



O BRASIL DO TEATRO ENGAJADO: A TRAJETÓRIA DE VIANINHA, PAULO PONTES E CHICO BUARQUE*

Dolores Puga Alves de Sousa**

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

dolorespuga@gmail.com

RESUMO: Este artigo apresenta uma reflexão sobre a trajetória de três importantes artistas brasileiros: Vianinha, Paulo Pontes e Chico Buarque, particularmente o modo como eles articularam criação artística e questões políticas, durante o período da ditadura militar no Brasil.

ABSTRACT: This paper is a study about the trajectory of three important brazilian artists: Vianinha, Paulo Pontes and Chico Buarque, specially a way how they articulate artistic creation and political questions, during the period of Brazilian military dictatorship.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Brasileiro – Vianinha – Paulo Pontes – Chico Buarque

KEYWORDS: Brazilian Theatre – Vianinha – Paulo Pontes – Chico Buarque

Não vamos agredir
agredir não é fácil, mas transfere
responsabilidades
viemos aqui cumprir nossa missão
a de artistas
não a de juízes de nosso tempo
a de investigadores, a de descobridores
ligar a natureza humana à natureza histórica
não estamos atrás de novidades
estamos atrás das descobertas
não somos profissionais do espanto
para achar a água é preciso descer terra
adentro, encharcar-se no lodo
mas há os que preferem olhar os céus
esperar pelas chuvas.

Oduvaldo Vianna Filho

* Este artigo é o resultado da pesquisa de Iniciação Científica (programa CNPq/PIBIC), cujo plano de trabalho “Medéias e Joanas: a tragédia grega revivida no Brasil em tempos de resistência democrática” está vinculado ao projeto intitulado “O Brasil da Resistência Democrática: o espaço cênico, intelectual e político de Fernando Peixoto. (1970-1981)”, sob a orientação da Profª. Drª. Rosângela Patriota Ramos.

** Mestranda em História pela Universidade Federal de Uberlândia e Integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

De que maneira Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Chico Buarque concebem o chamado “teatro engajado”? Como estabelecem suas próprias noções de Brasil da década de 1960 e 1970 – até a criação de, respectivamente, *Medéia* em 1972 e *Gota D’água* em 1975? Para discutir essas questões, não se pode partir apenas do Golpe Militar com o intuito de compreender o processo. Não se trata apenas desses fatores a fundamentação das razões responsáveis pelo movimento teatral que promoveria um encontro de definições entre os dramaturgos. É preciso levar em consideração que os autores construíram suas visões ao longo de suas trajetórias de vida, sobretudo na década de 1950, quando, ainda jovens, alguns começaram a trabalhar atuando no teatro brasileiro ou nas rádios, definindo suas opiniões.

Analisar a trajetória profissional desses artistas, sob o aspecto da ditadura militar, seria buscar legitimar o marco definidor da memória histórica acerca de teatro contemporâneo brasileiro: o ano de 1964 em diante. Segundo Carlos Vesentini,¹ a tentativa de delimitar um marco como fator de esclarecimento para um contexto histórico seria reduzir as possibilidades de investigação.

É necessário perceber que nos momentos nos quais os dramaturgos construíram suas visões, existia um campo aberto de escolhas. Neste sentido, aprofundar no contexto histórico não significa se pautar em um “jogo” de causas e consequências por meio das determinações da ditadura, mas sim apreender os possíveis elementos com os quais os autores estão dialogando no processo em questão.

Nesta perspectiva, é preciso partir do pressuposto de que algumas visões sobre a escolha da produção teatral, capaz de representar as crises em que o país se encontrava, já estavam sendo construídas antes mesmo do período da ditadura, na medida em que alguns fatores, como a luta pela reforma agrária, pela participação político-social e a reivindicação pela distribuição de renda já situavam a apreensão de alguns setores do Brasil, preocupados em fazer da produção cultural um instrumento de luta.

Nesse ínterim, conjugavam-se Vianinha e Paulo Pontes. O primeiro mantendo contatos, desde a infância por meio de seu pai Oduvaldo Vianna, com o PCB (Partido Comunista Brasileiro), e o segundo, convivendo com os problemas de miséria e injustiças sociais que o nordeste, mais especificamente a Paraíba, lhe apresentavam. Dessa forma, discutir os problemas brasileiros fazia parte da rotina desses artistas.

¹ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**. São Paulo: Hucitec, 1997. 222 p.

Assim, Paulo Pontes se engajava na Rádio Tabajara da Paraíba com seu programa “Rodízio”, nos anos de 1950, discutindo de maneira irônica os problemas e dificuldades do povo. A subsistência, por exemplo, era um tema recorrente para ele. Por meio da força da **palavra** dialogava com a população local, fazendo deste elemento sua característica de produção e agindo por meio de um método pedagógico, ao ter como base as concepções de Paulo Freire – Pontes participou ativamente do CEPLAR (Campanha de Educação Popular) – para fazer com que as pessoas pudessem, por elas mesmas, enxergar de maneira crítica a própria realidade.²

De forma semelhante, encontrava-se Vianna Filho refletindo, em alguns textos, acerca do papel histórico do Teatro Brasileiro de Comédia (o TBC), bem como sua peculiaridade em montar textos dramáticos estrangeiros de autores mais famosos. No início da década de 1960, Vianinha construía, então, sua visão a respeito dessa companhia teatral, apresentando suas preocupações por um teatro que valorizasse a criação de autores nacionais e se engajasse na realidade objetiva do país, para que o público pudesse apreender uma mensagem e atingir um espírito crítico:



Toda a sua filosofia [do TBC] já está consolidada, o Brasil macaqueia tranqüilamente o resto do mundo. O público já tem todas as suas ligações garantidas, já está no poder político tranqüilamente. Esmorece. É enfadonho assistir a espetáculos que não existem. Retiram-se para o seu mundo particular [...] – sem autenticidade – um comportamento que ninguém é capaz de formular. O ócio e a ostentação. Seu espírito democrático, de debate e contatos, sumiu. E promovem o seu comportamento. As colunas sociais ganham a maior evidência. [...] A hipocrisia se manifesta violenta.³

A necessidade em promover um teatro de debates e reflexões, que fosse ligado ao “povo brasileiro” e se aproximasse dele e de suas angústias, torna-se uma das principais características da arte pensada e promovida por Vianinha. Por este ponto de vista, o dramaturgo ligaria suas concepções – fundamentadas pela ideologia do PCB – ao projeto de Augusto Boal na criação do Teatro de Arena, defendendo, assim, um estilo artístico: o realismo. Para Vianna Filho, esta maneira de fazer teatro possuía “um sabor de revolta e protesto” e, de acordo com as análises de Rosângela Patriota:

Ao realizar estas ponderações, o dramaturgo propôs uma reflexão [...] que possibilitou legitimar a presença das camadas populares nos

² Para saber mais sobre o assunto, conferir: VIEIRA, Paulo. **Paulo Pontes**: a arte das coisas sabidas. 1989. 269 f. Dissertação (Mestrado em Comunicações e Artes) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1989.

³ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Quatro instantes do teatro no Brasil. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha**: Teatro – Televisão – Política. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 48-49.

palcos do Arena. Por essa via, revelando, nitidamente, o compromisso político de seu trabalho, explicitou também a necessidade e a urgência em tornar viável um TEATRO ENGAJADO em torno de projetos e/ou lutas, que propiciassem a politização cada vez maior da sociedade brasileira.⁴

O teatro, nestes termos, passou a ter um profundo significado de movimento político. E se o Arena, pelas limitações de seu espaço físico, não havia conseguido atingir devidamente o “povo”, muitas pessoas ligadas a ele se distanciaram, buscando uma produção teatral que realizasse de maneira mais eficaz essa concepção artística.⁵ Com a criação dos CPCs – Centros Populares de Cultura –, nos quais o teatro se fazia nas ruas, morros, praças, e bairros distantes, os universitários, por meio da União Nacional dos Estudantes (a UNE) e igualmente interessados nessa nova empreitada, auxiliaram Vianinha e outros artistas na busca por esse novo intento: um teatro considerado legitimamente brasileiro.

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

Com o Golpe Militar, que colocara em chamas o prédio da UNE, onde o CPC desenvolvia seus trabalhos, os artistas, desorientados, perderam muitas de suas referências. Precisariam reformular suas visões sobre o que seria, afinal, um “teatro

⁴ PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 103.

⁵ A citada visão artística estava interligada à defesa do que se denominou “teatro de rua”, em nome daquilo que se compreendia como “cultura popular”. Segundo Vianinha: “O teatro de rua, que na verdade é teatro de sindicatos, faculdades, associações de bairro e rua, tem para nós uma característica que foi determinada pelas suas condições objetivas. O teatro feito nessas circunstâncias esbarra, em primeiro lugar, com o problema de locais apropriados que permitam a montagem de textos mais apurados, que exigem silêncio, luz, para que o espetáculo possa ter toda a dinâmica, todo o tempo necessário para ser transmitido em toda a sua plenitude. Ao mesmo tempo, tratando-se de teatro amador, conta com atores geralmente pouco experientes, sem técnica de voz, de corpo, suficientes para fazer passar textos mais complexos em tais circunstâncias. Na nossa experiência, preferimos agora tentar adaptar-nos a estas circunstâncias, às quais acrescem as características do público. Um público bulhoso, em condições geralmente não ideais para espectador, flutuante, etc., que não permite o estabelecimento de tramas e situações mais complexas. [...] **Esta adaptação às condições objetivas nos parece fundamental em todo tipo de realização de trabalho de cultura popular**”. (destaque nosso) VIANNA FILHO, Oduvaldo. Teatro de rua. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha: Teatro – Televisão – Política**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 98.

engajado”, uma vez que falar dos problemas brasileiros, agora, mais do que nunca, era falar da falta de liberdade. De acordo com Rodrigo Costa:

[...] se no período anterior ao golpe o tema do “nacional” e do “popular” estiveram ligados à luta pelos interesses das camadas subalternas da população, após a configuração do Estado autoritário esses conceitos passaram a ser relacionados à unidade de ação e resistência. Cabia aos artistas e intelectuais que optaram pela “resistência democrática” lutar pelos direitos de livre expressão, associação e organização de partidos políticos. As peças e os espetáculos teatrais dos dramaturgos, encenadores e atores que optaram por essa forma de militância priorizavam temas como “liberdade”, “luta contra a opressão”, e “denúncia social”. Ao lado de Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, entre outros, o encenador Fernando Peixoto optou por essa forma de ação que foi amplamente discutida e criticada por diversos intelectuais.⁶

Paulo Vieira, buscando compreender o pensamento e a produção de Paulo Pontes, explicita esse momento de transformação nas definições e nos conceitos; momento em que alguns dramaturgos passam a rever condutas e ideologias. A valorização de Pontes na **palavra** terá, agora, novos significados:



[...] esta palavra, a partir da nova conjuntura política imposta ao país, assumiria paulatinamente um outro discurso, o da resistência, do comprometimento moral do homem com a liberdade, o discurso abundante e lógico de um homem que chega a usar a palavra como veículo de educação, mesmo que seja a educação incerta em um tempo ruim, um discurso que vai ressaltar a necessidade teimosa da sobrevivência [...].⁷

O discurso que se defende neste novo momento é de um teatro cujas apreensões se tornam, aos poucos, a busca por sobrevivência. Em meio a esse período da História brasileira, surgem vários artistas, de diversos campos, preocupados com a censura, com a violência militar sobre os civis, e com a forma como se tornou conturbado o cotidiano dos brasileiros. Segundo Paulo Pontes: “Da fase entre 64 e 68 apareceram ‘O Rei da Vela’, ‘Roda Viva’, ‘Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come’ e uma safra impressionantemente rica de artistas no campo musical: Caetano, Chico, Gil, Edu Lobo”.⁸

⁶ COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de resistência democrática**: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto. 2006. 226 f. Dissertação (Mestrado em História) PPG/INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006, f. 103.

⁷ VIEIRA, Paulo. **Paulo Pontes**: a arte das coisas sabidas. 1989. 269 f. Dissertação (Mestrado em Comunicações e Artes) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1989, f. 26.

⁸ PONTES, Paulo. Entrevista inédita com Paulo Pontes. In: BARROS FILHO, Omar de; VEIGA, Rui. (Orgs.). **Paulo Pontes** – a arte da resistência. Coleção Testemunhos. São Paulo: Versus, 1977, p. 38. v. 1.

Essa nova “safra de artistas”, à qual Pontes se refere, está justamente ligada às novas concepções que a produção cultural brasileira devia obter: a luta unida contra a ditadura militar. É a partir desse momento que surge o significado da maioria das criações de Chico Buarque. Se anteriormente este artista já produzia obras com um sentido intrinsecamente crítico – como algumas composições musicais –, com o desenvolvimento da ditadura no Brasil, o significado destas passa a ser, paulatinamente, o caminho da resistência. Nestes termos, Chico fundamenta os sentidos de suas obras por meio dessa realidade que estava por se mostrar à maioria dos brasileiros, fazendo das discussões elementos comuns ao país como um todo.

Possuindo uma história de vida diferente de Vianinha e Paulo Pontes, Chico Buarque, “[...] se formou [...] por meio do diálogo com Sérgio Buarque de Hollanda (seu pai), pela literatura francesa e russa do século XIX e XX, e pelo modernismo brasileiro”.⁹ Embora gostasse também de samba, bossa nova e futebol – se tornando, assim, um artista popular – teve contato com várias oportunidades negadas a muitos brasileiros. Foi um intelectual privilegiado pelas próprias vivências adquiridas na faculdade de arquitetura (que não terminou), nas oportunidades em viajar, conhecer outros países e pelas pessoas com quem conviveu. Teve uma adolescência com muitos méritos, inclusive o título de “cidadão honorário de São Paulo”, aos 23 anos e a gravação de um depoimento para o Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro.¹⁰

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

Sob este aspecto, Chico não possuía um projeto bem definido do que seria um “teatro engajado”. No momento do Golpe, segundo Humberto Werneck, acompanhara a

⁹ SOUSA, Dolores Puga Alves de. Os sessenta anos de um artista: “Chico Buarque do Brasil”, organização de Rinaldo de Fernandes. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 1-2, out./nov./dez. 2004. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 08/10/2004.

¹⁰ Sobre o assunto, conferir: WERNECK, Humberto. **Chico Buarque letra e música**: incluindo Gol de letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 296 p.

“efervescência política” à distância, dominada pela Ação Popular (AP – da Juventude Universitária Católica) e pelo PCB. Participou somente da Passeata dos Cem Mil, em 1968, por não querer ser visto como um “reacionário”, e do Centro Brasil Democrático, o Cebrade, na década de 1970, promovendo shows de música popular a pedido de seu pai.

Chico não acertou o passo com o *partidão* – “sério demais, chato demais”, explica. O que não impediu que muita gente, mais tarde, o identificasse com o PCB. Chico nega, porém, que seja ou tenha sido um dia membro da organização. “Nunca fui comunista de pertencer ao partido”, esclarece, “talvez para não vir a ser um anticomunista mais adiante”. Diz que não se sentiria à vontade dentro de partido algum, inclusive por lhe faltar a indispensável disciplina partidária.¹¹

As obras de Chico eram feitas, na maioria das vezes, pela pressão do calendário, e as peças teatrais quase sempre foram confeccionadas em parcerias – como *Calabar* (em 1972), com Ruy Guerra, e *Gota D’água* (1975) com Paulo Pontes – ou encomendas, como no caso de *Ópera do Malandro* (1978), em que produziu a pedido do diretor Luiz Antônio Martinez Correa. A exceção, neste caso, coube a *Roda Viva* (1967) que, de acordo com o autor, foi um “desabafo juvenil”.¹² No entanto, foi por um espírito crítico que norteou suas produções ou pelo que Christian Martins denominou de “indignação social” ou “inconformismo social”.¹³

Chico Buarque, como um homem de seu tempo, prontificou-se a questionar as injustiças que assolavam os brasileiros, em sua maioria, na luta contra a ditadura militar. Mas não se pode esquecer: a censura o perseguia constantemente em seus projetos profissionais. De forma geral, em suas produções, afirmava não propor mudanças sociais, apenas demonstrava a situação e esperava que o público tivesse suas próprias conclusões ou soluções.¹⁴

Em uma entrevista fornecida à revista “Realidade”, Chico explica a maneira como se auto-analisava ao produzir suas obras: “Eu não sou político. Sou um artista.

¹¹ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque letra e música**: incluindo Gol de letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 120.

¹² Ler sobre o assunto: Ibid.

¹³ MARTINS, Christian Alves. O inconformismo social no discurso de Chico Buarque. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 2, n. 2, p. 1, abr./ maio/ jun. 2005. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br>. Acesso em: 19/09/2005.

¹⁴ Conferir: HOLLANDA, Chico Buarque de. Como falar ao povo? **Veja**, São Paulo, ago. de 1978. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 26/07/2005.

Quando grito e reclamo é porque estou sentindo que estão pondo coisas que impedem o trabalho de criação, do qual eu dependo e dependem todos os artistas”.¹⁵

Sob esse ponto de vista, pela própria experiência de vida e pela maneira como construiu os significados de suas obras, Chico Buarque fazia parte, então, da determinação de um novo pensamento por parte dos intelectuais. Primeiramente, existia a preocupação de se pensar em um movimento de integração, na medida em que a busca por mudanças rápidas e profundas na sociedade brasileira era uma vontade latente, durante a ditadura. Em segundo lugar, a visão de que eram fundamentalmente artistas e não políticos e “panfletários” fazia com que muitos repensassem os antigos valores acerca do teatro engajado, construindo, assim, a idéia de que existia uma urgência em salvar as produções artísticas contra a censura que os perseguia cada dia mais, principalmente após 1968 com o AI-5.

Nestes termos, em 1976, Paulo Pontes já havia definido em uma entrevista, quais as diferenças entre um grupo que se formara no período do Golpe Militar – o Opinião, do qual fez parte juntamente a Vianinha – e aqueles cujas ideologias se baseavam na busca constante pela aproximação das “camadas subalternas” da população, como o Teatro de Arena e, mais ainda, o CPC. Com o novo contexto, os artistas começavam a pensar o teatro engajado considerando o povo brasileiro como o conjunto e a complexidade das camadas sociais, e a intelectualidade, dessa forma, não deixa também de ser “povo”:

O grupo Opinião conseguiu formular, em termos práticos, aquilo que existia na teoria. Colocou no mesmo palco Nara, Zé Kéti e João do Valle, que são três vivências diferentes, conseguindo apresentar pessoas de camadas sociais diferentes num palco, todas com a mesma opinião.¹⁶

Ter a mesma opinião era aquilo que fundamentava o pensamento que percorreu o início do período ditatorial, por parte dos críticos, artistas, e intelectuais de maneira geral. No entanto, repensar temáticas e formas de se fazer teatro engajado; concepções antigas e enraizadas, se tornou uma grande dificuldade.

¹⁵ HOLLANDA, Chico Buarque de. **Realidade**, fev. de 1972 apud MARTINS, 2005, op. cit., p. 16.

¹⁶ PONTES, Paulo. Entrevista inédita com Paulo Pontes. In: BARROS FILHO, Omar de; VEIGA, Rui. (Orgs.). **Paulo Pontes – a arte da resistência**. Coleção Testemunhos. São Paulo: Versus, 1977, p. 38. v. 1.

Segundo Rosangela Patriota,¹⁷ mesmo mantendo-se próximo das concepções ideológicas do PCB, Vianinha passou por impasses e questionamentos que o levaram a ser taxado de “reformista” no período pós-1964, em meio a tantos que ainda acreditavam na “revolução” – a exemplo da escolha de muitos pela luta armada em fins da década de 1960 e começo dos anos de 1970. Porém, tratava-se de refazer mesmo a visão de que “povo” seria apenas aqueles considerados “excluídos”, “marginalizados” e “subalternos”, uma vez que uma multiplicidade de brasileiros era desprivilegiada com o sistema ditatorial. Mostrava-se claramente, enfim, a opção de muitos artistas: o caminho da “resistência democrática”. Essa frente de oposição se mostrou como alternativa às mudanças na própria visão de teatro engajado brasileiro. Por uma linguagem metafórica, as peças do novo período se fundamentariam como forma de sobrevivência, em contraposição àqueles que, nos anos de 1960, propunham um enfrentamento direto da repressão do regime.

Esse novo momento histórico marcaria duas visões distintas quanto aos caminhos de transformação. Os mais radicais, que passaram a criticar as concepções do PCB, e o movimento de conscientização em prol da construção de uma frente de resistência democrática.

E se Vianna Filho e Paulo Pontes, como outros, eram fundamentalmente artistas, acreditavam não mais poder fazer de suas produções apenas instrumentos políticos. Era necessário valorizar o campo estético, afinal, por meio do estético eles construía seus discursos e suas práticas. Era neste campo que conseguiam pensar em formas de continuar produzindo, em meio às dificuldades com a falta de auxílio do Serviço Nacional de Teatro (SNT) e o desinteresse do governo, uma vez que o artífice dependia do teatro, do público, da bilheteria. De acordo com Paulo Vieira:

A luta era pela existência do teatro e contra a sua destruição, contra a sua morte, uma vez que estava o teatro totalmente cercado pela ditadura e pela pressão econômica, que, aliás [...] foi o que conseguiu destruir a experiência do Arena, do Oficina e do Opinião, os três grupos mais importantes da década de 60.¹⁸

Foi com a possibilidade da derrota que, no ano de 1968, Vianinha chegou a formular um texto intitulado “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”. Com

¹⁷ PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999. 232 p.

¹⁸ VIEIRA, Paulo. **Paulo Pontes: a arte das coisas sabidas**. 269f. Dissertação (Mestrado em Comunicações e Artes) – Universidade de São Paulo (USP), 1989, f. 71.

ele procurou repensar o papel do TBC na história do teatro brasileiro contemporâneo, na medida em que seus integrantes valorizavam a estética como um fator de extrema importância para o teatro.

Vianna Filho afirmou que na época do Teatro Brasileiro de Comédia havia uma crença forte no desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek, no crescimento econômico, no monopólio estatal do petróleo¹⁹, e o teatro simbolizava um salto de apreciação após a Segunda Guerra Mundial, por uma luta pela “implantação da cultura e da complexidade” no país. Embora, ao utilizar textos dramáticos de autores internacionais, Vianinha defendesse que não empregavam sua própria “voz”.²⁰ Porém, não podemos deixar de pensar que o TBC, por mais que tenha se configurado por meio de textos dramáticos estrangeiros, sempre os adaptou segundo sua própria realidade, uma vez que não há como encenar uma peça em outro país, sem levarmos em consideração suas características peculiares de pensamento, conduta e valores.

Além disso, foi pelas reflexões desse texto que Vianinha reformulou a maioria de suas visões, valorizando a união dos artistas e dos empresários para as novas empreitadas que o teatro brasileiro deveria suportar. E, juntamente com ele, Paulo Pontes construía novas convicções.

A busca cada vez maior por um teatro realista, no início da década de 1970, marcaria, na concepção desses dramaturgos, a tentativa de construir um teatro engajado que aprofundasse a compreensão dos conflitos, complexidades e contrariedades da sociedade brasileira. Analisar o cotidiano era a “chave” para compreender o movimento teatral de alguns artistas. Nesse sentido, concretizar o plano estético era, de alguma forma, se pautar por uma preocupação política.²¹ O retorno da utilização das salas de espetáculos era, então, uma questão de valorização do trabalho artístico e da qualidade na mensagem que se transmitia aos espectadores.

¹⁹ Sobre o período de desenvolvimentismo da década de 1950, JK e a reforma agrária, consultar: MOREIRA, Vânia Maria Losada. Nacionalismos e reforma agrária nos anos 50. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998.

²⁰ Sobre o assunto, conferir: VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha: Teatro – Televisão – Política**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

²¹ Embora existisse uma autocrítica quanto às “falhas” dos grupos da década de 1960 em relação às suas ideologias, e, por isso, criara-se um pensamento de que não se tratava mais do político e sim, do artístico (e estético), o trabalho de Vianinha, e, conseqüentemente, de Paulo Pontes e Chico Buarque nunca deixou de ser também um envolvimento político para a discussão dos problemas brasileiros em meio aos anos de 1970. Rosângela Patriota explicita essa questão, se referindo à produção de Vianna Filho em seu livro: **Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999. 232 p.

Todavia, duas vertentes teatrais se seguiram pelo processo histórico de autoritarismo em que os brasileiros tiveram que lidar. Um teatro de vanguarda estética – entre eles o Teatro do Absurdo e o Teatro de Agressão, ambos impulsionados pela rebeldia, pelo “radicalismo” e pela busca de novos valores em meio à tensão política – e aquele seguido por Vianinha, Paulo Pontes e Chico Buarque: o teatro da “resistência democrática” – em que a responsabilidade por refletir alguma situação de crise do país não era transferida à platéia, mas desenvolvida pelos dramaturgos e apresentada ao público.

Neste último contexto artístico, existia a necessidade de falar com clareza ao espectador, elaborando uma linguagem que privilegiasse o texto dramático. Não se valorizava mais com tanto afincamento a ação do diretor, como o TBC, nem a do ator, como os teatros de vanguarda estética, que buscavam o máximo de expressão corporal e o contato direto com a platéia – a exemplo das produções do diretor e encenador José Celso, do Teatro Oficina. Exploravam-se, essencialmente, o trabalho do dramaturgo e aquilo que ele conseguia exprimir à platéia e, quanto a esta, era preciso apenas refletir sobre aquilo que foi dito.

Os autores buscavam, segundo Paulo Vieira: “a defesa da palavra, da racionalidade contra o desespero, enfim, a defesa do bom-senso como arma de luta contra uma situação agravantemente opressiva”.²² Por essa perspectiva, na qual Chico Buarque era parte integrante em suas produções teatrais, principalmente por ter em suas escritas uma característica fortemente poética, Vianinha defende a opção artística:

[...] a ação dramática só se dá ao espectador na contemplação – um teatro será tanto mais revolucionário, quanto mais exigir do espectador e sua contemplação, a sua fruição, quanto menos exigir a sua ação física, imediata, liberatória. A ação dramática é uma categoria estética e não uma categoria política ou sociológica. [...] O objetivo é enriquecer e desenvolver o sistema de representação do espectador e não promover uma momentânea liberação dos arraigados valores do sistema de representação que possui o público.²³

Se, para Vianinha, o contato com o público devia ser de plena contemplação e reflexão, não hesitou em utilizar da televisão como instrumento para a continuidade de seus projetos, sobretudo dentro das discussões acerca dos problemas brasileiros. Dessa

²² VIEIRA, Paulo. **Paulo Pontes**: a arte das coisas sabidas. 269f. Dissertação (Mestrado em Comunicações e Artes) – Universidade de São Paulo (USP), 1989, f. 68.

²³ VIANNA FILHO, Oduvaldo. A ação dramática como categoria estética. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha**: Teatro – Televisão – Política. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 140.

forma, existia uma necessidade de falar dentro das novas perspectivas que se abriam no horizonte do país. De acordo com Rosangela Patriota:

O final dos anos 60 e início da década de 70 foi o período do “Milagre Econômico”. [...] Neste quadro, Oduvaldo Vianna Filho, após discutir o autoritarismo na América Latina e a militância de esquerda, aparentemente, abandonou as discussões politizadas para enveredar por temas que abrangeram “velhice”, “televisão” e “publicidade”. Que circunstâncias o levaram a estas reflexões? A resposta a essa pergunta remete, necessariamente, à opção do dramaturgo pela resistência democrática. No interior desta escolha, ele procurou discutir em sua dramaturgia questões que deveriam ser enfrentadas naquele momento.²⁴

Assim, nesse período, discutir novas temáticas – que abrangessem o cotidiano dos brasileiros –, era extremamente relevante. Falar sobre televisão ou, mais ainda, dentro desse meio de comunicação, era necessário, em meio a um período de desenvolvimento da indústria cultural²⁵, como força do controle e manipulação ditatoriais. Foi a maneira encontrada por Vianinha de defender idéias em igualdade de condições com o Estado, em seu maior instrumento de influência nos anos de 1970.

A criação de *Medéia*, para a Rede Globo, em 1972, viu-se ligada a essas novas concepções. Era a oportunidade de se discutir a complexidade de personagens pobres de uma vila carioca e suas rotinas de vida, em um meio de comunicação que tornava possível o alcance das mensagens a um número enorme de pessoas. Eram temáticas realistas sobre personagens plurais mostradas a milhões de telespectadores.

Para isso, Vianinha escolheu, com muito cuidado, o texto dramático que deveria ser adaptado para a realidade brasileira: a tragédia grega *Medéia* de Eurípides (431 a.C.). Dentro desta trama de tragédia clássica estava imbuída toda a complexidade necessária para dar vazão aos personagens, que, mesmo de cunho popular, representavam a sociedade brasileira como um todo, bem como suas múltiplas dificuldades em enfrentar situações de crise do cotidiano.

Afinal, não se tratava mais de pensar os problemas de um proletariado – como fora a preocupação do Teatro de Arena ou o CPC –, pois Vianinha já havia afirmado anteriormente, ainda nos primeiros anos da ditadura, que falava dos operários, de seus

²⁴ PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 129.

²⁵ Entendo como indústria cultural a fundamentação de um “mercado de bens simbólicos”, em que Renato Ortiz defende em seu livro: **A moderna tradição brasileira** – cultura brasileira e indústria cultural. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001. 224 p; discutindo a transformação do conceito do “popular” em sua relação com o que é mais consumido e o “nacional” a “interligação dos consumidores potenciais”.

sentimentos e valores, sem nunca ter tido contato com essa realidade.²⁶ Tratava-se de refletir diretamente sobre questões que diziam respeito à vida de um grande número de pessoas que estavam convivendo com problemas no regime político, econômico e social em que se encontravam.

Conquistar a tragédia é, eu acho, a postura mais popular que existe: em nome do povo brasileiro, a conquista, a descoberta da tragédia, você conseguir fazer uma tragédia, olhar nos olhos da tragédia e fazer com que ela seja dominada. Quando Sófocles escreveu a primeira tragédia grega o povo grego devia sair em passeata, em carnaval – “finalmente temos a nossa tragédia”, “descobrimos, olhamos, estamos olhando nos olhos os grandes problemas da nossa vida, da nossa existência, da condição humana”.²⁷

Nesse sentido, *Gota D'água*, criada em meados dos anos de 1970, surge da intenção de Vianinha em transpor sua então teledramaturgia para uma linguagem teatral. Para a realização dessa tarefa, o dramaturgo estabelece uma parceria com Paulo Pontes, porém, não consegue ver a consolidação desse trabalho, pois falece em 1974. Posta essa nova realidade, Pontes chama Chico Buarque para esta empreitada:



Conheci Paulo Pontes na época do Grupo Opinião, no Rio. Eu estava começando, ele também. Nosso relacionamento era muito superficial. [...] O contato foi se tornando mais constante durante o período do *Homem de La Mancha*, mas assim mesmo só por telefone. Ele produziu esta peça e me convidou para fazer as letras e as versões. [...] até que um dia, em janeiro ou fevereiro de 72, ele apareceu lá em casa, com a idéia de fazer *Gota D'água*, que ainda era *Medéia*. A idéia era do Vianinha, de transportar esta peça para o subúrbio carioca. O Vianinha tinha feito uma montagem especial de *Medéia* para a televisão e tinha idéia de levá-la para o teatro. Mas ele morreu antes. Paulo ficou com isso nas mãos e me procurou. Eu topei. A partir daí tive dois anos de trabalho constante com Paulo Pontes, quase cotidiano.²⁸

Com a peça teatral *Gota D'água*, Paulo Pontes e Chico Buarque deram continuidade ao trabalho iniciado por Vianinha e sua tentativa de exprimir a problemática acerca do “povo brasileiro” e o prosseguimento da luta contra a repressão dos militares. A crença no “milagre econômico” fez com que muitos brasileiros não percebessem, escondido em uma nova “face”, o controle ditatorial.

²⁶ Sobre o assunto, conferir a revista **Ensaio**, Rio de Janeiro, n. 3 apud VIEIRA, Paulo. **Paulo Pontes**: a arte das coisas sabidas. 269f. Dissertação (Mestrado em Comunicações e Artes) – Universidade de São Paulo (USP), 1989, f. 32.

²⁷ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha**: Teatro – Televisão – Política. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 182.

²⁸ HOLLANDA, Chico Buarque de. Chico Buarque – com ele aprendi a lutar. BARROS FILHO, Omar de; VEIGA, Rui. (Org.). **Paulo Pontes** – a arte da resistência. Coleção Testemunhos. São Paulo: Versus, 1977, p. 15. v. 1

Nestes tempos, buscando desvincular o movimento de união entre os intelectuais e o “povo”, o “milagre econômico” do governo construía a crença na oportunidade de enriquecimento fácil, na conquista de bons empregos, na busca por melhoria de vida em uma luta individualista de ascensão capitalista. Eram fundamentadas, assim, as bases que desnorteariam a “classe média” – como defendiam os dramaturgos – de sua antiga disposição por mudanças sociais e coletivas. Motivaram um desencontro de ideologias, em que a maioria da população pauperizada ficaria sozinha na luta contra a opressão; agora revigorada.

O que acontece agora [...] é que a radical experiência capitalista que se faz aqui começa a dar sentido produtivo à atividade dos setores intelectualizados da pequena burguesia: na tecnocracia, no planejamento, nos meios de comunicação, na propaganda, nas carreiras técnicas qualificadas [...]. O disco, o livro, o filme, a dramaturgia, começam a ser produtos industriais. O sistema não coopta todos porque o capitalismo é, por natureza, seletivo. Mas atrai os mais *capazes*.

Assim, ao contrário de imobilidade, houve um significativo movimento nas relações entre as classes sociais, cujo eixo foi a classe média brasileira, assimilada por uma economia [...] [que] se dá num quadro de dependência, o que a torna ainda mais predatória, para os que ficam à margem, mas intensifica a participação dos que são incluídos em seu processo.²⁹

Por meio de *Gota D'água*, a luta de Paulo Pontes e Chico Buarque era retomar a proposta segundo a qual falar em “povo brasileiro” era referir-se também à chamada “classe média” ou “pequena burguesia”, ou ainda, como defenderam ao desenrolar da ditadura militar: a intelectualidade. No entanto, não era uma peça teatral que buscava uma movimentação política como ocorria em fins da década de 1950 e começo dos anos de 1960.

Não se pode esquecer que *Gota D'água* se insere em uma conjuntura diferenciada e, por essa razão, outras problemáticas se faziam presentes. Além de pertencer a outro momento histórico, a década de 1970 se pautou por novas perspectivas, nas quais o diálogo com o público baseava-se em linguagens diferentes.

Nesse sentido, por meio da história de uma vila fictícia no Rio de Janeiro, Chico Buarque e Paulo Pontes buscaram maneiras de burlar a repressão e a censura acirradas e conseguir um novo contato com o público, valorizando a palavra popular, mas, ao mesmo tempo, estabelecendo a “linguagem de fresta”, com a invenção dos

²⁹ HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. Prefácio. In: *Gota D'água*. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 12-13.

personagens e das situações. E, por este caminho, construíram suas próprias visões de teatro engajado, em que a sutileza dramática seria um importante instrumento de ação.

Por esta razão, mostram-se equivocadas as considerações de Adélia Bezerra de Menezes em sua análise das obras de Chico Buarque. Segundo suas perspectivas:

Na realidade, em *Gota D'água* sente-se agudamente a preocupação de uma pedagogia política (= usar a arte para produzir uma conscientização política) – e nesse sentido a gente pode quase que considerar a peça como ecoando as mesmas aspirações dos CPCs – dos quais Paulo Pontes foi uma das figuras centrais.³⁰

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

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

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

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

³⁰ MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. ampl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 175.

da democracia – “o nosso Errol Flynn”, resumiu Glauber Rocha numa entrevista em 1974.³¹

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

De acordo com Michel de Certeau: “[...] em história, todo sistema de pensamento está referido a ‘lugares’ sociais, econômicos, culturais, etc. Semelhante dicotomia entre o que faz e o que diria do que faz, serviria, aliás, à ideologia reinante, protegendo-a da prática efetiva”.³² É necessário, nesse sentido, levar em consideração que os “lugares sociais” dos dramaturgos foram os fatores primordiais para a estruturação de seus pensamentos e condutas na determinação das características do movimento teatral brasileiro. A “ideologia reinante” de que Certeau fala pode ser analisada como a legitimação de uma memória única a respeito desse mesmo movimento teatral, que, ao ser fundamentada, destrói as múltiplas facetas de um processo histórico.

Ao refletir sobre a peça *Gota D’água*, Adélia Menezes busca compreender o mais íntimo dos propósitos de Chico Buarque e Paulo Pontes:

Não se trataria aí de um problema de projeção, através do qual *Gota D’água*, malgrado a intenção de seus autores, revelaria os problemas da classe média, de que fazem parte Chico Buarque e Paulo Pontes, antes que os problemas do pessoal favelizado que a povoa?³³

Respondendo à pergunta de Menezes, restaria dizer: não poderia ser diferente. Os dramaturgos só conseguem falar a partir de sua própria perspectiva, mesmo que busquem falar a respeito de agentes históricos diferentes de sua realidade. Ou, como diria Marc Bloch: “nossa arte, nossos monumentos literários estão carregados dos ecos

³¹ WERNECK, Humberto. **Chico Buarque letra e música**: incluindo Gol de letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 138.

³² CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 66.

³³ MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. ampl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 176.

do passado, nossos homens de ação trazem incessantemente na boca suas lições, reais ou supostas”.³⁴



www.revistafenix.pro.br

³⁴ BLOCH, Marc. **Apologia da História** – ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 42.