

DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v15.n35.14>

“Teatrão comercial”: análises da recepção e da crítica de *Gota d’água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes

“*Commercial theater*”: analysis of *Gota d’água*’s reception and review, by Chico Buarque and Paulo Pontes

Dolores Puga*

Resumo: Apesar de ter grande sucesso com o público, a peça teatral *Gota d’água*, de 1975, contabilizou um número considerável de críticas negativas, que a estabeleceram como um teatro de apelo comercial e, portanto, capitalista conformado com o autoritarismo da ditadura militar. Dessa forma, o objetivo deste artigo é fundamentar um paralelo entre o triunfo da audiência do espetáculo e as reflexões sobre as perspectivas da arte no mercado e do teatro de responsabilidade sociopolítica de acordo com os intelectuais não apenas dos anos 70 do século XX no Brasil como também aqueles que demarcaram essas concepções ao longo do tempo e dentro da historiografia do teatro nacional.

Palavras-chave: *Gota d’água*. Recepção. Crítica. Teatro comercial. Ditadura militar brasileira.

Abstract: Despite its great public success, the play *Gota d’água*, from 1975, had a considerable number of negative reviews, which established it as a theater play with commercial appeal, and therefore, capitalist and conformed to the authoritarianism of the military dictatorship. In this way, the objective of this article is to establish a parallel between the triumph of the audience of the show and the reflections on the perspectives of art in the market and of the theater of sociopolitical responsibility according to the intellectuals – not only of the 1970s in Brazil, as also those who demarcated these conceptions over time and within the historiography of national theater.

Keywords: *Gota d’água*. Reception. Review. Commercial theater. Brazilian military dictatorship.

Introdução

A obra teatral *Gota d’água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque, é uma tragédia encenada a partir de 1975, no Brasil. O enredo situa-se na história da população pobre de uma comunidade inventada do Rio de Janeiro: a Vila-do-Meio-Dia, onde os moradores se situam em um conjunto habitacional. Por lá também se encontra a protagonista

* Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

Joana, apaixonada por Jasão, um sambista que possui a oportunidade de traí-la com uma mulher mais jovem e rica – Creusa, a filha de Creonte, dono da vila. A ambição de Jasão representa não somente a traição à sua mulher, mas também uma traição a todo um povo reprimido que luta por sobrevivência. Como Joana havia se sacrificado por uma vida digna a ela, ao seu marido e aos filhos, a protagonista resolve vingar-se, matando a futura noiva e o sogro de Jasão, e, sentindo o peso da dor de fazer parte da pobreza, mata os filhos que teve com ele, suicidando-se logo em seguida como sinal de remorso e protesto.

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

[...] a sociedade brasileira é muito mais complexa, diversa, difícil e complicada do que esse estado estreito e inflexível que está aí é capaz de assimilar. [...] A gente hoje, na cultura brasileira, ficar só bradando contra o autoritarismo, é compreender apenas metade da questão. Bradar contra o autoritarismo enquanto o que está acontecendo é um capitalismo galopante, estonteante, com uma capacidade incrível de cooptar os melhores. E está tomando conta do país. (PONTES, 1976a, p. 11)

Porém, a impossibilidade de controlar as apropriações feitas pela recepção da peça teatral pode nos explicar o motivo pelo qual uma obra que buscava falar dos problemas da camada social excluída do “milagre econômico” proposto pelo regime militar nos anos 70 e, por consequência, de um capitalismo que encontrou uma “dinâmica” na sociedade, foi apontada, pelos críticos, como conformista aos mandos do poder. Uma trama que traçava o destino sombrio daqueles que ousassem desobedecer às ordens do poderoso.

Entre o capitalismo e o autoritarismo: como enquadram *Gota d'água*?

De acordo com José Arrabal (1983, p. 157):

A peça *Gota d'água*, em suas significações e desdobramentos, reproduz o discurso de autoridade, como um valor legítimo, veiculando toda uma metafísica do poder como uma necessidade, ainda que as aparências de suas palavras digam o contrário. E no caso, a autoridade do artista diante

do público, pensando para o público que tem que engolir o recado. Só que não engole, mas o mundo continua como tal. No fundo, a tragédia é bem sucedida, porque não aspira transformar nada, ainda que finja ser a transformação o seu objetivo último. Daí a farsa.

As palavras de Arrabal retomam uma visão conservadora que muitos tiveram a respeito da própria peça *Medéia*, de Eurípides, obra grega na qual *Gota d'água* teria se inspirado. O crítico enxerga a função da tragédia como sinônimo de fatalidade e não é capaz de compreender as questões que os autores de *Gota d'água* buscaram enfatizar. A escolha pelo gênero trágico e o resultado das ações da protagonista não se deveram à demonstração de que ela não passa de uma “mulher maluca” que não percebe a legitimidade do poder, muito menos a um caminho sem volta e sem formas de mudança, como se correspondesse às manipulações econômicas e ao discurso ditatorial. No entanto, a obra se fundamentou como elemento crítico à própria postura radical que, por vezes, parte da esquerda brasileira buscava. A peça realçou os problemas da realidade social optando por demonstrar que a atitude de ódio impensado de Joana não levaria a uma solução prática. Era preciso abrir um campo de discussão a respeito desses problemas, e a dramaturgia era um importante instrumento de reflexão.

Apesar das ideias de Paulo Pontes acerca da complexidade dos problemas sociais brasileiros, que enfrentam muito mais que um autoritarismo – ou seja, enfrentam o poder de um capitalismo altamente adaptável –, as críticas à peça continuam se baseando na referência do poder ditatorial e, segundo elas, na maneira como os autores, agora, se encontram a favor desse comando. Para Pontes, a peça realmente não busca transformações enquanto revolução (como as peças teatrais dos anos 60 no Brasil buscavam), simplesmente porque ela em si mesma, como obra, também está inserida em um sistema capitalista contraditório, em que deve ser analisada enquanto arte. O rumo dado às personagens é uma forma de questionar a realidade e propor a incessante formação de intelectuais cada vez mais abertos para tentar compreender a dinâmica desse capitalismo, uma vez que ele é “[...] forte, estruturado, abre tudo. Porque assimila tudo. Coopta tudo” (PONTES, 1976a, p. 12). Ainda em sua entrevista ao *O Pasquim*, Pontes afirma:

[...] é assim que a peça se encerra [*Gota d'água*]. A classe média está no poder. Não adianta o sujeito sair do teatro solidário com as coisas melhores que tem no mundo, porque vai pra uma calçada onde existe uma sociedade em poder da classe média. Não adianta pichar o autoritarismo, colocá-lo ao lado dos homens maus. [...] Aderir a quê? Se for ao autoritarismo, ninguém aderiu. Do Magalhães Pinto pra trás ninguém tá a favor do autoritarismo. Se for o capitalismo, todos nós aderimos. Não aderimos por nossa consciência, mas cumprimos uma função na sociedade brasileira de hoje. A consciência está optando a todo momento de acordo com sua formação ética. Mas a atividade prática foi assimilada por esta sociedade. Sou um dramaturgo desta sociedade. Vocês são jornalistas desta sociedade. Isso é radicalmente diferente do que existia na fase em que esse capitalismo não era tão dinâmico. De Gregório de Matos a Plínio Marcos, o que era o intelectual pequeno burguês nesse país? Um passa-fome. [...] Não encontravam emprego pra comer! Este cara vivia no limite da rebeldia. A sociedade não conseguia assimilá-lo [...]. É uma sociedade complexa a ponto de ter o seu jornal de oposição. Na sociedade anterior vocês fariam O PASQUIM e ninguém iria comprar. (PONTES, 1976a, p. 12).

A utilização do gênero trágico se faz na medida em que, ao instigar a plateia, buscam-se novas formas de resistência; maneiras que não se pautassem em atitudes radicais. Dentro do pensamento de artistas como Paulo Pontes, as ações extremas representadas pela personagem Joana não funcionariam – como não funcionaram, por exemplo, com a luta armada do início dos anos 70. Foi uma maneira de apontar, em um trabalho artístico, os problemas de uma sociedade que não pode ser simplesmente analisada fora de um sistema capitalista que é capaz de abarcar as próprias contradições.

Todavia, embebido de ideais artísticos da década de 1960, José Arrabal recrimina o posicionamento de Paulo Pontes e se rende à visão de luta dos chamados “grupos teatrais”. Negando a historicidade de artistas que buscavam novas formas de burlar a intensa censura e opressão da ditadura pós-1968 com o Ato Institucional nº 5 do regime militar, o crítico analisa *Gota d'água* sob um ponto de vista moral. Assim o fez ao apontar que a peça tem os mesmos ideais do governo para a cultura, aceitando seu financiamento: um teatro puramente “comercial”. “É o desejo de um teatro uno, redondo, sem contradições internas, sem luta de classes no seu interior e lutando por seu fortalecimento empresarial” (ARRABAL, 1983, p. 139).

O “teatro comercial” e empresarial: uma crítica da esquerda

O conceito “comercial” sempre foi um tabu para vários artistas nas décadas iniciais da ditadura militar. Não se mostra diferente nem mesmo a Paulo Pontes (1976 *apud* ARRABAL, 1983, p. 140, grifo nosso), o qual o enxerga de maneira pejorativa na defesa de suas ideias para o teatro brasileiro:

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

Se o teatro comercial não é “questionador e brasileiro”, então o que é? O teatro não engajado? Será mesmo que, assim, o denominado teatro engajado não é comercial? Ainda segundo Paulo Pontes (1976 *apud* ARRABAL, 1983, p. 154-155):

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

A questão proposta por Pontes é um ponto importante ao analisarmos a produção de sua peça teatral. O trabalho realizado é, antes de tudo, de um artista. Assim sendo, o teatro é um de seus espaços mais fundamentais, sobretudo se a obra comporta cenografia, iluminação e demais suportes técnicos. Esses elementos cênicos não podem ser simplesmente negados no contexto geral da produção. Tudo isso tem um preço, e não é necessário afirmar que pessoas dependem do

fazer teatral para sobreviver – inclusive entre os grupos da década de 1960, como o Teatro de Arena, o Grupo Oficina e o Grupo Opinião.

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

Tenho assistido à reação desse público múltiplo, diverso, do Carlos Gomes, à *Gota d’água*. [...] alguns personagens mudaram nitidamente de perfil. *Isso porque um público diferenciado* (de várias classes sociais, de várias idades e de várias zonas sociais e de padrões de gosto e cultura também variados), dentro de um teatro grande, *tem uma personalidade muito mais ativa do que o público homogêneo que vai ao teatrinho, ao laboratório, à boutique teatral da Zona Sul*. O público homogêneo, da classe média [...] coloca entre sua sensibilidade e o espetáculo, uma barreira formada de padrões estéticos, morais, ideológicos, que o põe em permanente estado de alerta. *Ao filtrar tudo que vem do palco com seu bom gosto, muitas vezes equivocado*, esse público anula o que há de mais precioso na plateia: a crítica imediata, a participação ativa. *O público diferenciado num grande teatro é, ao mesmo tempo, mais sincero e mais crítico, mais participante e mais criador*. [...] *tem fisionomia, mostra a sua cara, exprime seus interesses*, seleciona o espetáculo, o que mais vivamente lhe interessa. [...] *A Gota d’água* tem sido representada para uma plateia média de mil pessoas por dia, de várias classes sociais. Esta é uma plateia que reage na hora – aplaude, silencia, grita, confere, tudo na hora. (PONTES, 1976b, p. 8, grifos nossos).

Como pode ser observado, para Pontes, além da experiência estética da plateia ser o fator primordial de compreensão e participação no diálogo com *Gota d’água* – deixando-se levar pelas cenas –, ainda existe a preocupação em remeter o espetáculo a um público realmente ligado às suas perspectivas socioculturais, ou seja, um receptor ideal. Muito embora Paulo Pontes defenda em vários textos o desenvolvimento cada vez mais complexo da sociedade brasileira, o público da Zona Sul é reduzido ao posto de “homogêneo”, sendo ainda marcante a ideia de um “espectador melhor”.

Pensando na defesa de visões que se cristalizam no imaginário dos sujeitos históricos, e nesse aspecto analisando as determinações estéticas que fundamentam perspectivas de autores, diretores e críticos acerca das melhores representação e recepção teatrais, podemos ainda refletir sobre as considerações de Mariângela Alves de Lima e

um conceito por ela criado, o “teatro empresa” ou “teatrão”,² bem como a relação que construiu dessa apreciação com *Gota d’água*.

O período que vai de 1974 a 78 é quando se define com maior nitidez a contraposição de dois modos de produção teatral. De um lado há a empresa, juridicamente estabelecida e produzindo um teatro perfeitamente assimilável aos objetivos do Estado. Essa empresa não chega a ser uma companhia: para cada espetáculo organiza-se um elenco sob a responsabilidade e supervisão muitas vezes estrita de um produtor. Há pouco a falar sobre isso. Basta olhar os anúncios, a coleção de “tijolinhos” dos jornais para obter uma imagem bastante precisa desse tipo de teatro. Os esforços mais bem-intencionados para transmitir uma “mensagem” através dessas obras estão suficientemente louvados pela crítica, enquanto as obras mais declaradamente omissas estão suficientemente relegadas ao seu merecido esquecimento. O fato é que a produção isolada, nos seus melhores momentos, não chega a constituir um fator que abale ou modifique de alguma forma a linguagem disponível do teatro. Muda o texto, mudam os atores, mas os grandes espetáculos são mais ou menos aquela coisa que a gente já sabe o que é antes de ter chegado lá. Para se ter uma idéia da importância do processo de produção basta lembrar que um texto tão importante como *Gota d’água* tem o mesmo impacto, quando encenado, de uma comédia de costumes do Sr. João da Silva. Ou seja, não tem impacto nenhum. O espetáculo fica muito tempo em cartaz, é sucesso de bilheteria, mas sai de cena sem deixar atrás de si um único herdeiro que possa aproveitar alguma idéia em outros trabalhos. (LIMA, 2005, p. 246).

Explicando com outras palavras, o trabalho desenvolvido na empresa não possui um teor verdadeiramente “artístico” segundo as ideias de Lima (2005). A produção teatral é uma atividade coletiva que consegue produzir uma nova linguagem a cada apresentação que faz

² Segundo Eudinyr Fraga (2006, p. 281), no Dicionário do Teatro Brasileiro, o termo “teatrão” é geralmente apontado quando se está diante de “[...] uma montagem bem cuidada sob o ponto de vista da produção (cenários, figurinos, iluminação, música incidental, etc), representada por um bom elenco, mas concebida de forma tradicional, sem maior imaginação e despreocupação de uma pesquisa formal criativa. Na verdade, a expressão da palavra envolve, muitas vezes, um significado preconceituoso, senão desrespeitoso, visando estabelecer pesquisas formalistas como padrão estético de avaliação. Uma peça naturalista cuja montagem obedecesse rigorosamente às indicações do autor deveria ser classificada pejorativamente de *teatrão*? Comparando-se uma produção de alto nível profissional e outra repleta de novidades, mas mal executada, deve-se privilegiar esta em detrimento daquela? Procurar o beneplácito de público mais tradicional sem fazer concessões de qualidade seria prejudicial ao interesse pelo teatro como uma totalidade? São questões que o uso inconsequente da expressão pode levantar”.

a partir dos chamados “grupos” – considerados pela autora os verdadeiros agentes do teatro de oposição –, mas a empresa apenas adapta esse “produto coletivo” que é o teatro às exigências do modelo econômico capitalista, um modelo em que não há liberdade de criação, porque está atrelado a um sistema que se submete aos mandos do Estado.

Ou seja, a estudiosa observa toda a construção ideológica de peças tais quais *Gota d'água* apenas sob o ponto de vista de seu modo de produção: a forma como se organiza com a determinação “hierárquica” das escolhas voltadas para poucos – geralmente o produtor e o diretor –, enfatizando que na “divisão de tarefas”, entre um especialista responsável pela luz, pela coreografia, pelo cenário, etc., não há reflexão e debate. Em nenhum momento de seu texto “Quem faz o teatro” Lima coloca como referência de análise – para se determinar um espetáculo como *Gota d'água* um teatro engajado – os fatos de a peça ter sido sucesso de público e a sua construção cênica estar baseada na importância da mensagem do próprio texto passado ao público. O “impacto”, de acordo com a estudiosa, se reduz a nada, por ser “teatro empresa” e, por isso, apenas um “produto capitalista” no qual não há produção de conhecimento e discussão. A respeito disso, Rosângela Patriota (2003, p. 118) afirma:

A empresa [...] [tornou-se] a face nítida do capitalismo na arte. Ao preservar a “divisão do trabalho”, segundo a autora, não contribuiu para o desenvolvimento de espetáculos críticos daquele momento histórico. [...] não houve preocupação alguma com a unidade artística, nem com a politização da cena, pois essas empresas desenvolveram modelos de apresentação, os grandes espetáculos, que, na opinião de Alves de Lima, conseguiram, por exemplo, diminuir o impacto cênico de um texto tão importante como *Gota d'água*.

Acerca das iniciativas teatrais dos anos 70, Patriota também acrescenta que há, portanto, uma superposição de valores quanto ao que deveria ser um verdadeiro teatro de oposição. Nesses termos, existe a fundamentação dos chamados “grupos teatrais” como possuidores desse papel histórico e cultural na sociedade brasileira:

Embora não se possa negar que essas iniciativas estimularam o debate teatral, no que se refere à Resistência Democrática [tratando da luta contra o regime militar pós 1968] elas foram desqualificadas, sendo denominadas “teatrão”, devido às suas condições de produção (entenda-

se: *empresariais*). Nessa adjetivação, os conteúdos temáticos e as propostas cênicas pouco foram abordadas. Pelo contrário, intensificou-se um *preconceito*, a partir de uma discussão no Brasil, ainda muito incipiente sobre as condições de produção/ mercado/ organização social. (PATRIOTA, 2003, p. 121).

É preciso ter em mente que é sob o olhar de artistas que o teatro se fundamenta. Nesses termos, não apenas o preço do ingresso é algo que passa a ser discussão necessária como também há a possibilidade, mesmo dentro desse contexto, de refletir temáticas que abordem os problemas sociais do Brasil na década de 1970 – a exemplo dos artistas envolvidos na produção de *Gota d'água*. Porém, ainda assim Arrabal (1983, p. 160-161) não assimila essa possibilidade:

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

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

Além disso, as personagens construídas na peça – lavadeiras e homens do botequim – são apontadas de maneiras diferenciadas, cada uma com suas alegrias, decisões, tristezas e fraquezas. Foi estratégica a utilização de personagens consideradas “líderes”, como Joana, Jasão, Egeu e Creonte, na medida em que, mesmo buscando conven-

cer a população da “Vila do Meio-Dia” a atitudes controladas, nada do que se faz se aplicaria a todos, justamente porque não é mais possível um sentimento de “coletividade” na sociedade contemporânea. Cada um contém as suas angústias, seus medos, suas vontades próprias para a vida. As antigas ideologias não mais se fazem presentes de maneira generalizada, e é exatamente partindo dessas questões que *Gota d’água* se fundamenta.

É preciso enfatizar que essas questões da arte no mercado não permearam somente a realidade dos brasileiros e se fizeram presentes em períodos mais antigos. Nos anos de 1944 e 1945, por exemplo, o inglês Eric Bentley já demonstra a preocupação pela problemática do teatro e sua comercialização em seu texto “Broadway e o teatro alternativo” (BENTLEY, 1991), apontando que, ainda nesse período, a discussão não era mais considerada nova. Mesmo Bentley demonstrou uma postura crítica ao que ele denominou “teatralismo”, no qual a cena grandiosa acontecia pela cena em si, não transmitindo significado ou reflexão do texto.

Apesar de compreender a historicidade que se mantém nos valores, nos julgamentos estéticos e nas perspectivas políticas – em que públicos, gostos e visões são contextualizados –, Bentley também se colocou, já na década de 1940, a questionar o avanço dos meios de comunicação e o avanço do entretenimento com uma interpretação pejorativa. Para ele, pelo fato de servir como função de “descanso” (ou seja, para relaxar aqueles que assistem), o teatro dito comercial, de entretenimento, não é capaz de suscitar o pensamento do público como o teatro verdadeiramente “popular”, segundo ele, faria, no qual o drama moderno corresponderia a um objetivo político.

O marco na historiografia do teatro brasileiro

As considerações de Bentley, assim como Arrabal no Brasil, parceiro de discussões de Mariângela de Lima – a saber, uma das jornalistas mais influentes sobre o circuito artístico –, são partes relevantes da tradição crítica que se definiu acerca da produção teatral como um todo, sustentando essa visão entre intelectuais brasileiros, como já foi explicitado. As argumentações apresentadas fundamentaram, sobretudo, os estudos referentes aos anos 70 no país; questões cênicas que permaneceram acadêmicas no decorrer dos tempos históricos como

pontos de referência aos mais diversos intelectuais que se aventuraram no assunto.

Essas questões são facilmente descobertas na opinião de jornalistas que passaram a considerar o texto de *Gota d'água* uma importante proposta para discutir a realidade brasileira da época, mas, assim como Mariângela de Lima, se rendem ao pensamento de que, “encaixado no processo normal de produção dos espetáculos brasileiros, o bom texto é sufocado, quase inutilizado pela encenação” (“Gota d'água”..., 1977, p. 35). Um jornalista ainda complementa os apontamentos de Lima enfatizando (talvez apenas com palavras diferentes das de Lima) a falta da criatividade estética e da busca por estratégias cênicas para fundamentar a encenação:

Ao fim e ao cabo, [o espetáculo, pela forma como foi encenado] está na mesma situação das personagens da Vila do Meio-Dia, que acreditam poder cortejar o poder em proveito próprio sem perder a sua verdade. Teme que a renovação seja um risco demasiadamente oneroso. E acaba vestindo o novo com velhos trajes, porque não sabe mais como expressá-lo. Muitos anos de prudência excessiva vedam o acesso ao conhecimento de novos recursos. (“Gota d'água”..., 1977, p. 35).

Como forte exemplo dessas influências interpretativas no decorrer do processo histórico, pode ser analisado o trabalho de Sílvia Fernandes, desenvolvido no ano 2000. A autora sistematiza a base da sua pesquisa partindo do princípio defendido por Mariângela de Lima e aponta essa referência. A própria escolha pelo estudo dos “grupos teatrais” – reforçando o fato de possuírem o trabalho coletivo – em detrimento dos outros tipos de produção dos anos 70 (entre eles o “teatro empresa”), já demonstra sua postura não apenas artística como também política e ideológica. Determina-se, já pela decisão de conteúdo e importância nos estudos acerca do teatro brasileiro da década de 1970, a relevância desses grupos. Eles devem ser documentados, porque todos os elementos participantes da produção do espetáculo fazem de tudo e, por isso, aprendem, criam, elaboram, fomentam reflexões. Além disso, os “grupos” não possuem como cerne o fato de serem formados em prol da produção de capital. Pelo contrário, enfatiza-se a falta deste. Sobre a criação coletiva do grupo cooperativado “Royal Bexiga’s Company”, Sílvia Fernandes (2000, p. 21) afirma:

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

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

Ainda sobre essa problemática, Sílvia Fernandes vai apontar as considerações do grupo “Pessoal do Victor”, quando este dá uma resposta, por meio das falas de Paulo Betti (um dos integrantes), às cobranças por um posicionamento político, uma vez que esses grupos, em sua maioria, se determinaram como livres de posturas ideológicas. De acordo com Betti (1977 *apud* FERNANDES, 2000, p. 27):

A gente não assume um posicionamento político imediato, entendeu? Quer dizer, nosso trabalho é um trabalho político na medida que o grupo propõe uma nova maneira de se relacionar. [...] Tá bom, a *Gota d'água* é uma peça eminentemente política, só que o que acontece na peça acontece dentro do elenco: aquilo que a peça condena tá implantado no elenco, porque um ator ganha 2 mil cruzeiros, outro ganha não sei quanto e o produtor ganha tudo. Conosco todos fazem a mesma coisa e cada um ganha igual, tem o mesmo poder, a mesma participação.

Novamente se vê cristalizada a imagem do capitalismo na arte quando a questão é debater sobre peças como *Gota d'água*, quando o que importa são as suas relações de produção e a forma como se impõem financeiramente. Nessa parte do trabalho, após a fala de Paulo Betti, Sílvia Fernandes vai concordar com os apontamentos de Mariângela de Lima, quando esta ressalta esse fator no “teatro empresa”: “a produção dos espetáculos acabava inviabilizando renovações mais radicais, pois tendia a encaixar as peças em um molde nivelador” (FERNANDES, 2000, p. 28).

Faz-se necessário lembrar que o trabalho desenvolvido pelos grupos dos anos 60 também se determinou na memória histórica como despreocupado com a questão do próprio lucro. Porém, mesmo esses

grupos, às vezes idealizados, tinham suas atividades como trabalho e, por isso, se preocupavam, sim, em receber seus salários. De maneira semelhante, havia hierarquia de posicionamentos para a decisão final da produção, além do fato de que alguns também acabavam recebendo mais que outros. A questão é que a problemática financeira acabou sumindo das discussões a respeito desses grupos da década de 1960, pois camuflava-se qualquer abordagem mais aprofundada sobre o assunto.

Questões como essas nos remetem ao problema da arte no mercado; discussão que merece um maior apreço dos estudiosos. Foi um debate determinante no calor do momento, sobretudo nos anos 70 no Brasil, estabelecendo-se dentro dos ditames dos críticos por meio da fundamentação de suas visões na história. Ainda à época, Renato Ortiz (1985, p. 79-126) discute que as transformações na economia brasileira após 1964 vão determinar a criação do chamado “mercado de bens materiais”, fator pelo qual desenvolveu-se o “mercado de bens simbólicos” na área da cultura, ambos elementos de controle do Estado.

Rodrigo Costa (2006, p. 102), ao discutir Ortiz, explica que a parte referente à produção cultural atingia diversificações e significativo público consumidor, essencial para a atuação de um Estado que buscava agir pela cultura para efetivar seus planos políticos de “integração nacional”, tornando-se o grande regulador e promotor das atividades no ramo. Nesse sentido, havia um desenvolvimento da arte pelo lado empresarial – como foi também apontado o espetáculo *Gota d’água*, resumidamente um produto de bem simbólico (se nos pautarmos na visão de Ortiz). Esse capitalismo na arte, aos poucos, passa a ser sinônimo de submissão aos empresários e, conseqüentemente, submissão aos mandos do governo.

Em meio a esse longo debate político e ideológico, os produtores de *Gota d’água* muitas vezes defendiam suas visões ao discutir o assunto, principalmente se levarmos em consideração a visão que os críticos têm de um “teatro popular”. Refletindo acerca dos primórdios de um teatro já considerado “não popular”, Gianni Ratto (1999) – diretor teatral de *Gota d’água* – propõe um questionamento acerca da defendida presença de uma “coletividade” nas obras teatrais ainda em épocas remotas, algo que representasse a sociedade como um todo e que, por isso, concebesse toda uma realidade social. Porém, aponta

a presença de um elemento fundamental para as encenações após o Humanismo e o Renascimento: a figura do encenador.

Ao afirmar a presença do trabalho específico desse profissional, o teatro passa a ter um papel particular, cujas funções são limitadas ao seu espaço. A sociedade passa a se modificar e se tornar heterogênea, criando conceitos como “individualidade”, quando cada um de seus elementos não se identifica necessariamente com o outro – o que, para muitos, significava realizar espetáculos para uma “pequena burguesia” ou “classe média” (RATTO, 1999, p. 58). Contudo, Ratto aponta a acuidade em se pensar na arte cada vez mais integrada à chamada “sociedade de consumo” e à comunicação de massa. Para isso, citou o encenador italiano Giorgio Strehler (*apud* Ratto, 1999, p. 57), o qual defende que “a idéia de um teatro popular foi um belíssimo sonho”.

Por essa perspectiva, há de se debater as visões como a de Mariângela Alves de Lima, pois, muito embora *Gota d’água* tenha sido determinado como um espetáculo de cunho pejorativamente “comercial” e, por isso, um “teatro empresarial”, esse tipo de apresentação artística começava a ser parte integrante de um processo cada vez maior de complexidade social e econômica. No entanto, críticas como essas eram presença marcante de um período em que ainda se exigia um purismo político e de conduta. Ser de esquerda simbolizava ser radicalmente a favor de uma revolução contra o poder ditatorial.

E foi dessa maneira que ficou registrada grande parte da visão sobre as produções culturais dos anos 70 cujo cunho era “empresarial”. Simbolizavam um apêndice dos planejamentos do Estado e de sua política cultural, porque se mostravam “adestradas” às exigências do mercado.

Como “sintoma” de um efeito historiográfico a longo prazo acerca do teatro brasileiro contemporâneo, temos como exemplo um dos nomes que fizeram parte da produção do livro *Anos 70 – ainda sob a tempestade* juntamente a outros como o de Mariângela de Lima: Tania Pacheco. É relevante ressaltar a maneira como essa intelectual modifica sua visão ao passar do tempo, acabando por se reiterar do mesmo posicionamento de tantos outros quando o assunto é a polêmica realização teatral do Brasil naquele período. No “calor” do momento da estreia de *Gota d’água*, Pacheco, além de situar positivamente a encenação da peça de forma geral – como os diálogos em versos, a

estrutura dramática e o “desencadear das ações” –, ainda escreve no jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro:

Finalmente parece que o povo brasileiro vai voltar aos palcos. Durante uma década, o frequentador de teatro, de um modo geral, se viu condenado a procurar, em peças como “A noite dos campeões”, um paralelismo entre a realidade americana (ou de outros países) e a nossa. Enquanto isso, a quase totalidade da dramaturgia brasileira estava voltada para as comediazinhas inócuas nas quais o ponto de contato com a vida do brasileiro se resumia, no máximo, à ambição de ganhar a Loteria Esportiva. Dizer essas coisas é imprescindível, quando se vai falar de “Gota d’água”. Porque a sua importância começa precisamente no fato de Chico Buarque e Paulo Pontes terem trazido o homem brasileiro de volta à dramaturgia e ao palco. (PACHECO, 1975, p.27).

Ao manter contato com as palavras de Pacheco, fica quase evidente a aproximação de suas considerações com o ponto de vista dos autores de *Gota d’água*, sobretudo ao retomar essas mesmas palavras no programa da peça publicado posteriormente como prefácio da obra. Todavia, a mesma estudiosa, ao desenvolver um balanço daqueles anos, já no período de 1979 (no livro “Anos 70”) – e apoiando-se nas discussões que aos poucos passaram a fundamentar o debate sobre a produção artística nacional –, passa a construir reflexões completamente opostas às que determinaram sua crítica à peça no jornal de 1975:

[Ao final dos anos 60] As prisões, desaparecimentos, torturas e exílios que se seguiram apenas ampliaram a desarticulação da oposição brasileira. Na década seguinte, os resultados dessa situação perdurariam durante toda a primeira metade. E a modificação da conjuntura brasileira seria determinada, inicialmente, muito menos pela articulação dos movimentos de oposição que pela própria necessidade do sistema de conseguir novos meios de dominação, capazes de serem utilizados em longo prazo. O teatro foi, ao mesmo tempo, participante e espectador passivo de tudo isso. O ano de 1968 serviu para acirrar as contradições do artista brasileiro, levando-as à exaustão antes que servissem como caminhos de transformação. Os equívocos cometidos tiveram, entre outros, o poder decisivo de afastar o próprio público teatral, na medida em que os grupos mais consequentes no período anterior e nos primeiros anos do golpe tomaram caminhos extremos. Para alguns, a opção foi por um teatro de agressão, determinado por uma visão colonizada e errônea da chamada vanguarda mundial, que afastou a pequena-burguesia da sala de espetáculos, enquanto os artistas enveredavam por um

caminho anárquico-*isdiano*. Já para os politicamente mais consequentes, a busca envolveu de alguma forma assumir o papel de vanguarda política, também sem muito sucesso. A classe média se retrairia, de um lado perturbada por discursos que, na realidade, não estava em condições de (ou não desejava) acompanhar; de outro, amedrontada, à medida que a ação da extrema direita se fazia sentir de diferentes maneiras. Resultado: entre mortos e feridos, salvou-se como seria de se esperar, o velho teatro digestivo e assumidamente comercial, sempre pronto a responder camaleonescamente às arremetidas do sistema. E a mobilização emocional que a “classe” [dos artistas] conseguira esboçar, afinal, foi condenada à inação e ao desaparecimento, na década que se seguiu. (PACHECO, 2005, p. 273-274).

Se, anteriormente, a questão do “retorno do homem brasileiro aos palcos” foi um ponto importante na análise de Pacheco sobre a peça *Gota d’água* – apontando, sobretudo, uma relevância em seu conteúdo temático –, agora, com essa retrospectiva do período, a particularidade das peças apresentadas não é levada em consideração. Novos termos surgem e, tais quais em outros discursos, determinam-se: o “sistema”, os seus “meios de dominação”, a valorização dos “grupos” e dos “sindicatos de artistas”, a “vanguarda”, o “teatro de agressão” e o “teatro comercial” – este, o único que se “salva” num período de turbulências. Além disso, como se pode deduzir em sua escrita, apontam-se os fracassos por parte da produção teatral, que aos poucos se desarticula como oposição.

Durante todo o texto de Pacheco (2005, p. 268) ficam ainda mais evidentes problemáticas que passam a se tornar ponto em comum nas diversas discussões, como, por exemplo, considerar o artista em sua “condição de trabalhador em teatro”, demonstrando que se preocupa com os “modos de produção” – fatores antes não pensados de forma tão aprofundada. Além disso, os apontamentos referentes à figura do empresário, que, se antes estava relegada a um plano mais “jurídico”, agora, segundo a autora, determinaria uma nova postura – mais negativa, ao analisar suas considerações (PACHECO, 2005, p. 274).

O “povo”, o empresário e o regime militar na cultura

Dentro de toda essa discussão do “trabalho em teatro” e da presença do empresário, descortinam-se diversos outros debates que relacionam diretamente toda essa parte de produção com o público de uma peça teatral desenvolvida nessas circunstâncias. A temática

do “popular” fica ainda mais pejorativamente marcada em *Gota d’água* devido às suas escolhas estéticas. Segundo o jornal *Última Hora* de 1977 em São Paulo:

Tratando a peça especificamente de povo, de um povo que significativamente tem estado ausente de nossos palcos há muito tempo, esse povo é oferecido não aos seus iguais mas a uma plateia capaz de pagar a alta grana do ingresso. Assim há uma distorção nos objetivos do espetáculo. O que poderia servir de ponto de reflexão acaba virando uma espécie de bacia de Pilatos onde gravatas, paletós, casacos de peles e conjuntinhos *jeans* purgam suas consciências realmente pesadas ante a grave e urgente constatação da miséria que cerca cada vida gorda e satisfeita que se vê passar na rua. (AS GOTAS..., 1977, p. 18).

É possível conceber uma construção idealizada de “povo brasileiro”, presente ainda no começo dos anos 50 e na década de 1960, com a perspectiva de compreensão do momento histórico (anos 70) como contraditório para a cultura brasileira que busca a continuação de seu funcionamento por meio das “armadilhas” do capitalismo. Além da crítica em si, havia a complexidade dos acontecimentos, em que *Gota d’água* se via dentro de processos judiciais por reivindicação dos direitos salariais³ e de uma nova questão: a problemática dos direitos autorais da peça – uma vez que a obra foi inspirada na teledramaturgia *Medéia*, de Vianinha, criada em 1972 (VIANNA FILHO, 1999). Provocando ainda mais discussões ao debate, a jornalista Rachel Regis (1977, p. 36) ilustra o depoimento assim feito pela atriz Liana Duval (a Corina de *Gota d’água*, vizinha da protagonista Joana) ao jornal *Folha de S. Paulo*:

No meu caso, por exemplo, estou ganhando a metade do que ganharia em qualquer espetáculo. Mas é pela importância da peça que aceito isso, sabe? Só tem um negócio: se for convidada para fazer uma peça

³ Faz-se necessário apontar que durante o processo judicial o conflito centrou-se nas discussões entre o empresário da peça Max Hauss e os atores a respeito da estipulação de trabalho: os artistas alegando que lutavam por direitos coletivos – motivo pelo qual se reportam ao sindicato – e Hauss afirmando que o acordo só seria selado por conversas individuais, conforme feito no momento de contratação. De acordo com algumas reportagens de jornal, em *Gota d’água*, assim, o que “acontecera no enredo, acontecia na vida real”. Entre a dúvida frente à complexidade dos anos 70 encarada por artistas e pensadores como Vianinha, Fernando Peixoto e Paulo Pontes, é sistemática a certeza da cobrança de valores coletivos por parte de muitos dos intelectuais da época em meio a um período no qual os interesses individuais, o capitalismo e o mercado se desenvolviam (“Gota d’água”..., 1978, p. 27).

muito importante pelo salário que eu acho que deveria estar recebendo, deixo “Gota d’água”.

No centro dessa problemática, o depoimento de Duval demonstra o que na prática representa uma produção teatral que começa a se engendrar nas determinações do mercado. Essas visões são determinantes de sujeitos que viveram momentos de busca por um sonho político de libertação e agora se veem diante de bruscas transformações e problemas, principalmente de cunho socioeconômico. No entanto, há de se levar em conta as possibilidades de diálogo que a obra foi capaz de construir com seu público e, assim, constatar a proposta da peça engajada dentro do debate político que se apresentava apenas lhe determinando as características próprias da produção cultural da época. Em outras palavras, não havia uma maneira sistemática de criar uma obra de arte que escapasse de um apanágio, ao mesmo tempo, social e histórico – afinal, o problema da produção no capitalismo continua atualmente, valendo-se da compreensão pela já marcante presença do empresário no teatro brasileiro do período. Acerca desse debate em *Gota d’água*, Oswaldo Mendes (1978, p. 21) afirma no jornal *Última Hora*:

No caso de “Gota d’água”, os empresários são simples homens de negócio, que tiveram a feliz percepção de mercado, com o sucesso calculado de uma peça assinada por Chico Buarque e Paulo Pontes, mais a inspiração de Vianinha. Pensar que as ideias propostas pela peça “Gota d’água” pudessem fazer parte do universo ideológico dos seus empresários, não passa de uma ilusão de adolescente. Não se pode pretender que a visão teatral das injustiças e desníveis sociais fosse suficiente para que os empresários mudassem a sua ideologia do lucro. Por isso não se pode cobrar deles coisa alguma dentro desse nível de raciocínio. Pode se cobrar sim, dos artistas que, na urgência e necessidade de colocarem em cena a sua obra ou de simplesmente trabalhar, não se preocupam com esses outros aspectos paralelos de manipulação, pelas classes econômicas dominantes, da produção artística. Então, agora é compreensível que parte mais consciente do elenco de “Gota d’água” reivindique o respeito aos seus direitos. Mas não é justo que se cobre dos empresários qualquer outra regra de comportamento que não seja a do lucro sempre maior.

A discussão acerca do empresariado na produção teatral da década de 1970 foi analisada com precaução até mesmo por intelectuais como Fernando Peixoto, muito embora tenha sido participante

das ideias sobre a arte denominada de “resistência democrática” (criticada por tantos como “reformismo político”). Segundo o estudioso de Peixoto, Victor Rodrigues (2008, p. 129-130):

Mesmo não sendo nova a distinção que ele [Peixoto] apresenta entre “patrão” e “empregados”, ela se expressava no final da década de 1970 de uma maneira diferenciada, com interesses nitidamente antagônicos. A separação, símbolo desse profissionalismo, é vista de maneira negativa pelo crítico pelo fato de que o objetivo de um lado não é mais, necessariamente, o objetivo do outro. As relações se tornam exclusivamente “profissionais” e pautadas por questões financeiras, perdendo assim todo um conjunto de elementos que poderiam enriquecer e complementar a atividade teatral. Na realidade, o problema apontado por Peixoto não é a figura do “empresário” em si, que sempre existiu no esquema teatral, tendo uma função útil para o seu funcionamento. O problema refere-se aos “novos” empresários que vinham dando uma outra orientação, enfoque e objetivos para o que era feito naquele momento.

A questão do capitalismo, também para esse intelectual, era o grande fator de risco. Mas, com o intuito de apresentar as reformulações de ideias por parte de Peixoto, Miranda ainda acrescenta uma relevante citação, demonstrando a forma como o teatro, mesmo nessas condições, poderia sistematizar campos de luta segundo esse crítico teatral – sobretudo ao apontar diversas vezes em seu trabalho a importância de espetáculos como *Gota d’água* para a cultura do país.

A situação, entretanto, não chega a ser totalmente trágica. É sobretudo, nova. Isto porque alguns produtores, mais lúcidos, são diferentes dos outros. Não teria sentido colocar todos os gatos no mesmo saco. E também alguns atores conscientemente resistem, produzindo, não sem dificuldades, seus próprios espetáculos. Aprenderam, inclusive, a fortalecer as suas pequenas empresas, para torná-las mais resistentes a uma disputa de mercado que se torna, sem dúvida, mais feroz. Sem isso, suas propostas ideológicas, de oposição ao sistema, seriam neutralizadas. Esta passagem, verificável na prática do teatro profissional brasileiro de hoje, de um estágio econômico deficiente e pobre para uma fase profissional superior, sem dúvida é um fato irretorquível. (PEIXOTO, 1977 *apud* RODRIGUES, 2008, p. 131).

Todavia, apesar de visões relativamente positivas de um novo momento teatral brasileiro para Fernando Peixoto, os últimos pontos de vista de Tania Pacheco sobre *Gota d’água* (comentados anterior-

mente) são questões que se relacionam e se fixam apenas e de forma inegável a um valor econômico. A grande polêmica dos anos 70 entre os envolvidos na produção teatral brasileira e sua recepção se encontra nesse fator. Assim é também para Sonia Salomão Khéde, uma pesquisadora da área de Letras que buscou compreender o movimento da censura no Brasil do século XIX ao XX, no período ditatorial do país. A partir do estudo acerca desse movimento, Khéde, em seu livro *Censores de pincenê e gravata*, de 1981, reúne os mais diversos depoimentos para discutir o tema, também se posicionando ao sistematizar grande parte do problema do artista brasileiro da década de 1970 dentro do debate sobre custo de produção e capital. De acordo com o jornalista José Louzeiro, em uma entrevista concedida à Khéde no ano de 1981 e apontada no livro:

Se até 1968, ou digamos até 1970, tínhamos uma política censória que visava ao empastelamento, que visava a conter as ideias nos locais, nos pontos de comercialização de livros, de discos, de fitas e outros meio de expressão, hoje, agindo de forma mais inteligente, o poder censório é econômico. (LOUZEIRO, 1981, p. 149).

Ao analisar-se a fala de Louzeiro, entende-se que, se antes até mesmo a censura governamental da ditadura militar possuía uma política de barrar a produção artística, buscando evitar que ela se alastrasse para outras regiões, durante a nova década e ainda até 1981 (momento da entrevista) a censura modifica sua estratégia e passa a agir conforme a atuação cada vez mais marcante de um mercado em crescimento no Brasil. É possível perceber que durante várias páginas do livro, da mesma forma que Louzeiro, Sonia Khéde e tantos outros intelectuais vão concordar com esse posicionamento de que, com a censura econômica, o Estado poderia usufruir do cancelamento financeiro de grupos independentes (vistos, então, como a “real oposição” da época) – e que conseqüentemente não se enquadravam na nova política –, já que fazia acordos com companhias de cunho empresarial, as quais, por isso, se deixavam levar pelo sistema. Em uma outra entrevista, dessa vez com o crítico teatral Yan Michalski, Khéde aponta:

SSK: Yan, justamente me preocupa a ligação do intelectual com o sistema em que ele está quase que forçado cotidianamente a fazer a coalizão. Seria a barganha, não no sentido de você negociar a fala, mas a barganha no sentido de você capitalizar o público, se auto-intitulando de esquerda. Capitalizar o público para o espetáculo, que na realidade

seria um espetáculo pobre em propostas artísticas, e que apresentaria um clichê em termos de evolução política, você entende?

YM: Essa questão é que se coloca hoje em dia, mas é uma questão que se coloca depois da abertura, em que as propostas políticas parece que têm fugido, digamos, nessas duas últimas temporadas, já praticamente sem censura. Essas que estão passando, me parecem pobres e defasadas. Na época em que a censura pesava terrivelmente sob o teatro brasileiro, acho que, evidentemente, nem todo teatro brasileiro era artisticamente de alto nível. Agora, se a gente fizer uma retrospectiva do que de melhor se fez nesses anos, era mais ou menos diretamente ligado a uma posição de resistência política. Acho que os espetáculos que ficarão dessa época para a história do teatro brasileiro, a grande maioria deles surgiu de uma fonte de impulso de inconformismo político. (KHÉDE; MICHALSKY, 1981, p. 118).

As palavras de Khéde nos remetem a um ponto crucial da discussão: a direta relação entre o produtor cultural brasileiro e o Estado pelo método de barganha. Contudo, não a barganha segundo a visão dos artistas – como Vianinha, Paulo Pontes e Chico Buarque –, pelo mínimo corte de falas em um texto dramático para que ele possa ser encenado de modo a conseguir transmitir a mensagem desejada, mas a barganha pela realização de um espetáculo mesmo que nos “moldes” e “ditames” do sistema, para conseguir financiamento para a sua realização e público para assisti-la. Novamente observa-se de maneira clara a cristalização dos apontamentos de Mariângela de Lima no momento em que, para Khéde, esse último tipo de proposta também revela uma “pobreza na criação artística” e um “falso teor político” e de posicionamento de esquerda.

Muito embora Michalski partilhe da visão pejorativa sobre a crescente influência da televisão brasileira como instrumento de trabalho para os artistas, simbolizando apenas a busca por estabilidade financeira e prestígio,⁴ sua resposta à pergunta de Khéde é relevante para o debate de então. O crítico analisa que é justamente o exercício da

⁴ Ainda no livro de Sonia Khéde, Yan Michalski discute a respeito do desenvolvimento da Rede Globo e da maneira como, por meio da televisão, os artistas acabam por se render ao *status quo*, deixando de ser reivindicadores de posicionamentos políticos voltados para interesses coletivos (KHÉDE; MICHALSKY, 1981). É necessário lembrar, no entanto, que foi justamente por meio da televisão que Vianinha conseguiu levantar um debate crítico e sociopolítico do Brasil dos anos 70, quando da criação de séries, como “A Grande Família”, e “Casos Especiais”, entre eles *Medéia*, em 1972, grande inspiração de Chico e Pontes para a produção de *Gota d'água*, em 1975.

realização de um balanço da década que se passou um dos motivos pelos quais se sustenta o posicionamento “trágico” quanto ao teatro desenvolvido. Com a abertura, determinadas propostas políticas se tornaram insustentáveis e a produção passou a ser empobrecida de discussões sociais. Mas, ao construir-se a retrospectiva, todas essas referências passam quase automaticamente para a responsabilidade do teatro anterior, que se estrutura para a maioria dos estudiosos como o verdadeiro culpado pela constante defasagem de um teatro verdadeiramente engajado, por sua rendição cada vez mais decisiva ao sistema. Todavia, Michalski ainda consegue assimilar a produção dos anos 70 em seu cunho de resistência e inconformismo político, com produção artística de alto nível ou não.⁵

Discordando dessa visão, encontra-se a posição de Carlos Henrique de Escobar, sobretudo em sua análise de peças teatrais como *Gota d’água*. Para ele, todo um esquema de negociação entre os produtores e a censura é efetivamente realizado, de maneira a determinar, inclusive, o tipo de obra e companhia que se realizará no período, por sistemática determinação comercial, reformista e, muitas vezes, “populista”: peças que fatalmente possuem texto e espetáculo ruins.

É exatamente a partir de 64 que a esquerda vai fragmentar. Ela vai fragmentar e vai tentar quebrar a hegemonia da reforma no espaço da esquerda. A mesma coisa vai acontecer com respeito às áreas de cultura. Vai-se tentar criticar o tipo de oposição cultural que se fazia ao sistema. O que vai acontecer? O teatro controlado pela reforma vai tentar esmagar qualquer tipo de movimento que pintar. [...] Pois bem, eu acho que esse controle, essa detenção desse movimento de renovação teatral continua na mão dessa gente. Então, não quero viver as emoções da censura como eles vivem, porque é uma farsa, porque eles negociaram com a censura. Faturaram comercialmente a censura: negociaram com

⁵ Muito embora Michalski tenha apontado a produção dos anos 70 como resistência política, ainda assim vale ressaltar que, dentro da historiografia do teatro brasileiro, ele se encontra bem definido dentro do debate da produção artística empresarial, completando a lista dos intelectuais que valorizam os “grupos” e sua linguagem teatral: “O que sobrar, de agora em diante [após 1971], será basicamente apenas o sistema de produção avulsa: o detentor do capital [...] contrata a equipe para um espetáculo específico que pretende montar; terminada a carreira da peça, cada um vai cuidar da sua vida e procurar novos compromissos profissionais. É evidente que estas características da produção terão repercussões sobre os aspectos artísticos da vida teatral, da mesma forma como, até então, a existência de grupos permanentes cujos integrantes se haviam escolhido em nome de uma mesma afinidade, determinara as linhas mestras dos resultados do seu trabalho” (MICHALSKY, 1985, p. 48).

o poder, porque o poder é a ditadura, para liberar durante a época. Conseguiram liberar textos, enquanto os grupos isolados não puderam, nessa época, tentar coisa nenhuma; na época de 60, 70, como hoje também a situação permanece a mesma. Faço também minha crítica à crítica, que não soube brigar com essa gente, e que até hoje continua valorizando coisas ruins. Eu gostaria até de citar textos ruins, não só para enriquecer mas para tornar mais significante isso. *Gota d'água*, por exemplo, é um escândalo. É de uma pobreza atroz de texto, uma pobreza atroz de espetáculo; no entanto, vai tentar fazer esse tipo de jogo. (ESCOBAR, 1981, p. 135).

Como pode ser observado, Escobar não apenas aponta a produção dos anos 70 interligada ao sistema, mas afirma esse acordo perdurado ao começo da década seguinte. É uma fala objetiva da responsabilização de espetáculos como *Gota d'água* pelos problemas enfrentados na área da cultura, a saber, principalmente, a falta de um caráter de engajamento, de interesse realmente coletivo e de esquerda, de um bom desenvolvimento artístico, apenas para se sujeitar a uma “oportunidade de fazer, de realizar os espetáculos” (ESCOBAR, 1981, p. 133). Procurando abrir discussões sobre o assunto, Sonia Khéde entrevista também Chico Buarque.

SSK: Carlos Henrique de Escobar, no seu depoimento, fez uma restrição à *Gota d'água*, dizendo que achava o espetáculo pobre. O que você teria para dizer em contraposição a isso?

CBH: *Gota d'água*, que foi por sinal também proibida pela censura, depois de algumas negociações feitas, foi liberada com muitos cortes. [...] A idéia, principalmente do Paulo Pontes, quando me chamou para trabalhar com ele no texto de *Gota d'água*, era revalorizar a palavra que estava sendo relegada a um segundo plano [em detrimento da expressão corporal, entre outros fatores]. Então eu acredito mesmo, conforme já falei em outras entrevistas, que em função da valorização da palavra, a ênfase que se queria dar era ao texto mesmo da peça; o espetáculo era modesto, quer dizer, ele era humilde até, em relação ao texto. Isso foi até intencional, o espetáculo não era um espetáculo tradicional, a idéia era levar um texto para um teatro depois de muito tempo de ausência da palavra. [...] Naquele momento parecia muito importante isso. E acho que o público entendeu e correspondeu. [...] Não haveria necessidade de se fazer um espetáculo tão seco, vamos dizer, tão cru, em benefício de um texto, se não houvesse problema com relação a texto antes disso; então você vai chegar à conclusão de que, de uma certa forma, o espetáculo era assim por uma circunstância de época. (KHÉDE; HOLLANDA, 1981, p. 180-181).

Com sua fala, Chico Buarque consegue retomar fatores importantes da encenação de *Gota d'água*: primeiramente, ao apontar os objetivos estéticos por meio dos quais a peça se estruturou ao se determinar com caráter de forte apelo ao texto, demonstrando um espetáculo que com ele dialogasse de forma a melhor desenvolvê-lo cenicamente; em segundo lugar, embora tenha sido criticada por determinados intelectuais, a peça foi sucesso de público e a plateia correspondeu à mensagem da obra com as diversas reações que tiveram no decorrer do espetáculo, além das várias discussões que surgiram da recepção que tiveram.

O público de *Gota d'água*

Há de se levar em consideração que os envolvidos na realização de *Gota d'água* tiveram a oportunidade de perceber as diferenças de “respostas” às mensagens do texto mesmo durante as apresentações ocorridas, por exemplo, pelo fato de a peça ter estado em cartaz em dois teatros distintos do Rio de Janeiro – o Tereza Rachel, na estreia, e posteriormente o Carlos Gomes, já no ano de 1976. No jornal *Luta democrática* desse mesmo ano o produtor da obra, Moisés Aichenblat, comenta sobre as modificações no contexto da tragédia quando, ao mudar para o Teatro Carlos Gomes, saindo de um público da zona sul para uma plateia mais pobre, passa-se a criar novas conotações acerca de situações e personagens da peça. A exemplo, tem-se o personagem Egeu no momento em que se queixa do preço das prestações e das formas de pagamento e o público do Carlo Gomes aplaude, diferentemente do público da zona sul (do Tereza Rachel), que não se manifestou; ou quando a noiva rica de Jasão (Alma) fala do apartamento equipado de eletrodomésticos: a zona sul ri e o público do Carlos Gomes não tem reação alguma (AICHENBLAT, 1976, p. 9). Nesse caso, o poder econômico das pessoas a assistirem à peça e suas vivências, com dificuldades sociais ou não, foram os fatores determinantes para um efetivo contato estético com a obra.

Justamente por esse aspecto a estrutura de enredo, a encenação e a objetividade de texto do espetáculo foram as questões centrais para que esse contato pudesse existir. Além disso, em muitas reportagens toda a produção de *Gota d'água* ainda apontou a possibilidade ocorrida de barateamento do valor do ingresso pelo fato de o Teatro Carlos Gomes possuir mais lugares e ser um local de aproximação

das pessoas que detinham problemas semelhantes aos do enredo, com a população da Vila do Meio-Dia.

As questões que envolvem a lotação do espetáculo e a heterogeneidade do público são constantemente levantadas por vários jornais da época, enfatizando-se o sucesso atingido pela positividade com a qual a plateia (sobretudo do Teatro Carlos Gomes) recebeu a peça. De forma descontraída, assim ficou a reportagem de Maria Lúcia Rangel no *Jornal do Brasil* de 1976:

– Seu Chico, seu Chico, desculpe vir falar com o senhor, mas eu fui ver a *Gota d'água*, sabe? – o crioulo veio correndo interpelar Chico Buarque que se preparava para uma partida de futebol num campo perto de casa. – Eu moro num lugar igual aquele da peça. Se o resto do pessoal também fosse assistir ia dar uma briga!

Na Praça Tiradentes, meio espantados diante daquele movimento pouco convencional, dois rapazes se deixam ficar parados na entrada do teatro durante longo tempo. Olavo é advogado recém-formado “mas malandro oficializado” e não se envergonha de dizer que “meu tipo de *transação* é outra”:

– Gosto de rir e normalmente vejo teatro de revista. Mas acho que esta artista, a Bibi Ferreira, é muito boa e que esta peça tem mais conteúdo do que as que costumam levar aqui [No Carlos Gomes]. Creio eu que este trabalho é algo mais sério, mais trabalhado.

– E você Eliazar, faz o quê?

– Sou compositor e comerciante, duas coisas iguais. Estou aqui porque gosto do Chico *de montão*.

[...]

“É preciso falar com os autores para explicar que o sistema de correção monetária não é assim” (conversa num grupo muito bem vestido, num dos camarotes do teatro).

O rapaz que pela primeira vez vai ao Carlos Gomes trabalha na Petrobrás e estuda Física:

– É importante que esteja sendo levada aqui. A peça não deve atingir somente a nós, moradores da Zona Sul. Ela foi escrita principalmente para a massa.

A reação do público é vibrante. Riem dos primeiros palavrões para entender a intenção dos autores logo depois.

– A gente nota em cada um dos personagens o desejo de melhorar. Uma ginga boa (Luiz, 28 anos, bancário, segunda vez que vai ao teatro).

[...]

“O problema da Joana acontece frequentemente. O cafetão que joga a mulher fora quando ela se torna um bagaço” (comentário de três senhores moradores em Ricardo de Albuquerque, respectivamente técnico de raios X, funcionário público e universitário).

[...]

Fundado em 1942, o Café Thalia orgulha-se de ser o melhor das redondezas. Fica na esquina oposta ao Carlos Gomes. *Seu Braga*, o dono português, é só sorrisos:

– Nós precisávamos disso aqui na Praça. Agora só falta as autoridades limparem a Praça. [...] Esse último feriado foi recorde de fêria. E outra coisa, moro em Madureira, e já passei por tudo isso da peça (ele foi assisti-la no segundo dia). Meu patrão, certa vez, me botou num financiamento e quanto mais pagava, mais devia.

Aberta às 10 da manhã, a bilheteria funciona 11 horas ininterruptas. Para um público que vem de todos os lados. (RANGEL, 1976, p. 5).

Não apenas com opiniões dos espectadores a reportagem foi elaborada. Procurando salientar as consequências do espetáculo para o público, a jornalista Maria Lúcia Rangel também tomou nota de depoimentos dos atores:

Roberto Bonfim, o Jasão, acabou de receber flores em seu camarim. Ele vê uma diferença grande entre o público que lotava o Tereza Rachel (500 pessoas mal acomodadas) e o Carlos Gomes:

– Aqui o espetáculo é muito mais político. Não sei se porque a temática está muito mais próxima do pessoal que vem da Zona Norte. Se antes eu conseguia poupar o Jasão até quase o final da peça, aqui isto se torna impossível. O lado político pulou mais forte do que o emocional. Reagem muito mais à problemática, porque é uma gente que está comprando casa, que passa pela correção monetária.

A mesma opinião tem Carlos Leite, o Cacetão, ator que estreou no Carlos Gomes em 1962 e se notabilizou no teatro de revista:

– É maravilhoso constatar que o mesmo público da revista aceita este espetáculo. É uma outra reação, diferente da do Tereza Rachel. É mais espontânea, mais pura, do povo identificado com seu drama. É uma outra gargalhada, não de alegria, mas da sua própria tragédia.

[...]

O táxi parou na porta do teatro e Bibi Ferreira tentou saltar carregando malas de maquiagem, sua bolsa e tudo mais que iria precisar para sua temporada no Carlos Gomes. Era seu primeiro dia de espetáculo. O homem veio solícito, levou tudo para dentro, fazendo antes o comentário feliz: “Oh, dona Bibi, voltou para a Praça”:

– Ele não pertencia ao teatro não – explica Bibi – mas à esquina. Este primeiro dia foi para mim de uma emoção incrível. Estou muito ligada aquele lugar, onde só tive sucessos. [...] É uma maravilha ver isso. As classes misturadas vibrando sob uma mesma emoção.

[...]

Mulheres e homossexuais se veem em Joana, a ponto de no final do primeiro ato, quando Jasão lhe dá uma surra, Bibi chega a ouvir da plateia: “Não faz isso, seu canalha”. (RANGEL, 1976, p. 5)

Dessa forma, toda a pluralidade de pessoas presentes no teatro, com seus espaços de sociabilidade e maneira positiva de contato entre os atores e o público – com a apresentação do espetáculo e a sua ênfase na mensagem –, foi bastante apontada no momento da encenação de *Gota d'água* por vários sujeitos históricos, envolvidos ou não na sua produção. No entanto, mesmo com a realização de um debate acerca do conteúdo temático que a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes busca polemizar bem como a rica recepção da peça por parte da plateia, é justamente com a interpretação de um grupo específico de intelectuais a respeito da obra que se determina a historiografia do teatro brasileiro.

Considerações finais

Ao voltar as atenções para *Gota d'água*, pode-se afirmar que, embora tenha sido criada em pleno momento de complexidades e discussões acerca da atuação política e do mercado, a peça ficou marcada na historiografia do teatro nacional pelo seu sucesso de público. Para os intelectuais da “resistência democrática”, essa se tornou uma das principais formas de luta em um período contraditório. Não se pode esquecer que o próprio Paulo Pontes, junto a Oduvaldo Vianna Filho, defendeu a utilização da televisão como instrumento artístico de reflexão da realidade do Brasil – como a obra *Medéia*, de Vianinha, que serviu de inspiração para *Gota d'água* –, justamente pela vontade de alcançar o maior número de telespectadores possível. A indústria cultural é colocada, assim, como ponto a favor dos artistas em um período turbulento de dúvidas e busca de novas formas de atuação depois das derrotas com o golpe militar em 1964 e o AI-5 em 1968.

Também para o teatro, Vianinha defendeu seu posicionamento ao escrever o texto “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém” ao final dos anos 60, buscando pensar as complexidades do período que se iniciava. Em resumo, compreendendo as dificuldades encontradas, ele afirmava: “A noção de luta entre um teatro de ‘esquerda’, um teatro ‘esteticista’ e um teatro ‘comercial’, no Brasil de hoje, com o homem de teatro esmagado, quase impotente e revoltado, é absurda” (VIANNA FILHO, 1983, p. 124). E foi dentro desse pensamento que os intelec-

tuais que com ele dialogavam passaram a compreender formas de atuação, mesmo diante das questões do crescente capitalismo. Segundo Chico Buarque:

Eu não sou totalmente independente do sistema, na medida em que gravo disco para uma multinacional, eu dependo de uma série de elementos que pertencem ao sistema, ao capitalismo; eu faço teatro e, evidentemente, não é para o povo – o teatro não se faz para o povo. Agora dentro do que eu acredito é quase um exercício para continuar vivendo, continuar atuando na medida do que posso. Não tenho ilusão de fazer dentro desse sistema um teatro popular, isso eu já disse em várias entrevistas. (HOLLANDA, 1981, p. 184).

De certa forma, Chico Buarque retoma as questões que *Gota d'água* levanta. Não é possível idealizar um “povo”, por isso os debates só serão populares dentro de suas discussões temáticas. A prática social é outra na medida em que o teatro também é, como qualquer outra produção cultural, um meio de sobrevivência do artista e, igualmente, de debate político e mercadoria.

Referências

AICHENBLAT, Moisés. A denúncia do autor teatral: o povo deixou de ser o centro de nossa cultura. *Luta Democrática*, 22 jun., p. 9, 1976.

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

AS GOTAS da emoção. *Última Hora*, 21 maio, p. 18, 1977.

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

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

ESCOBAR, Carlos Henrique. de. Um intelectual censurado. In: KHÉDE, Sônia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

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

FRAGA, Eudinyr. Teatrão. *In*: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva / Sesc São Paulo, 2006.

“Gota d’água”, um grande texto mal encenado. *O Estado de São Paulo*, 22 maio, p. 35, 1977.

“Gota d’água” continua. Agora na vida real. *Folha de S. Paulo*, 25 mar., p. 27, 1978.

HOLLANDA, Chico Buarque de. “Fui obrigado a tomar atitudes extra-artísticas em função da minha impossibilidade de trabalhar”. *In*: KHÉDE, Sônia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

KHÉDE, Sônia Salomão; HOLLANDA, Chico Buarque de. “Fui obrigado a tomar atitudes extra-artísticas em função da minha impossibilidade de trabalhar”. *In*: KHÉDE, Sônia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

KHÉDE, Sônia Salomão; MICHALSKI, Yan. O palco amordaçado. *In*: KHÉDE, Sônia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

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

LOUZEIRO, José. Uma cultura dirigida. *In*: KHÉDE, Sônia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

MENDES, Oswaldo. Ilusão de adolescentes. *Última Hora*, 25 mar., p. 21, 1978.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

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

- PACHECO, Tânia. Num subúrbio do Rio, uma tragédia como na Grécia. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 27, 28 dez. 1975.
- PACHECO, Tânia. O teatro e o poder. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.
- PATRIOTA, Rosângela. Empresas, companhias e grupos teatrais no Brasil da década de 1960 e 1970 – Indagações históricas e historiográficas. *ArtCultura*, Uberlândia/MG, v. 5, n. 7, p. 110-121, jul./dez. 2003.
- PONTES, Paulo. [Entrevista]. BLANCO, Armindo. (Org.). *O Pasquim*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 343, p. 11, jan. de 1976a.
- PONTES, Paulo. Um inédito do teatrólogo critica o teatro de “boutique”. O ADEUS a Paulo Pontes. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 8, 29 dez. 1976b.
- RANGEL, Maria Lúcia. Praça Tiradentes – Um público mais próximo de Jasão e da correção monetária. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 30 jun., p. 5, 1976.
- RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: SENAC São Paulo, 1999.
- REGIS, Rachel. Lei de oferta ou (se quiserem) da dor-de-cotovelo. *Folha de São Paulo*, 15 abr., p. 36, 1977.
- RODRIGUES, Victor Miranda Macedo. *Fernando Peixoto como crítico teatral na imprensa alternativa: jornais Opinião (1973-1975) e Movimento (1975-1979)*. 2008. 258 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. In: PEIXOTO, Fernando (Org.). *Vianinha: Teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. Medéia. *Cultura Vozes*. Petrópolis: Vozes, v. 93, n. 5, 1999. [teledramaturgia Medéia publicada].

Recebido em: 02/06/2022
Aprovado em: 06/02/2022