, p. 22.
- LUIZ, Macksen. A volta do Opinião. *Opinião*, Rio de Janeiro, 30 maio 1975, 134. Show, p. 22-23.
- LUIZ, Macksen. As premiadas revelações. *Opinião*, Rio de Janeiro, 26 setembro 1975, 151, p. 23.
- LUIZ, Macksen. Autor debochado em dose dupla. *Opinião*, Rio de Janeiro, 19 dezembro 1975, 163. Teatro, p. 22.
- LUIZ, Macksen. Com os nervos expostos. *Opinião*, Rio de Janeiro, 1 agosto 1975, 143. Teatro, p. 21.
- LUIZ, Macksen. Dois traumas na paulicéia. *Opinião*, Rio de Janeiro, 20 junho 1975, 137. Show, p. 23.
- LUIZ, Macksen. E os originais começam a sair da gaveta. *Opinião*, Rio de Janeiro, 13 junho 1975, 136. Teatro, p. 21.
- LUIZ, Macksen. Fera à solta. *Opinião*, Rio de Janeiro, 7 novembro 1975, 157. Teatro, p. 22.
- LUIZ, Macksen. Importação inútil. *Opinião*, Rio de Janeiro, 6 fevereiro 1976, 170. Movimento, p. 20.
- LUIZ, Macksen. Metáfora sobre rodas. *Opinião*, Rio de Janeiro, 23 abril 1976, 181. Teatro, p. 22.
- LUIZ, Macksen. Na ribalta, o vazio cultural. *Opinião*, Rio de Janeiro, 28 novembro 1975, 160. Teatro, p. 21.

LUIZ, Macksen. No mundo mágico de Krugli, adulto não fica de fora. *Opinião*, Rio de Janeiro, 25 julho 1975, 142. Teatro, p. 20.

LUIZ, Macksen. O caminho desesperado. *Opinião*, Rio de Janeiro, 18 abril 1975, 128. Teatro, p. 20.

LUIZ, Macksen. O perfil latino americano de Augusto Boal. *Opinião*, Rio de Janeiro, 30 maio 1975, 134, p. 22.

LUIZ, Macksen. O vestido, usado. *Opinião*, Rio de Janeiro, 30 janeiro 1976, 169. Tendências e cultura, p. 17.

LUIZ, Macksen. Os amadores com os pés na terra. *Opinião*, Rio de Janeiro, 5 setembro 1975, 148. Teatro, p. 23.

LUIZ, Macksen. Que parte do povo?. *Opinião*, Rio de Janeiro, 19 dezembro 1975, 163. Teatro, p. 22.

LUIZ, Macksen. Um animal preso na teia urbana. *Opinião*, Rio de Janeiro, 21 março 1975, 124. Tendências e cultura, p. 22.

LUIZ, Macksen. Um problema de repertório. *Opinião*, Rio de Janeiro, 21 maio 1976, 185. Teatro, p. 21.

LUIZ, Macksen. Uma tentativa de levar o povo ao palco. *Opinião*, Rio de Janeiro, 24 outubro 1975, 155. Teatro/ Livro, p. 24.

LUIZ, Macksen. Voltar a querer. *Opinião*, Rio de Janeiro, 2 janeiro 1976, 165. Teatro 75, p. 21.

MARTINS, Julio César Monteiro. Maturidade de Ponto de Partida. *Opinião*, Rio de Janeiro, 3 dezembro 1976, 213. Tendências e cultura, p. 21.

NETO, Licínio. Os melhores do ano (?). *Opinião*, Rio de Janeiro, 21 janeiro 1977, 220. Teatro, p. 20.

NETTO, Demerval Coutinho; JUNIOR, Delfim Afonso. A morte do herói estrangeiro. *Opinião*, Rio de Janeiro, 7 janeiro 1977, 218. Televisão, p. 21-22.

NETTO, Demerval. Além de uma simples questão de troco. *Opinião*, Rio de Janeiro, 26 novembro 1976, 212. Tendências e cultura, p. 19-20.

O trivial nada simples. *Opinião*, Rio de Janeiro, 13 junho 1975, 136, p. 21.

Opinião, Rio de Janeiro, 20 junho 1975, 137, p. 13.

Opinião, Rio de Janeiro, 4 julho 1975, 139, p. 24.

Opinião, Rio de Janeiro, 1 agosto 1975, 143. Tendências e cultura, p. 20.

Opinião, Rio de Janeiro, 10 outubro 1975, 153, p. 16.

Opinião, Rio de Janeiro, 7 novembro 1975, 157, p. 6.

Opinião, Rio de Janeiro, 5 dezembro 1975, 161, p. 23.

Opinião, Rio de Janeiro, 19 dezembro 1975, 163, p. 23.

Opinião, Rio de Janeiro, 2 janeiro 1976, 165, p. 11.

Opinião, Rio de Janeiro, 13 fevereiro 1976, 171. Seleção, p. 21.

Opinião, Rio de Janeiro, 9 julho 1976, 192, p. 11.

Opinião, Rio de Janeiro, 27 agosto 1976, 199. Indicações, p. 23.

Opinião, Rio de Janeiro, 19 novembro 1976, 211. Indicações, p. 23.

PEIXOTO, Fernando. A recusa da inércia. *Opinião*, Rio de Janeiro, 8 abril 1977, 231. Teatro, p. 16.

RANGEL, Flávio. Paulo Pontes (1940-1976). *Opinião*, Rio de Janeiro, 7 janeiro 1977, 218. Tendências e cultura, p. 20.

RITO, Lúcia. O povo mais perto do palco. *Opinião*, Rio de Janeiro, 19 dezembro 1975, 163. Teatro, p. 22.

TATIT, Luiz. Canção Popular e Chico Buarque: o discurso da canção. *Opinião*, Rio de Janeiro, 18 fevereiro 1977, 224. Tendências e cultura, p. 21-22.

VASCONCELOS, Gilberto. Yes, nós temos malandro. *Opinião*, Rio de Janeiro, 27 agosto 1976, 199. Tendências e cultura, p. 21-22.

VIVIANI, Maria Elizabeth. Paulo Pontes, João das Neves e Guarnieri. *Opinião*, Rio de Janeiro, 4 março 1977, 226. Tendências e cultura, p. 21-22.

ZILIO, Carlos; REZENDE, José; BRITO, Ronaldo; CALDAS JUNIOR, Waltercio. O boom, o pós-boom e o dis-boom. *Opinião*, Rio de Janeiro, 3 setembro 1976, 200. A questão da arte, p. 25-28.

Programa de Sala

Gianni Ratto. *Programa de Sala*, s/d (data estimada: 1954 ou 1955).

Revista Amiga

DI NARDO, Silvio. Houve de tudo em Gota D'água. *Amiga*, 28 setembro 1977.

Revista Grande Hotel

Bibi, um sucesso na Gota D'Água. *Grande Hotel*, Rio de Janeiro, 7 setembro 1977.

Suplemento da Tribuna

VENTURA, Roberto. Medeia/Joana: a evolução de uma tragédia. *Suplemento da Tribuna*, Rio de Janeiro, 31 junho e 1 agosto 1978. p. 6-7.

Tribuna da Imprensa

HELIODORA, Bárbara. Os diretores do Teatro brasileiro: 2 – Gianni Ratto. *Tribuna da Imprensa*, 29 novembro 1957.

Última Hora

As gotas da emoção. *Última Hora*, São Paulo, 21 maio 1977.

CAMARGO, Miriam. "Cálice" acusado de sacrilégio. *Última Hora*, São Paulo, 8 janeiro 1979.

Chico. *Última Hora*, São Paulo, 20 janeiro 1979.

Gianni Ratto depõe no SNT. *Última Hora*, Rio de Janeiro, junho 1976. Teatro.

GUZLK, Alberto. Gota D'Água. *Última Hora*, São Paulo, 27 abril 1977.

MARANHÃO, Malu; MORAES, Antonio Carlos. Chico Buarque na boca do povo. *Última Hora*, São Paulo, 30 março 1977.

MENDES, Oswaldo. Tomara mesmo que esta seja a "Gota D'Água". *Última Hora*, São Paulo, 25 março 1978.

NETO, Antonio Fernandes. Empresários agem como leões. *Última Hora*, São Paulo, 3 abril 1978.

Os filhos de Bibi. *Última Hora*, São Paulo, 30 julho 1977.

RIBEIRO, Agnaldo. Gianni Ratto: vinte anos de Brasil. *Última Hora*, São Paulo, 10 setembro 1974. Artes e espetáculos, p. 10.

Veja

AZEVEDO, Marinho. A Lady se agita. *Veja*, Teatro, São Paulo, 14 janeiro 1976, 384, p. 56-61.

VENTURA, Zuenir. Memórias de uma nação. *Veja*, Teatro, São Paulo, 02 agosto 1978, 517, p. 64-68.

Visão

GODOY, Carlos Ernesto de. Texto forte. *Visão*, Rio de Janeiro, 6 junho 1977.

Voz Operária

Contra a ditadura obscurantista, a criação cultural é uma forma de luta. *Voz Operária*, Rio de Janeiro, dezembro 1976, 129, p. 2.

Nova etapa na luta contra o fascismo. *Voz Operária*, Rio de Janeiro, junho 1976, 125, p. 2.

Paulo Pontes – "É tempo de meio silêncio, de boca gelada e murmúrio, palavra indireta" (Drummond). *Voz Operária*, Rio de Janeiro, fevereiro 1977, 131, p. 7.

TEIXEIRA, F. Questão em debate: as relações do artista com a atividade de política. *Voz Operária*, Rio de Janeiro, outubro 1977, 139, p. 8.

Zero Hora

HEEMANN, Cláudio. Gota d'Água com atraso. *Zero Hora*, Porto Alegre, 13 agosto 1980.

5. ARQUIVOS CONSULTADOS¹:

Acervos Particulares:

Acervo particular Cleusa Tieko Takamatsu – Coleção de discos – LP *Gota D'Água* – RCA – 1977.

Acervo particular Heloísa Maria Mürgel Starling – Ingresso do espetáculo *Gota D'Água* – Teatro Tereza Rachel – 1975

Acervo particular Leila Luiza Kaiel de Souza – programa do espetáculo *Gota D'Água* – folheto de 24 páginas em formato A4 – 1980.

Acervo particular Zuenir Ventura – programa do espetáculo *Gota D'Água* – jornal de 16 páginas em formato tablóide – 1976.

Arquivo Multimeios/Divisão de Acervo e Documentação e Conservação/Centro Cultural São Paulo (AMM/DADOC/CCSP/SMC/PMSP)

AMM/DADOC/CCSP/SMC/PMSP. Dossiê sobre o Espetáculo *Gota D'Água*. 146 negativos (docs. 9214 a 9361); 20 slides (docs. 02329 a 02348); 23 ampliações; 4 programas. 0089/AC/AMM/DADOC/CCSP/SMC/PMSP.

Arquivo Nacional:

ARQUIVO NACIONAL. Brasília, Divisão de Censura e Diversões Públicas. Departamento de Polícia Federal. Processo de censura da peça *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra. DCDP/CP/TE/PT/CX444/1277.

ARQUIVO NACIONAL. Brasília, Divisão de Censura e Diversões Públicas. Departamento de Polícia Federal. Processo de Censura da peça *Gota D'Água*. BR AN, BSB NS. 361.

ARQUIVO NACIONAL. Brasília, Divisão de Censura e Diversões Públicas. Departamento de Polícia Federal. Processo de Censura da peça *Renata vai à fronteira*. BR AN, BSB NS. 451.

ARQUIVO NACIONAL. Brasília, Serviço Nacional de Informação. Informação N°. 244/119/75/ARJ/SNI. ACE 88143/75/SNI/SN/DF.

ARQUIVO NACIONAL. Brasília, Serviço Nacional de Informação. Informação n°. 085/19/AC/80. ACE 6821/80/SNI/SN/DF.

ARQUIVO NACIONAL. Rio de Janeiro, Divisão de Censura e Diversões Públicas. Departamento de Polícia Federal. Superintendência Regional do Rio de Janeiro. Serviço de Censura de Divisões Públicas. Processo de Censura da peça *Gota D'Água* – BR.AN.TN.2.5. CX. G7.

¹ Foram citados neste conjunto de referências apenas os documentos e/ou as séries documentais citados ao longo da tese. Segue a lista completa de instituições arquivísticas e de memória em que se realizou esta pesquisa: AN/DF e AN/RJ; APERJ; APM; Arquivo Público do Estado de São Paulo; Biblioteca do CEDOC/FUNARTE; Biblioteca Pública Municipal Luiz de Bessa; Bibliotecas PUC-Minas – *Campi* Coração Eucarístico e Praça da Liberdade; Biblioteca Nacional; CM/UFMG; CEDAP/UNESP Assis; CEDEM/UNESP; CEDOC/FAFICH; CEDOC/Rede Globo; Hemeroteca Pública do Estado de Minas Gerais.

Arquivo Público do Estado de São Paulo:

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Fundo DEOPS. doc.20-C-44-14.811.

Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro:

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Fundo Polícias Políticas do Rio de Janeiro, Setor Secreto, pasta 155, f. 434. Informação registrada sob o nº. 2011/76, datada de 22/06/1976.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Fundo Polícias Políticas do Rio de Janeiro, Setor Secreto, pasta 155, f. 434. Informação registrada sob o nº.680/76, datada de 04/03/1976.

Centro de Documentação e Memória Política e Social do Espírito Santo (CDMPSES/NEIDCS/UFES)

COLODETTI, Constantino. *Geração Gota d'Água: o movimento estudantil da UFES entre 1976 a 1982*. 2007. Entrevista concedida a Paulo Fabris, Vitória, 30 de jun. 2007.

GOMES, Paulo Hartung. *Geração Gota d'Água: o movimento estudantil da UFES entre 1976 a 1982*. 2007. Entrevista concedida a Paulo Fabris, Vila Velha-ES, 30 mai.2007.

MOREIRA, Robson. *Geração Gota d'Água: o movimento estudantil da UFES entre 1976 a 1982*. 2007. Entrevista concedida a Paulo Fabris, Vitória, 04 mai. 2007.

FUNARTE:

FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água (Dossiê de Recortes).

FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água (Dossiê de Programas).

FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água (Dossiê de Fotografias).

FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. INST/Associação Carioca de Empresários Teatrais – ACET (Dossiê de Instituições).

FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. PER.AC/Gianni Ratto (Dossiê de personalidades).

FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. PER.AC/Walter Bacci (Dossiê de personalidades).

6. SITES:

Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/, acessado ao longo de todo o trabalho.

Gota D'Água, Canal Memória, 1977, 3:53.
<http://www.youtube.com/watch?v=r1AGlXgG7Uo> – Acessado em 28/07/2008.

Gota D'Água, Simone, TV Cultura, 1975, 4:15.
<http://www.youtube.com/watch?v=9pvTx2bC5oY> – Acessado em 28/07/2008.

Geração Gota D'Água, Movimento Estudantil UFES, 1976.
<http://www.youtube.com/watch?v=KQUqud4izAk> – Acessado em 06/09/2008.

Geração Gota D'Água, Eleição da Chapa, Movimento Estudantil UFES, 1976.
<http://www.youtube.com/watch?v=dQwJe7Njr58> – Acessado em 07/09/2008.

Geração Gota D'Água, Grupo de Teatro, Movimento Estudantil UFES, 1976.
http://www.youtube.com/watch?v=eo_2PnzgwRQ – Acessado em 07/09/2008.

Site oficial de Chico Buarque – WWW.chicobuarque.com.br

Blog *O Patativa*, por Bernardo Schmidt– <http://bernardoschmidt.blogspot.com>

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira – <http://www.dicionariompb.com.br/>

Site oficial de Chico Buarque. www.chicobuarque.com.br, acessado ao longo de todo o trabalho.

Site oficial de Dori Caymmi. www.doricaymmi.com.br, acessado ao longo do ano de 2010.

Site oficial do Teatro Oi Casa Grande, www.oicasagrande.com.br, acessado em 25 de junho de 2010.

ANEXO 1

PROGRAMAÇÃO DO I CICLO DE DEBATES SOBRE A CULTURA CONTEMPORÂNEA DO GRUPO CASA GRANDE



Fotografia da filipeta com a programação do *I Ciclo de Debates sobre a Cultura Contemporânea*, imagem que integra a linha de tempo projetada no corredor que leva à sala de espetáculos do atual edifício do Teatro Oi Casa Grande. Acervo da autora.

PROGRAMAÇÃO: **CINEMA – 7/4**; coordenador: José Carlos Avelar; expositores: Alex Viany, Leon Hirschman, Geraldo Sarno. **TEATRO – 14/4**; coordenador: Paulo Pontes; expositores: Plínio Marcos, Yan Michalski, Fernando Torres. **MÚSICA POPULAR – 21/4**; coordenador: Albino Pinheiro; expositores: Chico Buarque, Sérgio Cabral, Sérgio Ricardo. **ARTES PLÁSTICAS – 28/4**; coordenador: Roberto Pontual; expositores: Rubens Gerschman, Frederico Moraes, Olívio Tavares de Araújo. **TELEVISÃO – 5/5**; coordenador: Paulo Alberto; expositores: José Itamar de Freitas, Lauro Cesar Muniz, Paulo Gil Soares. **IMPrensa – 12/5**; oordenador: Carlos Eduardo Novaes; expositores: Vilas Boas, Ziraldo, Zuenir Ventura, Luiz Alberto Bahia. **LITERATURA – 19/5**; coordenador: Antonio Houaiss; expositores: Alceu de Amoroso Lima, Antonio Callado, Antonio Cândido, Affonso Romano Santana. **PROPAGANDA – 26/5**; coordenador: Darwin Brandão; expositores: Celso Japiassu, Stanley Chevalier, Hugo Weiss, Franco Paulino.

ANEXO 2

ELENCO E FICHAS TÉCNICAS DOS ESPETÁCULOS DE *GOTA D'ÁGUA* (1975-1980)

TEMPORADA	1975-1976	1976-1977	1977-1978	1980
CIDADE	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	São Paulo	Brasília e turnê nacional
CASA DE ESPETÁCULO	Teatro Tereza Rachel	Teatro Carlos Gomes	Teatro Aquarius	Teatro Dulcina (BSB) e casas de espetáculo locais
ELENCO				
Joana	Bibi Ferreira	Bibi Ferreira	Bibi Ferreira	Bibi Ferreira
Jasão	Roberto Bomfim	Roberto Bomfim	Francisco Milani	Decio Caldeira/Adriano Reis*
Creonte	Oswaldo Loureiro	Lafayette Galvão	Renato Consorte	Felipe Wagner
Egeu	Luís Linhares	Francisco Milani	Xandó Batista	Oswaldo Neiva
Alma	Bete Mendes	Cidinha Milan	Bethy Caruso	Margarida Moreira
Cacetão	Carlos Leite	Carlos Leite	Aldo Bueno	Decio Caldeira
Corina	Sônia Oiticica	Sônia Oiticica	Liana Duval	Wanda Lucia
Nenê	Isolda Cresta	Isolda Cresta	Zelia Silva	Gisela Lemper
Estela	Norma Suely	Norma Suely	Dirce Militello	Lourdes Reis
Boca	Roberto Roney	Luiz Magnelli	Sérgio Ropperto	Francisco Sant'Anna
Zaira	Selma Lopes	Selma Lopes	Sônia Guedes	Solange Cianni
Amorim	Isaac Bardavi	Chaguinha	Cilas Gregório	Dimer Monteiro
Xulé	Geraldo Rosa	Geraldo Rosa	Geraldo Rosa	Norberto Fialho
Maria	Maria Alves	Glória Ladany	Maria Helena Stainer	Rosalyn Grobman
Galego	Angelito Melo	Angelito Melo	Cuberos Neto	Roque Fritsch
Guardas	Ari de Oliveira Alexandre Almeida			
Crianças	Artur Luiz Ana Maria	Artur Luiz Ana Maria	Ulisses Ursula	
Atores substitutos		Nelson Caruso	Sônia Guedes	
GRUPO DE DANÇA	Romario Pulcheri Abdalla Helayel Célia Maracajá Monica Chaves Carlos Moreira Lysander Barbosa Maria Topolovszk Zeca Machado Deley Gazinnelli Petty Marciano	Carlos Moreira Denise Tati Marli Ramos Marica Paz Sonia Maria Ruth Oliveira Amaro Fabiano João da Silva Jerônimo Marcelo	Alna Prado Cira Choença Cremilda Ramos Ducca Bolonha Lysa Lins Teresa Cristina Anselmo Gaspar Willy Augusto Rocha Carlos Clean Sérgio Melo Zeca Ibanez	Mirtz Caccavo Vera de Amorim Suzi Capó Andiara Macêdo Marta Noronha Antonio de Souza Hilton Almeida Rona Leite Pedro Eugênio Augusto Valença Hugo Getta
ORQUESTRA	Joca Moraes Luizão Paiva Foguete Guilherme Dias Gomes Zé Nogueira Henrique Autran Vital Farias	Claudio Foguete Gustavo Ivanildo Joca Miro Vital	Palhinha Duda Homero Julio Norberto Sirão Paulo Davilson	
DIREÇÃO GERAL	Gianni Ratto	Gianni Ratto	Gianni Ratto	Bibi Ferreira
COREOGRAFIA	Luciano Luciani	Luciano Luciani	Fernando Azevedo	Fernando Azevedo
DIREÇÃO MUSICAL	Dori Caymmi	Dori Caymmi – Francis Hime	Paulo Herculano (ou) Murilo Alvarenga	
CENOGRAFIA E	Walter Bacci	Walter Bacci	Walter Bacci	Gianni Ratto

FIGURINO				
TEMPORADA	1975-1976	1976-1977	1977-1978	1980
PRODUÇÃO	Max Haus Moysés Ajahenblat Gustavo Ajhaenblat Waldemar Marques	Max Haus Moysés Ajahenblat Gustavo Ajhaenblat Waldemar Marques	Max Haus Moysés Ajahenblat Gustavo Ajhaenblat Waldemar Marques	Moysés Ajahenblat Gustavo Ajhaenblat
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO	Thereza Aragão Marilza Lima	Thereza Aragão Marilza Lima		
MONTAGEM DE LUZ	Reinaldo Bianchi Valdir Ribeiro Neves Isaias Ribeiro dos Santos Sebastião Alexandre Araújo			
ILUMINAÇÃO	Valdir Ribeiro Neves	Waldir Ribeiro Neves Ivan Ribeiro (as.)	Roque	Colemar Machado
MONTAGEM DE SOM	Verasom Eletrônica			
OPERADOR DE SOM	José Ricardo	Victor	Ubirajara	
SONOPLASTIA				Reinaldo de Souza
CONTRA-REGRA	Cininho Luiz Carlos Algeny			
LETREIROS	Maciel			
CENOTÉCNICO	Delfim Pinheiro Cruz	Delfim Pinheiro Cruz	Delfim Pinheiro Cruz	Delfim Pinheiro Cruz
MAQUINISTAS				Eduardo Pinheiro Jorge Santos Assis
DIRETOR DE CENA				Delfim Pinheiro Cruz
ADMINISTRAÇÃO			Zeno Wilde	Jorge Vieira Silva
DIVULGAÇÃO			Liba Fridman	Silva Wolferson
COSTUREIRA	Odaléa Manso	Odaléa Manso	Marina Fernandes Prado	
CAMAREIRA			Irene Tangará	
BILHETERIA			Vovó Lourdes	
SECRETÁRIA			Lilica	
ADERECISTA	Lucien	Lucien	Sandra Pellacini	
FOTOGRAFIAS	Alaor Barreto	Alaor Barreto	Alaor Barreto José Otoni Freire	
PINTURA DO CENÁRIO	Dorloff	Dorloff	Dorloff	
CONTRA-REGRA		Luiz Carlos Bira	Bira Reinaldo	
PUBLICIDADE			Thelma e Lage Propaganda	

Esta tabela foi elaborada a partir dos programas e cartazes de divulgação dos espetáculos, que podem ser encontrados na Biblioteca do CEDOC/FUNARTE. ESP.TA/Gota D'Água. Dossiê de Programas.

*O nome de Adriano Reis não consta do programa de 1980, elaborado a partir do espetáculo de Brasília. Entretanto, além de ele ter sido localizado em fotografias da turnê nacional (Biblioteca do CEDOC/FUNARTE), sua performance é avaliada em crítica de Yan Michalski para o *Jornal do Brasil*. Parece, portanto, que o papel foi interpretado por Adriano Reis, em alguns lugares, e, em outros, por Decio Caldeira, do grupo da escola de artes da Fundação Brasileira de Teatro, dirigida por Dulcina de Moraes. A atribuição de papéis aos atores da montagem de 1980 foi feita pela autora, porque não há, no programa, uma correspondência entre ator/personagem, como há nos jornais-programas das montagens anteriores. A documentação pesquisada indicou, também, que houve substituição de atores ao longo da turnê nacional, inclusive com retorno de atores que já haviam participado de montagens anteriores.

ANEXO 3
LP *GOTA D'ÁGUA* (RCA, 1977)

ANEXO 4

LETRAS DAS CANÇÕES DO LP *GOTA D'ÁGUA* (RCA, 1977)

FLOR DA IDADE Chico Buarque – 1973	BEM QUERER Chico Buarque – 1975	GOTA D'ÁGUA Chico Buarque – 1975	BASTA UM DIA Chico Buarque – 1975
<p>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</p> <p>Na hora certa, a casa aberta, o pijama aberto, a família A armadilha A mesa posta de peixe, deixa um cheirinho da sua filha Ela vive parada no sucesso do rádio de pilha Que maravilha Ai, o primeiro copo, o primeiro corpo, o primeiro amor</p> <p>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</p> <p>Carlos amava Dora que amava Lia que amava Léa que amava Paulo Que amava Juca que amava Dora que amava Carlos que amava Dora que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava Carlos amava Dora que amava Pedro que amava tanto que amava a filha que amava Carlos que amava Dora que amava toda a quadrilha</p>	<p>Quando o meu bem querer me vir Estou certa que há de vir atrás Há de me seguir por todos Todos, todos, todos os umbrais</p> <p>E quando o seu bem querer mentir Que não vai haver adeus jamais Há de responder com juras Juras, juras, juras imorais</p> <p>E quando o meu bem querer sentir Que o amor é coisa tão fugaz Há de me abraçar com a garra A garra, a garra, a garra dos mortais</p> <p>E quando o seu bem querer pedir Pra você ficar um pouco mais Há que me afagar com a calma A calma, a calma, a calma dos casais</p> <p>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</p> <p>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</p>	<p>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</p> <p>Deixe em paz meu coração Que ele é um pote até aqui de mágoa E qualquer desatenção, faça não Pode ser a gota d'água</p>	<p>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</p> <p>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</p>

ANEXO 5

TRECHOS MUSICADOS DO ESPETÁCULO GOTA D'ÁGUA

SAMBA DO GIGOLÔ

Depois de tanto confete
Um reparo me compete
Pois Jasão faltou à 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 aguenta
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

(BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. p. 42-3.)

COCO

O coro canta na coxia; os vizinhos e as 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

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 teco nessa adega/Causa enchente em Pernambuco

CORO. Oi, tira o coco etc.

REFRÃO DO CREONTE

CREONTE. Está bem, vou lhe ensinar a cartilha da filosofia do bem sentar.

(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 para todo mundo
sem ninguém olhar o 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)

(BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. p. 52-3.)

NENÊ (*Para ESTELA*)

O vestido da menina/Foi lá de Paris que veio
Creonte trocou por outro/Que o primeiro tava feio
Era só bordado a ouro/E ele de ouro já tá cheio
Só a fivela do cinto/Custou dois milhões e meio

CORO. Oi, tira o coco etc.

MARIA (*Para o XULÉ*)

Já antes do casamento/Creonte chamou Jasão
Lhe deu um apartamento/Um carango e um violão
Deu-lhe um bom financiamento/E falou, virando a mão
Só não posso dar a bunda/Porque é contra a religião

CORO. Oi, tira o coco etc.

MARIA (*Para a NENÊ*)

Da Polônia vem a vodca/O spaghetti é da Bologna
Vem pamonha, vem maconha/De Fernando de Noronha
E vem água de Colônia/Do Tirol, lençol e fronha
Só não se pode dizer/De onde é que vem a vergonha

CORO. Oi, tira o coco etc.

AMORIM (*Para o GALEGO*)

Creonte está contratando/Toda uma vila operária
Só pra confeitaria o bolo/Maravilha culinária
Vai ser feito lá na quadra/Que coisa extraordinária
No feitio e no tamanho/Da Igreja da Candelária

CORO. Oi, tira o coco etc.

(*Agora duas vezes se cruzam*)

1. Creonte mandou fazer/Encanamento novinho
Para, em vez de correr água/Nas torneiras, correr vinho
2. Creonte assim exagera/Depois ele não se zangue
Se em vez de correr o vinho/Das torneiras, correr sangue

CORO. Oi, tira o coco etc.

(*Agora três vezes se cruzam*)

3. Os convites vêm escritos/Com prata, todos a mão
Embaixo estão assinados/Alma, Creonte e Jasão
4. Soube que só convidaram/Gente com mais de um bilhão
5. Não, pobre pode pisar/Na cozinha da mansão

CORO. Oi, tira o coco etc.

(*Agora todos se cruzam*)

6. Convidaram o Supremo/Tudo quanto é embaixador
7. Os bispos e os arcebispos/Deputados e senador
8. O executivo também/Manda seu procurador
9. Logo depois vão chegar/Os netos do Imperador
 1. Todo o mundo financeiro/Vem banqueiro e investidor
 2. A mais alta sociedade/Vem mostrar o seu valor
 3. Vem artista de cinema/Cantor e compositor
 4. Soube até que um cosmonauta/Foi convidado o aceitou
 5. Convidaram até o Papa/Que, amável, recusou
 6. Mas mandou a sua bênção/Em nome do Criador
 7. Vi dizer que até o sapo/Foi chamado, sim senhor
 8. Enfim, quem valeu a pena/Convidar, se convidou
 9. Menos a mulher do noivo/Joana foi só quem sobrou

CORO. Oi, tira o coco etc.

Encerra o coro

(BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. p. 92-4.)

ANEXO 6

CORRESPONDÊNCIA ENTRE A ORDENAÇÃO DAS FAIXAS DO LP E OS TRECHOS DO LIVRO

FAIXAS DO LP	TRECHOS CORRESPONDENTES NO LIVRO ¹
1. Flor da Idade	1. Entrada de Joana (p. 59)
2. Entrada de Joana	2. Joana e as vizinhas (p. 77)
3. Monólogo do povo	3. Flor da Idade (p. 59)
4. Bem Querer	4. Bem Querer (p. 83)
5. Desabafo de Joana para Jasão	5. Desabafo de Joana para Jasão (p. 89)
6. Joana e as vizinhas	6. Ritual (p. 101)
7. Gota D'Água (início do lado B)	7. Joana promete (p. 124)
8. Joana promete	8. Monólogo do povo (p. 135)
9. Basta Um Dia	9. Basta Um Dia (p. 158)
10. Ritual	10. Gota D'Água (p. 165)
11. Veneno	11. Veneno (p. 166)
12. Morte	12. Morte (p. 171)

¹ A paginação indicada na tabela acompanhou a que foi usada ao longo de toda a tese, sendo referente à 33ª edição do livro *Gota D'Água*; cf. BUARQUE e PONTES (2004).